HAL
open science

Le partage du mouvement : une philosophie des gestes avec le contact improvisation

Romain Bigé

To cite this version:

Romain Bigé. Le partage du mouvement : une philosophie des gestes avec le contact improvisation. Philosophie. Université Paris sciences et lettres, 2017. Français. NNT : 2017PSLEE083 . tel-03891064

HAL Id: tel-03891064

https://theses.hal.science/tel-03891064

Submitted on 9 Dec 2022

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.

PSL UNIVERSITÉ PARIS

THÈSE DE DOCTORAT
DE L'UNIVERSITÉ PSL

PRÉPARÉE A L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE

Le partage du mouvement
Une philosophie des gestes avec le Contact Improvisation

Soutenue par
Romain Bigé
Le 8 décembre 2017

Ecole doctorale n° 540
Transdisciplinaire lettres/sciences

Spécialité
Philosophie

Composition du jury :

Anne Boissière Professeure des Universités, Lille-3	*Présidente*
Isabelle Ginot Professeure des Universités, Paris-8	*Rapporteuse*
Boris Charmatz Artiste chorégraphique, Musée de la danse	*Examinateur*
Ann Cooper Albright Professor, Oberlin College	*Examinatrice*
Frédéric Pouillaude MCF-HDR, Paris-4	*Examinateur*
Renaud Barbaras Professeur des Universités, Paris-1	*Directeur de thèse*

ENS | PSL

Romain Bigé

Le partage du mouvement
Une philosophie des gestes avec le Contact Improvisation

thèse soutenue le 8 décembre 2017

Composition du jury

Directeur de thèse : Renaud Barbaras (PU Paris-1) ; *Présidente du jury :* Anne Boissière (PU Lille-3) ; *Membres du jury :* Ann Cooper Albright (Professor, Oberlin College), Boris Charmatz (artiste chorégraphique, Musée de la danse), Isabelle Ginot (PU Paris-8), Frédéric Pouillaude (MCF HDR Paris-4)

Résumé de thèse

Comment les êtres, humains ou plus-qu'humains, en viennent-ils à partager leurs mouvements ? Qu'est-ce qui exauce, soutient ou empêche la confluence de leurs gestes ? Ces questions sont des questions métaphysiques (question de la comobilité des êtres), anthropologiques (question du vivre-ensemble) ou biologiques (question de la symbiose) : pour y répondre, il est de bonne méthode de lire des philosophes, des anthropologues, des biologistes.

Nous avons décidé de les adresser à une pratique chorégraphique : le Contact Improvisation, une forme de danse initiée par le chorégraphe américain Steve Paxton en 1972, et où danseurs et danseuses se sautent les un-es sur les autres, entrent en contact les un-es avec les autres, roulent par terre et tombent dans les airs.

La méthode que nous avons suivie était simple.

Il s'agissait d'abord de reconnaître que danseurs et danseuses non seulement savent bouger ensemble, mais, plus important, savent *s'apprendre à bouger ensemble* : ils, elles ont des techniques, des savoir-faire, des savoir-sentir, et même des savoir-dire qui soutiennent leur désir de bouger les un-es avec les autres. Faisant honneur à ces techniques, nous nous sommes donc proposés d'apprendre, par elles, à penser le mouvement, reconnaissant ainsi les danseuses, non seulement comme des expertes à bouger, mais comme des expertes du bouger.

Construisant une philosophie des gestes *avec* le Contact Improvisation, nous avons donc mené une double enquête. Monographique, d'abord, l'enquête visait à retracer l'histoire de cette forme de danse née dans les années 1970 sur le terreau de la contre-culture américaine et d'un certain désir de retrouvailles avec des gestes anciens, des gestes fondamentaux comme toucher, voir, peser, jouer, sauter... En renommant ces gestes, nous nous sommes efforcés de penser une autre manière d'être-au-monde que celle qui nous est imposée par la civilisation post-industrielle, où nos mouvements sont souvent limités à la litanie du debout, assis, couché.

Métaphysique ensuite, l'enquête a cherché à extraire de cette pratique alternative du mouvement, les outils pour penser une question plus vaste : comment les êtres bougent-ils ensemble ? Qu'est-ce qui les prépare à se rencontrer (plutôt qu'à s'ignorer ou à s'opposer) les un-es les autres ? Qu'est-ce qu'ils gagnent à entremêler ainsi leurs vies et leurs gestes ? Faisant alors entrer en dialogue les philosophies du devenir (celles de Bergson et de Deleuze), les phénoménologies du mouvement (celles de Straus et de Merleau-Ponty), et les pratiques de danse improvisée (celles du Contact Improvisation principalement), notre travail a ainsi cherché à donner les clefs d'une anthropologie philosophique fondée sur le geste dansant.

Mots-clés

philosophie, mouvement, geste, posture, Contact Improvisation, danse, improvisation, Steve Paxton, philosophie du vivant, anthropologie philosophique

Le partage du mouvement

une philosophie des gestes avec le Contact Improvisation

A celleux qui aiment rouler par terre.

Remerciements

Ce travail s'est principalement écrit dans des studios de danse, en France et aux États-Unis. Il n'aurait pas été possible sans les danseurs et les danseuses qui m'y ont accueilli.

Je remercie Renaud Barbaras, qui a accompagné l'écriture de ce travail, Nadeije Dagen et Emmanuel Mahé, qui en ont soutenu l'élaboration, Anne Boissière, Ann Cooper Albright, Boris Charmatz, Isabelle Ginot, Frédéric Pouillaude, qui m'ont fait la joie d'être parmi les premiers à le lire.

Matthieu Gaudeau m'a ouvert l'espace pour penser-bouger le Contact Improvisation et le tisser avec lui à la philosophie. Tout ce qui suit porte la trace de notre amitié.

Mandoline Whittlesey, Alice Godfroy, Isabelle Patain, Chloé Larmet, Leïla Simon, Victor Béguin, Katharina van Dyk, Mona Girardin, Daniela Schwartz, Catherine Contour, Mathilde Papin, Catherine Kych, Asaf Bachrach, maman : vous avez été les premiers à m'écouter, à me relire, et à me permettre de penser avec vous ce qui suit—l'empreinte de vos regards, de votre écoute et de vos mots est là partout.

Steve Paxton, Lisa Nelson, Nancy Stark Smith, Mike Vargas, Chris Aiken, Angie Hauser, Rosalyn Driscoll, Kristin Horrigan, Sarah Konner, Elise Knudson, Bebe Miller, Chrysa Parkinson, vous m'avez ouvert un mode de penser-parler-bouger depuis le sol américain que j'ai trouvé dans votre amitié : vos rythmes et vos sourires m'ont permis de percer sous la langue française d'autres idées que les miennes.

Sommaire

Introduction **6**

Partie 1 Gestes **15**

Chapitre 1 ./. Philosophie et mouvement *16*
Chapitre 2 ./. Philosophie et geste *56*

Partie 2 Contact Improvisation **75**

Chapitre 3 ./. Regarder *90*
Chapitre 4 ./. Dire *144*
Chapitre 5 ./. Toucher *182*

[Images] **212**

Chapitre 6 ./. Peser *219*
Chapitre 7 ./. Tomber *264*
Chapitre 8 ./. Ne-pas-faire *300*

Partie 3 Mouvements **340**

Chapitre 9 ./. La symbiose *349*
Chapitre 10 ./. La posture *385*
Chapitre 11 ./. Le partage du mouvement *422*

Conclusion **457**

Annexes **462**

Annexe 1 : La petite danse *463*
Annexe 2 : Définitions du Contact Improvisation *474*
Annexe 3 : L'Underscore et ses traductions *484*

Bibliographie **492**

Origines des textes **511**

Index des noms propres **512**

Table des matières **515**

Introduction

Qui bouge ?

La danse offre un cadre unique pour poser la question : qui bouge ?

Les apparences semblent indiquer que ce qui bouge, dans la danse, ce sont des corps. Quand on va au théâtre, quand on va au studio, il semble que ce qu'on voit, ce sont des corps entraînés, intelligents, sensibles, monstrueux, obscènes peut-être, mais des corps tout de même.

Pourtant, je ferai le pari de décrire et de penser mon expérience d'une danse, le Contact Improvisation, sans (trop) parler du corps. Ce n'est pas que cette danse soit pour moi désincarnée. Mais de ce que je la vis dans mes os, dans mes muscles, dans ma peau, dans mes yeux, je ne saurais trop tôt en conclure qu'il n'y est question que du corps.

D'abord parce qu'on serait en droit de se demander lequel : le corps de l'anatomie vésalienne avec ses muscles, ses os et ses organes ? le corps de la médecine chinoise avec ses méridiens, ses vaisseaux et ses cycles ? le corps du malade ? ou celui du bien-portant ? le corps du désir ? le corps de la physique classique ? le corps de la biologie la plus contemporaine ?

Ensuite parce que même s'il était question de ces multiples corporéités et de leurs enchâssements, il resterait encore d'autres mouvements dont on n'aurait pas parlé.

L'espace, par exemple (que je sois danseur ou pas), bouge.

Et ce n'est pas une métaphore de dire que l'espace bouge. C'est simplement changer de point de vue sur le mouvement : plutôt que de dire que mon corps se rapproche ou s'éloigne du mur, je peux ainsi dire, et non seulement dire mais sentir, que leur espace interstitiel se condense ou se dilate ou même que c'est le mur qui s'approche de moi. Ce serait en ce sens, plutôt qu'une métaphore, une métonymie : étant donnée cette partie de l'espace qui bouge (en l'occurrence : mon corps), je peux aussi dire métonymiquement que (par moi) l'espace est bougé.

Et cela se généralise à propos des espaces qui me contiennent ou que je tisse de mes mouvements avec d'autres bougeurs : le théâtre, la ville, la terre. Et même encore des espaces que je contiens ou qui me tissent de leurs mouvements : bouche, trachée, intestins, cage thoracique. Tous ces espaces bougent avec moi.

Bouge aussi la lumière. En fonction de l'inclinaison des luminaires, astres ou lustres. Et en fonction de là où je me déplace, offrant des surfaces pour qu'elle se réfléchisse.

Bouge encore l'air, activé par les différences de température dans l'atmosphère (produisant vents et tempêtes) ou par les chocs des matières entre elles (produisant bruits, sons ou voix).

Bougent mes pensées, mon attention, mes représentations : dans le temps et dans l'instant, sans qu'il n'y paraisse (je tourne mes pensées vers tel objet de réflexion plutôt qu'un autre) ou alors qu'il y paraît (je tourne la tête pour écouter mieux), ma conscience passe sans cesse d'une partie de l'espace à une autre.

Ces mouvements, de l'espace, des éléments, de l'attention, (et aussi des corps), sont difficiles à décrire.

En effet, quand je réfléchis à *ce qui est* ou même à *comment cela est*, ce qui me vient à l'esprit ce sont des choses solides, assez petites et plutôt stables : une table, une pomme, un chat. Je leur trouve bien des qualités, mais elles leur appartiennent comme des propriétés : rouge, rond, doux.

J'éprouve de grandes difficultés à saisir ce qu'est une galaxie, une molécule, ou même un plasma comme l'air et l'eau. Et même si je peux songer à intégrer les atomes, par exemple, au rang des choses, il m'est difficile de penser à eux autrement qu'à des sortes d'objets stables et solides, mais en plus petit : leurs réalités dynamiques, l'état quantique de leurs électrons sont (presque) pour moi des mots dépourvus de sens expérientiel. Mon ontologie spontanée, en d'autres termes, est faite d'objets que je peux manipuler sans difficulté, sur lesquels je peux mettre la main et qui ne disparaissent pas d'instants en instants—une ontologie faite de « substances sèches et de taille moyenne[1] ».

1 J. L. Austin, *Sense and Sensibilia*, New York (NY), Oxford University Press, 1964, p. 8. (NdT : lorsqu'un texte est mentionné sans sa traduction en français, c'est nous qui traduisons ; nous ne reprenons le

La difficulté se redouble quand je prends la mesure de ce que le langage dans lequel je veux m'exprimer m'invite à mettre le doigt en priorité sur ces mêmes substances.

L'écrivain argentin Jorge Luis Borges a imaginé une civilisation, Uqbar, où les langues n'auraient pas connu de substantifs[2]. Pour décrire l'événement *la lune se reflète dans l'eau du lac*, les habitants d'Uqbar disent ainsi : *il hop-lunesce-miroitant*. Cette préférence pour l'anonymat de l'impersonnel (*il* lunesce, comme *il* pleut) a des conséquences fondamentales sur l'ontologie spontanée à Uqbar. Privés de sujets pour leurs grammaires, les habitants d'Uqbar n'ont pas de substances dans leurs ontologies. Il est ainsi douteux pour eux que la pierre que j'ai mise dans ma poche il y a cinq minutes et celle que j'en ressors à présent puisse être la même—à dire vrai, « pierre », et surtout « même » sont des mots qui n'ont pas d'équivalents dans les langues de cette civilisation. Il n'y a, sur Uqbar, guère que quelques philosophes pour défendre ce qu'ils appellent des « paradoxes de la permanence », et encore sont-ils rapidement rejetés comme de pures fantaisies ou des expériences de pensée destinées à prouver, par l'absurde, le caractère processuel du monde.

Cette fable jette une lumière sur la situation dans laquelle le langage et la culture qui sont les miens semblent, de prime abord, me placer : celle d'un substantialisme spontané qui correspond au substantivisme de mes modes grammaticaux d'expression.

Mon désir, dans ce travail, est de me prêter à l'existence d'autres réalités que celles des substances sèches et stabilisées par ma grammaire. Il exige d'admettre des niveaux et des rythmes d'existence auxquels plier mon langage et mon esprit.

Il me semble que c'est à cette seule condition qu'une philosophie de la danse—et pour tout dire, une philosophie de l'art—peut s'envisager, car c'est précisément comme initiation à d'autres réalités que celles sur lesquelles j'ai prise que je vis l'expérience artistique en général et l'expérience dansée en particulier.

Le philosophe américain Christoph Cox en donne une idée en parlant de l'art sonore au XXe siècle. Dans sa « philosophie sonique », il affirme que nous avons besoin d'élargir

texte original que lorsqu'il s'agit de documents inédits.)

2 Jorge Luis Borges, « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius » (1940), repris dans *Fictions*, traduit de l'argentin par Paul Verdevoye et Nestor Ibarra, Paris, Gallimard, 1974.

nos descripteurs : nous avons besoin de théories qui, au lieu de réduire l'expérience à des catégories préexistantes, essaieraient d'épouser la capacité explosive des pratiques, des cultures, des arts à transformer la réalité. Ainsi, en tant que penseur du son, il en appelle à une philosophie qui reconnaîtrait l'irréductibilité descriptive des objets sonores à nos ontologies ordinaires :

> « Ce qui ne se laisse pas voir, ou toucher, les objets éphémères (si l'on veut) de l'odorat, du goût, de l'audition, n'ont l'air d'avoir qu'une existence fantomatique à l'aune des objets solides ordinaires dont la présence est garantie par les yeux et par les doigts (…). Mais assurément les sons, les odeurs, les goûts existent, et assurément ils sont aussi matériels que les bouts de bois et les cailloux. Les sons, pour prendre l'exemple qui nous concerne ici, font frémir les tympans, secouent les murs, font voler les verres de vin en éclat. En réalité, le son est présent partout et tout le temps. Comme les oreilles n'ont pas de paupières, nous sommes toujours et inexorablement baignés dans le son, immergés en lui (…). En portant notre attention au son, nous sommes amenés à modifier notre ontologie ordinaire et notre conception commune de la matière[3]. »

De la même manière, nous sommes inéluctablement baignés dans un dynamisme incessant : nous n'avons pas de paupières à mouvements qui nous donneraient la possibilité de nous couper de notre expérience motrice.

Et pourtant, elle reste difficile à voir et il semble qu'il me faille continuellement me rappeler qu'il y a du mouvement, en moi et autour de moi, pour le voir et le nommer.

L'exercice serait comparable avec celui que je fais lorsque j'essaye de concevoir que cet arbre devant moi, dans la cour, est en mouvement.

En tant qu'enfant du XXIe siècle, à première vue, les choses sont difficiles pour moi : le monde de la science m'a privé d'un animisme élémentaire qui me permettrait de prêter un centre à d'autres êtres que les humains—et depuis les travaux de Piaget, même si je

3 Christoph Cox, « Sonic philosophy », *Artpulse*, vol. 16(4), 2013.

me surprenais à croire en cette animation, j'y verrais le résidu d'un stade enfantin de ma personnalité. Je ne peux tenir le mouvement des feuilles de l'arbre balancé par le vent pour un mouvement « de l'arbre » : au mieux il semble qu'il s'agit là d'un mouvement « qui arrive à l'arbre », mais ce n'est pas de lui qu'il provient.

Et pourtant, dans un autre sens, la biologie m'a appris le phototropisme et le gravitropisme végétal en fonction desquels je peux avoir l'idée d'une conduite sensitive de l'arbre, un mouvement qui serait donc, non pas une mobilité à l'échelle de ma perception, mais une poussée, une croissance que mon œil ignore mais que mes savoirs me rendent pensable. Et plus encore qu'une idée, cette même science a eu pour résultat de me donner accès à des dispositifs technologiques comme la photographie et le film, à l'appui desquels je peux truquer ou augmenter mes perceptions pour réellement *percevoir* la croissance d'un arbre. Cet arbre, je peux le prendre en image d'année en année, puis faire défiler ces instantanés les uns après les autres pour me donner une idée de son mouvement. Je peux même réaliser de ces vidéos accélérées qui montrent le serpentement du lierre, le balancement de la tête du tournesol, la démarche oscillante du saule qui pousse en se laissant tomber de droite et de gauche : pourvu que j'utilise l'appareil nécessaire à me mettre au bon rythme et à la bonne échelle pour les percevoir, je peux ainsi facilement prêter le mouvement à ce qui en apparence n'en a pas. Et c'est de la même manière que je sais que les nuages bougent comme des rivières, que les rivières bougent comme les flux sanguins, que les flux sanguins bougent comme les influx nerveux le long de ma colonne.

Ainsi, héritier de la modernité scientifique et technologique, je vis dans un monde où j'ai à portée de la main tous les moyens pour rendre sensibles les différentes allures du mouvement autour de moi—il n'y manque que d'en trouver le motif.

La pratique du Contact Improvisation est pour moi ce motif.

Comment définir le Contact Improvisation ? On peut en donner l'image en disant que c'est une forme de danse expérimentale qui est née aux États-Unis dans les années 1970, et s'est développée internationalement sous le patronage anarchiste de Steve Paxton, Nancy Stark Smith et quelques milliers d'autres danseurs. Voilà pour l'histoire.

Quant à la pratique elle-même, elle s'exerce principalement dans des espaces collectifs, nommés *jam* (comme dans le jazz), où des danseurs entrent en contact les uns avec les autres, se roulent les uns sur les autres, se portent les uns les autres (sur l'épaule, sur le bassin, sur le dos), tombent ensemble dans des roulades ou des chutes vertigineuses. Cela ressemble tantôt à de la lutte, tantôt à des chiots qui se chamaillent, tantôt à des gens qui font l'amour, tantôt à de l'acrobatie : mais nul ne peut prédire ce qui s'y fera vraiment, puisque dans sa radicalité, cette danse se veut improvisation pure, sans musique ni partition autre que le désir de vivre la danse de cet instant, avec ce partenaire.

En quel sens cette pratique, aux contours qui peuvent paraître étranges, est-il une initiation aux questions philosophiques du mouvement ? Le but poursuivi par ce livre n'est pas de dresser un tableau monographique du Contact Improvisation : l'intention est plutôt de proposer une psycho-phénoménologie du mouvement[4]. Cette psycho-phénoménologie trouve son ancrage dans la pratique de la danse : elle s'écrit *depuis* le studio, depuis les questions posées par ou avec les danseurs. Écrit à partir du champ de la philosophie académique, ce travail s'est ainsi révélé être une philosophie « de terrain » : quittant la table et les livres, nous nous sommes mis à danser pour philosopher, c'est-à-dire à partager avec les danseurs de Contact Improvisation des temps au studio comme en entretien, à fouiller leurs archives, à entrer, en somme, dans leurs manières de danser/penser le monde.

Or quelles sont les questions posées par les danseurs de Contact Improvisation ? Ce sont des questions d'accordage : ce que veulent savoir et affiner les contacteurs, c'est le sens, incroyablement complexe et multiple, de ce que peut vouloir dire *bouger ensemble*, m'accorder aux mouvements d'un partenaire, parfois inconnu, parfois connu, parfois humain, parfois autre qu'humain. Un phénomène simple, maintes fois répétés au cours de mes années de pratique, attire en particulier mon attention : je suis dans un studio de danse, je me dirige à la rencontre d'une autre personne que je ne connais pas, nos deux corps entrent en contact et, au moment même où le contact s'effectue, j'ai le sentiment que derrière ce point de contact, il pourrait y avoir une vie entière déjà partagée, où nous

4 Dans la lignée d'Henri Bergson, d'Erwin Straus, de Maurice Merleau-Ponty, de Jan Patočka, de Renaud Barbaras, de Vilém Flusser, de Jean Clam, qui sont des références centrales dans ce travail.

nous serions accoutumés l'un à l'autre, où nous nous serions appris mutuellement les cartographies accidentés de nos possibilités gestuelles. Ce sentiment rétrospectif immédiat qui à travers l'accordanse actuelle de nos mouvements projette dans le passé une rencontre qui aurait toujours déjà eu lieu est la joie singulière qui m'interpelle dans le Contact Improvisation.

Et elle ne m'y interpelle pas seulement comme une source de ce plaisir esthétique unique qu'est la commotion, l'expérience que nous avons de bouger ensemble. Elle m'y fait entrevoir le paradigme d'une expérience qu'en tant que théoricien du mouvement je veux placer au centre de mon écriture : celle d'une synrythmicité, d'un ajointement de mes mouvements à ceux d'un ou d'une autre. Dans le Contact Improvisation, cet autre est majoritairement humain mais l'espoir—parfois dans cette danse et partout dans les propos qui suivent—est d'élargir ce cercle à d'autres êtres. Car ce partage du mouvement m'offre un cadeau : il m'expulse de ma subjectivité—je me retrouve à faire des gestes qui, tout en étant les miens (c'est bien moi qui les fais), ne m'appartiennent pas en tant que sujet supposé savoir ce qu'il fait.

D'une manière qui est peut-être très petite, peut-être très circonscrite par des conditions socio-historiques précises, il y a ainsi pour moi dans le Contact Improvisation des échappées hors de ce que je croyais être mon vocabulaire moteur. Ces échappées me donnent à croire qu'il m'est possible, en tant qu'individu, en tant que théoricien aussi, d'accéder à une réserve de pensée motrice qui, tout en étant la mienne, ne m'était pas encore apparue, et qui pourrait concerner les autres êtres (humains, animaux, végétaux, minéraux, stellaires, artificiels...) : c'est à cette réserve que je veux puiser pour écrire ce qui suit.

Propos

C'est depuis ma pratique et depuis mon expérience du mouvement (et de cette forme de mouvement en particulier) que « je » parlais jusque-là, et cette expérience subjective servira d'ancrage, on l'aura compris, à tout ce qui suit[5].

5 *cf. infra* la section « Origines des textes » pour une situation plus précise de mon histoire personnelle avec le Contact Improvisation, qui s'ancre dans une pratique d'élève, d'enseignant et d'interprète entre

Une transition pourtant s'impose au « nous » que l'écriture universitaire préfère, mais dans lequel il ne sera pas question—pour moi—d'universalité. Le « nous » est simplement celui du cheminement que nous entreprenons, à présent, avec le lecteur. Il est le pronom de l'invitation que nous lui faisons de nous accompagner dans nos raisonnements et dans nos expériences[6].

Décrivons succinctement les grandes lignes de ce trajet commun.

Dans la première partie (*Gestes*), un parcours méthodologique nous permettra de circonscrire l'objet spécifique qui s'offre à une philosophie située, immergée dans le danser. Cet objet, ce sont les gestes, que nous définirons comme manières humaines d'être au monde par le mouvement. Toujours historiquement situées, stylisées, ces manières d'être au monde par le mouvement ne sont jamais séparables d'une pratique qui les instaure.

Dans la deuxième partie (*Contact Improvisation*), nous étudions les gestes d'une pratique singulière (le Contact Improvisation...) qui nous permet de resserrer le problème du mouvement autour d'une question particulière : comment bouger ensemble ? Nous examinons les réponses apportées à ce problème dans ses techniques, dans sa pédagogie et dans une confrontation à l'histoire de la danse en examinant six grandes catégories gestuelles : regarder, dire, toucher, peser, tomber, ne-pas-faire.

Dans la troisième partie *(Mouvements)*, la question du bouger-ensemble se précise dans le concept de partages du mouvement : quittant le seul sol de la danse, nous nous interrogeons sur les manifestations biologiques et anthropologiques de cette communauté des gestes à laquelle le Contact Improvisation nous initie.

2012 et 2017, entre Paris et la côte Est des États-Unis.

6 Si, d'aventure, le lecteur ou la lectrice devaient ne pas se sentir concernés par « nous », c'est probablement que nous avons abusé de ce collectif d'inclusion. Que chacun de nous se sente autorisé à reprendre son « je » si ce partage pronominal est ressenti comme exagéré.

Partie 1

Gestes

Chapitre 1 ./. Philosophie et mouvement

La pensée immergée

Partons de l'idée que de nombreux acquis nous aident à faire une philosophie de la danse aujourd'hui. La preuve en est : une communauté grandissante de philosophes est à pied d'œuvre—à l'université et ailleurs, en ce moment et depuis quelques décennies—pour l'écrire[1].

Certes, rares sont encore les (autres) philosophes, même contemporains, qui mentionnent ne serait-ce que les mots de « danse » ou de « chorégraphie » dans leurs œuvres (alors que nul n'hésite à parler de peinture, de musique ou de cinéma...). Quand, par chance, il se trouve qu'un philosophe classique (comme Platon, Nietzsche ou Straus) a eu l'heur de parler de danse, les philosophes qui les commentent en tirent rarement autre chose qu'une image générale du corps en mouvement, ratant l'occasion de

1 Citons, sans prétendre être exhaustifs, celles et ceux qui nous inspirent ce constat : Maxine Sheets-Johnstone, Elizabeth Behnke, Erin Manning, André Lepecki, José Gil, Michel Bernard, Frédéric Pouillaude, Anne Boissière, Alice Godfroy, Katharina van Dyk, Barbara Montero, Elsa Ballanfat, Julia Beaucquel, Einav Katan, Marie Bardet, Paule Gioffredi, Basile Doganis... C'est grâce à leurs travaux pionniers que tout ce qui suit a pu s'écrire.

s'appesantir sur les pratiques spécifiques de danse dont ces philosophes parlent pourtant.

Ce n'est pas faute, pour les philosophes, de s'intéresser aux pratiques artistiques : déjà Platon examinait le travail de préparation et d'inspiration de l'interprète (ainsi d'Ion, rhapsode du poème homérique) ; et plus récemment, l'essentiel de la phénoménologie de l'art (celle de Merleau-Ponty, celle de Dufrenne, celle de Maldiney) s'est intéressé aux manières de faire des artistes (peintres surtout) plutôt qu'à leurs œuvres, ou comme moyens d'accès à leurs œuvres.

Ce n'est pas faute, non plus, de s'intéresser au corps : de la philosophie du poil, de la boue et de la crasse, à laquelle Socrate est appelé dans le *Parménide*, au *Traité des passions* de Descartes, aux philosophies contemporaines de l'animal, de la chair et de la sexualité, le corps est loin d'être le grand oublié de la philosophie qu'on se plaît à imaginer quand on se souvient du rire de la servante de Thrace, raillant Thalès qui, le nez dans les étoiles, était tombé dans un puits.

À qui la faute, alors ? À notre sens, c'est faute de s'être donné les moyens de penser l'expérience du mouvement que les philosophes sont restés sourds à la danse. Et c'est pourquoi le XXe siècle change la maldonne.

Tout au long du XXe siècle en effet, nombreuses sont les pensées qui affirment—à travers un intérêt certain pour l'art moderne et pour les formes nouvelles d'art comme la photographie, le cinéma, la science-fiction mais aussi pour la biologie et la physiologie humaine—que concepts, sensations et mouvements sont sur un même plan ou du moins se tissent entre eux, remettant en cause la séparation classique entre la réflexion et l'action. Les arts nouveaux comme le cinéma (pour Deleuze), mais aussi certaines œuvres d'art moderne comme celle de Cézanne (pour Merleau-Ponty), mais encore la biologie contemporaine (pour Bergson), servent ainsi de support à cette prise en compte du mouvement comme lieu de la pensée.

À la prise de hauteur réflexive, ces philosophies du XXe siècle nous ont ainsi accoutumés à substituer une descente immersive dans les pratiques. C'est à cette

immersion dans le faire que nous nous proposons de nous prêter, en nous impliquant dans une forme de danse née au tournant des années 1970 : le Contact Improvisation.

L'expérience du mouvement

Pour justifier cet ancrage philosophique dans une forme de danse, un détour s'impose qui nous éloigne pendant quelques pages du Contact Improvisation pour parler d'une dimension qui fonde notre manière d'en parler : l'expérience subjective du mouvement, dont nous voulons retracer la généalogie, non pas spécifiquement dans l'histoire de la danse moderne, mais plus généralement dans ce que les historiens[2] ont coutume d'appeler la modernité culturelle.

Par modernité culturelle, entendons ce moment de convergence, depuis la deuxième moitié du XIXe siècle, entre d'un côté l'industrialisation puis la tertiarisation de la société et de l'autre la remise en cause des conceptions traditionnelles du temps et de l'espace dans les sciences (thermodynamique, géométrie non-euclidienne, relativité restreinte puis générale), les arts et la littérature (par exemple : fragmentation du récit chez Proust, explosion de l'espace de représentation chez les cubistes, distorsions de la vitesse chez les futuristes). Or ces deux aspects de la modernité (industrialisation et invention de nouveaux espaces-temps) sont corrélés à un troisième, qui nous intéresse au premier chef : le renouvellement des manières de concevoir la motricité humaine.

Cette conception nouvelle de la motricité humaine provient de la grande crise des rythmes humains que connaît l'Europe occidentale du XIXe siècle. L'industrialisation massive de la société déphase en effet une grande partie des populations européennes, qui abandonnent en l'espace de quelques décennies les rythmes et cycles de vie que l'essentiel de l'humanité chasseresse, cueilleuse, pastorale puis agraire avait jusqu'alors suivis depuis quelques millions d'années. Plusieurs éléments, dans l'histoire des sciences, attestent d'une prise de conscience aiguë de ce déphasage.

2 *cf*. par exemple (pour les questions qui nous intéressent spécialement) : Anson Rabinbach, *Le moteur humain. L'énergie, la fatigue et les origines de la modernité* (1992), traduit de l'anglais par Michel Luxembourg, Paris, La Fabrique, 2004 ; Annie Suquet, *L'éveil des modernités : Une histoire culturelle de la danse*, Pantin, Centre National de la Danse, 2012.

L'invention des concepts de « fatigue » et de « névrose » (maladie des nerfs) dans les sciences médicales et hygiénistes d'abord, prouve que très tôt, les industriels sont conscients des troubles générés par la mécanisation du travail : en bons exploitants, ils réalisent qu'ils doivent veiller à éviter toute usure excessive de la force de travail qu'ils emploient[3].

Une autre attestation peut se trouver dans le thème du « bon rythme » qui forme le cœur de l'ethnologie naissante. C'est ainsi que voit le jour l'idée d'une humanité d'avant la chute industrielle, par laquelle les Européens se projettent un passé de « bons sauvages[4] ». Ce bon rythme est régulièrement décrit comme une alternance entre une sorte d'inertie, de passivité naturelle et, de manière intermittente, de « crises » exprimées dans les transes, dont les premiers ethno-psychologues du travail considèrent que les ouvriers reproduisent la structure dans les danses et les sports[5].

Parallèlement enfin, la philosophie s'empare de ce thème de la crise des rythmes vécus en relevant les contradictions entre le monde de la technoscience et celui de la vie subjective. Ainsi la philosophie de Bergson rejoue sur un plan ontologique l'opposition des deux temps du travail industriel (temps des horloges) et du travail agraire (temps de la vie ou durée). Dans les attaques de Bergson contre les illusions cinématographiques de l'intelligence, on reconnaît ainsi une réponse plus générale que les critiques de l'industrialisation opposent en Europe à l'abandon d'une vie mieux corrélée aux cycles de la nature. De même, les invectives de Husserl contre le positivisme (qui « décapite la philosophie[6] ») font écho à la protestation moderniste contre l'illusion scientiste que l'univers entier (y compris le monde psychique) puisse être pensé en se référant aux seuls faits observables et algébrosés, au mépris de l'instance subjective qui les éprouve.

3 Anson Rabinbach, *Le moteur humain*, *op. cit.*, p. 50 sq.

4 *cf*. Hillel Schwarcz, « Torque: The New Kinaesthetic of the Twentieth Century », dans Jonathan Crary et Sanford Kwinter (éd.), *Incorporations*, Cambridge (MA), MIT Press, 1992, pp. 81-82, où l'historienne montre comment la question du rythme domine le champ de l'anthropologie à la fin du XIXe siècle, ce qui rejaillit sur la manière dont la physiologie, mais aussi bien le milieu de la danse éducative (en particulier l'Eurythmie de Dalcroze), envisage le mouvement humain en général.

5 Guglielmo Ferrero, « Les formes primitives du travail », *Psychologie*, « Revue Scientifique », vol. 5(11), 14 mars 1896.

6 Edmund Husserl, *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale* (1936), traduit de l'allemand par Gérard Granel, Paris, Gallimard, 1976, p. 14.

De l'autre côté, les machines mêmes avec lesquelles les ouvriers travaillent en viennent à transformer l'idée que l'on se fait du corps humain. Le corps humain devient, à l'égal de la machine industrielle, « un moteur qui transforme l'énergie en travail mécanique[7] », dont les sciences du travail se fixent la tâche d'établir les normes d'un travail ergonomiquement réglé. « Le corps anthropomorphique disparaît en tant qu'entité distincte » pour être remplacé par un « corps industriel » soumis à des « normes objectives, scientifiquement déterminées, portant sur l'économie du mouvement[8] ». Certes, l'image de l'homme-machine n'est pas neuve. Elle est même prégnante dans la pensée occidentale au moins depuis les animaux-machines de Descartes. Mais les animaux-machines ne génèrent pas leur propre énergie : ce sont des horloges que Dieu a remontées. La machine humaine, le moteur humain du XIXe siècle est une machine bien différente : c'est une machine qui génère et use son feu intérieur[9]. C'est une machine, non plus qui s'use par frottement, mais qui *fatigue.* Ainsi, la machine à combustion, en remplaçant l'action musculaire des chevaux et des humains dans la division sociale du travail, en vient parallèlement à remplacer la mécanique horlogère dans la représentation du fonctionnement physiologique.

Des deux côtés de l'industrialisation, la focale est donc mise sur l'expérience motrice : d'un côté parce que l'organisation en usines et l'urbanisation déphase les rythmes du travail ; de l'autre parce que la prolifération des machines énergétiques dans le monde humain rejaillit sur la compréhension physiologique du corps.

Actant ce double intérêt, dans le courant du XIXe siècle, la psychologie de la perception fait la place à un nouveau « sens » aux côtés des cinq sens classiques listés par Aristote. Alors que les XVIe et XVIIe siècles parlaient d'un *sentiment de soi* qui pointait plutôt la dimension affective de l'appréhension interne[10], le XIXe en vient à parler d'un « sixième sens » dont le fonctionnement serait similaire à celui des sens impliqués dans la perception de l'extériorité. Ce sixième sens est d'abord baptisé du nom de « sens musculaire » (par le physiologiste britannique Charles Bell) et il est rendu responsable de

7 Anson Rabinbach, *Le moteur humain, op. cit.*, p. 20.
8 *Ibid.*, p. 150.
9 *cf.* Michel Serres, « Turner traduit Carnot » (1972), repris dans *Hermès III : La traduction*, Paris, Minuit, 1974, p. 233-242.
10 Georges Vigarello, *Le sentiment de soi. Histoire de la perception du corps XVIe-XXe siècle*, Paris, Seuil, 2014.

trois types de sensations liées à la contraction musculaire : « douleur et fatigue, poids et résistance, mouvement et position[11]. » Ce nouveau sens, ou plutôt, cette nouvelle constellation de sensations dont l'histoire chaotique ne lui a toujours pas permis d'être intégré dans nos livres d'école, va jouer un rôle crucial dans la compréhension du mouvement.

En effet, sous l'impulsion de Henry Bastian, cette constellation de sensations—auxquelles viennent s'en ajouter d'autres concernant les articulations (organes tendineux de Golgi) et l'orientation de la tête dans l'espace (oreille interne)—est rebaptisée du nom de « kinesthésie », c'est-à-dire littéralement le sens (*aisthesis*) du mouvement (*kinesis*)[12]. Certes cette dénomination mène à de grandes confusions et notamment à la croyance mal fondée que l'expérience du mouvement serait uniquement proprioceptive et n'impliquerait donc aucune donnée sur l'environnement : comme si le défilement du paysage dans le champ optique de ma course, comme si la sensation tactile de l'air sur mon visage, comme si le decrescendo du volume des choses dont je m'éloigne, n'étaient pas, eux aussi, des manières pour moi de faire l'expérience de mon mouvement[13]. Mais cette confusion de l'expérience du mouvement subjectif avec une expérience strictement proprioceptive est révélatrice d'un tournant majeur dans les conceptions modernes de la motricité. Alors que toute la science moderne a accoutumé l'humanité européenne à voir le mouvement comme un phénomène qui se passe dans l'espace *partes extra partes*, la physiologie et la psychologie nous apprennent à approcher le mouvement à partir de l'expérience qui en est faite « de l'intérieur » par les sujets.

Ce tournant vers l'intériorité dans la compréhension du mouvement, cette secousse donnée à la distribution classique des sens, traversent la philosophie. Du « sens de l'effort » de Maine de Biran, au concept de durée exemplifié chez Bergson par l'expérience du mouvement, aux kinesthèses du *Chose et espace* de Husserl, différentes manières d'aborder l'expérience intime du corps en mouvement servent un propos

11 Susan Leigh Foster, *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, London, Routledege, 2010, p. 74.

12 Henry Charlton Bastian, « The "muscular sense": its nature and cortical localisation », *Brain*, vol. 10(1), 1888.

13 *cf.*, sur cette critique, James Jerome Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle* (1979), traduction de l'américain Olivier Putois, Éditions Dehors, 2014, par exemple p. 206.

similaire : remettre en cause la conception unilatérale du corps humain comme *Körper* à la faveur d'un corps-de-mouvement que la phénoménologie appellera finalement la Chair.

La double apparition du mouvement dans la modernité—d'un côté, dans les sciences médicales et politiques du travail sous la forme de l'invention de la fatigue et du déphasage rythmique entre les humains et leurs travaux ; et de l'autre, dans les sciences physiologiques de la perception sous la forme de la découverte d'un sens de soi qui est rapidement interprété comme sens du mouvement—contribue ainsi à justifier une refonte du concept de mouvement à partir de l'expérience qui peut en être faite par le sujet moteur.

Demander à Achille

On peut en trouver une confirmation avec la réactivation, dans des philosophies au tournant du XXe siècle, du concept de *devenir* qui, chez des penseurs comme Bergson, James, ou encore Whitehead, en vient à être conceptualisé à partir de l'expérience motrice.

Revenons d'abord sur les motifs qui conduisent au renouveau philosophique de ce concept. Comme l'a montré Tristan Garcia[14], l'idée de considérer toutes choses comme des processus plutôt que comme des substances est l'une des nombreuses conséquences de l'événement théorique majeur du XIXe siècle : le succès de l'évolutionnisme en biologie. En quoi l'évolutionnisme a-t-il été le ferment de cette processualisation généralisée ? C'est qu'après des millénaires d'une conception fixiste à l'égard des espèces vivantes où celles-ci étaient considérées comme des formes stables, les théories de Lamarck puis de Darwin ont introduit l'idée qu'il n'y a d'espèces qu'en cours de formation. À la place des espèces, les deux biologistes enjoignent ainsi à penser en termes de *processus de spéciations*, c'est-à-dire en termes de phénomènes de multiplications et de dérives des espèces, plutôt que de reproduction d'une forme stable dans le temps[15].

14 Tristan Garcia, *La vie intense : une obsession moderne*, Paris, Autrement, 2016.

15 Sur le concept de spéciation, *cf*. Ernst Mayr, *One Long Argument. Charles Darwin and the Genesis of Modern Evolutionist Thought*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1991, p. 30-31.

Or, à compter de ce tremblement de terre théorique, comme un large jeu de dominos sur plusieurs décennies, une à une, les « formes » habituelles de la connaissance sont, à la suite de cette processualisation du concept d'*espèce*, à leur tour comprises et analysées en termes de processus. Ainsi, les *sujets* sont-ils défaits en processus de subjectivations : le monde humain n'est pas un monde d'acteurs rationnels, mais d'individus simultanément façonnés par leurs existences et par leurs actions[16]. De même, les *genres* (masculin/féminin) sont dissous en assignations et en productions, puisque, comme le montre Simone de Beauvoir, « on ne naît pas femme : on le devient[17] ». Et pour finir, certains philosophes comme Bergson (avec sa durée des choses incompressible en temps des horloges) ou Whitehead (avec sa philosophie des processus) étendent cette logique à tous les êtres, forgeant de véritables ontologies du devenir pour lesquelles

> « l'arbre identique à lui-même n'est qu'un effet, comme un reflet à la surface de l'eau, de la réalité profonde de ce qui est : des variations continues d'être, des lignes de devenir qui m'apparaissent à un moment stabilisées comme un objet spatial[18]. »

L'idée apparaît ainsi de plus en plus prégnante que les choses sont des traces d'un mouvement de fond qui les constitue. Il n'y a pas d'arbre, pour ces philosophies : cela arbrifie. Il n'y a pas d'espace : il y a des spatialités ou des spatialisations. Il n'y a pas de corps : il y a des prendre-corps, des devenir-corps (*embodiments*) comme il y a des devenir-humain, des devenir-loup, des devenir-peuplier, tous processus que nos modes d'appréhension de la réalité nous empêchent de concevoir comme des devenirs et nous restreignent à n'en apercevoir que les instantanés. Se placer au milieu des choses plutôt qu'à leur surplomb, tenter de durer avec elles plutôt que de leur imposer notre temps,

16 *cf*. sur ce point la synthèse de Michel Wieviorka, « Du concept de sujet à celui de subjectivation/dé-subjectivation », *Fondation Maison des Sciences de l'Homme. Working Papers*, #16, 2012 : « Au lieu de partir d'un concept finalement confus de sujet pour rendre compte de l'action, ce qu'il importe de comprendre est l'aboutissement de processus au fil desquels se façonne le sujet, qui de là, à un instant donné, passera, ou non à l'action. Le sujet est alors, simultanément, ce que l'expérience ou l'action a fait, mais aussi d'ailleurs l'éducation et d'autres facteurs, et ce qu'il pourra faire, il est à la fois déterminé et déterminant. »

17 Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe [tome 2]*, Paris, Gallimard, 1947, p. 1 : « On ne naît pas femme : on le devient. Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine ; c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin. »

18 Tristan Garcia, *La vie intense*, *op. cit.*, p. 78.

telle est la tâche du philosophe qui voudrait se prêter à l'être ainsi défini comme processus. Les substances, les formes fixes obstruent cette vision de leurs persistances apparentes et la tâche de la philosophie (par les moyens de la généalogie, de l'archéologie, de la cosmologie, de la phénoménologie) semble être de défaire le substantialisme.

Or, indépendamment de notre adhésion à ces philosophies du devenir, un élément doit retenir notre attention : c'est la manière dont ces mêmes pensées font appel à l'expérience du bougeur. C'est symptomatiquement le cas chez Bergson, dans le traitement que le philosophe réserve aux paradoxes de Zénon[19]. Il vaut la peine, pour bien comprendre le changement de perspective sur le mouvement caractéristique de la modernité, de s'y appesantir un instant.

Les paradoxes de Zénon montrent qu'on ne saurait séparer le mouvement de l'espace dans lequel il se déroule. Prenons l'exemple d'une course entre Achille (coureur exceptionnel) et une tortue (coureuse médiocre) où, par courtoisie, Achille aurait laissé à la tortue une dizaine de mètres d'avance. Qui, d'Achille ou de la tortue, gagnera le 100-mètres ? La réponse spontanée sera de dire qu'Achille, avec sa vitesse prodigieuse, rattrapera la tortue en quelques pas et n'aura aucune difficulté à la battre.

Mais Zénon raisonne : si Achille veut dépasser la tortue, il lui faudra d'abord atteindre le point où elle se trouvait initialement (à 10 m de lui). Or, au moment où il aura atteint ce point (à 10 m de la ligne de départ), la tortue aura déjà avancé (disons d'1 m). Si donc, à nouveau, Achille veut la dépasser, il lui faudra atteindre ce nouveau point (à 11 m de la ligne de départ). Or, au moment où il aura atteint ce nouveau point (11 m), la tortue aura à nouveau avancé (disons de 0,1 m). Si donc, à nouveau, Achille veut la dépasser, il lui faudra atteindre ce nouveau point (à 11,1 m de la ligne de départ). Et ainsi de suite, si bien qu'Achille ne pourra jamais dépasser la tortue. Zénon tirait de cette conclusion que le mouvement est contradictoire, puisque d'un côté il est évident qu'Achille dépasse la tortue et que de l'autre, il est tout aussi irrésistible logiquement qu'il ne la dépasse pas. Et

19 On retrouve le thème des paradoxes de Zénon d'un bout à l'autre de l'œuvre de Bergson : de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* (Paris, Puf, 1889, p. 84-86), à *Matière et mémoire* (Paris, Puf, 1896, pp. 213-215), aux *Deux sources de la morale et de la religion* (Paris, Puf, 1932, pp. 207-208) et surtout dans *La pensée et le mouvant* (Paris, Puf, 1934, pp. 8-9, 146-147, 156-157, 160-161).

Bergson, en un sens, est en accord avec Zénon : oui, dit-il, le mouvement est contradictoire *si* (et seulement si) l'on décide de le diviser comme on diviserait l'espace qu'il permet de parcourir. Si l'on demande à Achille de s'arrêter à chaque fois qu'il atteint le point où la tortue se trouvait, alors en effet il ne la dépassera jamais : mais c'est qu'alors il ne cherche pas même à la dépasser ; il cherche seulement à rejoindre l'endroit où elle se trouvait...

Or dans une course, ce n'est pas ce qu'Achille fait. Demandez à Achille, dit Bergson, et voici ce qu'il vous répond :

> « Zénon veut que je me rende du point où je suis au point que la tortue a quitté, de celui-ci au point qu'elle a quitté encore, etc. ; c'est ainsi qu'il procède pour me faire courir. Mais moi, pour courir, je m'y prends autrement. Je fais un premier pas, puis un second, et ainsi de suite : finalement, après un certain nombre de pas, j'en fais un dernier par lequel j'enjambe la tortue. J'accomplis une série d'actes indivisibles. Ma course est la série de ces actes[20]. »

Bergson voyait dans les paradoxes de Zénon le premier geste de la (mauvaise) métaphysique occidentale qui a condamné les philosophes à ignorer la réalité du mouvement. Les réponses qui ont été données aux paradoxes de Zénon ont en effet systématiquement consisté à admettre que le mouvement *était* cette chose impossible : une somme de coupes immobiles. Pour Bergson, cette confusion entre le mouvement et le squelette d'espace qu'il laisse derrière lui condamne la métaphysique à d'impossibles contradictions qui relèvent toutes de la même difficulté : on ne peut pas recomposer la mobilité à partir de l'immobilité. Ce qui est une autre manière de dire que, tant qu'on posera que les éléments de la réalité sont des entités stables additionnées les unes aux autres, on ne pourra jamais comprendre les phénomènes dynamiques.

Plus encore, Bergson insiste sur la singularité du mouvant. Ce n'est pas seulement qu'on ne peut pas diviser les mouvements sans en perdre la nature. C'est qu'on ne peut pas convertir les mouvements d'un individu (Achille) à l'échelle des mouvements d'un autre (la tortue). C'est ce sur quoi insiste le philosophe dès sa première mention des

20 Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, *op. cit.*, p. 160-161.

paradoxes de Zénon dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, lorsqu'il accuse les Éléates (l'école philosophique à laquelle appartient Zénon), non seulement de prendre l'espace parcouru pour le mouvement qui le traverse, mais surtout, pour ce faire, de considérer les mobiles comme substituables :

> « à Achille poursuivant la tortue ils substituent en réalité deux tortues réglées l'une sur l'autre, deux tortues qui se condamnent à faire le même genre de pas ou d'actes simultanés, de manière à ne s'atteindre jamais. Pourquoi Achille dépasse-t-il la tortue ? Parce que chacun des pas d'Achille et chacun des pas de la tortue sont des indivisibles en tant que mouvements[21]. »

L'argument de Bergson repose tout entier sur la reconnaissance de cette différence : à mobiles distincts, mouvements distincts. Ou pour le dire autrement : le mouvement n'est pas séparable du mobile, ni le mobile du mouvement qui le porte. Cela ne veut pas dire que les mouvements d'Achille soient indivisibles comme tels : chaque pas d'Achille forme une unité avec laquelle on peut scander les moments de sa course. Mais ils ne sont pas divisibles selon la même loi que les pas de la tortue : on ne peut pas compter les pas d'Achille en pas de tortue—cela reviendrait à considérer Achille comme s'il était une tortue. Les deux mouvements ne sont pas homogènes entre eux et *a fortiori* ils ne le sont pas à un espace neutre dans lequel ils pourraient s'effectuer abstraitement, indépendamment du mobile, et qu'on pourrait donc diviser.

Indépendamment de la portée métaphysique de ce propos de Bergson, ce qui nous intéresse pour lors est de comprendre au nom de quoi le philosophe affirme l'irréductibilité du mobile à la somme des immobilités. Or ce qui apparaît—et c'est là qu'il nous faut insister sur l'importance de la découverte d'un « sens du mouvement » dans la physiologie du XIXe siècle—c'est que Bergson en appelle, pour sortir des paradoxes de Zénon, au caractère fondateur de l'expérience motrice. Sur quoi Bergson s'appuie-t-il, en effet, pour rejeter la mauvaise métaphysique ? Il s'appuie sur un vieil argument, qu'on trouve déjà chez Diogène, un contemporain de Zénon, et qui consistait à marcher pour prouver la réalité du mouvement. Mais il le fait d'une manière bien particulière : alors que

21 Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op. cit.*, p. 84.

Diogène se contentait de marcher *en silence*, Bergson, lui, appelle à *parler depuis l'expérience* de la marche. Comme il le dit sans détour dans *La pensée et le mouvant* :

> « Le philosophe ancien qui démontrait la possibilité du mouvement en marchant était dans le vrai : son seul tort fut de faire le geste sans y joindre un commentaire[22]. »

Pour Bergson ce dont il y a à parler, ce dont il y a à rendre compte, c'est de la marche : non pas du fait qu'il y a la marche, mais du vécu de la marche elle-même. Cela ne veut pas dire qu'il ne s'agirait que de renvoyer à l'existence du mouvement (que Zénon n'a jamais niée) : cela veut dire que seule la mesure subjective de ce que c'est que d'être en mouvement pourra nous permettre d'en comprendre la nature. Demandons à Achille de commenter sa course et écoutons sa réponse. Voilà l'appel que lance Bergson aux métaphysiciens. Autrement dit, si nous voulons parler du mouvement, parlons d'abord à ceux qui bougent : ils nous diront, quant à eux, que le mouvement vécu est indivisible en ces moments ; qu'un geste n'est pas le même s'il s'arrête au milieu de son exécution ; que marquer la pause, c'est déjà faire un autre mouvement.

Bergson a ainsi ouvert pour nous une brèche dans la philosophie : en demandant aux bougeurs de parler, en se tournant vers Achille pour comprendre le mouvement, il a appelé notre attention vers l'expérience du mouvement. C'est en raison de ce changement de focale qu'il nous semble que les philosophes ont quelque chose à apprendre des danseuses, des danseurs et de leurs expériences. Si les philosophes s'intéressent à nommer la manière dont les choses deviennent, alors les danseurs et les danseuses (mais aussi bien : les marcheurs, les grimpeuses, les athlètes et toutes les personnes dédiées au mouvement) doivent être interrogés[23].

22 Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, *op. cit.*, p. 160.

23 On aurait pu arriver à la même conclusion, à savoir la nécessité de s'intéresser à l'expérience subjective du mouvement, en partant d'une tout autre tradition philosophique, à savoir la phénoménologie. Mais la phénoménologie n'arrive pas à l'expérience du mouvement à partir du mouvement : on peut dire, au contraire, qu'elle y arrive en partant de l'expérience subjective elle-même. Ainsi dans les philosophies de Jan Patočka et de Renaud Barbaras en particulier, c'est par remontées successives à partir de l'expérience de la perception que ces philosophes en sont venus à faire du dynamisme l'essence même de la subjectivité. Cette « phénoménologie dynamique », selon l'expression de Renaud Barbaras (*Dynamique de la manifestation*, Paris, Vrin, 2013) affirme la nécessaire motricité du sujet percevant : seul un sujet en mouvement peut en effet être au monde sans y être collé (« en être » sans y être assigné à une unique place). Seule cette présence par « attaches élastiques » autorise les jeux de vergence et de focale, de distance et de rapprochement en lesquels l'apparaître perceptif des choses consiste, ou du

Vers une philosophie du danser

Ainsi nous sentons-nous appelés à faire de la place, dans la philosophie, pour l'expérience du mouvement. Or ce n'est pas seulement de l'expérience du mouvement en général que nous voulons parler, mais bien de l'expérience du mouvement *dans une danse* (le Contact Improvisation). Il faut donc continuer à affiner le point de départ de nos investigations.

Nous pouvons, conformément à ce que nous venons de dire, déjà nous situer à l'intérieur d'une réflexion sur la danse. Cela découle de ce qui précède, en effet : nos recherches ne relèvent pas tant d'une philosophie *de la danse* que d'une philosophie *du danseur ou de la danseuse*. Les philosophies de la danse s'intéressent à des questions essentielles d'ontologie et d'esthétique et se demandent notamment ce qu'est une œuvre, une technique, un auteur de danse—en particulier par rapport aux autres formes d'art[24]. Or nos questions ne sont ni ontologiques, ni esthétiques. Elles sont plutôt d'ordre phénoménologique—où il faut entendre, en un sens pour ainsi dire non-technique, une certaine exigence descriptive à laquelle nous voulons soumettre *l'expérience de ou dans* la danse. Il ne s'agit certes pas de rendre compte subjectivement de l'expérience du danser au sens où nous ferions seul appel à notre expérience (à nous, auteur de ces lignes) d'une certaine danse. Mais du moins, nous nous exerçons à nous interroger sur les expériences *en première personne* des danseurs[25], c'est-à-dire de considérer la danse de l'intérieur

moins sans lesquels il ne serait pas concevable : un être qui ne pourrait pas se désengluer ne serait-ce que partiellement du monde ne pourrait pas le percevoir—même Dieu, comme dit Husserl, percevrait par esquisses, c'est-à-dire en bougeant. Ainsi, comme pour nous, il est essentiel pour cette phénoménologie dynamique d'étudier non seulement le mouvement en son essence, mais aussi dans ses manifestations, c'est-à-dire de faire, non seulement une phénoménologie dynamique, mais aussi et parallèlement une « dynamique phénoménologique », c'est-à-dire de mener à bien une étude phénoménologique des manières dynamiques d'exister. Chez Jan Patočka, cette dynamique phénoménologique peut se lire dans sa philosophie des trois mouvements de l'existence et dans sa cosmologie, tandis que chez Renaud Barbaras, on la trouve instanciée dans une philosophie de la vie et du désir. *Mutatis mutandis*, on peut dire que c'est la philosophie de la danse qui prend en charge, pour nous, la fonction de nous initier aux différents modes du mouvement.

24 Dans le contexte français, *cf*. Frédéric Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique. Essai sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009 ; et dans une tradition plus analytique, Julia Beauquel et Roger Pouivet (dir.), *Philosophie de la danse*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010 ; ainsi que Julia Beauquel, *Esthétique de la danse. Le danseur, le réel et l'expression*, Paris, Presses Universitaires de Rennes, 2015. Dans le contexte américain, *cf*. l'article synthétique d'Aili Bresnahan, « The Philosophy of Dance » (2015), *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, plato.stanford.edu/entries/dance

25 Il faudrait dire, plus spécifiquement, du « contacteur » et de la « contacteuse », mots que nous utiliserons parfois malgré leur inélégance en français. Nous jouerons ainsi d'une certaine homonymie :

d'*une pratique*, d'*un faire* artistique : de quoi faisons-nous l'expérience en dansant, et en particulier en dansant le Contact Improvisation ? Et quelles conséquences pouvons-nous tirer de l'expérience du danseur sur l'expérience du mouvement, voir sur le mouvement en général ?

Cette méthode d'extension de l'expérience artistique à l'expérience en général, nous l'empruntons à certaines stratégies philosophiques, notamment à celle de Maurice Merleau-Ponty. Considérant que l'art est une « opération centrale qui contribue à définir notre accès à l'être[26] », qu'il ne doit pas être séparé de la vie, que bien au contraire il s'enracine dans nos expériences les plus quotidiennes et qu'il n'a de sens que comme prolongement et saisie, à même les œuvres, des structures générales de l'existence, Merleau-Ponty considère les expériences artistiques, c'est-à-dire non pas tellement les expériences des œuvres, que les expériences que les artistes font du monde, comme des témoins ontologiques privilégiés de la perception. Le concept de « style » recouvre, chez le philosophe, cette manière de comprendre l'art. Le style n'est pas seulement le monogramme qu'appose l'artiste sur le monde, la trace indélébile que sa subjectivité ajouterait au perçu : il est, plus simplement, l'indice du fait que nulle perception ne me donne le réel en transparence. C'est pourquoi on peut dire que « la perception déjà stylise », c'est-à-dire qu'avant toute mise en forme, avant toute expression, le monde m'apparaît déjà selon un accent unique qui appartient à ma rencontre avec lui et que je serais bien incapable d'abstraire si je le voulais. L'inhérence ou la solidarité des choses avec leurs manières d'apparaître, ce fait que « l'accès à l'objet fait partie de l'être de l'objet[27] », ne cesse pas avec l'opération artistique, mais au contraire s'y révèle : dans « la manière » du peintre, dans « le timing » du danseur, « le toucher » du musicien. La manière de se rapporter aux pratiques artistiques depuis le projet merleau-pontyen consiste ainsi à voir en elles autant de manières d'investiguer les phénomènes, à partir du faire artistique qui consone avec eux.

quand nous parlons des danseurs, nous avons idée de parler des contacteurs ; mais nous avons aussi l'espoir et l'intention que certaines de ces descriptions touchent d'autres expériences du mouvement que celles des seuls danseurs de Contact Improvisation. Cet espoir n'est pas tellement autre que celui que nous plaçons derrière le « nous » qui nous englobe avec le lecteur ou la lectrice : c'est l'espoir que nous partageons, avec eux, une communauté d'expérience.

26 Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 42.

27 Emmanuel Lévinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger* (1932-1940), Paris, Vrin, 1967, p. 115.

En transposant cette logique aux pratiques chorégraphiques, nous les envisageons comme autant de manière d'investiguer le phénomène de la motricité humaine et du mouvement en général à partir d'une certaine suspension, fournie par le cadre du studio ou de la scène. Cette décision n'est pas descriptive : elle ne veut ni dire que le mouvement serait l'objet « propre » de la danse (c'est simplement l'objet que nous nous donnons pour la regarder) ; ni que les artistes chorégraphiques cherchent à faire une sorte de phénoménologie pratique appliquée au mouvement (même s'il n'est pas exclu que cela soit le cas pour certains[28]). Faire l'analogie entre art (ou danse en particulier) et phénoménologie est une décision heuristique. Elle permet d'envisager les partitions chorégraphiques comme autant de manières de considérer le mouvement *sous certaines conditions* ; et à la lumière de cette méthode, les décisions esthétiques des danseurs et des chorégraphes peuvent alors être envisagées comme autant de laboratoires pour observer le mouvement en dehors ou à l'exception de certaines des « thèses », ou préjugés, qui peuvent lui être attachés dans d'autres modes de rapport à la motricité.

En faisant une philosophie du danseur de Contact Improvisation, nous ne voulons donc pas dire que ces danseurs, ni même en général les danseurs seraient les dépositaires d'une définition de la danse : pas plus que les chorégraphes, pas plus que les spectateurs, pas plus que les directeurs de théâtre, les danseurs ne détiennent l'autorité pour dire ce qu'*est* la danse. En revanche, ce dont les danseurs sont bien les auteurs, c'est de leur expérience des mouvements dansés, de leur expérience de que c'est que de les danser (et non seulement de les voir, ou de les composer). Chrysa Parkinson, danseuse-interprète américaine, fait profession de clamer cette autorité expérientielle :

> « En tant que danseuse, je ne signe pas les œuvres auxquelles je prends part. Je n'en ai pas la propriété. La manière dont je suis appréhendée dans un spectacle est souvent différente de la manière dont je suis constituée en tant qu'artiste. Je ne suis pas nécessairement l'auteure de

28 *cf.* par exemple Jacques Gaillard, *Expérience sensorielle et apprentissage : Approche psycho-phénoménologique*, Paris, L'Harmattan, 2004, qui alimente sa pédagogie inspirée de la technique Alexander des recherches menées par Pierre Vermersch en psycho-phénoménologie.

mon image sur scène en tant que danseuse, mais je peux être l'auteure de mon expérience dans ce rôle particulier qu'on m'a donné, et transporter cela au prochain rôle[29]. »

Savoir être une telle auteure est une pratique, qu'elle a baptisée du nom de *Personal Performance Practice* et qu'elle enseigne d'ailleurs dans de nombreuses écoles de danse. Qu'il faille une pratique pour susciter cette autorité indique qu'elle n'est pas un donné. Il n'est pas suffisant, en effet, d'être l'agent ou le sujet d'une action pour en être l'auteur. De multiples mécanismes d'aliénation peuvent me priver du savoir qui s'attache à mes mouvements (en danse, depuis le début du XXe siècle, la figure du chorégraphe comme unique sujet supposé savoir fait partie de ces mécanismes d'aliénation). Tout un travail doit donc être fait pour m'apprendre à reconnaître que c'est bien moi qui suis en jeu dans ce que je fais, que j'y ai à composer mon expérience à l'intérieur du cadre qu'on me propose. C'est à ce travail du danseur sur sa propre expérience que nous nous référons pour élaborer notre philosophie du mouvement.

L'idée d'*autoriser* ainsi les danseurs, d'en faire les auteurs de leur expérience, n'est —au reste—pas nouvelle. On peut, au moins, en faire remonter les origines à ce que Katharina van Dyk a appelé le « passage du régime poétique au régime esthétique de la danse[30] », où les danseurs, délaissant en partie une appréhension de la danse comme succession de figures dans l'espace, s'intéressent au ressenti du geste, à son « vécu sensible ». Ainsi « Duncan, Laban, Wigman, Graham mais aussi bien d'autres, moins connus, font entendre ce vécu du geste dans les textes qu'ils dictent ou écrivent, s'imposant d'un même geste comme sujets-artistes[31]. »

L'œuvre du chorégraphe Rudolf Laban peut ici nous servir d'appui, en particulier son insistance sur la nécessité de développer chez les danseurs (« sujets-artistes »)—mais aussi bien chez tout humain—une « pensée motrice » dont la fonction est de

29 Chrysa Parkinson, « Experiential Authorship : A Practice », dans Anna Petronella Foultier, Cecilia Roos (éd.), *Material of Movement and Thought: Reflections on the Dancer's Practice and Corporeality*, Stockholm, Dans och Cirkushögskolan, 2013, s.p.

30 Pauline Nadrigny et Katharina Van Dyk, « Philosopher à l'écoute des danseurs et des musiciens. Essai entre geste et mouvement », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, 2017 ; revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=785

31 *id.*

perfectionner « l'orientation de l'homme à travers son monde intérieur[32] ». Le développement de la pensée motrice repose sur un affinement des sens et de l'imagination, sur le développement d'une « nomenclature » absente dans la langue commune qui permet, à chacun, de détailler la myriade d'événements perceptifs, émotionnels ou symboliques à l'œuvre sous chaque itération d'un même mouvement. L'« illettrisme du geste[33] » qui caractérise nos langues et qui ne nous permet que difficilement d'articuler l'expérience motrice n'est qu'une des nombreuses résistances qui s'opposent au développement de la pensée motrice : les tendances à chercher des maîtres-paradigmes plutôt qu'évocateurs, le mythe selon lequel il faut souffrir—et non sentir—pour être beau, la confusion entre mouvement et mécanique y participent tout autant.

En raison de ces multiples résistances, on ne peut prétendre avoir atteint une bonne fois pour toute la « sagesse du danseur » et clamer, du haut d'une culture motrice conquise, que nous aurions *acquis* la pensée motrice : la pensée motrice est plutôt le nom d'un travail, celui de penser en mouvements. Et aussi bien, aucune forme de danse ou de pédagogie du mouvement ne fournit, comme telle, une image accomplie de ce travail de la pensée motrice. C'est toujours à des situations concrètes qu'il appartient de l'incarner ou de la solliciter. La pensée motrice relève de l'activité d'« entretenir » selon le beau mot que donnent Isabelle Launay et Boris Charmatz à ce travail qui se situe en effet *entre* les bougeurs, bien plus qu'*en* eux[34]. Le savoir du geste, s'il s'entraîne, reste toujours une négociation.

C'est de cette négociation que le Contact Improvisation est pour nous l'image et c'est pour cette raison que nous dédions cette enquête à cette forme de danse plutôt qu'à une autre. Non pas, bien sûr, parce qu'elle serait la seule pratique chorégraphique à chercher à l'émancipation des danseurs et au développement d'une pensée motrice. Mais parce qu'elle a l'avantage, en se définissant de manière essentielle comme une pratique

32 Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement* (1950), traduit de l'anglais par Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien, Arles, Actes Sud, 1994, p. 39-40.

33 Selon une expression de Hubert Godard, cité in Isabelle Launay, « Le don du geste », *Protée*, vol. 29(2), 2001, p. 95.

34 Boris Charmatz et Isabelle Launay, *Entretenir. À propos d'une danse contemporaine*, Dijon, Les Presses du Réel, 2003.

de danse en duo ou à plusieurs, de manifester cette négociation dans la relation à l'autre. Déplaçant l'enjeu de l'intelligence motrice au plan spécifique de l'intermotricité (c'est-à-dire de l'intersubjectivité par le mouvement), le Contact Improvisation nous aide ainsi à rendre plus apparente la négociation permanente en laquelle consistent nos existences en tant qu'être mobiles pour nous la donner à sentir dans les gestes partagés qui s'y déploient.

Partition et gestes du Contact Improvisation

Ainsi arrivons-nous, enfin, à cerner notre question en sa particularité. *Contact Improvisations* (1972) est le nom d'une pièce du chorégraphe Steve Paxton élaborée en collaboration avec une dizaine de danseurs et de danseuses à New York en juin 1972[35]. Dans cette pièce, qui dure une quarantaine d'heures distribuées sur cinq jours, les danseurs se réunissent autour d'un matelas de gymnastique où des duos se succèdent. Soutenus par les regards observateurs de leurs partenaires, ces duos de danseurs et de danseuses s'essayent à une forme de danse encore incertaine.

Une des premières définitions qu'en donne Steve Paxton est la suivante :

> « deux personnes improvisent librement leurs mouvements, elles utilisent le sol et s'utilisent l'une l'autre comme surfaces, elles dépendent de la gravité qui sert de constante à leurs mouvements[36] »

Sans le savoir, dans ces cinq premiers jours d'un spectacle qui ne devait pas durer plus longtemps, les danseurs sont en train de développer les linéaments d'une technique pour une pratique qui n'existe pas encore. Tout, dans leurs cultures motrices, est mis au service de cette danse : des méditations qu'ils pratiquent ensemble, à l'entraînement à la danse moderne et aux divers arts martiaux qu'ils reçoivent de Steve Paxton, à leurs savoirs de gymnastes, de kinésiologues et de danseurs-interprètes. Mais leur danse met aussi en jeu des gestes archaïques—comme toucher, porter, rouler, sauter—qui

35 Il s'agit d'un groupe composé d'anciens étudiants et collègues rencontrés par Steve Paxton au cours des années 1960 et 1970 : Tim Butler, Laura Chapman, Barbara Dilley, Leon Felder, Mary Fulkerson, Tom Hast, Daniel Lepkoff, Nita Little, Alice Lusterman, Mark Peterson, Curt Siddall, Emily Siege, Nancy Stark Smith, Nancy Topf et David Woodberry.

36 Steve Paxton, « Solo Dancing » (1973), repris dans *CQ* vol. 2(3), Spring 1977, p. 24.

empruntent à une histoire de mouvements plus vaste que les techniques qu'ils connaissent. C'est que ces techniques n'explorent que peu ou plus ces gestes anciens. Ainsi, adulte et même danseur, je n'entre plus guère en contact avec mes congénères : même la gymnastique, où je touche parfois mon partenaire, ne m'initie guère à *rester* en contact. De même, je ne laisse guère plus personne prendre mon poids sur son corps : même les arts martiaux, où j'apprends à jeter mon adversaire dans les airs, ne m'apprennent guère à le porter. D'où tirer ces gestes ? Une réponse développementale s'impose : il faut aller chercher à la réserve des mouvements du nourrisson ; il faut se souvenir des roulés-boulés d'enfant ; il faut aller piocher aux caresses qu'aujourd'hui adulte, on se prodigue dans l'intimité des draps.

Cette forme de danse, qu'on appelle donc Contact Improvisation ou parfois (en France et au Canada) « danse-contact », est aujourd'hui (45 ans plus tard) pratiquée par une « communauté d'expérience[37] » constituée de plusieurs milliers de danseuses et de danseurs, professionnels et « amateurs », dans des dizaines de pays d'Europe, d'Afrique, d'Asie et des Amériques. Les réalités de cette forme de danse sont multiples : danse scénique, danse sociale, danse expérimentale, entraînement du danseur enseigné dans de nombreux conservatoires, le Contact Improvisation a aussi été conçu comme un « art-sport » (en référence aux arts martiaux dont il provient), voire comme une pratique méditative (en référence aux pensées spirituelles orientales, dont le Yoga et le bouddhisme, avec lesquelles il a largement dialogué). Ce sont tous ces niveaux d'existence du Contact Improvisation que nous considérerons comme base pour interroger l'expérience du mouvement.

Par souci méthodologique, nous essayons de n'en privilégier aucun. Par exemple, nous donnons toute son importance au fait que le Contact Improvisation était d'abord un spectacle (qui a été créé en 1972 et qui a fait l'objet de multiples représentations au cours des années 1970), c'est-à-dire que comme forme de danse, il tendait à se rendre visible et lisible à d'autres que les praticiens seuls. Mais de fait, le Contact Improvisation apparaît

37 Cynthia Novack, *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*, Madison (WI), University of Wisconsin Press, 1990, p. 15. L'anthropologue y distingue la « communauté d'expérience » des contacteurs du concept traditionnel de « communauté géographique » qui s'attache généralement à un espace-temps localisable (par exemple : les États-Unis des années 1970, la France des années 2010...).

aujourd'hui, pour l'essentiel, comme une pratique expérimentale et sociale, qui tend à s'adresser à des partenaires plutôt qu'à des spectateurs et à se vivre au studio plutôt qu'à la scène—c'est ce statut de *pratique* qui nous paraît le mieux définir, aussi nous faut-il nous demander : qu'est-ce qu'une pratique ?

Le concept de pratique tel que nous l'entendons contraste d'abord avec une certaine idée qu'on pourrait se faire de la technique comme ensemble de formules à appliquer. En parlant de pratique, nous pointons plutôt l'idée qu'en Contact Improvisation, il s'agit d'un *exercice* permanent, d'une habileté certes, mais en perpétuel affûtage. On objectera peut-être que cela est vrai de tout savoir (technique ou habileté) puisqu'on ne possède un savoir qu'en le mettant en application et donc en le faisant varier—ce que Kant pointait déjà en disant que le médecin le plus savant peut toujours être le plus profond des idiots s'il n'a pas en lui la « faculté de juger » où sa théorie s'applique[38]. Mais en parlant de pratique, nous disons un peu plus que cela : nous disons que le Contact Improvisation est moins quelque chose que l'on fait, que quelque chose que l'on s'efforce de faire. L'anglais dit plus facilement cela, qui a deux sens clairement distincts du substantif *practice* : d'un côté comme « mise en application d'une théorie » (il est alors synonyme de *custom*, « mœurs », *habit*, « habitude », *routine*, « ritournelle ») ; et de l'autre comme « exercice d'une compétence en vue de l'améliorer » (il est alors synonyme de *rehearsal*, « répétition-création d'un spectacle », *drill*, « exercice », *training*, « entraînement »). C'est en ce dernier sens que nous entendons le Contact Improvisation comme pratique. L'idée de pratique que nous défendons implique ainsi une humilité, voire une incertitude, qui résonne avec la manière où l'on dit, dans certains courants du bouddhisme, que l'on « pratique l'éveil » ou que l'on « pratique la générosité », c'est-à-dire que l'on ne prétend pas, même si l'on est un sage, être soi-même perpétuellement éveillé ou généreux. Mais elle résonne aussi plus simplement avec l'idée de travail *au studio* si on

38 Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure* (1787), traduit de l'allemand par A. Tremesaygues et B. Pacaud, Paris, Puf, 1905, note p. 148 : « C'est pourquoi un médecin, un juge ou un homme d'État peuvent avoir la tête pleine de belles règles de pathologie, de jurisprudence ou de politique, à un degré capable de les rendre savants professeurs en ces matières, et pourtant se tromper facilement dans l'application de ces règles, soit parce qu'ils manquent de jugement naturel, (…) soit parce qu'ils n'ont pas été assez exercés à ce jugement par des exemples et des affaires réelles. »

lie ce mot à son étymon latin *studium*, « l'étude[39] » : c'est d'abord ainsi que les espaces de pratique du Contact Improvisation doivent être entendus, comme des espaces *expérimentaux* ou *studieux*, c'est-à-dire comme des espaces pour des expériences qui se cherchent (encore aujourd'hui) plutôt qu'elles ne se détiennent.

Si le Contact Improvisation (considéré comme pratique) n'est pas une technique, il n'est pas non plus une œuvre chorégraphique : sans doute il l'a été, mais en quelques années, de cette œuvre qui ne se montrait que sur des scènes ou dans des galeries d'art, une pratique au studio a émergé qui l'a supplantée. S'il était (encore) une œuvre pour ceux et celles qui le pratiquent, tous s'efforceraient, au moins en intention, de redécouvrir l'impulsion originelle qui y a donné lieu pour s'y sourcer (en étudiant les archives, en regardant les vidéos *princeps*, en rencontrant les fondateurs, comme on fait pour des reconstitutions d'œuvres chorégraphiques). Or il n'en est rien. Une bonne partie des praticiens de Contact Improvisation ignore jusqu'au nom de Steve Paxton et à la date de naissance de la forme. On ne reprend pas le Contact Improvisation comme on reprend une œuvre du passé, mais plutôt comme quelque chose de présent, voire de sempiternel : un peu à la manière dont on « joue » au ballon ou à la marelle (cela n'a pas d'âge) et un peu à la manière dont on pratique certains arts martiaux (où le « maître » est plus facilement l'enseignant présent dans la salle que le fondateur immémorial de la discipline).

Si pratiquer le Contact Improvisation, ce n'est ni en appliquer la formule, ni en interpréter les traits constituants, on peut donc dire que ce serait plutôt comme en chercher la possibilité, c'est-à-dire en réactiver la découverte. Considéré sous cet aspect, le Contact Improvisation qui nous intéresse a connu ses formulations les plus claires dans les années 1970 et 1980. Ce n'est pas qu'aujourd'hui le Contact Improvisation se soit galvaudé, ou que le véritable Contact Improvisation ait été pratiqué par ses seuls fondateurs. C'est seulement qu'en ces années de commencement, le sens de la pratique

39 À la Renaissance, on utilise le mot de *studiolo* pour parler des cabinets de curiosités où des princes esthètes s'entouraient de peintures et de dessins pour leurs « études » (c'est-à-dire pour la lecture et l'écriture). Au XIXe siècle, le latin *studium* donne l'anglais *studio*, c'est-à-dire l'atelier d'artiste (peintre, sculpteur...). Ce n'est qu'au début du XXe siècle, probablement sous l'impulsion d'Isadora Duncan, que le mot « studio » est utilisé en français pour parler de l'espace de répétition et de création chorégraphique. *cf.* Marie Glon et Annie Suquet, « Les lieux d'une pratique nomade. Pour une histoire du studio de danse », *Repères. Cahier de danse*, n°31, 2013.

était à peu près pur de toute tentation d'application systématique de ritournelles préconçues (les contacteurs ne savaient alors pas même *ce qu'*ils pratiquaient). Dès la fin des années 1970 en effet, le Contact Improvisation avait déjà engrangé un certain nombre de tropes (comme le porté-épaule, le porté-bassin, la spirale, le roulé-aïkido, le roulé-en-forme-de-croissant...) qui, aujourd'hui encore, permettent d'identifier la plupart des duos de Contact Improvisation au premier coup d'œil (et sont utilisés comme éléments de distinction et de reconnaissance mutuelle entre danseurs). Mais que ces tropes existent et soient des éléments d'identification ne veut pas dire que le Contact Improvisation *consiste* dans ces tropes : ceux-ci ont simplement été générés par les praticiens et retenus, au fil des décennies, comme des instruments utiles pour soutenir la pratique, qui continue d'évoluer et d'en recruter de nouveaux. L'étude du Contact Improvisation en ses années de naissance nous permet de voir, au-delà des tropes, le problème, les questions à partir desquels ils ont été générés. C'est en ce moment inchoatif que nous situons nos propres questionnements, pour étudier, sous les tropes, les gestes du Contact Improvisation.

Nous voulons faire, avec le Contact Improvisation, ce que d'autres ont fait avec la vie ordinaire[40], la littérature occidentale[41] ou les arts gestuels japonais[42] : une philosophie des mouvements attachés à (ou contenus dans) un espace et un temps particulier.

Appelons cet espace-temps : partition du Contact Improvisation. Et appelons les mouvements qui se déploient dans cette partition : gestes du Contact Improvisation.

Le choix du terme de partition (ou *score*), il est vrai lourdement connoté en français du côté de la partition écrite et spécifiquement musicale, impose un détour conceptuel pour rendre compte de notre usage de ce mot.

On entend généralement dans le mot de partition l'idée d'un objet écrit, ce qui est d'autant plus le cas en anglais où *scoring* signifie « marquer », « noter », « inscrire ».

40 Barbara Formis, *Penser en corps*, Paris, L'Harmattan, 2009 ; et *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, Puf, 2010.

41 Guillemette Bolens, *Le style des gestes : corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, éditions Bibliothèque d'Histoire de la Médecine et de la Santé, 2008.

42 Basile Doganis, *Pensées du corps : la philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais*, Paris, Belles Lettres, 2012.

Pourtant, cette dimension écrite n'est pas le seul sens que les danseurs donnent au mot de partition. En particulier chez les héritiers des improvisateurs des années 1960 aux États-Unis, un autre usage du mot s'est développé qui s'est excepté du « paradigme graphique » de la partition[43] pour prendre en compte toute instruction, verbale ou non-verbale, que des danseurs s'accordent à suivre pour improviser ensemble. Faisant ainsi « partition de tout[44] », ces improvisateurs subvertissent les usages habituels de la partition. Récemment, comme l'a remarqué Isabelle Launay[45], on a beaucoup insisté sur sa fonction d'identification de l'œuvre, à la fois dans des questions ontologiques (qu'est-ce qu'une œuvre de danse ?) et dans des questions économico-politico-juridiques (à qui appartient tel ou tel mouvement ?). Mais plutôt que ces fonctions conservatrices, on peut envisager les partitions sous l'angle de leur potentiel générateur : par les limites qu'elles imposent, elles fournissent des prétextes à mouvement et à création. C'est souvent le cas des partitions que se donnent les improvisateurs—ces partitions n'ont pas pour but de se perpétuer, mais de permettre l'étude de certains phénomènes (dans le cadre de l'entraînement du danseur) et/ou le travail en commun (dans le cadre de la pratique au studio ou sur scène).

On peut tenir une conversation à bâtons rompus pendant une heure, puis décider que cette conversation est « la partition de la danse qui va suivre ». Elle en est la partition dans la mesure où elle devient l'ensemble des références disponibles dont se nourriront les danseurs pour comprendre et organiser les événements qui s'improvisent entre eux. Nous pouvons de même déclarer, sans autre forme de procès, que tel tableau, tel arbre, telle musique partitionneront nos mouvements. C'est plus qu'une inspiration : c'est une méthode qui consiste à laisser nos actions et nos perceptions être structurées ou polarisées par un être, un événement ou une formule. Classiquement, dans des improvisations collectives telles que le Contact Improvisation, on se fixera des objets d'attention ou d'action, des tâches à réaliser ou des puzzles à résoudre : *bouger tout en maintenant une forme de contact avec un partenaire* ou *bouger en suivant les impulsions*

43 Julie Sermon et Yvane Chapuis, *PARTITION(S). Objet et concept des pratiques scéniques (20e et 21e siècles)*, Dijon, Les Presses du Réel, 2016, p. 30.

44 *Ibid.*, p. 185.

45 Isabelle Launay avec Julie Sermon, « Ouvrir la partition et construire un milieu », in *ibid.*, p. 359.

internes ressenties au niveau des viscères ; ou, plus complexe, « *bouger tout en imaginant que toutes les cellules de mon corps écoutent, interprètent et abandonnent la danse, simultanément*[46] » (score qui occupe Deborah Hay dans ses pratiques performatives des années 1970 et qu'elle utilise également dans son training de l'interprète). Ces partitions ne sont pas spécialement écrites[47] mais elles écrivent les perceptions et les mouvements qui en résultent : elles font que les improvisateurs, s'ils travaillent en collectif, habitent un monde partagé. Leur fonction principale, en ce sens, est au moins autant descriptive que prescriptive : elle permet aux danseurs et aux danseuses d'avoir une lecture commune de l'environnement dans lequel elles interagissent.

Cette idée de partition correspond assez bien au concept de « cadre » développé par Frédéric Pouillaude pour identifier les contours d'une œuvre de danse improvisée.

> « L'improvisation se donne généralement un *cadre*, lequel tient minimalement dans la détermination de l'espace et l'éventuelle présence des autres. L'une et l'autre agissent comme *contraintes* : simultanément, elles restreignent et démultiplient le champ des possibles. La détermination de l'espace (telle hauteur, telle largeur, telle profondeur, la présence d'un pilier, l'absence de fenêtres...) crée bien sûr de l'impossible ; mais elle instaure en même temps par sa précision et sa réalité mêmes, toute une sphère d'actions virtuelles que la pure subjectivité n'aurait pu tirer de son chapeau. Autrui, par l'action physique qu'il exerce sur mon corps aussi bien que par sa présence à distance, n'agit pas différemment : tout autant limitation des possibilités abstraites qu'instauration de virtualités concrètes[48]. »

46 Deborah Hay, *Mon corps, ce bouddhiste* (2000), traduit de l'américain par Laurent Pichaud et Lucie Perrineau, Dijon, Les Presses du Réel, 2017, p. 134.

47 Même si elles peuvent donner lieu à écriture, comme c'est le cas chez Deborah Hay, dont les partitions pour la pratique génère des matériaux que la chorégraphe s'emploie ensuite à « décrire à l'écrit le plus concrètement possible afin d'obtenir (…) une liste assez précise des mouvements » qui sont générés par les questions qu'elle se pose (Myrto Katsiki, « Quatre notes sur les partitions de Deborah Hay », in Julie Servais et Yvane Chapuis, *PARTITION(S)*, *op. cit.*, p. 411). Mais cette étape n'intervient que dans un second temps : le raffinement des questions initiales n'est pas, quant à lui, un travail scripturaire ; il est d'abord une manière de laisser les mots résonner, dans la bouche et dans l'espace où elle les prononce pour d'autres.

48 Frédéric Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique*, *op. cit.*, pp. 341-342.

Par rapport au cadre, la partition joue donc une fonction de recadrage ou plutôt de surcadrage : elle ajoute et retire des saillances aux contraintes déjà fournies par l'environnement.

Le meilleur terme pour décrire cette situation serait peut-être celui de « simplexité », qu'Alain Berthoz a forgé pour désigner les formules biologiques qui permettent aux vivants de recevoir et traiter les informations (complexes) venues de l'extérieur en les simplifiant[49]. Cette simplification du réel à l'œuvre dans la perception des vivants n'est pas un appauvrissement—elle consiste au contraire à rehausser certains traits du réel : en le simplifiant, elle le complexifie, elle l'enrichit des polarités propres au vivant qui s'y rapporte. La simplexification simplifie les données sensorielles, mais elle n'en appauvrit pas le contenu : les données sont simplifiées (du point de vue du vivant) parce qu'elles sont *articulées*, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas seulement reçues comme atomiquement comme un bombardement de données séparées les unes des autres, mais *liées* entre elles, molécularisées de telles sortes qu'elles deviennent à la fois plus lisibles et plus digestes.

De même un score simplifie, condense, l'ensemble du réel perçu et il limite les réactions possibles (ou pourvues de sens) à une portion congrue d'entre la myriade disponible. Du point de vue du réel mis en forme par la partition, on dira ainsi que le danseur qui suit une partition ne s'en remet plus qu'à certains déclencheurs (*cues* en anglais, qu'on traduit souvent par le mot « top » en français, comme dans « top départ ») au mépris d'autres stimuli qui pourraient être signifiants (la toux d'un spectateur, la pluie si l'on est en extérieur, etc.). Bien sûr, certaines partitions consistent à recruter maximalement le réel présent. C'est notamment le cas dans ce qu'on appelle les pièces *in situ* et plus généralement dans les pièces improvisées, où tout l'art de l'improvisateur est reconnu à sa capacité à interpréter le moindre événement selon la partition qu'il suit (voire à adapter sa partition pour l'ajuster aux contours de l'événement). L'improvisateur suit en cela une « stratégie interprétative » : il fait l'effort de faire comme si les événements qui se déroulent autour de lui étaient intentionnellement mis au service de sa partition.

49 Alain Berthoz, *La simplexité*, Paris, Odile Jacob, 2009.

En parlant de « stratégie interprétative », nous faisons référence à ce que Daniel Dennett a appelé *intentional stance*[50], c'est-à-dire l'idée que, dans la plupart de nos comportements, nous recourrons à une « posture intentionnelle » qui consiste à prêter des intentions aux choses avec lesquelles nous interagissons, que celles-ci soient humaines ou pas. Cette stratégie interprétative est une simplexification : elle nous permet de prédire les actions de machines ou de systèmes organiques sans en passer par des calculs probabilistes qui seraient trop coûteux ou trop chronophages. Nous faisons ainsi l'hypothèse secrète de croyances et de désirs finalisés chez ces êtres, ce qui nous permet d'agir avec eux. C'est un animisme instrumental spontané dans nos attitudes naturelles à l'égard des choses.

Or ce mécanisme se renforce voire s'entraîne spécifiquement quand on devient l'interprète d'une pièce. Car, que l'ensemble de ces événements soient en effet contenus par la partition (comme c'est le cas dans des pièces plus écrites) ou qu'il soit laissé à l'aventure de ce que *ce soir* produira (comme c'est le cas dans les pièces plus improvisées), il y va toujours de l'art de l'interprète (improvisateur ou pas) de savoir lire le réel en fonction de la partition qui lui est proposée.

Ces précisions étant faites sur la nature de ce que nous entendons par partition, il est temps de dire que celle du Contact Improvisation ne tient ni dans une formule, ni dans une instruction, ni dans un nombre arrêté de gestes potentiels. À dire vrai, le Contact Improvisation est même, originellement, une danse dont l'intention est précisément de tester ce que pourrait être une « improvisation pure », c'est-à-dire justement dénuée de partition. Pressé de donner un condensé de la « proposition fondamentale du Contact Improvisation » par Nancy Stark Smith, Steve Paxton refuse avec force :

> « Je ne te dirai sûrement pas ce que je pense être la proposition fondamentale. Est-ce que tu penses vraiment qu'il y en a une ? Est-ce strictement nécessaire que nous mettions la main sur ce concept ? C'est une question intéressante, et c'est intéressant que tu puisses la poser.

50 *cf*. Daniel Dennett, *La stratégie de l'interprète. Le sens commun et l'univers quotidien* (1987), traduit de l'américain par Pascal Engel, Paris, Gallimard, 1990.

> (…) Quoi qu'il en soit, il est bien possible que tu aies une réponse à cette question quant au concept fondamental du Contact, et je serais bien heureux de t'entendre là-dessus...[51] »

L'attitude du fondateur du Contact Improvisation est ici typique : il ne s'agit pas tant de refuser de répondre, que de refuser de répondre *et de proposer à celui qui demande de donner sa réponse*. Tout l'anarchisme de cette forme de danse tient peut-être dans cette unique volonté de laisser vide, autant que possible, la place de l'auteur : sans doute vous suivez une partition, mais vous ne suivez pas quelqu'un qui vous donne une partition, vous vous donnez la partition que vous suivez à mesure que vous la suivez.

Toutefois, ce paradoxe ne peut tenir que dans une dialectique, qui caractérise l'histoire du Contact Improvisation, entre différentes définitions ou différentes croyances à l'égard de ce qu'est la forme. Comme le dit encore Steve Paxton,

> « Au fur et à mesure que le temps a passé, la réponse [à la question de savoir ce qu'est le Contact Improvisation] a changé s'éloignant d'un phénomène de danse expérimentale et se rapprochant d'une pratique physique alliée à un certain nombre d'études nouvelles sur le corps et l'esprit. J'en suis venu à considérer le Contact comme un événement physique plus facile à décrire par la négative—ce n'est pas un art, pas un sport, et cela ne relève pas non plus des principales caractéristiques de la danse de ce siècle[52]. »

Le *Contact Quarterly*, revue trimestrielle dans laquelle les contacteurs échangent sur leur pratique, est ainsi l'espace d'une myriade de définitions, qui oscillent tantôt du côté de la description de l'événement physique, tantôt du côté des sensations recueillies au cours de cet événement, tantôt du côté des buts recherchés par les joueurs. Toutes ces définitions se complètent et s'articulent entre elles.

51 Nancy Stark Smith, « Core prop, Steve, and the empty middle », *CQ*, vol. 32(2), Summer/Fall 2007.
52 Steve Paxton, « Drafting Interior Techniques », *CQ* vol. 18(1), Winter/Spring 1993 ; traduit de l'américain par Patricia Kuypers, NDD 38-39, p. 104.

La version la plus simple des définitions données du Contact Improvisation se résume à l'instruction, donnée à deux danseurs au moins, de danser ensemble en maintenant une forme de contact physique l'un avec l'autre. Comme Steve Paxton l'indique encore :

> « deux personnes improvisent librement leurs mouvements, elles utilisent le sol et s'utilisent l'une l'autre comme surfaces, elles dépendent de la gravité qui sert de constante à leurs mouvements[53] »

Conformément à ce que nous venons de dire, il est clair que cette description « physique » ne suffit pas à rendre compte du Contact Improvisation. Steve Paxton le reconnaît d'ailleurs, cet aspect physique n'est que la partie émergée de sa partition : l'y réduire, c'est comme « définir le violon en disant que c'est du crin de cheval frotté sur des boyaux de chat[54]. »

C'est qu'à l'intérieur et autour de l'instruction simple d'entrer en contact et de partager son poids avec le partenaire, pour en faciliter ou en soutenir la pratique, toute une série de techniques[55] servent également de partitions ou de co-partitions : la connaissance de certaines séquences de mouvement (chemins ou schémas pour rouler, pour porter, pour contrôler la chute), la maîtrise de certaines qualités de toucher ou de peser propres à ces techniques est tantôt requise, tantôt enseignée, tantôt présupposée dans la pratique, ce qui contribue à en délimiter les contours. Ces techniques sont ce qui sert la « stratégie de l'interprète » dont nous avons parlé : ce sont elles qui sont mises en œuvre lorsqu'il s'agit d'intégrer au duo des éléments qui n'y sont pas prévus. Or ces techniques sont indéfinies en nombre et dépendent de la culture motrice qu'incorpore au Contact chaque praticien qui entre dans la communauté d'expériences : elles sont

53 Steve Paxton, « Solo Dancing », art. cit.

54 Steve Paxton cité dans Barry Laine, « Is Contact Improvisation Really Dance? », *The New York Times*, 3 juillet 1983. Elizabeth Zimmer dit de même que décrire le Contact Improvisation sur le papier, « c'est comme essayer de décrire un escalier en spirale sans utiliser les mains » (« If Disco's Not Your Bag Try Contact Improvisation Ballet », *Manhattan East*, 11 April 1979.)

55 Nous avons déjà nommé l'Aïkido, la danse moderne puis post-moderne (Paxton était un danseur de Limon et de Cunningham, ses danseurs et lui-même participent au renouvellement chorégraphique new-yorkais des années 1960), la gymnastique, le yoga—il faut encore ajouter aujourd'hui : les pratiques somatiques de Release anatomique, de Body-Mind Centering®, de Rolfing, d'Alexander Technique ; les arts martiaux du Judo, du Kung Fu, du Tai Chi Chuan, du Systema ; les techniques de partnering de la danse contemporaine, etc.

simplement, comme dit Nancy Stark Smith, « jetées dans le pot commun[56] » et restent, à ce titre, « sans auteur ».

Un effet corollaire de la stratégie de l'interprète est la prolifération (particulièrement visible dans l'histoire de la pratique) des éléments capables d'entrer dans la partition. Dans la pratique du Contact Improvisation, tout un effort est ainsi fait pour interpréter tout mouvement humain comme un geste de Contact Improvisation. Nancy Stark Smith, l'une des plus importantes propagatrices de la forme depuis son invention, a ainsi dressé une « partition sous-jacente » (*Underscore*) au Contact Improvisation, où elle s'est efforcée de lister l'ensemble des catégories de gestes signifiants dans sa pratique[57]. Avec cette liste, il devient possible d'interpréter n'importe quel mouvement comme étant un geste dansé selon la partition du Contact. Il y a évidemment un danger dans cette pratique inflationniste : c'est que sous la pression prolifératrice des éléments qui entrent sous la partition, on en perde les contours. Mais la prolifération n'est pas *de facto* : elle est *de jure*. Autrement dit, n'importe quel mouvement *n'est pas* effectivement du Contact Improvisation. Simplement, n'importe quel mouvement *peut le devenir*, c'est-à-dire que cela fait partie de la pratique (la partie qu'on appelle donc « stratégie de l'interprète ») que de s'efforcer de reconvertir les mouvements humains en « gestes du Contact Improvisation ». (Par exemple, si d'aventure une personne s'endort dans le studio de danse, au lieu de lui reprocher de faire autre chose, je peux intégrer son action en l'interprétant comme relevant du geste *bonding with the earth*, « se lier à la terre ».)

Considérant la diversité pléthorique des « définitions » qui ont été tentées du Contact Improvisation par ses praticiens, nous ne tenterons pas de donner une formule qui permettrait de les contenir toutes. Plutôt que de définir la partition du Contact Improvisation, nous nous intéresserons donc aux gestes qu'elle circonscrit. Notre étude porte ainsi sur six gestes : regarder, dire, toucher, peser, tomber, ne-pas-faire. Ces six

56 Nancy Stark Smith cité in Cynthia Novack (éd.), *Contact Improvisation Symposium at Saint Mark's Church (New York)*, 19 juin 1983, NSS Archives, p. I-5 : *« For a long time, a lot of the developments in contact in terms of techniques for teaching, etc., they were just thrown in. You would learn from one person – it's like an oral tradition of some kind. (…) You don't say: "this is the 'John' exercise or this is the 'Dede' exercise." No one gets credit for this and everyone gets the benefit. But that in itself as a phenomenon seems (…) more like a folk art in some sense. »*

57 *cf. infra* annexe 3, « L'Underscore et ses traductions ».

gestes fondamentaux n'ont pas vocation à permettre de parler d'une autre pratique que le Contact Improvisation. Mais inversement, nous n'hésiterons pas à faire intervenir des éléments d'histoire de la danse, à analyser des pratiques parallèles, à recruter à ses côtés des compagnons de route plus ou moins distants, pour en constituer l'image. Et surtout, nous ferons usage des écrits des philosophes pour éclairer ces gestes, considérant que, comme les danseurs, les philosophes s'y connaissent, en mouvements, même s'ils ne le montrent pas toujours.

Resserrer les problèmes

Si la philosophie sera donc, pour l'essentiel des chapitres centraux, au service de ce portrait des gestes du Contact Improvisation, inversement, on peut se demander déjà ce qu'elle en retire, c'est-à-dire : que gagne la philosophie à se mettre au service, ainsi, d'une description de la danse ?

On peut à nouveau ici suivre une voie bergsonienne pour situer notre approche. Bergson disait que la tâche de la philosophie n'est ni d'obéir, ni de commander, mais de chercher à sympathiser[58]. Il voulait dire par là que son entreprise, à l'égard des espaces de réflexion où elle s'inscrit (que ceux-ci soient les terrains des sociétés, des sciences, des arts ou des spiritualités), n'est ni d'en adopter les règles, ni d'en proposer une synthèse supérieure qu'elles ne pourraient atteindre par elles-mêmes (les artistes, les mathématiciens, les poètes n'ont pas attendu les philosophes pour réfléchir leurs pratiques). Il s'agit, pour le philosophe, de s'immerger dans le problème, de tenter de faire corps avec le terrain depuis lequel il pense. *Matière et mémoire* étudie ainsi la relation du corps à l'esprit à travers une enquête approfondie des aphasies : de la psycho-physiologie des troubles verbaux, Bergson remonte à la perception et au mouvement. Il prend le plus petit point, le plus documenté aussi, de la science de son époque, pour servir d'aiguillon dans la direction du problème qu'il se pose, en métaphysicien, sur la matière, l'esprit et leur relation.

Suivant cette méthode de resserrement des problèmes, nous cherchons dans la partition du Contact Improvisation la conversion des questions que nous adressons au

58 Maurice Merleau-Ponty, *La prose du monde* (1952), Paris, Puf, 1992, p. 139.

concept de mouvement. Il est vrai que dans la perspective bergsonienne, c'est plus souvent la science que l'art qui sert d'aiguillon. C'est qu'il prétend, en approfondissant le savoir de la science, arriver au point où ce qu'il appelle « l'intelligence », qui découpe le mouvement en morceaux de matière et d'espace, peut se retourner sur elle-même, remonter sa propre pente, suivant le chemin d'une sympathie avec les choses, plutôt que de leur analyse. Cet acte de « l'intuition philosophique » qui retrouve la durée de notre vie intérieure dans les choses mêmes malgré les découpages spatiaux qu'en propose la science, Bergson le conçoit souvent comme l'effort de résister aux tentations de l'intelligence. Mais dans les quelques écrits qu'il consacre à l'art, une autre source de cette intuition est nommée dans la perception artistique. Il l'exprime négativement dans une page célèbre du *Rire*, qu'il est difficile de ne pas relire ici.

> « Quel est l'objet de l'art ? Si la réalité venait frapper directement nos sens et notre conscience, si nous pouvions entrer en communication immédiate avec les choses et avec nous-mêmes, je crois bien que l'art serait inutile, ou plutôt que nous serions tous artistes, car notre âme vibrerait alors continuellement à l'unisson de la nature. Nos yeux, aidés de notre mémoire, découperaient dans l'espace et fixeraient dans le temps des tableaux inimitables. Notre regard saisirait au passage, sculptés dans le marbre vivant du corps humain, des fragments de statue aussi beaux que ceux de la statuaire antique. Nous entendrions chanter au fond de nos âmes, comme une musique quelquefois gaie, plus souvent plaintive, toujours originale, la mélodie ininterrompue de notre vie intérieure. Tout cela est autour de nous, tout cela est en nous, et pourtant rien de tout cela n'est perçu par nous distinctement. Entre la nature et nous, que dis-je ? Entre nous et notre propre conscience, un voile s'interpose, voile épais pour le commun des hommes, voile léger, presque transparent, pour l'artiste et le poète[59]. »

Nous citons longuement ce passage, parce qu'il nous semble exprimer avec la plus grande force de conviction la tentation que nous voulons combattre en nous d'attribuer

59 Henri Bergson, *Le Rire*, Paris, Puf, 1900, p. 115.

(uniquement) à l'artiste la génialité de ses perceptions. La transparence, la clarté que Bergson accorde à l'artiste, si nous n'entendons certes pas y substituer l'opacité ou la confusion, ne nous semblent pas le privilège de certains génies du mouvement, de la peinture ou de la musique. Elles sont plutôt le privilège d'espaces et de temps de pratique, qui appellent certes à déplacer la perception ordinaire, mais qui ne requièrent pas autre chose que le don que chacun peut recevoir et aiguiser quotidiennement (à condition qu'on lui en laisse l'opportunité physique, psychique et économique), *de prendre le temps et d'avoir l'espace* de s'y consacrer.

Jacques Rancière parle, dans le même sens de cette prise du temps et de l'espace, des arts comme de « partages du sensible[60] », à ceci près que le philosophe s'intéresse aux espaces mis à part *par les œuvres pour les spectateurs*, c'est-à-dire à la délimitation, « pour les autres », d'un domaine d'aisthesis commune—l'œuvre d'art consistant en « dispositions de corps, en découpages d'espaces et de temps singuliers qui définissent des manières d'être ensemble ou séparés, en face ou au milieu de, dedans ou dehors, proches ou distants[61] ». Or pour notre part, nous ne nous intéressons pas tant aux œuvres qu'aux pratiques, c'est-à-dire au *faire* artistique, au *danser* : plutôt que de parler de « partages du sensible », il nous faudrait parler de « partages du mobile ». Une pratique dégage un espace et un temps qui *mobilise* les personnes à bouger, à créer, à peindre : c'est-à-dire qu'elle leur circonscrit des mobiles et elle les autorise à leur répondre. Et s'ils sont mobilisés, ce n'est pas par une injonction (« bouge ! », « crée ! », « peins ! »), mais parce qu'ils disposent d'un espace et d'un temps, qu'on appelle selon les arts et selon les âges, *atelier*, *studio*, *piste*, *garage*. Comme le musée, le théâtre, la salle de concert offrent aux spectateurs l'occasion d'un partage du sensible, de même l'atelier, le studio, la piste, le garage offrent aux créateurs le cadre pour le partage des mobiles[62].

Les danseurs s'offrent et reçoivent cette opportunité unique, encadrée par la sécurité du studio ou de la scène, de pouvoir explorer une multiplicité hétérogène de

60 Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

61 Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 61.

62 Et il y a bien sûr des studios et des ateliers sauvages, auxquels correspondent des figures d'artistes telles que les *street artists* (skateurs, graffeurs, hip-hopeurs) et les artistes « bruts » qui, aux franges des espaces appropriés, se ménagent de tels espaces quand on les leur refuse, symboliquement ou réellement.

manières de se mouvoir que l'environnement urbain et social limite d'ordinaire : rouler ou évoluer par terre, sauter dans les airs, être porté, avancer à reculons, tournoyer, ne sont certes pas interdits dans l'espace quotidien ; mais nos rues, nos places, nos maisons ne s'y prêtent guère et rares sont les opportunités qui nous sont données de jouer sur une autre alternance que le passage domestiqué entre debout, assis et couchés.

Notre parti pris esthétique est en ce sens résolument cagien : l'expressivité des choses ne requiert pas tant un geste d'expression volontaire qu'une mise à disposition d'un temps et d'un espace pour sentir. John Cage, dans sa musique comme dans la théorie qu'il partage avec les mêmes artistes qui allaient devenir les porteurs de la danse post-moderne, défendait l'idée d'un anarchisme en art, où les bruits de la rue sont, en droit, autant des concerts que les sons qui sortent du piano :

> « C'est tellement proche de ce qui arrive à n'importe quelle heure du jour, si je m'assois par exemple en face d'une fenêtre ouverte et que j'écoute ce qui se passe ; en principe c'est la même chose [qu'au concert], même si les sons que nous produisons dans un concert sont différents. Je suis capable d'être au concert tout en restant chez moi. (…) Chacun pourrait composer sa propre symphonie assis sur une chaise en regardant un paysage[63]. »

Pourquoi, dès lors, avons-nous besoin d'espaces et de temps de pratiques ? Bergson argumente que si le commun des hommes est séparé des choses mêmes, c'est qu'il doit vivre et que sa perception est pour cela organisée en fonction des nécessités et de l'utile. Nous considérons que les espaces de pratique artistique ne suspendent pas ces nécessités, mais les convertissent en des schémas condensés, par là plus facilement observables voire restituables. Merleau-Ponty parlait de l'atelier du peintre comme le lieu d'une « urgence qui passe toute autre urgence[64] » : il ne disait pas que l'urgence y est suspendue, il disait qu'elle s'y trouve transformée et comme réduite aux dimensions du tableau, des pigments et des pinceaux.

63 John Cage (en 1970) cité dans Jean-Yves Boisseur, *John Cage*, Minerve, 1993, p. 145.
64 Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 15.

Les intercesseurs

C'est ainsi que nous envisagerons le Contact Improvisation comme ce milieu particulier où les dimensions caractéristiques des gestes qu'on peut y observer sont rehaussés selon certaines décisions stylistiques. Plus précisément, on pourrait dire que le Contact Improvisation fonctionne pour nous comme un *terrain* d'enquête, au sens où l'anthropologie culturelle (celle de Claude Lévi-Strauss, celle d'Eduardo Viveiros de Castro, celle d'Eduardo Kohn) entend non pas cartographier le terrain de l'enquête ethnographique depuis une vue surplombante qui viserait à penser l'autre (le peuple étudié) à partir des catégories du même (le peuple étudiant), mais bien se situer, s'immerger dans les pratiques et les modes de vie, penser *depuis* son sol, penser *avec* ses penseurs. Comme le dit Eduardo Viveiros de Castro dans ses *Métaphysiques cannibales* :

> « ce que toute expérience d'une autre culture nous offre, c'est l'occasion de faire une expérimentation sur notre propre culture—bien plus qu'une variation imaginaire, une mise en variation de notre imagination[65]. »

C'est à la tâche d'expliciter ce que le Contact Improvisation nous permet de faire varier quant à notre compréhension du mouvement que nous dédions ce travail philosophique de terrain. Nous suivons en cela une méthode qui a déjà été suivie par les deux grandes études consacrées au Contact Improvisation. La première—*Sharing the Dance* (1990) de Cynthia Novack[66]—réalise un travail de terrain anthropologique et historique sur les deux premières décennies du Contact Improvisation pour en extraire un point de comparaison et un outil d'analyse de la culture du mouvement aux États-Unis à la même époque. La seconde—*Prendre corps et langue* (2015) d'Alice Godfroy[67]—réalise un travail de terrain comparatiste (au sens des méthodes propres à la littérature comparée) à partir de la pratique personnelle de l'auteure dans les années 2010 pour en extraire, de même, un point de comparaison et un outil d'analyse de certains poètes contemporains (Michaux, Celan, du Bouchet, Noël en particulier). En nous inscrivant dans la lignée de

65 Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales*, traduit du brésilien par Oiara Bonilla, Paris, Puf, 2009, p. 5.

66 Cynthia Novack, *Sharing the Dance*, *op. cit.*

67 Alice Godfroy, *Prendre corps et langue. Étude pour une* dansité *de l'écriture poétique*, Paris, Ganse Arts et Lettres, 2015.

leurs travaux, nous cherchons à réaliser un travail de terrain philosophique qui porte à la fois sur la première décennie du Contact Improvisation (moment d'invention, où son statut entre forme de danse spectaculaire, forme de danse expérimentale, forme de danse sociale, reste entremêlé) et sur la réception qui peut en être faite aujourd'hui, dans les années 2010. Cette double source nous permet d'interroger, non pas la culture américaine du mouvement, non pas les poètes contemporains, mais donc une certaine philosophie contemporaine d'où nous parlons et dont la compréhension du mouvement nous semble être si ce n'est inquiétée, du moins compliquée, augmentée par l'expérience qui peut en être faite dans le Contact Improvisation. En toute rigueur heuristique, la question de savoir qui est ce « nous » serait bien mal traitée en recevant une définition dès maintenant : c'est l'immersion dans la pratique qui nous le révèle (c'est la rencontre qui décide, rétroactivement, qui sont les rencontrés) ; c'est-à-dire que l'épreuve de la pratique nous a conduit, de pas en pas, à recruter des philosophies, des pensées, des positionnements que nous ne nous connaissions pas. Mais par anticipation, on peut déjà nommer ce qu'on découvrira des différents « nous » depuis lesquels nous parlons et que nous avons trouvés, dans notre expérience toute subjective, être inquiétés par la pratique : nous héritiers de la modernité scientifique (inquiétés par l'expérience du mouvement, que la modernité a voulu réduire à sa géométrisation et que le Contact Improvisation découvre en son « intériorité[68] »), nous occidentaux (inquiétés par d'autres modèles anatomiques et esthétiques venus d'Asie), nous humains (inquiétés par d'autres modes d'existence, végétaux, animaux, minéraux, stellaires qui nous traversent). D'autres nous sont inquiétés par le Contact Improvisation, mais il s'avérera qu'ils sont moins nommés dans ce texte—probablement en raison d'un certain manque de plasticité de notre « nous » (dont nous ne désespérons pas, un jour, de revenir[69]) : nous « hommes »

68 Jérémy Damian, dans sa thèse de doctorat en sociologie consacrée aux « entités intérieures » dont les bougeurs font l'expérience dans le Contact Improvisation et le Body-Mind Centering® (*Intériorités / Sensations / Consciences. Sociologie des expérimentations somatiques du Contact Improvisation et du Body-Mind Centering*, Grenoble, Université de Grenoble, 2014) a suivi une piste similaire en se demandant comment ces pratiques remettaient en cause le caractère « privé » ou « interne » de l'expérience du mouvement.

69 Nous avons esquissé ces élargissements de « nous » dans un article dédié aux micro-politiques des genres et des classes sociales dans le Contact Improvisation (« Sentir et se mouvoir ensemble », *Recherches en danse*, vol. 3, 2015) et dans un entretien avec Steve Paxton autour du concept de vulnérabilité (« Open Gardenia. On Vulnerability », *Contact Quarterly*, vol. 42(2), Summer/Fall 2017). Rien de comparable, en longueur et en intensité, aux travaux d'Ann Cooper Albright, en particulier ceux

(inquiétés par les autres genres, féminin, trans, queer...), nous « blancs de peau » (inquiétés par les multiples expériences de la négritude), nous « neurotypiques » (inquiétés par la neurodiversité des modes d'existence humains, autisme, schizophrénie, paranoïa), nous « bipèdes » (inquiétés par les diverses guises des personnes en situation de handicap)...

L'étude de la partition initiale du Contact Improvisation et des découvertes que ses fondateurs y ont attaché jusqu'à nos jours constitue le centre de ce travail—cela en constitue l'ancre, le point d'attache. Mais cela ne veut pas dire que cela en constitue le *telos* : nous ne voulons pas faire une monographie du Contact Improvisation (pas plus que le but de Bergson dans *Matière et mémoire* n'est de faire une monographie sur l'aphasie).

Nous interprétons notre propre expérience de cette danse et les textes des danseurs qui l'ont fondée (en particulier Steve Paxton, Lisa Nelson, Nancy Stark Smith) comme nous avons appris à lire les philosophes—en supposant que comme les philosophes, ils s'efforcent « de penser par eux-mêmes et de prendre pour objet leurs propres expériences[70] ». Sans doute d'autres exigences président à l'écriture en danse qu'à l'écriture philosophique : par exemple, la cohérence des systèmes n'est pas le but, et c'est plutôt l'efficace des mots qui est visée—la question se posant, pour les danseurs, de savoir quelles théories, quels mots apprêteront le mieux au danser[71]. Mais de ce que les concepts (comme les concepts de toucher, de poids, de sphère attentionnelle, de non-faire) qui sont utilisés par les danseurs ont cette fonction de mettre en mouvement, cela ne veut pas dire qu'ils n'ont pas aussi une efficace théorique, qu'ils ne nous obligent pas à tracer de nouvelles cartes à l'intérieur des concepts dont l'écriture philosophique se sert. En essayant de faire se recouper nos expériences avec celles de ces danseurs, en les

réunis dans *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*, Middletown (CT), Wesleyan University Press, 1997.

70 Nous empruntons la formule au sinologue Jean-François Billeter qui se la donne pour antidote à la tentation de prendre Tchouang Tseu, comme philosophe *chinois*, pour un « autre » de la pensée occidentale (*cf.* Jean-François Billeter, *Leçons sur Tchouang-Tseu*, Paris, Allia, 2015, p. 12). Si sans doute Tchouang Tseu est autre que Platon, il puise cependant à la même source de l'humaine expérience.

71 Basile Doganis produit le même argument à l'endroit des discours des maîtres en arts martiaux : les « sagesses » qu'ils proposent à leurs étudiants n'ont pas vocation à faire système, mais à faire de l'effet sur ceux qui les écoutent : les confondre, les désorienter peut être un de ces effets... (*cf.* Basile Doganis, *Pensées du corps*, *op. cit.*, p. 237).

traduisant de l'américain vers le français[72], en les rencontrant, en travaillant avec eux au studio, en parlant avec eux de philosophie, nous n'avons donc pas tenté de faire d'eux des philosophes, mais bien de nous placer à leurs côtés, au milieu de leurs concepts chorégraphiques, pour faire de la philosophie. La plupart des idées qui suivent ont germé au studio et dans des conversations plus ou moins informelles avec des contacteurs, comme des tentatives de rendre compte, avec eux, de nos expériences partagées.

La philosophie constitue ainsi notre mode de pensée majoritaire. Plus précisément, *l'enseignement* de la philosophie apporte avec lui des habitudes de langage, des réflexes de pensée, des systèmes de référence et des interrogations pédagogiques qui informent de part en part le travail qui va suivre. Si de ce point de vue la philosophie est pour nous d'abord une propédeutique (un mode de transmission du savoir et une disposition à l'apprentissage), elle n'en laisse pas d'avoir ses propres exigences. Autrement dit, si son mode d'être est d'abord celui d'un instrument dont la compatibilité est extrinsèque (elle renvoie d'abord aux étudiants, collègues, partenaires de dialogue auxquels le philosophe s'adresse), elle fonctionne aussi pour elle-même et selon ses propres moyens. Gilles Deleuze et Félix Guattari ont nommé ce fonctionnement dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* : la philosophie est l'activité qui consiste à créer des concepts, c'est-à-dire à délimiter certains territoires où se rejoignent des problèmes déterminés à l'exclusion d'autres problèmes[73]. Le rôle des concepts st de nouer des problèmes entre eux : pour ce faire, la philosophie pratique un « athlétisme » particulier—celui de l'étymologie, et plus généralement, celui qui cherche à donner de nouvelles dimensions aux mots. Créer des concepts, c'est s'échiner à faire grossir la langue.

La philosophie ainsi conçue a tout avantage à ne pas rester en cercle clos, et à se trouver des interlocuteurs eux aussi occuper à augmenter le monde de nouvelles connexions. Ces interlocuteurs, Deleuze leur donne le nom d'intercesseurs. Parente de la « sympathie » dont parlait Bergson, l'intercession consiste à trouver, dans d'autres modes d'existence, plus ou moins humains, d'autres modes d'accès au réel : si la philosophie est bien une question de *philia*, cette amitié est d'abord celle qui nous attache à celles et ceux qui nous parlent et avec qui nous parlons, amitié par laquelle nous nous entre-exprimons.

72 *cf. infra* nos « annexes » où figurent une sélection de ces traductions.
73 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, p. 87.

> « Ce qui est essentiel, c'est les intercesseurs. La création, c'est les intercesseurs. Sans eux il n'y a pas d'œuvre. Ça peut être des gens—pour un philosophe, des artistes ou des savants, pour un savant, des philosophes ou des artistes—mais aussi des choses, des plantes, des animaux mêmes. Fictifs ou réels, animés ou inanimés, il faut fabriquer ses intercesseurs. C'est une série. Si on ne forme pas une série, même complètement imaginaire, on est perdu. J'ai besoin de mes intercesseurs pour m'exprimer, et eux ne s'exprimeraient jamais sans moi : on travaille toujours à plusieurs, même quand ça ne se voit pas[74]. »

Ce rapport d'expression réciproque, dans le cas des rapports de la philosophie à l'art, peut se désigner comme l'opération qui consiste à transformer les sensations en concepts. À nouveau, il n'y a pas de hiérarchie entre ces deux modes de pensée, par la sensation ou par le concept. On ne transforme pas les sensations en concepts comme on transforme un essai en rugby (comme si la philosophie venait dire ce que la pratique du mouvement ne dit pas par elle-même), mais plutôt comme on produit une image par transformation géométrique : en changeant l'orientation voire la nature du repère. Mais comme le rapport est d'entre-expression, et non univoque, cela signifie aussi, constamment, que les concepts se trouvent transformés, par leur instanciation dans les expériences artistiques.

Le rapport de la danse à la philosophie doit ainsi être—dans notre idée—à double tranchant. D'une part, les concepts des philosophes et ceux que nous nous employons à produire doivent permettre de nouer les problèmes soulevés par l'expérience du danseur. Et d'autre part, l'expérience du danseur doit permettre de faire sentir ce que les concepts des philosophes articulent.

Les pensées de la danse

Nommons et décrivons, pour finir ce premier chapitre introductif, les lieux où se sont écrites des pensées de la danse dont nous nous inspirons.

74 Gilles Deleuze, « Les intercesseurs » (1985), dans *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990, p. 168 sq.

Un premier courant que nous dirons « critique » est lié à la philosophie post-structuraliste française. Cette tradition critique est naturellement très présente aux États-Unis, dans la mesure où la théorie critique y a eu une forte influence sur les études en danse[75]. Dans les années 1980 et 1990, l'introduction des travaux de Foucault, Derrida et Rancière en particulier y a en effet permis de repenser le statut de la théorie vis-à-vis d'objets habituellement minorisés par les savoirs institutionnels. Les études en genre, les études post-coloniales ou afro-américaines, sont directement issues de cette tendance qui réclame une refonte des techniques discursives elles-mêmes. Ainsi, les études en genre se sont-elles construites sur l'idée qu'on ne saurait faire l'histoire des femmes en utilisant les instruments de la même discipline historique qui, pendant plusieurs millénaires, a justement minoré leurs rôles, voire affirmé la nécessité de leur domination : il faut inventer de nouvelles manières de narrer, de nouvelles attentions aux sources que l'historiographie a jusque-là ignorée (d'où, par exemple, l'importance des témoignages en première personne dans l'historiographie féministe). Minorisée par les autres arts et dans les discours sur l'art en général, la danse de même réclamait une méthodologie et une discursivité qui lui correspondent, puisque manifestement, la manière même de parler des arts jusque-là lui était allergique. Des ouvrages essentiels comme *Sharing the Dance* de Cynthia Novack, *Choreographing Difference* d'Ann Cooper Albright, *Choreographing Empathy* de Susan Leigh Foster, ou *Exhausting Dance* d'André Lepecki aux États-Unis, ou encore *Histoire de gestes* sous la direction de Marie Glon et Isabelle Launay, *Figures de l'attention* de Julie Perrin en France, réalisent à notre sens ce tour de force d'utiliser la danse comme clef de lecture, ou comme miroir, des pensées du corps, du mouvement et plus généralement de l'être-ensemble telles qu'elles s'expriment non seulement dans les œuvres d'art chorégraphique, mais dans les sociétés qui les abritent.

Une deuxième voie des études en danse est davantage issue de la tradition phénoménologique et bergsonienne. Bien que les résonnements du bergsonisme[76] et de

75 *cf*. Susan Leigh Foster, « Dancing and Theorizing and Theorizing Dancing », in Brandstetter Gabriele et Klein Gabriele (dir.), *Dance [and] Theory*, Bielefeld, Transcript, 2013.

76 Le bergsonisme, et surtout le deleuzianisme, ont sollicité quelques rares écrits sur la danse : José Gil, *Movimento Total. O Corpo e a Dança*, Lisboa, Relogio d'Agua, 2001 ; et Marie Bardet, *Penser et mouvoir. Une rencontre entre danse et philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2011.

la phénoménologie[77] soient multiples, on peut y isoler une tendance qui consiste à se placer dans la fabrique du geste, plutôt que dans sa signification ou dans sa sémiologie. Comme dans les *Poétiques de la danse contemporaine* de Laurence Louppe, les questions alors soulevées portent sur l'affinement des sensations dans la danse (des danseurs, des chorégraphes, des spectateurs), sur le vécu du mouvement. Allant chercher aux tréfonds infra-moteurs du geste, il s'agit de se situer descriptivement dans une zone pré-expressive, là où le sens est encore à un état inchoatif, latent, là où le mouvement n'est pas encore intégré à la sphère du signifiant socio-culturel. Avant de chercher ce qu'il y a à comprendre dans le geste, il s'agit ainsi d'établir des moyens de penser ce lieu où le geste, depuis la moiteur infra-corporelle, se rend capable de produire du sens. L'œuvre essentielle d'Erin Manning, dans *Relationscapes* et dans *Always More Than One*, a cherché à donner corps à cette instance pré-expressive, en étudiant les procédures micrologiques de négociation, les pré-accélérations qui précèdent, anticipent sur la rencontre et le corps à corps. De même, le travail encyclopédique de *Prendre corps et langue* par Alice Godfroy nous initie—au contact des poètes et des danseurs—à une grammaire des infra-gestes par lesquels le mouvement fait prendre corps.

La signification liminale du mouvement, comme producteur des espaces-temps de l'existence humaine, comme mise en relation du sujet et du monde, est la question à laquelle ces approches nous initient et dont notre philosophie des gestes dans le Contact Improvisation se veut l'écho.

77 La phénoménologie a servi de cadre aux études en danse américaines depuis les années 1960 dans l'œuvre pléthorique de Maxine Sheets-Johnstone (de sa *Phenomenology of Dance*, Madison, University of Wisconsin Press, 1966 à *The Primacy of Movement*, Amsterdam, John Benjamins, 2011), dans celle d'Elizabeth A. Behnke (« micro-phénoménologue », auteure de nombreux articles en liens avec les thérapies manuelles et la danse) et de Sondra Horton Fraleigh (avec par exemple *Dance and the Lived Body*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1987). En France, la thèse de Paule Gioffredi (*Le porte-à-faux : une notion merleau-pontyenne pour penser la danse contemporaine*, sous la direction de Maryvonne Saison, Paris-10, 2012), ainsi que les travaux de la philosophe de la musique Anne Boissière (par exemple, *Musique Mouvement*, Paris, Manucius, 2014) représentent pour l'heure les rares travaux de phénoménologie à avoir fait place à la danse de manière centrale, même si inversement, les études en danse françaises la requiert régulièrement (*cf*. sur ce point Katharina van Dyk, « Usages de la phénoménologie dans les études en danse », *Recherches en danse*, vol. 1, 2014).

Chapitre 2 ./. Philosophie et geste

Être-au-monde par les gestes

Avant de mettre les pieds sur le terrain du Contact Improvisation et d'examiner les gestes qui s'y pratiquent, une question reste encore en suspens : qu'entendons-nous au juste par le mot de « geste » ? Nous avons dit que les gestes du Contact Improvisation étaient des mouvements tels qu'ils étaient simplexifiés par sa partition, c'est-à-dire tels que les contacteurs s'efforçaient de les faire en fonction du cadre de la pratique. Généralisons sur le même modèle et appelons « gestes » les mouvements que des humains font, c'est-à-dire les mouvements tels qu'ils sont simplexifiés par la partition que l'on désigne habituellement sous le nom d'espèce humaine. On pourra parler parfois d'une gestualité chosique, mais ce ne sera que par référence à cet animisme spontané de la perception, par où nous voyons les étoiles *filer* et les graves *chuter*, c'est-à-dire se comporter en vérité, comme nos congénères. Parler de geste reviendra ainsi pour nous à parler d'une manière humaine de se mouvoir.

Dans la langue, une image des gestes nous est donnée par les verbes : clouer, frapper, pétrir, tourner, tomber, suivre, attendre, paraître, être, avoir, suivre, sauter, mais

aussi douter, concevoir, affirmer, nier, vouloir, ne pas vouloir, imaginer aussi, et sentir, et encore aimer, parler, écrire, écouter, toucher, regarder. Derrière chacun de ces verbes, il n'y a pas seulement une activité : il y a aussi une manière de faire paraître le monde. Donnez-moi un marteau, je ne verrai plus que des clous. Invitez-moi à sauter, les surfaces autour de moi m'apparaîtront en fonction de leur degré de rebond. Laissez-moi écrire et le monde autour de moi reculera à la faveur du monde plat de la feuille et des mots. Tous ces verbes, qu'ils soient « d'action » ou « d'état » comme dit mal la grammaire française, sont invariablement aussi des verbes « de perception ». Le geste (ou le verbe) nomme l'indissociabilité de l'agir, de l'être et du sentir. Il « fait sens », comme Lucia Angelino le dit en prenant l'anglicisme au pied de la lettre : en lui, se fabrique le sens, c'est-à-dire que se tissent le sentir et le faire qu'il déploie[78]. C'est ainsi comme source d'expérience, à la fois proprioceptive (la qualité dynamique du geste vécu) et extéroceptive (la qualité dynamique du monde découvert par lui), que nous envisageons le geste. La chose est difficile à penser en raison d'une pente naturelle des langues indo-européennes, où les verbes pris isolément ne portent de marqueurs que des sujets. Quoi qu'on fasse, quoi qu'on pense, en effet, nos verbes se conjuguent en fonction de leurs sujets, pas de leurs objets. Pourtant te toucher toi et me toucher moi, toucher ce siège et toucher cette vitre diffèrent : ce ne sont pas les mêmes touchers. Il faudra nous habituer donc à penser autrement nos gestes, à penser autrement nos verbes, de telle sorte que le faire, l'être et le percevoir y soient indissociables, que le sujet et l'objet y soient solidairement impliqués par l'action.

Les gestes sont des manières humaines d'habiter le monde (y agir, en être, le percevoir) par le mouvement. Nous suivons en cela l'axiome de la phénoménologie des gestes de Vilém Flusser selon lequel « on est dans le monde sous la forme de ses gestes, et en principe tout changement du *Dasein* est lisible dans le changement de ses gestes[79]. » Ce point de vue était déjà défendu, en 1930, par le psycho-phénoménologue Erwin Straus dans *Du sens des sens*, lorsqu'il affirmait l'articulation du se-mouvoir au sentir. Le philosophe s'inspirait des données de la psychologie expérimentale de l'époque qui, en faisant fonds sur l'intérêt progressif pour les phénomènes proprioceptifs, donnaient une

78 Lucia Angelino (dir.), *Quand le geste fait sens*, Milan, Mimésis, 2016.
79 Vilém Flusser, *Les gestes* (1999), texte établi par Marc Partouche, Al Dante-Aka, 2014, p. 18.

importance accrue à l'affectivité à l'œuvre dans la motricité. Luttant avec fermeté contre le réductionnisme pavlovien du mouvement animal à la simple réactivité, Straus contribuait ainsi à renouveler une compréhension du mouvement restée longtemps prisonnière du seul point de vue mécanique. Parler des gestes, c'est non seulement décrire la biomécanique du corps humain, c'est comprendre comment celle-ci colore et détermine notre appréhension du monde. La posture érigée, geste de l'être-debout que nous sommes, est un paradigme de cette être-au-monde-par-les-gestes : « porteuse d'un sens qui ne se résume pas aux phénomènes physiologiques de rencontre avec les forces de gravité et de maintien de l'équilibre[80] », elle n'est pas seulement un état du corps, elle est un « mode spécifique d'être au monde[81]. » Mais on devrait pouvoir étendre cette logique à tous les gestes humains.

C'est à cette extension que s'alimente une tradition importante dans les études françaises en danse : celle qui hérite du kinésiologue, penseur et analyste du mouvement Hubert Godard. Dans son approche, le point de vue du geste est le point de vue qui consiste à comprendre le mouvement humain comme étayé par l'affect et le symbolique : le geste est ainsi un mouvement qui, tout à la fois, a une fonction découvrante ou perceptive et une fonction positionnante ou existentiale. C'est ainsi qu'il propose de

> « distinguer le mouvement, compris comme un phénomène relatant les stricts déplacements des différents segments du corps dans l'espace—au même titre qu'une machine produit un mouvement—et le geste, qui s'inscrit dans l'écart entre ce mouvement et la toile de fond tonique et gravitaire du sujet : c'est-à-dire le pré-mouvement dans toutes ses dimensions affectives et projectives. C'est là que réside l'expressivité du geste humain, dont est démunie la machine[82]. »

En parlant d'expressivité, Hubert Godard ne veut toutefois pas (ou pas seulement) dire que le geste met en jeu la communication d'états internes qui seraient (volontairement ou non) communiqués par le geste à un autre. L'expression n'est pas une

80 Erwin Straus, « La posture érigée » (1949), traduit de l'américain par Anne Lenglet et Christine Roquet, in *Quant à la danse*, #1, octobre 2004, p. 22.

81 *Ibid.*, p. 23.

82 Hubert Godard, « Le geste et sa perception », dans Isabelle Ginot, Marcelle Michel (dir.), *La danse au XXe siècle*, Paris, Bordas, 1995, p. 225.

signification : si le geste est expressif, ce n'est pas (seulement) parce qu'il serait utilisé pour dire quelque chose, mais parce qu'en lui, la distinction entre le sens et le mouvement ne se fait pas : tout mouvement, considéré sous l'aspect gestuel, est signifiant, soit du monde et des autres auprès desquels il se déploie, soit du sujet qui le fait (c'est ce qu'on pointe quand on dit que certains gestes nous « trahissent »). Comme le commente avec précision Christine Roquet,

> « le geste est pensé ici comme un événement qui engage certes un mouvement dessiné par un corps humain (mouvement dont l'on peut faire éventuellement une description biomécanique) mais un mouvement aussi et toujours coloré par un fond(s) (une réserve, un potentiel) posturo-tonico-émotionel non conscient, mettant en jeu la fonction imaginaire proprement humaine et s'élaborant dans l'intercorporéité[83]. »

Nous aurons l'occasion de revenir sur la manière dont ce « fond posturo-tonico-émotionnel non-conscient » habite le geste, mais contentons-nous pour l'instant de retenir l'idée qu'il exprime : celle de potentiel, de réserve gestuelle. Cette idée signifie que, pour qu'un geste soit fait, il ne faut pas seulement qu'il soit mécaniquement disponible à l'animal humain : il faut encore qu'il soit soutenu par un fonds imaginaire et symbolique.

L'illusion rétroactive du vrai décriée par Bergson[84] concerne autant les possibilités gestuelles que les procédures de vérité. De même qu'une idée, une fois qu'elle est

83 Christine Roquet, « Du mouvement au geste. Penser entre musique et danse », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, mai 2017 ; revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=783

84 Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, *op. cit.*, p. 13 : « Dans la durée, envisagée comme une évolution créatrice, il y a création perpétuelle de possibilité et non pas seulement de réalité. Beaucoup répugneront à l'admettre, parce qu'ils jugeront toujours qu'un événement ne se serait pas accompli s'il n'avait pas pu s'accomplir : de sorte qu'avant d'être réel, il faut qu'il ait été possible. Mais regardez-y de près : vous verrez que "possibilité" signifie deux choses toutes différentes et que, la plupart du temps, on oscille de l'une à l'autre, jouant involontairement sur le sens du mot. Quand un musicien compose une symphonie, son œuvre était-elle possible avant d'être réelle ? Oui, si l'on entend par là qu'il n'y avait pas d'obstacle insurmontable à sa réalisation. Mais de ce sens tout négatif du mot on passe, sans y prendre garde, à un sens positif : on se figure que toute chose qui se produit aurait pu être aperçue d'avance par quelque esprit suffisamment informé, et qu'elle préexistait ainsi, sous forme d'idée, à sa réalisation. »

apparue, nous paraît irrésistiblement avoir toujours été vraie (comment se pourrait-il, par exemple, que les Grecs n'aient pas eu de concept pour parler du corps propre si nous en avons un aujourd'hui ?), de même une fois qu'un geste est introduit dans le fonds génétique des actions humaines, il nous paraît difficile de ne pas en projeter l'image dans le passé (comment se pourrait-il qu'on n'ait pas pensé à nager le crawl en Europe avant le XXe siècle ?). Il faudra cependant nous habituer à concevoir autour de chaque individu, dans chaque société, une sphère de gestes possibles qui ne correspond pas aux seules possibilités offertes par les anatomies humaines. La « gestosphère[85] » sera déterminée en fonction non seulement de ce que les anatomies permettent, mais encore de ce que son histoire, la situation, les autres lui autorisent et lui interdisent. Ce qui soutient un geste, c'est plus qu'une simple possibilité biomécanique : c'est tout un ensemble de savoirs, de croyances, de conduites symboliques qui viennent étayer nos représentations pour rendre nos mouvements possibles.

L'approche psycho-phénoménologique que nous proposons ne peut donc se faire sans se soutenir d'autres connaissances, d'ordre davantage socio-historique. Or un tel ancrage (socio-historique) suppose d'autres définitions du concept de geste, des définitions plus spécifiques que notre « manière humaine d'habiter le monde par le mouvement ». Nous considérerons en particulier deux définitions, qui correspondent aux deux disciplines qui, classiquement, se sont données le geste pour objet. La première aborde le geste comme *mouvement d'expression dans un contexte intersubjectif* : c'est le sens qu'a d'abord *gestus* en latin, qui signifie littéralement « le port » ou « la posture » (*gestus* est le participe de *gerere*, « se porter », « porter un objet », « porter un vêtement ») et qui sert à traduire la périphrase grecque *schèmata toû sómatos*, « figures du corps », qu'on trouvait dans les traité de rhétorique antique, où il s'agissait de se poser la question de savoir comment exprimer des idées ou soutenir l'expression des idées avec les attitudes physiques. La seconde aborde le geste comme *mouvement de manipulation*

85 Hubert Godard avec Daniel Dobbels et Claude Rabant, « Le geste manquant » dans *Io/Revue internationale de psychanalyse*, #5, 1994, p. 64 : « J'avance la notion de gestosphère pour désigner cette idée que nous sommes constitués par ce que l'on pourrait appeler des gestes fondateurs. À un certain moment, ces gestes sont donnés, ils se développent plus ou moins selon les personnes. De telle sorte que chacun de nous développe une manière d'être au monde, avec une sphère de possibles par rapport à chacun de ces gestes face à une situation. »

dans un contexte technologique : le geste y est alors conçu comme articulé à un outil, ou sous la dépendance d'un réseau de techniques—il est une technique du corps[86].

Le geste sous la parole

La conception du geste comme *support ou soutien de l'expression* est sans doute aussi vieille que le mot, puisqu'on en trouve la première conceptualisation sous sa forme latine dans les traités de rhétorique de Cicéron[87]. Dans l'*Institution oratoire* de Quintillien[88], le geste désigne encore les mouvements (de tout ou partie du corps) qui accompagnent la voix du rhéteur et qui ont pour vocation de susciter l'émotion. Comme Cicéron, Quintilien montre une attention et une précision descriptives à l'endroit des mains, évidemment, mais aussi des mouvements de la tête, du regard, du buste et des épaules : toutes parties du corps généralement visibles dans l'interlocution, montrant ainsi qu'on entend d'abord par geste ce qui se tient *sous* ou *autour* de la parole.

Le haut Moyen-Âge connaît une éclipse partielle de la question gestuelle, en raison de deux facteurs au moins[89]. D'une part, le concept de *gesta*—en cessant de concerner

86 Nous nous appuyons pour retracer ces histoires sur les synthèses présentées par Jean-Claude Schmidt (*La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990), Keith Thomas (« Introduction » dans Jan Bremmer et Herman Roodenburg, *A Cultural History of Gesture*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1992) et Adam Kendon (*Gesture. Visible Action as Utterance*, New York (NY), Oxford University Press, 2004). Celle d'Adam Kendon a l'avantage de clairement provenir de la tradition linguistique, ce qui le conduit à « choisir ses ancêtres » d'une manière partiale : il n'est par exemple pas une seule fois question des « Techniques du corps » de Marcel Mauss dans tout l'ouvrage. C'est en vertu de cette lignée que reconstruit Kendon pour sa discipline qu'il nous semble justifié de contraster l'approche linguistique du geste de l'approche technologique.
Un bon complément à ces textes est fourni, dans les études en danse, par l'article d'Isabelle Launay (« La danse entre geste et mouvement », Jean-Yves Pidoux (éd.), *La danse, art du* XXe *siècle ?*, Lausanne, Payot, 1990) qui propose une cartographie du concept de geste dans la littérature et dans les textes des danseurs, montrant comment la pensée du geste, d'abord focalisée autour de l'idée de la chorégraphie comme « ordonnancement des figures du corps », finit par se retourner sur elle-même chez Cunningham dans la négation du geste à la faveur d'un mouvement pur qui se veut désincarcéré de toute référentialité. Ce point culminant fait toutefois la place, à partir des années 1960, à un « retour des gestes », mais dans un sens subversif, ironique ou détourné comme chez Trisha Brown et tout le Judson Church qui réinvestit les gestes piétons ; ou comme chez Pina Bausch qui montre la fabrique, genrée, sociale, des gestes de danse aussi bien que des gestes amoureux.

87 Par exemple, Cicéron, *De Oratore*, traduit du latin par M. Nésard, Paris, Didot Frères, 1869, livre I, §18, qui parle de l'art de l'orateur comme d'un art de manipuler les émotions par « les mouvements du corps, les gestes, les regards, les intentions de la voix. »

88 Quintilien, *Institution oratoire*, traduit du latin par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975-1980, livre 11, §3.

89 Jean-Claude Schmitt, « La morale des gestes », *Communications*, vol. 46, 1987, pp. 35-37.

les seules actions individuelles (*res gestae divi Augusti*, « les hauts faits du divin Auguste ») et en s'étendant aux « histoires » des peuples (*Gesta Francorum*, *Gesta Danorum*)—remplace le concept de *gestus* (l'articulation du corps) dans ce qui est considéré comme digne d'intérêt pour les théologiens et les historiens. D'autre part, et de manière solidaire, les mouvements du corps sont univoquement conçus comme relevant de l'émotion, de la chair peccamineuse, et non de l'acte volontaire ou de la componction. Pour ces deux raisons, la réflexion sur le geste disparaît des traités de littérature morale aussi bien que rhétorique.

Quand la question gestuelle réapparaît au XIIe siècle, c'est logiquement en lien avec les disciplines du comportement : reprenant le thème romain de la *modestia*, de la bonne composition, les traités gestuels visent alors à établir une norme morale pour l'usage du corps, en particulier dans la vie monastique. La justification en est donnée en vertu d'une équation qu'on trouve déjà dans *Les Lois* de Platon entre les mouvements du corps et les dispositions de l'âme—le philosophe-roi y a un rôle « onto-typologique[90] » : il doit imprimer (*typon* : la marque, le sceau) des habitudes motrices harmonieuses chez les citoyens par des mouvements appropriés, qui sont édictés dans une sorte de gymnastique rythmique, offrant à Platon l'une des rares occasions où un philosophe nous aura parlé de danse[91]. Suivant le même principe que Platon, certains ecclésiastes prônent une médiété dans le geste et dans la posture comme disposition de l'esprit pour la contemplation et plus généralement pour la vie bonne. Saint Bernard recommande même de suivre ces principes pour bien choisir son entourage :

> « si tu vois un moine, dit-il, à qui tu faisais d'abord confiance [mais] qui commence, partout où il se tient, marche ou s'assoit, à promener les yeux en tous sens, à dresser la tête, à tendre l'oreille, tu reconnaîtras aux mouvements de l'homme extérieur sa mutation intérieure[92]. »

Cette inflexion du geste comme signe se confirme à la Renaissance dans les traités à l'attention des courtisans. Si les gestes sont signes, en effet, cela veut dire qu'ils peuvent

90 Philippe Lacoue-Labarthes, « Typographie », in *Mimésis des articulations*, Paris, Aubier-Flammarion, 1975.
91 Platon, *Les Lois*, 653e-654a.
92 Saint Bernard, *Liber de gradibus humilitatis et superbiae* (1127), cité in Jean-Claude Schmitt, « La morale des gestes », art. cit., p. 31.

être manipulés, c'est-à-dire contrefaits. Baldassare Castiglione s'en aperçoit assez tôt qui, dans son fameux *Livre du courtisan*, admoneste ses lecteurs à contrefaire la nonchalance (*sprezzatura*). Par un pernicieux retournement de l'idée de « modestie gestuelle », Castiglione propose ainsi toute une poétique qui apprend de l'homme de cour à apparaître gracieux sans l'être en affectant le détachement. On trouve de cette logique un écho frappant dans l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau (l'un des premiers traités sur l'art chorégraphique) qui définit la danse comme une « rhétorique muette » dont la fonction est de convaincre le spectateur par les gestes qu'on est digne d'être aimé et d'être célébré[93].

C'est toujours en vertu d'une conception du mouvement comme transparent à l'égard du sens que les philosophes du XVIIIe siècle se tournent vers les gestes pour donner une esquisse de solution à la question de l'origine des langues. Vico, Condillac, Diderot, à la faveur d'une réflexion sur l'enfance et l'état sauvage, se représentent ainsi l'origine du langage comme un système archaïque de mimiques. Dans l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746), Condillac proposait d'imaginer deux enfants abandonnés à eux-mêmes sans avoir eu connaissance d'aucun système de signes : il suffirait qu'ils vivent ensemble, dit le philosophe, pour que par instinct au début, puis par convention progressive, ils reconnaissent les expressions naturelles l'un de l'autre et parviennent finalement à se venir en aide. Condillac suggérait ainsi que le langage aurait émergé comme une sorte d'institutionnalisation de gestes et de cris déclenchés par des émotions, combinés à des gestes exécutés « à vide » sur des objets imaginaires dans les temps où ceux-ci viennent à manquer. *L'Encyclopédie* de 1752 entérinera cette conception de la transparence du mouvement au sens en définissant le geste comme « une des premières expressions du sentiment donné à l'homme par la nature[94]. »

93 Thoinot Arbeau, *Orchésographie et traité en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice de danser*, Langres, Jehan des Preyz, 1589, p. 5 : « Mais principallement tous les doctes tiennent que la dance est une espece de Rhetorique muette, par laquelle l'Orateur peult par ses mouvements, sans parler un seul mot, se faire entendre, & persuader aux spectateurs, quil est gaillard digne d'estre loué, aymé, & chery. » (cité par Isabelle Launay, « La danse entre geste et mouvement », art. cit.)

94 Cité in Jean-Claude Schmidt, *La raison des gestes*, *op. cit.*, p. 353.

Le geste sans la parole

Mais cette question de l'origine des langues à laquelle le concept de geste est longtemps associé par les philosophes va se trouver momentanément occultée avec les débuts de la linguistique structurale à la fin du XIXe siècle, qui se propose d'isoler la parole comme objet d'étude indépendant. Par un effet de réduction typique des nouvelles disciplines, cet objet est d'abord conçu selon un modèle théorique pauvre : la communication verbale s'y limite à un échange séquentiel de phrases complètes et sagement prononcées l'une après l'autre. Dans les premières pages des *Cours de linguistique générale* (1906-1911), Saussure donne ainsi une illustration de deux personnes (c'est le minimum requis, dit-il) qui s'entretiennent[95] : en fait de personnes, on a deux têtes suspendues dans le vide et le circuit de la parole est figuré comme allant de la tête (ou « cerveau ») à la bouche, de la bouche aux oreilles de l'interlocuteur et de ses oreilles à sa tête.

L'expulsion du geste hors de la sphère linguistique a des conséquences sociales qui excèdent les seules théories du langage. Par exemple, elle concourt à un revirement de la pédagogie à l'égard des sourds et muets : alors que la langue des signes avait connu un essor considérable au XIXe siècle, pendant la première moitié du XXe siècle, elle est à nouveau prohibée dans de nombreux instituts pour jeunes sourds (à la suite du tristement célèbre *Congrès international de Milan pour l'amélioration du sort des sourds-muets* de Milan en 1880), parce qu'elle est considérée comme un non-langage[96].

Paradoxalement, cette expulsion du geste hors de la linguistique est toutefois ce qui lui vaut de trouver une forme d'autonomie par rapport à la parole. Au lieu de n'être que l'ersatz gesticulatoire de la langue parlée, il en devient l'égal. Ainsi, aux États-Unis, des linguistes-anthropologues comme Franz Boas s'intéressent à dresser un catalogue des langues des signes secondaires que l'on trouve chez les tribus indiennes—ce qui par

95 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1916), Paris, Payot, 1995, p. 27.

96 Les causes de ce rejet sont toutefois multiples et bien plus profondément ancrées dans un « malaise primordial » à l'égard du monde des sourds, dont le silence renvoie aux parlants l'image d'un monde pulsionnel pré-articulatoire. *cf.* sur ce point Michel Poizat, *La voix sourde*, Paris, Métailié, 1996, p. 200 : « si le geste, si la "mimique", doivent être réprimés c'est au fond parce qu'ils ne forment pas une langue : ce sont de pures "répétitions de l'acte", des manifestations corporelles malséantes, des expressions déplacées de sensualité. C'est la part animale maudite de l'humain qui s'exprime, bref, c'est du pulsionnel pur : c'est de l'objet-voix dans sa présentification la plus pure. »

effet de résonance attire l'attention des sociologues sur les gestualités occidentales. À partir du milieu du XXe siècle, la multiplication des études comparatistes des cultures humaines entre elles et des études éthologistes sur les modes de communication chez les nourrissons et chez les primates, conduisent de nombreux psychologues, linguistes et anthropologues à s'intéresser aux modes de communications gestuelles qui accompagnent le monde des entendants.

C'est ainsi que les gestes en viennent à être considérés comme des formes discursives ayant une existence parallèle et alternative à celle du langage parlé. Tout le travail reste cependant à faire pour ces sciences para-linguistiques du geste, car il leur appartient alors de dresser la cartographie d'une *logique gestuelle*, dont on doit concevoir les modes de fonctionnement alternatifs à ceux de la logique de la langue parlée. Autrement dit, si une sémiotique des gestes doit être faite, elle ne peut s'appuyer sur la manière dont on analyse les langues humaines : elle ne peut consister en des formules qui traduiraient termes à termes « ce que disent les gestes » dans le langage parlé, et qui permettraient de décrypter les gestes comme on traduit un message chiffré en message décodé. Il faut une pensée, une rythmique, une grammaire des gestes qui leur soit propres[97].

Un certain nombre de disciplines para-linguistiques (la kinésique—étude des mouvements du corps dans la parole, la proxémique—étude des distances interindividuelles acceptables selon les cultures, l'haptique—étude du toucher...) naissent du désir de comprendre et de décoder l'ensemble de ces comportements relationnels non-verbaux qui régulent les relations intersubjectives. Le fait qu'un certain nombre de ces disciplines ait parfois ménagé une place à des sortes de « manuels pratiques » où se livrent les « secrets » d'une lecture systématique des gestes[98] est un bon indicateur de la

97 *cf*. par exemple Gregory Bateson, « Redundancy and coding » dans Thomas A. Sebeok (éd.), *Animal Communiation: Techniques of Study and Results of Research*, Bloomington, Indiana University Press, 1968, p. 614-615 : « Nos communications iconiques (c'est-à-dire analogiques) soutiennent des fonctions totalement différentes de celles du langage parlé, et même plus : elles réalisent des fonctions que le langage verbal serait inadapté à réaliser. (…) Il semble que le propos de la communication non-verbale soit d'abord une question de relation. (…) D'un point de vue adaptatif, il est essentiel que ce discours soit soutenu par des techniques qui sont relativement inconscientes, et sujettes de manière uniquement partielles au contrôle volontaire. »

98 Par exemple *Le langage des gestes* du zoologiste Desmond Morris (auquel on doit pourtant de belles pages dans *Manwatching*) est sous-titré « un guide international » et se vante (en première de couverture) de donner « toutes les clefs pour déchiffrer les expressions silencieuses des gestes et des

fascination exercée, pour une civilisation obsédée par la langue écrite ou parlée telle que la nôtre, par l'existence de modes de relation alternatifs au verbal. Mais ces manuels sont bien en-deçà de l'impulsion originelle qui anime les para-linguistes et qui les conduit à vouloir formuler les principes d'un mode de communication qui ne correspondrait justement pas, terme à terme, avec la langue parlée.

Nous resituons ce contexte linguistique, car il nous fournit le sol d'où nous regardons les gestes, que nous le voulions ou non. Notre concept de geste comme correspondant dans la motricité aux *verbes* retenus par la langue, c'est-à-dire comme activité qui est symétriquement un état d'être (une position dans le monde) et un état d'esprit (un mode de perception), s'en distingue parce qu'il ne vise pas à considérer les gestes du point de vue sémiotique. Mais dans le même temps, les gestes humains, et encore moins ceux du Contact Improvisation où il s'agit de duos en corps à corps, ne sont jamais faits en solitaires. La confrontation avec ces approches para-linguistiques du geste nous est donc nécessaire si l'on ne veut pas perdre de vue que nos modes gestuels ne sont pas seulement des manières de faire et de percevoir, mais aussi d'apparaître aux autres[99].

Techniques du corps

Si cette approche de l'intersubjectivité nous sera précieuse, elle ne doit pas occulter une autre part importante des pensées du geste : celles qui le considèrent dans le cadre de la technique, c'est-à-dire dans la relation des humains avec la matière. Bien que la dimension expressive ne soit bien sûr pas absente de ce rapport avec la matière (en particulier dans les domaines de l'artisanat et de l'art), les considérations sur le geste technique disent autre chose sur le geste qu'une relation de communication avec un tiers. Elles s'interrogent sur le *comment* du geste, dans une perspective plus proprement

attitudes. »

99 Au reste ce recours se justifie par notre objet même, puisque l'explosion des disciplines para-linguistiques dans les années 1970 (en particulier la kinésique et la proxémique) nous invite à les mettre en parallèle avec l'invention du Contact Improvisation, qui naît précisément à la même époque, au point même que les contacteurs entrent en dialogue avec certains kinésiologues.

poïétique ou ergonomique : elles posent la question de l'efficace du geste, non pas en fonction de ses effets sur l'autre (comme dans la situation interlocutoire), mais en fonction de son ergonomie, de son « coût » énergétique, physique ou psychique, pour celui qui le produit et par rapport au but qu'il s'est fixé.

Dans la longue tradition ergonomique du geste technique, la plus grande partie des traités est consacrée aux méthodes de manipulations des outils : des traités d'escrime aux méthodes de labours, des « réductions en art » du XVIe siècle aux projets encyclopédiques du XVIIIe, il s'agit pour l'essentiel de présenter des *modus operandi* d'instruments—silence est généralement fait sur tout ce qui n'a pas trait à l'interaction avec l'outil. Ces traités technologiques mettent donc le geste au service de l'outil, au risque de parfois oublier que c'est l'outil qui est au service du geste. C'est pourquoi ces traités resteraient lettres mortes si les historiens de la technique ne s'efforçaient de faire remonter, aux côtés des traités ou plutôt les encadrant, tout un « milieu gestuel » en lequel consiste proprement la culture technique. C'est tellement vrai qu'il faut, aux historiens de la technologie, se rappeler qu'« un couteau ne sert pas à couper, mais en coupant », c'est-à-dire que, par exemple, « pour déterminer la fonction d'un couteau, il faut dire exactement ce qui est coupé, avec quel geste, dans quelles circonstances et dans quel but[100]. » Cette prise en compte du milieu gestuel comme totalité circulant entre les outils et les corps est méthodologiquement inaugurée dans l'histoire des technologies sous l'impulsion d'Alfred Espinas dans ses *Origines de la technologie*[101]. Espinas est en effet le premier à imaginer une pensée authentique de l'évolution technique (désignée tantôt comme Technologie, tantôt comme Praxéologie) qui fasse droit à une réflexivité de l'homme à l'égard de ses gestes. *Les Origines de la technologie* est justement l'histoire de cette réflexivité, qui fait passer, selon Espinas, d'outils simples conçus comme prolongements directs du corps (comme le chopper ou le silex des premiers hominidés), à des outils plus proprement automatisés, qui requièrent pour être employés une culture technique complexe.

100 François Sigaut, « Un couteau ne sert pas à couper, mais en coupant : structure, fonctionnement et fonction dans l'analyse des objets », in *25 ans d'études technologiques en préhistoire. XIe Rencontres Internationales d'Archéologie et l'Histoire d'Antibes*, Juan-les-Pins, éditions APDCA, 1991, p. 21.

101 Alfred Espinas, *Les origines de la technologie*, Paris, Alcan, 1897.

Mais c'est surtout Marcel Mauss, élève d'Espinas à Bordeaux entre 1894 et 1897, qui fera la place à une pensée du geste qui s'autonomise par rapport à l'outil, en particulier dans une conférence devenue célèbre sur « Les techniques du corps[102] » (1934). Pour Mauss, une pensée (sociologique, anthropologique ou philosophique) du corps en mouvement se place nécessairement à la croisée des dimensions physiologiques, psychologiques et sociales. Même s'il n'utilise pas spécifiquement le mot de « geste », c'est bien ce concept qu'il vise, c'est-à-dire un mouvement qui, loin de n'être qu'une simple possibilité biomécanique du corps humain, relève d'un mode d'existence qui est inséparablement affectif et relationnel.

Le geste de nager, par exemple, est assurément fonctionnel : il implique une coordination anatomique complexe entre les membres inférieurs et supérieurs et le rythme respiratoire, dans un environnement inhabituel pour les mammifères terrestres que nous sommes. Pour autant, comme le note Mauss, on ne nage pas dans les années 1930 comme on nageait dans les années 1870. À la fin du XIXe siècle, le modèle prégnant de « ce qui flotte » étant la machine à vapeur, on apprend à nager en avalant et en recrachant l'eau—comme le bateau, le nageur fait passer l'eau dans son corps. Au contraire, dans les années 1930, le crawl s'est imposé après les victoires répétées des Amérindiens sur les Européens lors des compétitions internationales : il n'est plus tant question d'imiter le bateau à vapeur que d'incarner une forme longiligne, empruntant à la fois à la technique amérindienne et à l'aérodynamique naissante. Le fonds socio-culturel sur lequel s'étaye le geste est donc tel que, même dans une activité aussi trans-historique que la nage, cinquante années suffisent à en changer la forme.

Suivant cette méthodologie critique, notre propos consistera à examiner à quel endroit les contextes liés à l'histoire des idées autant qu'à l'histoire sociale créent des catégories qui autorisent de nouvelles sensations et avec elles de nouveaux modes de l'agir. Nous nous efforcerons, pour étudier les gestes, d'en passer par une histoire des techniques du corps, à l'appui des différentes histoires de la perception, qui placent le corps, les valeurs esthétiques, les mouvements et l'espace social dans une perspective comparatiste.

102 Marcel Mauss, « Les techniques du corps » (1934), *Journal de Psychologie*, vol. 32(3-4), 1936.

C'est le grand apport des travaux développés dans le dialogue (fondateur des études en danse françaises) entre Hubert Godard et Michel Bernard, que d'avoir su intégrer ces multiples perspectives sur le geste. Suite, en effet, aux critiques virulentes et nécessaires que Michel Bernard adresse au concept de « corps[103] » et au « simulacre de l'expérience vécue que [ce mot] prétend désigner et accréditer comme réalité objective, comme être en soi et pour soi[104] », le philosophe en vient à déployer un concept de « corporéité » qui tisse les différents niveaux de réalité où s'appréhendent nos gestes, incluant certes l'expérience vécue, l'intimité, mais aussi bien les représentations anatomiques, les contraintes biomécaniques et la structuration symbolique. Hubert Godard, de son côté, reprenant les bénéfices de cette critique et les employant au profit d'outils de lecture du mouvement dansé, a proposé d'étager la compréhension du geste en quatre structures imbriquées :

> « *La structure corporelle*, qui est constituée du corps en tant que matière et peut donner lieu à un ensemble d'interventions comme l'osthéopathie, le rolfing, la kinésithérapie, etc., les techniques manuelles dans leur ensemble. L'économie de cette structure est de l'ordre de la mécanique newtonienne et joue sur la spatialité et la plasticité des éléments corporels.
>
> *La structure kinésique*, l'ensemble des coordinations, des musicalités, des habitus gestuels, qui forment une mémoire qui définit la manière propre à chacun de se mouvoir. Il s'agit d'une économie neuro-physiologique qui joue sur l'espace et la temporalité du mouvement s'appuyant sur un schéma corporel de référence. Un ensemble de techniques du corps trouvent là leur efficacité première, comme celles de Feldenkrais, Mathias Alexander, l'idéokinésis, etc.
>
> *La structure esthésique*, celle du mouvement des perceptions forme chez chacun un mode de percevoir singulier qui tend à la formation d'une image du corps dans une économie esthétique. Ces grilles de lectures,

103 Michel Bernard, *Le corps*, Paris, Seuil, 1995.
104 Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, 2001, p. 17.

> ces matrices de la sensibilité qui se constituent dans l'histoire, le langage et la culture propres à chacun forment une mémoire radicale de notre rapport au monde. L'atelier de danse, d'improvisation, les arts en général, de nombreuses techniques du corps viennent questionner cette mémoire.
>
> *La structure symbolique*, le sens, qui est le terrain de la psychologie, de l'économie libidinale du langage, forme un champ qui donne aussi lieu à une autre entrée de l'image du corps, celle qui touche à l'inconscient[105]. »

Ces quatre structures ne sont pas des catégories d'expérience, ou plutôt : toute expérience est transversale par rapport à ces structures, c'est-à-dire qu'elle peut tout à tour y être ressaisie. Par exemple, je peux rendre compte de la manière dont je viens de rattraper ce livre qui tombait de ma table d'une manière biomécanique : en parlant de la manière dont l'extension de ma main gauche a déséquilibré mon buste et comment ma main droite a immédiatement saisi le rebord de la table pour m'empêcher de tomber de ma chaise. Je peux aussi remarquer le sentiment inexplicable de panique qui m'a saisi quand le livre s'est mis à tomber : parce que c'est un livre auquel je tiens, parce que je suis dans une bibliothèque au silence monastique... Je peux aussi le décrire à partir de ma culture de danseur, remarquer qu'en même temps que je faisais ce geste de rattraper, à l'arrière-fond de ma conscience, j'appréciais le subtil jeu d'équilibre et de déséquilibre dans l'action. Tous ces niveaux descriptifs sont justifiés dans la mesure où le geste les implique tous, même s'il ne les explique pas nécessairement (même s'il ne les rend pas explicites). Il est possible qu'une description biomécanique d'un geste comme celui de saluer soit dépourvue de sens si la question qu'on me pose est de savoir pourquoi j'ai salué cette personne si je ne la connaissais pas ; mais si la question est de savoir pourquoi mon bras ne s'est pas levé plus haut, je pourrai parler de ma blessure à la cote et de la réduction des degrés de liberté du bras qui en découle.

Si chacun de ces niveaux descriptifs est valable, ce n'est pas tellement en vertu de l'expérience du sujet, dont on peut toujours faire varier les focales rétrospectivement,

105 Hubert Godard, « Des trous noirs » in *Nouvelles de Danse*, #53, Bruxelles, Contredanse, 2006, p. 69.

mais plutôt, comme les exemples de Godard invitent à le penser, en vertu des modalités d'action qui peuvent être menées pour intervenir sur ces gestes. Les niveaux gestuels doivent alors être compris, non pas comme des niveaux de l'action *qu'est* le geste, mais plutôt comme des niveaux d'action *sur* le geste. Ainsi la structure corporelle ou somatique est le plan d'action des thérapies manuelles, la structure coordinative celui privilégié par certaines méthodes somatiques qui interviennent sur des cinématiques, la structure perceptive met en jeu toutes les écoles du regard et du sentir que sont les pratiques artistiques ou spectatorielles et la structure psychique correspond plutôt à l'intervention des psychologues ou des psychanalystes.

L'émergence des gestes

On pourrait se demander pourquoi il est nécessaire de requérir tant de sciences multiples, tant d'outils de l'analyse, pour traiter d'une forme de danse contemporaine, qu'il serait loisible aux lecteurs—s'ils le souhaitaient—de pratiquer ou de voir quotidiennement dans la plupart des grandes villes d'Europe, d'Asie et des Amériques et dont de nombreuses traces vidéographiques et photographiques documentent l'histoire. S'il est si facile à tout à chacun de se mettre les gestes du Contact Improvisation sous les yeux, quels besoins avons-nous d'expliciter la culture gestuelle dans laquelle ils prennent place ? Une description phénoménologique serrée des phénomènes qui s'y déroulent ne suffirait-elle pas à en rendre compte ?

Mais poser cette question, c'est faire comme si les gestes existaient indépendamment du fond gestuel au sein duquel ils sont produits, comme si l'on pouvait décrire, par exemple, le geste de toucher comme une simple mise en contact de deux corps, indépendamment de la culture tactile, de la mesure des distances acceptables, des images de contacts véhiculés par la littérature, la psychologie, la science dans la société où ce contact se déroule. Or il n'y a pas *un* toucher humain : il y a des touchers que chacun d'entre nous stylisons en fonction de nos savoirs-faire et sentir. Face à cette prolifération des « styles kinésiques[106] », l'avantage d'une poétique spécifique, située historiquement,

106 Guillemette Bolens, « Les styles kinésiques : de Quintilien à Proust en passant par Tati », Laurent Jenny (dir.), *Le style en acte. Vers une pragmatique du style*, Genève, Mētis Presses, 2011.

appartenant à une culture et à une société donnée, est de nous donner un cadre où examiner les gestes. Plutôt que de proposer une théorie générale du toucher, du regarder, du parler, nous préférons ainsi proposer une philosophie de *ces* touchers, de *ces* regards, de *ces* paroles que pratiquent les contacteurs, parce que nous évitons par là le risque d'étouffer la multiplicité des expériences et des styles de toucher, de peser, de sauter.

Mais cette approche a un autre avantage que de nous protéger derrière un relativisme du geste bien commode. Elle nous permet surtout d'étudier la *fabrique* du geste, c'est-à-dire non seulement les gestes dans ce qu'ils font, mais dans la manière même dont ils se génèrent, s'apprennent et se transmettent. En ce sens, nous sommes tributaires du même désir que les auteures d'*Histoires de gestes*, ouvrage qui reste pour nous exemplaire d'une méthodologie transdisciplinaire propre aux études en danse[107]. Comme ces auteures, nous nous efforçons non seulement de travailler sur des gestes de danse : nous nous efforçons de travailler « avec la danse, c'est-à-dire avec un ensemble de savoirs et savoir-faire[108] » qui permettent de regarder les gestes à partir de ce qu'en savent (faire) les danseurs, mettant à contribution les outils du studio lui-même. Comme elles, nous voyons dans la danse un « laboratoire de la mobilité collective, où se donnent à voir toutes les tensions et tous les efforts du corps social pour (dé)construire, exacerber ou dénouer les modes expressifs[109]. » De quel laboratoire s'agit-il particulièrement dans le cas du Contact Improvisation ? Quel type de mobilité y examine-t-on ?

Indépendamment de toute qualité stylistique propre, on peut dire que le Contact Improvisation se présente comme une forme *émergente* d'improvisation. Le concept d'émergence remonte au XIXe siècle et renvoie à l'idée d'un tout doté de propriétés distinctes de celles de ses parties ou de la somme de ses parties. Par exemple, on peut dire que la vie est une propriété émergente par rapport aux processus chimiques dont elle est pourtant le produit, ou que la pensée est une propriété émergente de processus

107 Marie Glon et Isabelle Launay (dir.), *Histoires de gestes*, Arles, Actes Sud, 2012. Y ont contribué : Marie Bardet (Marcher), Federica Fratagnoli (Courir, Frapper), Sophie Jacotot (Tourner), Isabelle Ginot (S'asseoir, Regarder), Mahalia Lassibile (Arriver/Partir), Isabelle Launay (Sauter), Marina Nordera (Prendre par la main), Sylviane Pagès (Tomber), Christine Roquet (Être debout, Porter).

108 Laetitia Doat, Marie Glon et Isabelle Launay, « Introduction » à *ibid.*, p. 16.

109 *id.*

neurobiologiques. Analogiquement, parler d'improvisation émergente, c'est affirmer qu'en dépit de styles, de techniques, qui forment les composantes de chacun des gestes, l'intérêt se porte quasi-univoquement sur l'apparition du geste comme totalité distincte de ces éléments. Comme de nombreux jeux à tendance infinie (comme les jeux d'enfants), comme de nombreuses activités intellectuelles (comme le débat d'idées), comme de nombreuses autres formes de danse improvisées (comme les danses à deux, telles que le tango), l'enjeu est d'assister à l'apparaître de la relation : de soi à soi et de soi à l'autre.

Vous arrivez dans le studio. Allongées par terre, jouez avec votre corps comme si vous découvriez un nouvel objet, dont vous ne savez rien : vous en testez le poids, les articulations, les amplitudes maximales et minimales. Ce corps, qui est le vôtre, qui a sédimenté des habitudes et des savoirs-sentir, vous le redécouvrez. C'est le corps de ce matin. Pas le corps d'hier, pas le corps de demain ni même le corps qu'il sera, une fois échauffé, dans dix minutes. C'est le corps tel qu'il se présente à votre action à présent. Qu'est-ce qu'il peut, maintenant, ce matin ?[110]

Dans cette procédure de redécouverte de soi, Chris Aiken apprête les contacteurs à une pratique qui n'est pas seulement située à l'ouverture de la danse, comme manière d'arriver dans le studio, mais qui devra s'étendre à tous les instants du jeu auquel les contacteurs s'adonnent : observer le moment du proto-apparaître du geste, faire la place à ses esquisses et non seulement à ses manifestations.

Cette approche met en avant les savoirs-sentirs spécifiquement entraînés par les danseurs. Danser, nous l'avons dit avec Laban, ce n'est pas seulement savoir-faire (des gestes) : c'est inventer des procédures qui *disposent* au geste, procédures qui me rendent disponible soit à la recevoir—dans le cadre de chorégraphies plus écrites—, soit à l'improviser—comme c'est le cas dans le Contact Improvisation. Aussi, plutôt que de réfléchir au geste à partir de ce qu'il est comme exécution, nous voulons en retracer la genèse à partir de ce qui met les danseurs en demeure et en capacité de bouger.

La quête de ce pré-geste n'est pas seulement notre objet en tant que chercheur en danse.

110 D'après un atelier de Chris Aiken à Smith College, Northampton (MA), 2015.

Elle est aussi l'objet de la recherche qui occupe les contacteurs au studio qui se demandent : qu'est-ce qui me met en mouvement ? Ou plutôt qu'est-ce qui me conduit à faire tel geste ou tel autre ? Dans la philosophie du geste, c'est l'effort parallèle de se replacer au moment de l'invention de ce faire original, par l'histoire autant que par les sciences du mouvement, qui nous permet d'en construire l'image. Faire la poétique du Contact Improvisation exige de faire retour autant sur l'histoire des techniques du corps que sur les données des sciences physiques et humaines qui ont soutenu les imaginaires contacteurs : elles servent, ensemble et à des degrés divers, de cadres pour le déroulement de l'improvisation.

Partie 2

Contact Improvisation

Comment bouger ensemble ?

Notre propos porte sur six gestes du Contact Improvisation : regarder, dire, toucher, peser, tomber, ne-pas-faire. Ces gestes, nous en avons dressé la liste au regard d'une étude systématique des archives de *Contact Quarterly*, la revue trimestrielle (puis semestrielle) dans laquelle les contacteurs partagent leurs interrogations depuis 1975[1]. Les questions gestuelles soulevées dans le *Contact Quarterly* sont à la fois des questions techniques, politiques, esthétiques, somatiques : Comment faire ces gestes ? Que font-ils aux autres et peut-on les exporter dans d'autres domaines de l'existence ? Relèvent-ils bien du Contact Improvisation ? Que font-ils aux corps qui les pratiquent ? De ce souci constant qu'exhibent les pages de *Contact Quarterly*, dans lesquelles se lit peut-être avec le plus de clarté ce fait que le Contact est une pratique qui se questionne plutôt qu'une technique qui s'applique, nous avons donc extrait six grandes catégories gestuelles, qui forment les six chapitres centraux de ce travail. À eux six, ils forment un faisceau de gestes fondamentaux qui, sans être *essentiels* à la pratique (on peut faire du Contact Improvisation sans s'être appris à regarder ou même à toucher), peuvent fonctionner comme des points en lesquels elle se récapitule[2]. En ce sens, ces six gestes fonctionnent comme des fenêtres sur la pratique : on peut entrer en elle par chacun d'eux, mais un peu comme par effraction (ce n'est pas exactement une porte) ; et c'est ainsi que nous ferons irruption dans le Contact Improvisation, à chaque nouveau chapitre, sans présupposer les acquis des chapitres précédents, et sans espérer trouver la voie royale qui nous donnerait le chiffre de l'énigme que cette forme de danse nous propose.

1 Nous avons donné une priorité aux textes de Steve Paxton dans cette étude, non pas parce que le chorégraphe détiendrait la vérité de la pratique qu'il a initiée, mais parce que son rôle contradictoire de « leader anarchiste » leur vaut une certaine notoriété et des échos puissants chez les autres danseurs.

2 Berys Gaut, « "Art" as a Cluster Concept », in Noël Carroll (éd.), *Theories of Art Today*, Madison, University of Wisconsin Press, 2000. Le concept de « faisceau » ou de « grappe » est utilisé par la philosophe pour éviter de tomber dans les difficultés inhérentes à la tentative de poser une « définition » de l'art. À la place de cette définition, on peut admettre qu'il y a un faisceau de critères pour l'application d'un concept (comme celui « d'art » en général, ou d'« un art » en particulier), un peu à la manière dont un cordage est constitué d'un faisceau de cordes : aucun de ces critères n'est une condition *sine qua non* en lui-même, ils jouent plutôt « en faveur » du jugement "ceci est de l'art" ou, dans notre cas, "ceci est du Contact Improvisation".

Bien que l'histoire du Contact Improvisation ne présente aucune unité systématique (c'est une histoire : ses devenirs sont empiriques, et non *a priori*), et bien qu'il nous ait fallu faire *nos* choix dans la manière d'organiser les savoirs-sentir qui s'y sont développés, on peut cependant relever, d'une manière plus objective, une obsession commune qui travaille les pratiques du Contact Improvisation avec constance, et qu'on peut formuler sous forme d'une question simple : « comment bouger ensemble ? » Cette question, sous des apparences anodines, porte une éthique, une politique, une esthétique (voire une métaphysique : c'est l'objet de la troisième partie) que nous voulons donc étudier, pour la partie qui nous concerne à présent, de manière *poétique*, c'est-à-dire en prenant pour point de départ les réponses pratiques qui y ont été données. Autrement dit, nous envisageons les gestes du toucher, les gestes du regarder, les gestes du dire, les gestes du peser, les gestes du tomber, les gestes du non-faire dans la mesure où ils sont des réponses données par les praticiens à la question « comment bouger ensemble ? » Comment est-ce qu'on bouge ensemble ? « Hé bien, touchons-nous. Mais touchons-nous de cette manière, et non d'une autre. » Ou bien, « Regardons-nous. Mais regardons-nous de cette manière, qui fait signature du Contact Improvisation, ou que tel contacteur m'a apprise il y a quelques temps, ou que j'ai apprise ailleurs, dans une autre discipline, mais dont j'aimerais bien tester les résonances dans cette pratique qui est la nôtre, etc. »

La question « comment bouger ensemble ? », est loin d'imposer, à qui a déjà entrepris de mener ne serait-ce qu'une coexistence éloignée avec un autre vivant, une réponse unanime. Et, autant le dire tout de suite, le Contact Improvisation n'a pas trouvé la formule. Ce qui ne veut pas dire qu'il ne l'ait pas cherchée, ni inversement qu'il n'ait pas tout de même soulevé quelques moyens par lesquels en effet faire bouger ensemble des personnes qui n'y auraient même pas songé autrement : des adultes (plus habitués à garder leurs trajectoires démêlées de celles des autres), des danseurs modernes (plus entraînés à danser les uns à côtés des autres), des voyants et des aveugles (plus accoutumés à vivre dans des espaces séparés), des personnes en situation de handicaps (plus facilement autorisées à rouler en fauteuil que par terre)... Mais de là à dire qu'il y ait un système, ce serait une toute autre histoire.

Nous aurions aimé pouvoir construire un parcours *a priori* qui reconstitue la manière de bouger ensemble où et moi et l'autre nous nous accomplissons, où et moi et l'autre avons l'impression que nous avons fait plus que simplement additionner nos singularités l'une à l'autre, et cependant moins que tout à fait fusionner nos ego au point de nous oublier dans l'ensemble que nous avons formé. Nous aurions aimé pouvoir présenter la recette qui permette, à tous les coups, de partager un mouvement. La réalité est que, très littéralement, chaque nouvelle danse, chaque nouveau partenaire repose, à nouveau, la même question. Il y aurait de quoi désespérer : il y a, en vérité, de quoi se réjouir. Voilà que nous avons une manière très sûre de ne pas tenir, ni moi-même, ni l'autre, ni en fait la relation qui nous lie, pour acquis.

Le reflet de cette négociation constante qui se fait réfractaire à la formule est, dans notre écrit, l'absence d'un système démonstratif qui lierait avec nécessité le passage d'un geste à l'autre, qui nous amènerait à penser successivement toucher et regarder selon un lien qui mènerait, de l'intérieur de la danse, à commencer par le toucher (chapitre 3) et à continuer par le regard (chapitre 4). Dans la situation où il s'agit en effet de bouger ensemble, tous les moyens semblent être bons, et ceux-ci ne sont pas recrutés en fonction d'une nécessité d'essence qu'on pourrait déployer *a priori*, mais en raison d'accidents tout empiriques, liés au contexte, à la relation, à l'histoire de chacun de bougeurs, de chacune des bougeuses en présence. Leur danse est ainsi à concevoir comme une situation catastrophique, où ils recourent aux moyens du bord, plutôt qu'à des recettes de cuisine bien définies.

Voilà donc comment chacun de nos six gestes succède à l'autre sans le suivre ou le parachever. Ceux qui, parmi nos lecteurs et nos lectrices, auraient l'habitude d'écrire diront peut-être qu'il s'agit là d'une excuse bien commode qui nous soulage de la tâche de faire système là où justement, l'effort d'écrire un livre exigerait du moins qu'on fasse somme de ces gestes qu'on a prétention à rassembler. Prenons cette objection au sérieux, pour ne pas qu'elle vînt inutilement décourager l'entrée dans ces chapitres sous prétexte qu'ils doivent être, chacun, un nouveau début, une nouvelle entrée en danse, et non le fil d'une démonstration progressive.

Pour cela, justifions-nous de deux raisons qui, outre celle qu'on a dit qu'il n'y a justement pas système dans la négociation permanente qui soutient le désir de bouger ensemble, tiennent à la nature de que pourrait vouloir dire « faire système » avec des gestes. Envisageons deux options, qui correspondent à deux livres, dont il est opportun à présent de nommer l'influence majeure sur notre philosophie des gestes, et en même temps en quels sens nous nous en distinguons.

Le premier livre est celui de Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*, où se lisent les linéaments d'un système qu'il continuera de développer des années durant, le système Effort-Shape[3]. Ce système a pour vocation de permettre de décrire n'importe quel mouvement humain à partir de quatre paramètres dynamiques : le temps, l'espace, le poids et le flux. Nous aurons l'occasion de revenir plus avant sur ces paramètres, mais disons pour la question qui nous occupe à présent, que ces paramètres sont instanciés, et plus qu'instanciés : institués dans le texte de Laban par l'entremise de gestes qui forment, selon lui, une sorte de cartographie qualitative des mélodies motrices. Ces gestes sont, de manière remarquable, quasi-univoquement des gestes de la main : épousseter, frapper, tapoter, tordre, fouetter... En quoi l'on voit bien, sur Laban, l'empreinte d'une certaine théâtralité, d'une certaine rhétorique du geste, où les possibilités offertes par le mouvement humain sont articulées en fonction d'une sémiotique qui offre lisibilité. C'est, en dernière instance, cette sémiotique qui fait système chez Laban, même si elle lui est l'occasion de détailler, avec une richesse qu'on ne connaît guère ailleurs, certains des gestes les plus fondateurs ou les plus archaïques du mouvement humain (comme les gestes de repousser ou de céder). Mais cette richesse phénoménologique ou à tout le moins descriptive ne repose pas sur le système, qui ne donne à notre sens que les apparences d'une clôture, toute liée à l'objectif finalement extrinsèque de fournir des moyens de noter la danse, c'est-à-dire à la fois de lire (de décrypter, de remarquer) et d'écrire (de prendre note, d'enregistrer sur le papier) le geste.

Or, telle n'est pas notre intention que d'établir un lexique des gestes dont pourrait se déduire par une savante combinaison l'ensemble des mouvements humains : les gestes dont nous parlons ne sont pas des morceaux de mouvements, mais des manières à part

3 Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*, *op. cit.*

entière d'être au monde. Au niveau où nous saisissons les gestes, on peut donc retrouver l'image totale d'une danse à travers ne serait-ce que l'un d'eux. On pourrait faire ou du moins décrire, ou vraiment *a minima* imaginer, une danse qui ne serait organisée qu'autour des gestes de toucher, ou de peser, ou de ne-pas-faire (alors qu'il n'y aurait guère de sens, pour Laban, à cantonner une danse à l'époussetage, puisque précisément la danse est conçue par lui comme *passage* d'une qualité gestuelle à une autre). On peut donc lire chacun des gestes que nous décrivons non seulement comme une porte d'entrée dans la danse, mais comme une image, partielle ou plutôt fractale (au sens où la structure du tout se retrouve dans celle de la partie), de la danse totale. C'est pourquoi, chaque geste résiste à faire système avec les autres : parce que le point de vue auquel nous le décrivons veut englober la danse totale à laquelle il donne lieu. Recommandation est faite au lecteur qui le voudrait bien d'abandonner, donc, tout espoir à l'entrée de chaque geste de jamais en sortir vers d'autres manières de bouger et d'imaginer un monde de mouvements qui ne seraient faits que de toucher, ou bien de regarder, ou bien ne-pas-faire, quitte, en fin de chapitre, à passer à une autre danse.

Le second livre que nous voulons renommer est une somme (*Prendre corps et langue. Étude pour une* dansité *de l'écriture poétique*) qu'Alice Godfroy a dédiée à dresser le catalogue des gestes communs au Contact Improvisation et à certains poètes contemporains[4]. Prenant au sérieux les histoires de corps que se racontent danseurs et écrivains, l'auteure définit une zone commune à l'écriture poétique et chorégraphique, celle où l'on s'apprend à « prendre corps ». On y suit l'histoire de bougeurs qui *se font un corps*, c'est-à-dire n'en présupposent (de ce corps) ni le sens, ni l'ordonnancement, mais le suscitent et l'apprêtent de telle sorte qu'il soit capable de ce mouvement commun dont il s'agit dans la danse avec l'autre. Dans cette genèse des corps dansants, la piste suivie par l'auteure est celle du développement psycho-moteur, allant chercher structure dans la manière dont s'invente le corps du nourrisson, de l'enfant et de l'adulte. On y trouve comme points de passage un abécédaire et une grammaire : abécédaire d'actes infra-moteurs comme les spirales du dedans, la sensibilité nerveuse à la surface de la peau, la pré-articulation vestibulaire des chutes ; grammaire d'actes de composition, par

4 Alice Godfroy, *Prendre corps et langue*, *op. cit.*

lesquels des danseurs se rencontrent les uns les autres en s'offrant de se désapprendre mutuellement les corps constitués, comme le jouer, le faire vide, le rythmer enfin.

Ce livre, il faut le dire, est le livre que nous aurions aimé écrire. Mais comme il n'y aurait pas de sens à réécrire ce qui a été écrit, nous prenons acte de cette description encyclopédique des genèses corporantes dont Alice Godfroy a suivi la trace dans les pédagogies du Contact Improvisation et proposons donc un autre regard sur les gestes. Cet autre regard part de l'idée qu'abécédaire et grammaire ne gagnent rien à être séparés, c'est-à-dire qu'à vouloir rendre compte de sensations du dedans sans y faire circuler le dehors dont elles proviennent, on se met au danger de faire accroire qu'il y aurait de ce dedans un accès qui n'emprunterait pas de chemin par l'extériorité. Or le chemin le plus court vers l'intériorité restera toujours pour nous le détour par l'autre : c'est en un sens ce que disent nos « gestes », si l'on doit bien entendre en eux l'idée d'un déploiement moteur qui soit inséparablement un sentir, un être-affecté-par. Alice Godfroy joue deux entrées dans la danse (ce sont les deux grands mouvements qui articulent les chapitres de son livre) : celle qui remonte de l'infra-corps jusqu'au corps dansé (mouvement qu'elle dit *ex corpore*), et celle qui descend des corps communs vers le corps dansant (mouvement qu'elle dit *ex nihilo*). Mais c'est le même mouvement qu'elle décrit : le fonds anonyme auquel j'accède dans l'infra-corps puise aux mêmes sources qu'à la réserve trans-individuelle qui m'instabilise dans ma relation aux autres.

Nos gestes, nos six gestes, veulent se tenir au milieu de ces deux mouvements d'aller de soi vers l'autre et de revenir de l'autre vers soi, dans un jeu d'équilibriste qui pourra paraître de l'immobilité, et qui sans doute y emprunte une part de qualité vibratoire. C'est que l'examen de chaque geste oblige d'ouvrir une fenêtre temporelle sur des moments infimes d'une danse, des fractions de seconde ou d'espace qui sont comme artificiellement élargies et prennent les dimensions d'une relation entière alors qu'elles ne sont vécues que dans l'espace d'un instant. Dans la danse réelle (et non dans les pauses philosophiques ou pédagogiques qui peuvent lui être imposées), les gestes se succèdent en myriades ou plutôt en tissus, ils se superposent et s'entrelacent. Nous les séparons abstraitement, faisons comme s'ils *étaient* une danse entière, pour voir ce qu'ils éclairent de nos manières humaines de bouger.

Esthétique et efficacité

Transparence de la technique

Avant de commencer, une mise en garde s'impose, contre un aveuglement naturel qui pourrait être le nôtre. Le Contact Improvisation est un lieu assez rare, mais somme toute de plus en plus fréquent, où se sont articulées très rapidement la théorie et la pratique. Dès sa naissance, le Contact Improvisation a été l'occasion d'une prolifération textuelle pour ainsi dire sans précédent dans l'histoire de la danse. Certes, quelques chorégraphes du début du xxe siècle comme Isadora Duncan et Rudolf Laban ont laissé de nombreux écrits, mais jamais auparavant un collectif transnational de danseurs ne s'était donné l'occasion d'autant *écrire* sur sa pratique. Sous l'impulsion de Nancy Stark Smith—une des premières interprètes du Contact Improvisation et sa plus fervente propagatrice, qui était aussi l'élève de la poétesse *beat* Diane di Prima—les contacteurs se sont constitués et continuent de se constituer en une communauté de « littérateurs » et non seulement de praticiens, publiant et lisant de nombreux textes qui sont rassemblés depuis 1975 dans la revue *Contact Quarterly*.

Or assez naturellement, en utilisant une forme de danse pour penser leurs propres gestes, il vient fréquemment à l'idée des praticiens (et nous en sommes) de prendre leurs choix proprement poétiques ou esthétiques pour une certaine vérité du mouvement. Cette tentation est, sans doute, consubstantielle à toute technique. En effet, une technique efficace est une technique qui s'efface comme technique devant son résultat. Si bien que des effets de styles peuvent parfois passer inaperçus, et des affaires de goûts se faire passer comme des nécessités d'ordre pratique voire mécanique. Il est ainsi fréquent de lire Steve Paxton présenter le Contact Improvisation comme « une danse dans laquelle la physique naturelle du mouvement humain (gravité, leviers, sensation du poids et de la masse corporelle) devient visible aux danseurs et au public[5]. » Et cette intention de présenter des mouvements naturels ou « authentiques » a de nombreux échos chez ses héritiers.

5 Steve Paxton et Anne Kilcoyne, « On The Braille In The Body: An Account Of The Touchdown Dance Integrated Workshops With The Visually Impaired And The Sighted », *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 11(1), Spring 1993, p. 4.

Ici comme ailleurs, il nous faudra nous rappeler que c'est le propre de tout art que de faire se superposer ces trois ordres (pragmatique, esthétique et éthique), c'est-à-dire de ressaisir les nécessités ou autres obstacles matériels pour les intégrer à l'œuvre ou à l'art en question comme des nécessités d'essence. (Par exemple, la tentation est forte de dire : « le *street art* est un réenchantement du monde urbain. » On a raison de le dire, mais à condition de ne pas oublier qu'il est un art *de rue* d'abord en raison du fait que graffeurs, skateurs, artistes *hip hop* n'ont pas d'autres espaces où pratiquer leurs arts. Les *street artists* réenchantent le monde urbain, mais c'est d'abord parce qu'ils sont exclus des autres mondes.) En réalité, les deux points de vue, matériel et formel, sont également justifiés, et l'un alimente l'autre—et c'est peut-être même à cela que se reconnaît un choix esthétique : à la réunion, dans une même décision d'une nécessité matérielle et d'une exigence formelle. Il nous faudra en tout cas être sur nos gardes quand il est question d'une nécessité matérielle opposée à un choix formel ou une décision éthique : les deux aspects sont souvent l'envers l'un de l'autre. La sensibilité simplifiée du Contact Improvisation relève de cette ambiguïté : elle est *à la fois* rendue nécessaire par le fait que la forme devait pouvoir s'enseigner rapidement aux étudiants de Paxton ; et elle correspond, également, sur la même ligne de faits, à un certain goût de Paxton et de ses étudiants pour cette crudité.

La tentation du naturalisme est d'autant plus forte que le Contact Improvisation met en jeu des situations de risque physique réel, où les enjeux pragmatiques de sécurité semblent parfois prendre le pas sur les enjeux esthétiques ou éthiques. Il semblerait donc bien justifié de parler alors de « mouvements naturels » au sens où les mouvements qui y sont requis emprunteraient des chemins en deçà des archaïsmes gesticulatoires de nos sociations, et iraient chercher à des lois où le corps humain ne suit plus que les pentes animales ou biomécaniques avec lesquelles il se construit. Mais si nous ne pouvons pas nier qu'il y ait de tels mouvements, nous ne saurions les confondre avec les gestes : les mouvements biomécaniques, au mieux, soutiennent les gestes—ils se laissent décrire comme la manière dont le corps s'organise en fonction des lois de la gravité et de la biomécanique pour soutenir synergiquement les gestes (le geste de tendre la main, par exemple, ne requiert généralement de contrôle moteur que sur la main et le poignet :

tous les autres mouvements sont régulés localement en fonction d'une « loi de simplification » qui lie les angles des membres du bras entre eux). Ainsi, même si le Contact Improvisation prétendait atteindre à de tels mouvements biomécaniques, il resterait à expliquer ce qui motive les gestes qu'ils sous-tendent.

Piétonniser le mouvement

La prétention universaliste ou naturaliste qui habite le Contact Improvisation n'est pas une ruse rhétorique—ou alors c'est une ruse rhétorique qui a duré près de cinquante ans. Mais elle est aussi plus qu'une simple version de la tendance, bien ancrée dans l'histoire humaine, à convertir le subjectif en objectif, la culture en nature, le style en spontanéité. Elle est aussi nous semble-t-il un trait caractéristique des danses expérimentales des années 1960. De cette avant-garde chorégraphique et théâtrale du New York des années 1960 (Judson Dance Theater, Daniel Nagrin workgroup, Richard Shechner Performance Group, Living Theater...), on a dit avec humour qu'elle avait mis *Terpsichore en baskets*[6], c'est-à-dire qu'elle avait cherché à trouver inspiration, et non seulement inspiration, modèle dans les mouvements ordinaires des piétons. Un bon mot court dans les milieux chorégraphiques de l'époque : si on veut voir des danseurs danser, il faut aller en boîte de nuit ; si on va théâtre, on les verra attendre le bus[7].

Yvonne Rainer, une collègue de Steve Paxton dans le Judson Dance Theater, se pose ainsi la question de ce que serait une danse qui dirait

> « non au spectacle non à la virtuosité non aux transformations à la magie et aux tours de passe-passe non à la sensualité et à la transcendance de la star non à l'héroïque non à l'anti-héroïque non à l'imagerie trash non à l'implication du performeur ou du spectateur non au style non au cabotinage non à la séduction du spectateur par les ruses du performeur non à l'excentricité non à émouvoir et non à être ému[8] »

Steve Paxton explore, comme ses collègues de l'époque, ces mouvements anti-spectaculaires, comme la marche, la posture érigée, la course, les gestes du sport. Dans

6 Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers*, Middletown (CT), Wesleyan University Press, 1987.
7 Cynthia Novack, *Sharing the Dance, op. cit.*, p. 47.
8 Yvonne Rainer, « Some Restrospective Notes », *Tulane Drama Review*, #10, Winter 1965, p. 178.

State (1968), une quarantaine de danseurs se tiennent debout, offrant aux spectateurs l'occasion d'observer les différences de posture, les efforts, les inconforts de chacun. Dans *Satisfyin' Lover* (1967), c'était la marche qui faisait l'objet de l'observation : les entrées et sorties y sont précises et nettement délimitées—mais l'essentiel est de donner à voir le geste dans son ordinaire, de voir le « style » déjà à l'œuvre dans la manière unique qu'a chacun de varier l'accent de la démarche.

Or cette exploration des mouvements ordinaires s'accompagne chez le chorégraphe d'une réduction ou reconduction du mouvement à sa littéralité de chose ou d'« événement physique[9] ». Dans les années 1960, son intérêt se porte ainsi sur la part d'automatisme à l'œuvre dans les mouvements les plus simples :

> « Que fait mon corps ? Comment est-ce qu'il se déplace d'un point à l'autre de la ville pour aller au studio de danse ? Comment est-ce qu'il sait mettre la main à la poche, sortir l'argent, et se dépêtrer du tourniquet pour entrer dans le métro ? Il y a toujours ce réservoir incroyable d'activité, qui reste séparé des activités techniques dans lesquelles le danseur est impliqué. Mon but était d'examiner ce réservoir[10]. »

La marche qui est figurée dans les spectacles de Paxton n'est pas une marche qui va quelque part, ce n'est pas une marche qui a un motif (se balader, se dégourdir les jambes). Il n'y est ni question d'une histoire qui expliquerait qu'on se rende d'un point à un autre de l'espace, ni d'une émotion qui expliquerait qu'on ait besoin de marcher. C'est une marche qui veut montrer comment chacun résout ce problème spécifique : mettre un corps en branle. Au lieu de montrer une marche qui fait quelque chose, Paxton se propose ainsi de montrer quelqu'un qui fait une marche, et par souci comparatiste, il aligne, multiplie les occurrences où observer cette fabrication du mouvement. Il s'agit pour Paxton de montrer, dans la danse, comment du mouvement se fait, se fabrique, émerge enfin.

Dans les années 1970, ce désir d'étude systématique trouve un nouveau terrain d'exploration spécifique : l'improvisation collective, dans le cadre de Grand Union, un

9 Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers*, *op. cit.*, p. 57.
10 Steve Paxton cité dans Cynthia Novack, *Sharing the Dance*, *op. cit.*, p. 53.

groupe de danseurs qui se réunit originellement autour d'un spectacle d'Yvonne Rainer, le *Continuous Project Altered Daily* (1969)[11]. Même si les enjeux de ce collectif sont multiples, le niveau de généralité auquel Paxton saisit le travail est exemplaire de son attitude à l'égard du mouvement. « La matière, dit-il dans un article qu'il consacre à Grand Union, ce sont les gens : ce qu'ils se font les uns aux autres, et ce qu'ils font les uns avec les autres[12]. »

Mais entendons également le déplacement qui s'opère dans son intérêt : le niveau auquel l'événement dansé est ici saisi, on l'entend, est un niveau relationnel et intersubjectif (et non plus strictement physiologique, comme dans les années 1960). Les improvisations de Grand Union déroulent ces négociations : elles font apparaître en direct les choix, les ritournelles, les habitudes de chacun. À nouveau, ces improvisations ne visent pas à raconter autre chose que ces choix eux-mêmes : elles invitent à une certaine manière de voir, finalement assez proche de ce qu'on observe face à un match de sport collectif quand on y soustrait l'enjeu (certes majeur dans certains contextes) de la victoire—une certaine manière de « s'en sortir », de résoudre les problèmes ensemble. Steve Paxton dit ainsi à propos du *Continuous Project Altered Daily* que c'est une entreprise sans esthétique « sauf si on aime l'esthétique à l'état brut[13] ». Cet état brut de l'esthétique, c'est l'état où il y a de l'esthétique dans les gestes et les relations les plus ordinaires. Le fait de présenter ces gestes dans le cadre d'un spectacle en change, à l'évidence, le caractère en particulier pour celles et ceux qui sont sur scène : l'effort, dans la performance, est de ne pas surjouer la relation sous prétexte qu'elle est placée sous le regard du spectateur, de la laisser apparaître. Le Contact Improvisation s'inscrit dans la continuité de ce questionnement, à ceci près qu'il limite le collectif au duo[14].

11 Les membres du Rainer and Dance Group qui participent à la création du *Continuous Project Altered Daily* sont Becky Arnold, Barbara Lloyd (Dilley), Douglas Dunn, David Gordon, Steve Paxton et Yvonne Rainer. Lincoln Scott, Trisha Brown et Nancy Lewis (Green) s'ajoutent à eux pour former le collectif mieux connu sous le nom de Grand Union à partir de 1970.

12 Steve Paxton, « Grand Union », *TDR*, vol. 16(3), Sep. 1972, p. 131.

13 *Ibid.*, p. 130.

14 C'est ainsi que Paxton peut écrire, à la suite d'un article sur Grand Union, que « le travail continue (…), même si l'on ne se concentre plus désormais sur les formes quotidiennes du mouvement et leurs accidents individuels. À présent, les accidents individuels arrivent dans le contexte d'un système de duo qui a été nommé Contact Improvisation. » (Steve Paxton, « Contact Improvisation », *TDR*, vol. 19(1), March 1975, p. 40.)

Le rêve de la pure improvisation

Steve Paxton parle du point de départ du Contact Improvisation comme de l'investigation d'une question générale : qu'est-ce que serait une improvisation dansée « pure » de toute partition ? Au début du XXème siècle, des questions similaires avaient été soulevées par des danseurs comme Isadora Ducan et surtout Rudolf Laban : qu'arriverait-il aux mouvements si on les désincarcérait des mélodies motrices contraintes dans lesquelles les enferment respectivement le carcan du corset (pour le corps féminin) et les lignes de montage (pour le corps ouvrier) ? Dans la continuité de ces questionnements, Steve Paxton se demande s'il ne serait pas possible de trouver des mouvements libres, purs de toute prédétermination sociale, ou du moins assez archaïque pour que cette socialité ne soit pas d'une société donnée, mais de toute société humaine, de l'ordre d'*a priori* qui appartiendraient à l'espèce, plutôt qu'à un groupe humain déterminé.

Or ce rêve, il faut bien faire le constat qu'il échoue.

Il échoue une première fois parce que le vide qu'il dégage (le « sans partition ») n'est lui-même jamais pur : il est, d'abord, la *négation* d'un certain nombre d'autres partitions, d'autres manières de faire, qui n'en continuent pas moins de se manifester à l'intérieur de la pratique (comme ce qu'on n'y fait *surtout* pas : par exemple, du ballet, du Martha Graham, du Merce Cunningham). Ce n'est pas la même chose que d'improviser « librement » à une époque où le corset est celui du ballet classique, et à une autre où les contraintes sont données par la danse moderne : on ne s'oppose pas aux mêmes limites.

Il échoue une seconde fois dans la mesure où, même si l'investigation est elle-même déterminée comme libre, il n'en reste pas moins que certaines techniques du corps sont mises au service de l'exploration. Ainsi Nancy Stark Smith dit du Contact Improvisation qu'il est « un cadre avec un centre vide[15] ». Et elle précise

> « Steve [Paxton] n'a pas défini la pratique par des mots, mais il nous a entraînés, il nous a amenés vers quelque chose qui existait quelque part, dans l'espace entre ces sensations et ces images, il nous a installés dans la danse, dans l'improvisation. Il nous a livrés à nous-mêmes[16]. »

15 Nancy Stark Smith, « Core prop, Steve, and the empty middle », *CQ*, vol. 32(2), Summer/Fall 2007, p. 62.
16 *Ibid.*

Steve Paxton prétend que l'improvisation ne s'enseigne pas : au mieux, elle peut être apprise, au sein d'un cadre d'explorations donc, mais on ne peut en transmettre les principes[17]. Et pourtant, l'improvisation qu'il permet à ses étudiants d'apprendre requiert qu'on se munisse des instruments qui créent ces conditions pour apprendre : techniques empruntées à son propre vocabulaire de chorégraphe, à l'Aïkido, à la méditation, à la danse moderne, à l'Anatomical Release Technique...

Il échoue une troisième fois, du seul fait que malgré le projet de réduire les danseurs à n'exprimer rien que leur propre matérialité, leur présence excède nécessairement (pour eux-mêmes et pour les spectateurs) celle d'une simple masse physique, et d'autres dimensions du mouvement sont intégrées à la pratique du Contact Improvisation. Ainsi Steve Paxton donne cette (énième) définition du Contact Improvisation à la fin des années 1970 qui abjure tout projet de stricte limitation :

> « Le Contact Improvisation est déterminé par deux personnes à la fois. Ces deux personnes improvisent chacune librement et s'efforcent de ne pas se mettre au travers des efforts de l'autre. Ce à quoi les spectateurs assistent, c'est à une conversation physique qui peut aller de l'immobilité à l'athlétisme. *Les raisons pour lesquelles un changement arrive peuvent être analysés à différents niveaux : émotionnel, physique, psychologique. Voire à plusieurs niveaux à la fois*[18]. »

Le rêve d'une improvisation pure échoue enfin une dernière fois du seul fait qu'elle reçoit un nom spécifique (le *Contact* Improvisation) et qu'en ce sens, elle commence à engranger un certain nombre de traditions qui lui sont propres et qui l'opposent au reste de l'improvisation dansée. Comme le reconnaît Paxton en effet,

> « "improvisation" est un mot pour désigner une activité qui ne peut garder de nom ; si, malgré tout, elle traîne assez longtemps pour acquérir une appellation, elle évolue vers la fixité[19]. »

17 Steve Paxton, « Esquisse de techniques intérieures » (1993), traduction de l'américain Patricia Kuypers, *Nouvelles de danse*, #38-39, Printemps-Été 1999, [dorénavant noté *NDD 38-39*], p. 113 : « Je me rappelle avoir dit que l'improvisation ne pouvait pas être enseignée, pourtant qu'elle pouvait être apprise. »

18 Steve Paxton, « Is Contact Improvisation a Performance Art ? » (1977) *CQ*, vol. 30(1), Winter/Spring 2005, p. 21. (Nous soulignons)

19 Steve Paxton, « Improvisation is... » (1987), traduit de l'américain par Denise Luccionni dans Baptiste Andrien (éd.), *De l'une à l'autre*, Bruxelles, Contredanse, 2010, p. 63.

Mais cet échec est en réalité une chance. L'impur est une chance, parce qu'il fait la place au multiple, et donc à la nécessité permanente d'une négociation en profondeur entre celles et ceux qui veulent jouer ensemble au jeu appelé Contact Improvisation. Jouant ce jeu en effet, il ne suffira pas qu'ils négocient à l'intérieur d'un système arrêté de règles déterminées a priori, qui seraient fondées sur une humanité « naturelle » dont le Contact Improvisation aurait pour tâche de suivre les contours. Cette humanité naturelle, réflexe, automatique, innée est déjà recouverte de gestes, et c'est aux travers de ces gestes que le Contact Improvisation se signifie comme une négociation permanente entre les joueurs.

C'est à cette pluralité des manières de négocier le bouger ensemble que cette philosophie des gestes avec le Contact Improvisation est dédiée : non pas à élaborer un toucher, un regarder, un parler qui seraient purs de leurs contextes ; mais au contraire, à des touchers, des regards, des parlers qui alternent, qui se pluralisent, entre lesquels la danse navigue et à aucun desquels elle ne se réduit.

Chapitre 3 ./. Regarder

Regarder (0) : voir

La direction des yeux

Pina Bausch reprend le propre rôle de l'aveugle dans *Café Müller*, quelques années après sa création. Elle en revisite les gestes : elle avance, les yeux fermés, dans une salle de café vide, elle bute parfois sur les chaises ou les tables, dont elle n'anticipe pas la présence, et s'ensuivent ces quelques secondes singulières de maladresse, où—les yeux fermés—la forme totale et le comportement de la chaise n'étant pas très bien saisis, le rythme du mouvement pour reprendre l'équilibre est syncopé, inadapté. Mais quelque chose fait défaut : elle n'arrive pas à se sentir dans la peau de cette femme dont elle avait pourtant inventé les gestes. Elle ne retrouve plus le mobile qui à chaque pas doit la faire se recourber un peu plus, doit faire ballotter sa tête, doit casser ses épaules, doit faire tâtonner ses mains. C'est une reprise de rôle, et elle sent bien que, malgré les hoquets, malgré les hésitations, un élément fait défaut. Quelques jours plus tard, elle le retrouve : c'est la direction du regard. Les yeux fermés, il faut, pour que ce geste de l'aveugle soit complet, regarder vers le bas. Non pas changer l'alignement de la tête par rapport au

corps, mais simplement changer la direction du regard, les yeux clos : cet acte (que pourtant nul ne peut voir sous les paupières) change le geste du tout au tout.

La direction des yeux modifie la présence au monde, que ceux-ci soient ouverts ou fermés. Vers le bas, ma présence devient plus hésitante, plus soumise aussi peut-être (comme quand les yeux d'un chien se baissent devant ceux d'un autre) ; j'ai le sentiment, même si je ne fais rien, d'y être moins ; je sens imperceptiblement mon échine se courber, alors que s'activent en moi des gestes fantômes où s'esquissent des situations anciennes (venus de l'enfance, ces moments où je me suis senti coupable après avoir fait une bêtise, qui se réactivent encore, quelques secondes durant, lorsque je casse un verre par inadvertance). Vers le haut, excédé ou étonné : même si j'ai les yeux fermés, je reçois aussi plus de lumière quand je regarde vers le haut (la plupart de nos sources lumineuses sont au ciel) ; je me sens plus léger, j'entame un salto vers l'arrière, ou le geste adolescent de me jeter sur mon lit à la renverse.

En dehors des polarités haut/bas, droite/gauche, mon regard s'accompagne encore d'une myriade de mouvements des sourcils (comme quand je fronce), des joues (comme quand j'écarquille) qui informent non seulement ce que je vois, mais également ce que je fais avec le reste de mon corps (les yeux écarquillés, ma tête se met insensiblement à flotter, mon cou la redresse, etc.). Sur un autre plan, change encore la qualité de mes gestes la focale du regard. On peut facilement en faire l'expérience en répétant un geste simple : un grand salut, avec la main portée haute au-dessus de la tête, produit une sensation et une allure bien différente selon que mon regard se porte sur mon corps propre (on dirait que je m'étire) ou au lointain (on dirait que je salue quelqu'un).

Les techniques de danse se sont clairement saisies de ce potentiel postural du regard, et si « tout danseur, quels que soient sa technique, son tonus, son style interprétatif, entretient des modulations du regard[20] », il n'en reste pas moins que certaines tendances peuvent s'observer selon les techniques : regard qui prolonge le geste selon des lignes figurales dans la danse classique ; regard qui « voit » les réalités émulées dans la danse indienne ; regard plus émetteur, de désir ou de séduction, dans certaines danses à deux comme le tango...

20 Isabelle Ginot, « Regarder », dans Marie Glon et Isabelle Launay (dir.), *Histoires de gestes*, *op. cit.*, p. 220.

Regard périphérique

Dans le Contact Improvisation, le geste du regard majoritaire, c'est un regard périphérique.

Par regard périphérique, on entend au sens optique ou physiologique tout ce qui se passe en dehors des minces deux degrés de vision fovéale qui occupent le centre du champ visuel et sur lesquels les yeux s'accommodent pour créer une image aux contours nets. En dehors de ces deux degrés, et à mesure qu'on s'en éloigne, le champ visuel se floute et prend l'allure d'un halo d'informations magmatiques, dont les valeurs lumineuses et colorées prennent le pas sur la distinction des formes[21]. Que le Contact Improvisation utilise ce champ de la vision informe plus volontiers que celui de la vision discriminante, cela ne fait aucun doute : étant donnés les mouvements constants de la tête qui floutent le champ visuel, et étant donné le fait que les partenaires avec qui je danse sont si près de moi qu'ils occupent tous les degrés de la sphère qui m'entoure, il n'y a aucune raison que je me limite au deux degrés de ma vision fovéale, qui me sont essentiellement utiles dans les interactions en face-à-face, et dans la lecture.

Mais on peut entendre autre chose par regard périphérique que ce seul sens optique. C'est ce qu'ont fait de nombreux auteurs qui parlent de vision périphérique, non pas pour désigner la vision extra-fovéale, mais pour parler d'un phénomène neurologique curieux : la vision aveugle. On observe cette vision aveugle chez des humains avec des lésions au niveau du cortex visuel primaire : il est apparu que certains patients, malgré d'importants déficits visuels (tout ou partie du champ visuel est vécu comme aveugle), arrivaient cependant à orienter leur action en fonction de données rétiniennes. Ainsi d'un patient atteint d'une lésion à l'hémisphère gauche : bien qu'il ne parvienne pas à nommer, ni même à déceler consciemment des objets se trouvant dans le champ visuel droit, lorsqu'on dirige sa main vers un objet qui se trouve dans le champ aveugle, la posture de la main s'adapte à l'orientation et à la taille de l'objet[22]. De la même manière, certains

21 Hans Strasburger, Ingo Rentschler, Martin Jüttner, « Peripheral vision and pattern recognition : a review », *Journal of Vision*, 11(5):13, 2011.

22 Melvyn A. Goodale and G. Keith Humphrey, « Separate Visual Systems for Action and Perception », E. Bruce Goldstein (éd.), *Blackwell Handbook of Sensation and Perception*, Blackwell Publishing Ltd, 2005, p. 322. Les premières études sur la vision aveugle remontent à un article de Klüver et Bucy en 1939 sur la fonction des lobes temporaux chez le singe. Le terme de vision aveugle est toutefois dû à Lawrence

patients incapables de remarquer une chaise dans leur champ de vision sont à même de l'éviter en marchant dans sa direction : ils ne la voient pas, au sens où ils ne la détectent pas corticalement ; mais ils la voient, au sens où ils l'intègrent à leurs schémas spatiaux actuels. On peut s'appuyer sur ces données et faire l'hypothèse que, chez le sujet sain, la vision est un couplage de ces deux regards, voyant et aveugle, objectivant et non-objectivant, cortical-conscient et instrumental. Jack Heggie, dans un article sur « L'usage des yeux[23] », a proposé de penser les pratiques somatiques comme un entraînement à ce regard. Cette vision, en prise avec l'action et la direction du mouvement plutôt qu'avec la capacité de nommer, cette vision qui ne requiert pas de discriminer les objets pour les voir, est ce que nous entendons lorsque nous parlons de regard périphérique.

Disons d'abord que ce regard, dans le Contact Improvisation, est emprunté aux arts martiaux et plus spécifiquement à l'Aïkido, qui constitue une des sources importantes des techniques travaillées par Steve Paxton. Dans l'Aïkido, le regard périphérique est employé comme technique d'approche de l'adversaire : plutôt que de l'aborder frontalement (au risque de révéler mon intention à l'adversaire), l'Aïkido m'entraîne à regarder l'adversaire par le biais, par le côté (ce qui facilite notamment les feintes). Une des structures d'entraînement marque bien cette situation : l'aïkidoka se trouve au centre d'un cercle et subit des attaques multi-directionnelles de ses uke. Cette structure ne laisse pas au praticien le temps d'ajuster la focale de sa vision, elle l'oblige à considérer le champ visuel dans son extension maximale.

De la même manière, dans le Contact Improvisation, une sensibilité exacerbée et non-focale est requise du fait que les partenaires me sollicitent de tous les côtés de ma sphère motrice, et non seulement dans l'axe sagittal où mes yeux se rejoignent.

> « C'est bien cela qui est en jeu dans la Danse Contact, essayer d'être en face de l'autre en tant que poids, que contour, que couleur, en tant que geste et d'être dans l'urgence de ces choses premières. Dans la pratique de la Danse Contact surgit une espèce de vigilance incroyable, de clarté géographique. Quelqu'un peut sauter derrière soi, nous pouvons être

Weiskrantz dans un article de 1974, que l'auteur prolonge dans deux livres, *Blindsight: A Case Study And Implications* (1986) et *Consciousness Lost and Found* (1997).

23 Jack Heggie, « The Use of the eyes », *Somatics*, vol. 5(3), Fall-Winter 1985.

> bousculés par quelqu'un d'autre, et cela devient extrêmement dangereux si l'on est dans la lenteur du regard objectivant. Et le fait d'échapper à ce regard objectif—tout un travail est produit dans ce sens—induit la fulgurance de l'espace. Cela permet de faire des actions apparemment dangereuses, sans qu'il n'y ait de risque. L'impact des "images du corps" et des fantasmes diminue, le réel se rapproche, l'espace est saisi à 360° : c'est le regard périphérique, panoramique[24]. »

Cela dit, il nous faut insister sur le fait que ce qui se présente ici comme une nécessité pratique est inséparablement aussi un choix esthétique et éthique : ce n'est pas seulement parce que le regard périphérique permet de collecter de nombreuses informations à haute vitesse et de manière inventive qu'il est sollicité, c'est aussi parce que les contacteurs en ont le goût.

Une raison éthique d'abord : c'est le fait que a vision périphérique « n'accentue pas l'opposition, mais plutôt l'idée d'un "nous" non-polarisé[25]. » Steve Paxton insiste sur cette découverte que lui a ouvert l'enseignement de l'Aïkido : on ne gagne pas un combat en luttant contre l'adversaire, mais en répondant à l'agression avec amour[26]. En effet, tant que l'ennemi est un opposant, c'est sa logique (la logique de la guerre) qui prévaut. Or c'est cette logique, et non l'adversaire lui-même, qu'il s'agit de combattre. L'enjeu du combat n'est pas de triompher de l'autre, mais de faire triompher une manière de se rapporter à l'autre. Comme l'a noté Basile Doganis, cette valorisation du « nous » par rapport au « je » est un trait systématique des arts gestuels japonais, qui favorisent le décentrement des sujets comme technique martiale :

24 Hubert Godard, « Le regard aveugle », art. cit.

25 Steve Paxton, « Aikido, information in deed », art. cit., p. 17.

26 Cette idée est très présente dans les enseignements du philosophe chinois Lao-Tseu et fait partie intégrante du « non-agir » qui y est prôné. Ursula Le Guin, dans la traduction américaine qu'elle propose de l'ouvrage princeps du taoïsme, traduit volontiers ce non-faire en bonté, générosité et amour. *cf.* par exemple Lao-Tzu, *Tao Te Ching. A Book About the Way and the Power of the Way*, traduction du chinois Ursula K. Leguin, Shambala, 1998, chapitre 63 :

« Do without doing, Act without action.
Savor the flavorless.
Treat the small as large,
the few as many.
Meet injury
with the power of goodness. »

> « Tout le talent de l'individu consistera à (re)trouver en lui les facultés qui relèvent du tout et qui englobent la partie, afin de devenir lui-même ce tout et de ne pas se contenter de n'être qu'une partie, qu'un élément partiel et partial. En arts martiaux, l'ensemble des rapports de force peut être pensé dans les mêmes termes, et non comme la simple supériorité d'une "partie" sur la partie adverse : le vainqueur sera ainsi celui qui aura su au mieux s'identifier à l'ensemble de la situation de combat, englobant adversaires et environnement[27]. »

L'abandon de la subjectivité est le moyen de défaire non pas l'adversaire, mais la notion même d'adversité. C'est cela que retient Paxton de l'Aïkido pour la « confrontation de vie à vie » qu'est le Contact Improvisation : le projet d'une manière de partager un espace, une pratique, une conversation qui ne se vive pas dans l'opposition frontale (telle qu'y invite le regard focal), mais dans une inclusion de l'autre à côté de moi. C'est ce que pointe également Hubert Godard à la suite du texte que nous venons de citer lorsqu'il dit que « si je reste dans cette vigilance pure, qui est le regard aveugle et le toucher aveugle, il y a une espèce de manière de rejoindre le collectif[28]. »

Cette éthique du collectif impliquée par le regard périphérique s'accompagne encore d'une épistémique : aux côtés, ou au travers de cette manière d'inclure l'autre dans mon action, il y a aussi, plus généralement, une manière de me rapporter aux objets du spectacle visible. La pratique du regard périphérique revient à soutenir l'apparence magmatique des choses qui se tiennent à la périphérie de mon champ de vision. Au lieu de considérer le flou comme une moindre vision ou comme une connaissance inchoative, il devient une manière de connaître à part entière. Alan Watts, qui fut le grand vulgarisateur des pensées orientales de l'action aux États-Unis, insiste sur cette dimension épistémique :

> « Il existe une analogie, et peut-être même plus qu'une analogie, entre la vision centrale et la pensée consciente fractionnée (qui n'intègre qu'une

27 Basile Doganis, *Pensées du corps*, *op. cit.*, p. 59-60.

28 Hubert Godard avec Suely Rolnik, « Regard aveugle », dans Suely Rolnik (éd.), *Lygia Clark : de l'œuvre à l'événement*, Dijon, Les Presses du réel, 2005 ; cité d'après la version électronique disponible sur www.danse.univ-paris8.fr, n.p.

idée à la fois) et entre la vision périphérique et ce processus assez mystérieux qui régit à notre insu la régulation de l'incroyable complexité fonctionnelle de notre organisme. Il faut cependant souligner que notre corps nous *semble* complexe parce que nous essayons de le comprendre selon les critères de la pensée linéaire, par des mots et des concepts. Mais la complexité n'est pas tant dans notre corps que dans la tentative de comprendre son fonctionnement par notre seul mode de pensée[29]. »

Cette épistémique n'est pas tout à fait absente de la pensée européenne moderne, même si ce n'est pas ce qu'on en retient régulièrement depuis que les « idées claires et distinctes » de Descartes ont imposé la vision focale comme paradigme du (sa)voir.

On en trouve notamment une image dans la technique de l'attention flottante défendue par les psychanalystes, et par Freud en particulier. En écoutant son patient, le psychanalyste ne doit pas s'en tenir aux significations saillantes, aux propos volontaires qui sont tenus. À ce jeu-là, il se mettrait au risque de soumettre ce qu'il entend à ce qu'il s'attend à entendre, c'est-à-dire à ce que son idée du patient ou de l'humain en général, lui permet d'isoler comme signifiant dans le discours du patient. Or les mots mêmes, comme unités sémantiques découpées les unes des autres, ne peuvent être tenus pour les unités signifiantes dernières. Un patient qui vit un deuil difficile et dont le poignet le fait souffrir, il suffit parfois d'une écoute flottante, qui ne s'attache pas aux mots, pour entendre qu'il nous parle de son poids nié (celui du deuil) et non, ou non seulement, de son poignet (le point d'articulation de sa main). Bien sûr, on ne soigne pas avec des calembours, surtout s'ils deviennent des clefs de lecture systématique (votre « je-nous » / genou vous fait mal, vous en avez plein le dos, etc.). Mais il reste vrai, comme dit Freud, qu'« en conformant son choix à son expectative, l'on court le risque de ne trouver que ce que l'on savait d'avance. En obéissant à ses propres inclinations, le praticien falsifie tout ce qui lui est offert[30]. » D'une manière similaire, l'absence de focalisation dans le champ perceptif évite de trop soumettre la perception aux attentes qu'on peut avoir d'un partenaire.

29 Alan W. Watts, *Le bouddhisme zen* (1957), traduit de l'américain par P. Berlot, Paris, Payot, 1972, p. 21.
30 Sigmund Freud, *La technique psychanalytique*, traduit de l'allemand par Jean Altounian et alii., Paris, Puf, 2010, p. 63 ; cité dans Basile Doganis, *ibid.*

Le regard qui ne demande rien

Le regard périphérique que le Contact entraîne est un « œil qui ne demande rien », qui s'efforce de se défaire de ces préconceptions. On peut dire de cet œil ce que Paxton dit de « l'esprit » (*mind*) :

> « volontairement dépouillé de toute préconception et de tout souvenir ; il est uniquement dans le moment présent, méditant sur les potentiels et sur les voies les plus aisées que les danseurs pourront emprunter ensemble au sein de l'édifice énergétique qu'ils partagent : c'est un état d'abandon[31]. »

L'idée que l'improvisateur se « dépouille volontairement de tout souvenir » semble paradoxale vis-à-vis de la manière dont fonctionne l'anticipation dans la perception visuelle quotidienne. La capacité à anticiper les mouvements des objets (vivants ou inanimés) dans un espace que j'occupe n'est en effet pas rare : à vélo, en voiture, je suis sans cesse amené à une « lecture » des comportements probables des acteurs autour de moi, dont les trajectoires à venir se dessinent à même mon présent sans que j'aie besoin de passer ni par un raisonnement complexe, ni même par une concentration particulière sur tel ou tel acteur présent dans le champ perceptif. Pour éviter le piéton qui marche à cent mètres de moi, pour savoir que mon trajet ne va pas intercepter le sien, je n'ai pas besoin de me concentrer particulièrement sur ses mouvements : je « sens » que nous n'allons pas nous rencontrer, même si nous pouvons nous frôler. Tout se passe comme si le piéton qui s'apprête à traverser alors que je descends la pente était non seulement sur le trottoir mais aussi, fantômatiquement ou projectivement, déjà au milieu de la route, au croisement de nos chemins. On pourrait dire que cette anticipation revient à une présence, à même l'espace environnant, des trajets à venir : comme objet futur de mon action, il est déjà présent, au sens où il la dirige.

La psychologie de la perception contemporaine montre ainsi que, face à un objet (connu ou inconnu), nous « passons en revue une multiplicité de modèles anticipatoires qui prédisent le comportement des systèmes moteurs à partir des interactions connues

31Steve Paxton, « Solo dancing », art. cit., p. 24.

avec des objets précédemment rencontrés[32] ». Bergson parlait déjà de « divination concrète[33] » pour qualifier ce caractère anticipatoire de la perception, et il prenait pour l'illustrer l'exemple de la lecture. Si nous devions effectivement lire tous les caractères imprimés sur la page, remarque Bergson, nous n'aurions jamais fini de lire un livre : c'est parce que nous ne cessons d'anticiper quel mot suivra quel autre, que déjà dans les lettres « cœ » s'annonce le « cœur », que la lecture d'un texte peut être un parcours plutôt qu'une suite d'obstacles (en un sens, l'écriture poétique est en exception sur ce régime : elle fait buter sur les anticipations, évite les redondances). La divination concrète de la perception consisterait ainsi à « lire » à même le présent ce qui, appartenant au passé, se rappelle : elle est extériorisation, dans le présent, des souvenirs utiles qui permettent d'en prévoir le déroulement futur. C'est donc dire que le passé s'insère dans la perception comme le fil directionnel qui relie le présent au futur.

Appelons « invite » la forme dans laquelle ce passé se donne à même le perçu. « Invite » est la traduction française du terme *affordance*, néologisme forgé par le psychologue James Jerome Gibson[34]. Pour Gibson, reconnaître les objets de la perception, c'est déjà savoir ce que je peux en faire : la table, le stylo, le papier, *sont* en ce sens l'ensemble de mes mouvements possibles à leur égard. Toute perception est traversée de « pré-perceptions », schémas dynamiques que la mémoire motrice alimente. Les associations que je fais entre mon corps et les objets ne sont pas sans limite, comme dans l'écriture automatique surréaliste ou dans les associations libres des rêves, mais liées à un impératif de cohérence et d'équilibre. Elles correspondent aux potentiels offerts par ma propre nature/culture motrice : en tant qu'être humain, en tant que citoyen français, en tant que danseur, en tant qu'homme, en tant que droitier. La table n'est pas de manière prédominante un objet « à grignoter » ou « à fendre en deux », elle est ce à quoi je m'assois pour travailler ou manger ; le piéton qui passe au loin est « à éviter » et non majoritairement « à escalader » ou « à emporter sur mon vélo », etc. Tout entraînement, toute pratique gestuelle renforce la salience de certaines invites sur d'autres : à mesure

32 Daniel M. Wolpert et J. Randall Flanagan, « Motor prediction », *Current Biology*, vol. 11(18), septembre 2001, p. 731.

33 Henri Bergson, *L'énergie spirituelle,* Paris, Puf, 1919, p. 98-99.

34 James Jerome Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, *op. cit.*

que le savoir-faire est entraîné, le savoir-sentir qui en permet le guidage se développe. La psychologue de l'enfance Eleanor Gibson a fourni à son époux le concept d'« accordage perceptif » (*perceptual attunement*) ou d'« apprentissage perceptif » (*perceptual learning*) pour qualifier ce processus[35]. Ainsi apprendre à marcher en haute montagne est inséparable d'un certain apprentissage perceptif de repérage des irrégularités du sol. De même le chasseur se reconnaît-il à sa capacité à lire les trajectoires et les mouvements récents des animaux à partir de leurs traces.

L'essentiel de l'environnement visuel en Contact Improvisation est composé du sol, de mon propre corps, et des corps de mes partenaires. En raison de la spécialisation technique autour des gestes de prise de contact (toucher, entrer en collision, rouler) et de poids (sauter, tomber, peser), les invites les plus prégnantes dans cet environnement sont les invites de surface, c'est-à-dire que corps ou sol sont également considérés comme « à-glisser-sur », « à-me-réceptionner-sur », « à-me-porter ». Une grande finesse dans la perception granulaire des différentes qualités de surface est travaillée, si bien que l'œil est capable d'évaluer avec une grande acuité les trajectoires de bond, et les qualités d'impact à la réception. C'est ainsi que Steve Paxton peut mettre sur un même plan le sol, la peau, les muscles, les os et le partenaire considéré comme masse totale en parlant de *caractéristiques des surfaces* :

> « deux personnes improvisent librement leurs mouvements, elles utilisent le sol et s'utilisent l'une l'autre comme surfaces, elles dépendent de la gravité qui sert de constante à leurs mouvements ; la part d'inertie dans l'élan est une variable ; les caractéristiques des surfaces vont du plus inflexible (le sol) au plus accueillant (peau – muscle – os – masse totale)[36] »

Or, la surspécialisation dans la perception d'invites de surface tend à faire reculer l'apparaître de l'autre comme individu (comme autre être humain), ce qui est clairement une des visées esthétiques voire éthiques premières du Contact Improvisation (ce que nous avons appelé l'esthétique du « corps comme masse »). Mais cet affinement perceptif

35 Eleanor J. Gibson, *Principles of Perceptual Learning and Development*, Englewood Cliffs (NJ), Prentice-Hall, 1969.

36 Steve Paxton, « Solo Dancing », art. cit., p. 24.

s'accompagne également d'une cécité relative, et d'une réduction des invites à ce qui sert l'activité en cours, au détriment de ce qui ne répond pas aux attentes perceptive et motrice du faiseur.

Et le Contact Improvisation ne repose pas seulement sur les mises en contact : c'est aussi une forme d'improvisation, qui vise à une certaine forme d'émancipation des danseurs de leurs propres routines. La question se pose alors de savoir comment éviter ce siphon d'invites de plus en plus spécialisées : comment rouvrir les invites des objets (et en particulier des personnes) avec qui nous dansons ?

Les manières privilégiées par le Contact Improvisation pour entraîner le regard à ne pas (pré)voir sont multiples, mais elles consistent généralement à renforcer la fonction sensorielle des yeux à la défaveur de la fonction objectivante de la vision. Tout un travail est ainsi réalisé les yeux fermés, qui consiste à recevoir et à détailler le champ visuel qui se donne sous les paupières :

Placez vos mains devant vos yeux, créez comme de petites cavernes pour les abriter, et laissez vos paupières se refermer. Qu'est-ce que vous voyez ? Tâchez de détailler, pour vous-mêmes, l'éventail des sensations que vous rencontrez : ce noir, qui est plutôt comme un rouge foncé, traversé par moments de saccades lumineuses, tantôt verticales, tantôt horizontales. Si vous regardez vers le bas, est-ce que vous voyez la bordure de vos joues ? C'est le champ visuel qui s'assombrit, comme un halo arrondi. Et si, lentement, lentement, vous commencez à détacher vos mains, en les soulevant légèrement, qu'est-ce que vous voyez ? Comment décrire cet influx massif de lumière ? Comme une cascade lumineuse qui s'engouffre par les persiennes entr'ouvertes d'une maison laissée à l'abandon ? Ou plutôt comme une lente variation, du noir au rouge, de l'intime à l'extime[37] *?*

37 Henri Bergson (dans sa conférence sur « Le rêve » de 1901) fait de ces événements infra-palpébraux l'une des sources de nos fantasmagories nocturnes : « Fermons les yeux et voyons ce qui va se passer. Beaucoup de personnes diront qu'il ne se passe rien : c'est qu'elles ne regardent pas attentivement. En réalité, on aperçoit beaucoup de choses. D'abord un fond noir. Puis des taches de diverses couleurs, quelquefois ternes, quelquefois aussi d'un éclat singulier. Ces taches se dilatent et se contractent, changent de forme et de nuance, empiètent les unes sur les autres. Le changement peut être lent et graduel. Il s'accomplit aussi parfois avec une extrême rapidité. D'où vient cette fantasmagorie ? Les physiologistes et les psychologues ont parlé de « poussière lumineuse », de « spectres oculaires », de « phosphènes » ; ils attribuent d'ailleurs ces apparences aux modifications légères qui se produisent sans cesse dans la circulation rétinienne, ou bien encore à la pression que la paupière fermée exerce sur le globe oculaire, excitant mécaniquement le nerf optique. Mais peu importe l'explication du phénomène et le nom qu'on lui donne. Il se rencontre chez tout le monde, et il fournit, sans aucun

Voir n'est pas toujours voir quelque chose, c'est aussi recevoir de la lumière : le champ visuel ne m'offre pas simplement des objets à manipuler, mais aussi des objets qui m'impressionnent, dont je peux m'entraîner à recevoir la qualité sous forme magmatique même lorsqu'ils sont en face de moi. De ce magma, il n'y a rien à faire, il n'y a qu'à défaire la tentation de l'objet.

La danse qui ne donne rien à regarder

Mais ces regards de danseurs (périphériques, non-objectivants) n'ont pas que valeur pragmatique, éthique ou épistémique. Ils appartiennent et sont soutenus par une esthétique fortement répandue dans la danse théâtrale de tradition post-moderne à laquelle Paxton appartient : on peut donc retourner le propos et commencer à se poser la question de ce qui est *donné à regarder* (aux autres, et aux spectateurs en particulier) dans cette manière de détourner le regard.

À la même époque où s'invente le Contact Improvisation, l'évitement du regard est mis en scène par de nombreuses chorégraphes contemporaines. La pièce la plus topique de cette stratégie est *Trio A* (1966) d'Yvonne Rainer—dont Steve Paxton est encore l'interprète en 1972 lorsqu'il fonde le Contact Improvisation—joue ainsi d'un regard qui ne se fixe sur rien, qui reste oblique. Ce regard sans points fixes institue une relation particulière au spectateur : il n'en capture pas l'attention, il n'en cherche pas l'approbation, il ne tente pas de le diriger. Bref, il se construit au rebours des automatismes les plus fondamentaux de l'usage des yeux dans la relation intersubjective.

Tout en effet est construit chez moi pour que la direction de mon regard oriente l'attention de mes congénères. Par exemple, le blanc de l'œil, caractéristique unique chez l'humain permet aisément à mes vis-à-vis de savoir où je pointe mon regard. Ainsi que l'ont montré des études éthologiques comparatives,

> « La comparaison entre coloration des yeux et coloration de la face, en particulier autour des yeux, suggère que la couleur foncée de la sclérotique exposée chez les primates non-humains est une adaptation ayant pour but de camoufler la direction du regard face aux congénères

doute, l'étoffe où nous taillons beaucoup de nos rêves. » (*L'énergie spirituelle*, *op. cit.*, p. 85-86)

> et/ou aux prédateurs, et que la sclérotique blanche de l'œil humain est une adaptation ayant pour but de faciliter les signaux liés au regard. L'unicité de la morphologie de l'œil humain chez les primates illustre la différence remarquable entre l'humain et les autres primates dans leur aptitude à communiquer par l'entremise de signaux liés au regard[38]. »

Prenant le rebours de cette adaptation de l'œil humain à la socialité, le regard dans la danse de Rainer ne pointe vers rien : il est « comme happé par la seule danse et jamais ne s'en échappe car celle-ci ne tente jamais de désigner d'autres lieux, ni d'indiquer des directions[39]. »

Cette approche oppose également une alternative à certaines danses de l'époque qui développent un rapport direct à l'environnement dans lequel elles s'exécutent. À partir d'Anna Halprin au moins et de la reconnaissance de l'espace du théâtre dans *Parades and Changes* (1962) où les danseurs escaladaient les sièges et les murs du théâtre, jusqu'aux pièces de Trisha Brown jouées sur les toits et même sur les murs d'immeubles new-yorkais, toute une tendance de la danse post-moderne consiste à établir des danses *in situ*, dont la fonction est de donner à voir, non seulement le corps en mouvement, mais l'environnement dans lequel il se déploie. Rien de tel dans *Trio A* : l'espace dont il est question chez Rainer est intérieur au mouvement lui-même, il lui appartient, il est déployé par lui et le regard n'a pas besoin de venir en chercher la confirmation à l'extérieur des limites du corps.

Dans le Contact Improvisation, le floutage du regard obéit en partie à cette double esthétique qui se déploie dans *Trio A* : l'événement n'est pas ailleurs que dans la rencontre entre les partenaires.

C'est sans doute ce qui le rend « irregardable » pour de nombreux spectateurs des années 1970 : comme le regard n'est pas projectif, comme il ne vient pas chercher le spectateur, ce dernier ne s'y sent pas interpellé. Un critique de danse parle ainsi du Contact

38 Hiromi Kobayashi et Shiro Kohshima, « Unique morphology of the human eye and its adaptive meaning: comparative studies on external morphology of the primate eye », *Journal of Human Evolution*, vol. 40(5), 2001.

39 Julie Perrin, *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, Dijon, Les Presses du Réel, 2012, p. 101.

Improvisation comme d'« un flux lent, une progression exploratoire sans accent et anti-spectaculaire[40] ». Même lorsque les critiques ont le goût de l'anti-spectaculaire, cette absence d'accent se retourne rapidement en difficulté : « Ce flux de mouvement en silence nous interpelle. Il sollicite même l'imagination, encore aujourd'hui. Mais en dernière instance, c'est la frustration qui vient, parce que rien n'arrive, rien n'est communiqué au-delà de l'obvie[41]. » Et inversement, quand certains performeurs de Contact Improvisation s'engagent avec les spectateurs dans des rapports de séduction ou d'humour, quand ils viennent chercher le public et sortent de la sphère visuelle utilitaire qui leur permet de danser les uns avec les autres, ils sont jugés négativement par leurs pairs[42].

Mais si le Contact Improvisation ne se construit pas dans une relation frontale avec les spectateurs, et introduit plutôt l'idée d'une focalisation qui appartient à l'événement et à l'événement seul, cela ne veut pas dire qu'il n'invite pas à un regard spectatoriel spécifique. L'une des premières tournées mentionnait même le rôle du spectateur : *You Come and We'll Show You What We Do*, « vous venez et on vous montrera ce qu'on fait ». Sous son apparence anodine, ce titre-injonction impose en réalité un mode de regard très spécifique : « n'attendez pas de nous que nous vous en mettions plein les yeux, contentez-vous de venir, et nous ferons ce que nous faisons ». C'est donc une sorte de regard apaisé qui est requis, un regard lui aussi (comme le regard périphérique) sans attente ou tension, un peu le genre de regard que l'on peut avoir devant une rivière qui s'écoule ou un feu de cheminée[43]. Une critique de danse commente ainsi un solo de

40 Max Wyman, « Contact Improvisation is no theatrical spectacle », *The Vancouver Sun*, 6 février 1978.

41 James Armstrong, « in contact with mangrove », *Dance Magazine*, décembre 1977.

42 Ainsi Laurie Booth, à propos du collectif masculin Mangrove : « Leur attention était presque continuellement tournée vers le public, et rarement les uns envers les autres. En conséquence de quoi, leur danse était toute en efforts, ce qui avait l'air de provenir de l'idée que plus ils sauteraient haut et vite les uns sur les autres, plus le public serait impressionné. Le résultat en était de nombreux moments de Contact insensible et hautement manipulatoire. » (Laurie Booth, « West Coast Dialect », *New Dance*, vol. 16, 1980.)

43 Ce qui ne veut pas dire que le spectateur soit pour cela *préparé*, comme c'est le cas de pièces plus récentes comme les *Promenades floues* (2006-2008) de Matthias Poisson et Manolie Soyvouanh dont Isabelle Ginot fait état dans son article sur le geste de « Regarder » et où il s'agit véritablement de chorégraphier cet état de réceptivité sensible, et où chaque spectateur est invité à « réfléchir sur son regard et à le découvrir comme activité à part entière » (Isabelle Ginot, « Regarder », *Histoires de gestes*, *op. cit.*, p. 228). Dans le Contact Improvisation, le spectateur est plutôt, et de manière plus anarchique, laissé à lui-même.

Contact Improvisation de Nancy Stark Smith en disant :

> « c'est, et ce doit être, une activité qui absorbe intégralement l'attention de la danseuse. Mais qu'en est-il du spectateur ? Je crois que lentement, nous sommes en train d'être éduqués à regarder le mouvement par et en lui-même[44]. »

Sally Banes décrit encore son expérience avec la forme :

> « Pour le public, le Contact Improvisation est tantôt épuisant à regarder, tantôt exaltant, tantôt ennuyeux, tantôt effrayant. Le matériau n'est pas édité, ni présenté dans l'idée de servir le plaisir ou le divertissement du public (…) Il se peut qu'on se sente submergée d'informations, mais nos corps répondent au spectacle, même quand le champ visuel est trop plein. Celle qui assiste à une représentation dans l'attente de mouvements virtuoses ou d'une danse joliment polie, celui qui s'attend à recevoir passivement son plaisir de spectateur, ceux-là ne peuvent qu'êtres déçus. Par contre, celles qui apprécient de voir "de bons vieux corps" bouger auront de quoi se délecter[45]... »

Les premières performances de Contact Improvisation se déroulent dans une galerie d'art : la pièce est montrée cinq heures par jours en après-midi, face à un public qui ne fait parfois que passer (pour aller voir une vidéo projetée au fond de la même galerie), et qui parfois reste plusieurs heures à regarder les danseurs s'essayer, de manière assez maladroite, à se manipuler et à se sauter les uns sur les autres[46]. La taille de la galerie fait

44 Julie Tolley, « Questions about Contact », *New Dance Spring*, vol. 18, 1981.

45 Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers*, *op. cit.*, p. 67.

46 Aux États-Unis, la première de la pièce *Contact Improvisations* est donnée dans la galerie John Weber de New York City, du 1er au 5 juin 1972, cinq heures par jour, de 13h à 18h. La pratique est présentée dans une salle au bout de laquelle se trouve un écran, où sont projetés *Dr Chicago* et *Cry Dr Chicago* de George Manupelli, films expérimentaux où Steve Paxton joue un rôle secondaire de toxicomane mutique. En Europe, la première de la pièce a lieu en 1973 dans la galerie L'Attico à Rome les 25, 26 et 28 juin, sous forme de trois performances qui ont lieu en soirées (avec la participation de Mary Fulkerson, David Woodberry, Danny Lepkoff, Margot Basset, Annette La Roque, Nancy Stark Smith, Steve Paxton et Steve Christiansen). Un an plus tôt, la même galerie avait accueilli le *Festival Music and Dance USA* avec Steve Reich, Laura Dean, Yvonne Rainer (qui présentait, entre autres pièces, *Trio A*, interprété par Paxton), Joan Jonas, Simone Forti, Charlemagne Palestine, Trisha Brown et Philip Glass. *cf.* Luca Barbero et alii., *Macroradici Del Contemporaneo: L'Attico Di Fabio Sargentini, 1966-1978*, Roma, MACRO, Museo d'arte contemporanea, 2010, pp. 122-137.

que malgré la douzaine de danseurs présents, seul un duo est dansé à la fois, ce qui a pour conséquence de rendre extrêmement visibles les danseurs qui attendent leur tour : ceux-ci sont occupés à regarder la danse, et offrent ainsi un relais au spectateur. Ils deviennent des « figures de bord », comme ces figures dans les tableaux renaissants qui restent à la lisière de la scène, sur le rebord du tableau (un escargot, un papillon) et servent de relais au regard du spectateur[47]. Les danseurs, plus ou moins avachis en bord de scène (*fig. 1*), servent ainsi de portes d'entrée dans la danse : la danse est à voir du point de vue des danseurs, et non seulement d'un point de vue de spectateur détaché. Autrement dit, la danse est à regarder comme une pratique, plutôt que comme une performance. Ou plutôt : elle est à observer comme un phénomène qui se déploie, et qu'on étudie.

Le regard invité, plutôt qu'un regard inquisiteur ou esthète, est un regard d'étude—un regard de studio plutôt que de scène—un regard d'enfants qui devant une fourmilière en étudient les relations complexes qui rythment une vie sociale aux lois invisibles.

* * *

Cette introduction nous a conduit à nous demander ce que le Contact Improvisation invitait ses praticiens à faire de leurs yeux, ce qui nous a révélé un projet à la fois relationnel, éthique et esthétique. Mais cette enquête sur l'usage (ou plutôt le non-usage) du regard *dans la danse* doit être complétée par une autre enquête, relativement distincte, sur l'usage du regard *face à la danse*. Ce regard est un regard que partagent spectateurs et danseurs : les uns comme les autres voient danser. Après de brèves

47 Daniel Arasse donne comme exemple de ces figures de bord un célèbre escargot, représenté sur le bord d'une Annonciation. L'escargot, d'une taille déraisonnable selon les lois de la perspective, se trouve sur le cadre « peint » à l'intérieur du tableau, anomalie qui, pour Arasse, « vous fait signe ; elle vous appelle à une conversion du regard et vous laisse entendre : vous ne voyez rien dans ce que vous regardez. Ou plutôt, dans ce que vous voyez, vous ne voyez pas ce que vous regardez, ce pour quoi, dans l'attente de quoi vous regardez : l'invisible venu dans la vision. » (Daniel Arasse, « Le regard de l'escargot », *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Denoël, 2005, p. 44)

considérations sur le voir-danser du spectateur de danse qui nous permettront surtout de situer historiquement notre propos, nous nous concentrerons toutefois davantage sur la manière dont les danseurs se regardent entre eux. Les danseurs, en effet, se regardent— ils se regardent eux-mêmes (dans le miroir, en vidéo) et ils se regardent les uns les autres, dans leurs espaces d'entraînement, de création et de scènes. Ce sont ces regards de danseurs que nous voulons interroger à l'intérieur des pratiques du Contact Improvisation.

Regarder (1) : Sympathiser

Sentir, bouger-avec

Considérons un premier regard spectateur que nous appellerons *sympathie*. La sympathie est un sentir-avec. Elle est peut-être le mieux exemplifiée dans la relation de regard avec l'acrobate, l'équilibriste, ou le danseur de sabres : c'est elle qui me coupe le souffle, me fait serrer les dents, me fait tendre les muscles du coup et serrer les poings[48]. La sympathie est parfaitement commune et s'observe quotidiennement dans la contagion gestuelle (bâillement, rire) et dans les mimiques d'accompagnements (voir quelqu'un faire la grimace me fait froncer les sourcils, voir quelqu'un se taper le doigt avec un marteau me fait serrer les dents, etc.). En deçà de tout ce que les philosophes moraux (de Locke à Hume et à Rousseau) ont pu y voir de fondement de la vie morale à titre de disposition à la compassion envers la souffrance des autres, disons que la sympathie est l'attitude du regard qui consiste à accompagner dynamiquement le spectacle visible.

La sympathie atteste que l'autre n'est pas un objet qui se tiendrait à distance et dans lequel j'aurais à introjeter le rapport à soi que je trouve dans mon propre rapport à moi-même. L'autre est, *avant toute objectivation*, à mes côtés, c'est un coexistant avec lequel je vibre et non un objet (ou un corps) que j'aurais besoin d'animer magiquement d'intentions.

On appelle neurones miroirs la fonction neuronale par laquelle percevoir un individu faire

48 L'idée (et le mot) sont notamment utilisés par l'Abbé DuBos dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) pour décrire le plaisir pris au théâtre. *cf*. sur ce point Susan Leigh Foster, *Choreographing Empathy*, *op. cit.*, p. 131 sq.

un geste (par la vue, mais aussi par le toucher ou l'ouïe) implique l'activation simultanée (en sus des zones liées à la réceptivité sensorielle) de certaines zones du cortex moteur. Les neurones miroirs ne sont pas un groupe de neurones qui seraient spécialisés dans l'imitation : ce sont les mêmes neurones qui sont activés lors de l'ego-locomotion qui, lorsqu'on assiste au spectacle d'un autre humain en mouvement, s'activent. Comme dans les cas de sympathie mentionnés, mais sans qu'il y paraisse autrement qu'à l'imagerie cérébrale, on observerait ainsi une activité neuronale en miroir de l'activité physique perçue chez l'autre. L'hypothèse généralement émise (qui reste très largement une *hypothèse* et non une certitude, en particulier chez l'humain) est que cette activation miroir du cortex moteur permet au sujet percevant de comprendre, d'imiter, ou d'anticiper la suite des gestes de son vis-à-vis[49].

Le mot de « miroir » toutefois est mal choisi, puisqu'il présuppose l'existence d'un original et d'une copie. Il fait comme si nous existions en face de l'autre comme nous existons en face de l'image de nous-mêmes au miroir, et dans laquelle nous aurions loisir d'introjeter notre propre motricité. Mais les autres ne sont pas—ou alors rarement—en face de nous. La plupart du temps, c'est à peine si nous les plaçons au centre de notre champ visuel. Le plus souvent, ils sont présupposés dans notre champ de vision : ils sont avec nous, « de notre côté », c'est-à-dire « à nos côtés », à partager nos regards sur le monde. Ainsi disposés l'un à côté de l'autre et avant toute projection ou injection, « nos deux corps ont en commun un lexique d'actes moteurs, qui n'est pas davantage le mien que celui de l'autre[50] ». S'il y a activation des mêmes zones motrices quand je regarde et quand je fais, c'est que les gestes que je fais et les gestes que les autres font apparaissent selon la même guise. Me voir bouger et voir l'autre bouger (et de même m'entendre bouger et entendre l'autre bouger), ce n'est guère différent : l'apparence de mon corps depuis la sentinelle de mes yeux correspond à peu près à celle de mon voisin (des bras, des mains, un buste, des jambes si nous sommes assis). Les gestes de l'autre et mes gestes arrivent du même côté du monde, non pas en face de moi, mais entre nous. De même qu'on a pu

49 *cf*. Giacomo Rizzolatti et al., « From Mirror Neurons to Imitation: Facts and Speculations » in Andrew N. Meltzoff et Wolfgang Prinz (éd.), *The Imitative Mind: Development, Evolution and Brain Bases*, Cambridge, Cambriduge UP, 2002.

50 Etienne Bimbenet, *L'animal que je ne suis plus*, Paris, Gallimard, 2011, p. 358.

dire que le langage c'est « autrui en nous » (Valéry), on peut dire que les gestes sont la marque d'une altérité, d'une culture, d'un faire qui circulent en chacun de nous sans que nous en soyons purement les auteurs. Ma compréhension d'un geste n'est pas plus primordialement celle de mon geste que celle du geste de l'autre. Son mode d'existence est en deçà du partage entre le moi et l'autre.

C'est ce qu'atteste une simple phénoménologie de l'interactivité : je suis à vélo, et un piéton marche dans la direction qui va couper la mienne ; je n'en passe pas par un calcul qui me permettra de savoir comment, de son point de vue, la route est perçue, pour vérifier qu'il est bien dans le même monde comme moi. L'espace de mon action est d'emblée enveloppé dans l'espace de l'action de l'autre et c'est de l'intérieur de ces directions partagées que je puis choisir. Le plus souvent, je n'ai pas besoin de me mettre à la place de l'autre, parce que nous sommes déjà dans le même espace. Ce n'est d'ailleurs que sur cette base que je puis, par un effort de la réflexion, me mettre à sa place, tenter de concevoir sa vision des choses si par aventure nos deux trajectoires se mettaient à devenir inadéquates l'une à l'autre : si le monde n'était pas présupposé comme commun, on ne comprendrait pas comment une telle substitution de point de vue pourrait avoir lieu et c'est ce partage du monde qui sert de pivot à la sympathie.

« Sympathie musculaire » : face à la danse

Le phénomène de la sympathie a fourni un appui important à la pensée de la danse au début du XXe siècle. Une des premières contributions à l'esthétique de la danse moderne, celle que John Martin écrit dans les années 1930, s'appuie en effet largement sur la description de ces effets de résonances entre spectateur et danseur. John Martin, dans sa *Danse moderne*, propose une sorte de manuel du spectateur de danse, expliquant qu'il n'y a nul besoin d'être rompu à l'esthétique des modernes pour aller voir danser : par « sympathie musculaire[51] », le néophyte a accès à la danse sans médiation intellectuelle, par transport auprès du dynamisme vécu des danseurs.

51 John Martin, *La Danse moderne* (1933), traduit de l'américain par Sonia Schoonejans, Christine Le Bœuf et Jacqueline Robinson, Arles, Actes Sud, 1991, p. 28 : « Vous n'avez pas à vous y arrêter pour les analyser (...) Instantanément, vous associez le mouvement à sa fonction, par mémoire musculaire mimétique. Vos muscles se souviennent que lorsque vous effectuez une certaine série de mouvements, le résultat est un résultat spécifique. »

Seulement, Martin ne se contente pas d'affirmer que le spectateur de danse entre, par sympathie, dans les mouvements et les dynamiques des danseurs. Il affirme que le spectateur rejoint les intentions et les émotions des danseurs, dont les mouvements sont le support. L'enjeu explicite de Martin est en effet de défendre une danse (moderne) qui cherchait à se défaire de la narration comme soutien à son déroulement chronologique. Or en prenant « le mouvement comme matière », cette danse court (d'après ce que perçoit Martin dans les revues critiques de l'époque) le risque de passer pour indicible, et donc « ésotérique[52] ». Mais pour Martin, la danse moderne, loin d'être abstraite, absconse ou même « moderne » en aucune manière, fait en réalité appel aux sources les plus fondamentales de la danse. Il le répète dans un ouvrage ultérieur :

> « Assurément, nulle autre forme d'art n'a été nommée si malheureusement que la "danse moderne". Non seulement l'expression ne décrit rien, mais elle est décidément inadaptée, puisqu'il n'y a absolument rien de moderne dans la danse moderne. Il s'agit, en fait, de la forme la plus fondamentale de danse, de la plus ancienne de ses manifestations. Le danseur moderne, au lieu d'employer les ressources accumulées de la tradition académique, coupe court et accède directement à la source de toute danse[53]. »

Quelle est cette source ? C'est, pour Martin, l'expressivité du geste, qu'il pense assez naïvement comme directe relation entre l'émotion et la motricité :

> « À la racine de toutes les manifestations variées du danser (et d'autres activités innombrables) se trouve l'impulsion commune de recourir au mouvement pour externaliser des états qu'on ne saurait externaliser par des moyens rationnels. Voilà la danse originaire (*basic dance*)[54]. »

Martin entend ainsi démontrer que, même si les gestes de la danse moderne ne sont pas codifiés comme ceux du ballet, ils expriment bien quelque chose : ils expriment les états d'âme, en vertu d'une corrélation « entre le mouvement physique et l'intention

52 *Ibid.*, p. 23 et 28.
53 John Martin, *Book of the Dance*, New York (NY), Tudor Publishing Company, 1963, p. 183.
54 *Ibid.*, p. 8.

mentale[55] ». Ce rapport psycho-somatique reçoit le nom de « métakinésis » que Martin emprunte au père de la biologie émergente, C. Lloyd Morgan. Cette rencontre (fort discrète, puisque Martin ne cite même pas le nom de Morgan) de la danse et de la biologie modernes est frappante : elle indique une certaine communauté de préoccupations—en particulier ici, la question des rapports corps/conscience. Ces rapports prennent en effet un tour déterminant avec le darwinisme et l'inscription de l'humanité dans la filiation animale : alors qu'il devient urgent de rendre compte de la manière dont les humains en viennent à acquérir la conscience qu'ils appartiennent au même règne que les autres animaux, la thèse de la biologie émergente dépasse les oppositions habituelles du physique et du psychique. Morgan ne propose ni un simple parallélisme (les deux arrivent en même temps sans s'influencer mutuellement), ni un dirigisme (l'un a le pas sur l'autre), mais plutôt de réfléchir à leurs existences comme à deux niveaux de réalités distincts : d'un côté, la kinésis où s'observent des mouvements d'ordre mécanique ou énergétique ; et de l'autre, la métakinésis, où s'observent les mouvements de la conscience[56]. Martin trouve « dans le dictionnaire Webster—source de référence des plus communes[57] » la justification pour employer ce terme et pour affirmer la réalité des contenus (psychiques et émotionnels) transmis par la danse moderne.

Ces rappels sont importants, parce qu'on confond souvent la question de la sympathie (commotion du spectateur devant l'autre en mouvement) avec celle de la métakinésis (c'est-à-dire le fait que ces mouvements soient attachés à des états émotionnels). Or cette équation n'est qu'un trait d'époque : elle appartient à une certaine esthétique expressionniste, que John Martin entend défendre.

55 John Martin, *La Danse moderne*, *op. cit.*, p. 29.

56 *cf*. C. Lloyd Morgan, *Animal Life*, London, E. Arnold, 1890, p. 467 : « Il est généralement admis que les phénomènes physiques, y compris ceux que l'on appelle physiologiques, peuvent être expliqués, ou explicables en termes d'énergie. Il est également admis que la conscience est quelque chose qui s'en distingue, et qui appartient à un tout autre ordre phénoménal que l'énergie. Il est par ailleurs généralement admis que la conscience est toutefois, d'une certaine manière, située à proximité sinon indissolublement associée à des manifestations particulières de l'énergie dans les centres nerveux du cerveau. Nous appelons ces dernières manifestations d'énergie des manifestations "kinétiques" et nous utilisons le terme de "kinésis" pour les manifestations physiques de cet ordre. Parallèlement, nous pourrons appeler les manifestations concomitantes d'ordre mental ou conscient "métakinétiques", et pourrons utiliser le terme "metakinésis" pour toutes les manifestations appartenant à cet ordre phénoménal. »

57 John Martin, *La danse moderne, op. cit.*, p. 29.

(Et l'expressionnisme n'est pas seulement une esthétique. C'est aussi une épistémique. Ainsi un grand nombre de linguistes et de philosophes tout au long de la première moitié du XXe siècle défendent la même idée que voir gesticuler, c'est lire des émotions[58]. Merleau-Ponty, par exemple, parle de la compréhension des gestes de l'autre comme d'une sympathie avec l'état d'esprit de l'autre :

> « La communication ou la compréhension des gestes s'obtient par la réciprocité de mes intentions et des gestes d'autrui, de mes gestes et des intentions lisibles dans la conduite d'autrui. Tout se passe comme si l'intention d'autrui habitait mon corps ou comme si mes intentions habitaient le sien. Le geste dont je suis le témoin dessine en pointillé un objet intentionnel[59]. »

Le contexte dans lequel Merleau-Ponty pense ici la lecture du geste est un contexte pour l'essentiel émotionnel (ses exemples sont ceux du geste de colère ou de caresse). Il est vrai que l'intention du philosophe est d'abord de montrer comment le geste ouvre immédiatement sur un monde. Pour Merleau-Ponty, ce n'est pas tant autrui que je regarde, que ce à quoi il se rapporte et c'est ce *rapport*, cette relation que ses mouvements contiennent et me donnent à voir. « Le sens du geste ainsi "compris" n'est pas derrière lui, il se confond avec la structure du monde que le geste dessine et que je reprends à mon compte, il s'étale sur le geste lui-même[60]. » On comprend donc que l'émotion soit l'exemple privilégié par Merleau-Ponty pour rendre sensible cette qualité intentionnelle.)

Toutefois la sympathie peut parfaitement être décorrélée de l'expressionnisme comme correspondance terme à terme du mouvement et de l'émotion. Sans doute, de temps en temps, voir bouger, c'est faire l'expérience de certains états émotionnels. Mais il y a assurément d'autres éléments à percevoir lorsqu'on se place au sein du mouvement de l'autre par le regard.

Par exemple, le danseur et neuro-esthéticien Ivar Hagendoorn émet l'hypothèse qu'une

58 *cf*. Susan Leigh Foster, *Choreographing Empathy*, *op. cit.*, p. 163-164.
59 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 215.
60 *Ibid*., p. 216-217.

partie du plaisir esthétique retiré dans le voir danser est lié à la fonction anticipatrice (et non émotionnelle) de l'empathie : en regardant les mouvements des danseurs, je tire un certain plaisir à faire des « paris sur l'avenir » du geste, qui sont tantôt satisfaits, tantôt contrariés—l'art de la chorégraphe consistant à ménager ces deux pôles[61]. Mais tous les chorégraphes ne jouent pas à ce jeu, et si les artistes que Hagendoorn cite (Balanchine, Cunningham, Forsythe) ont assurément cherché à tromper le régime anticipatoire du mouvement en créant pour eux-mêmes et pour leurs danseurs, des déroutes systématiques du geste (par exemple Cunningham en utilisant le logiciel *Lifeform* comme moyen de dicter aux danseurs des mouvements « surhumains »), ce n'est pas toujours vrai de toute danse.

Une seconde alternative nous est fournie par les analyses de l'ethno-psychologue de l'enfance Daniel Stern. Passons quelques instants avec cet auteur : nous verrons que ses travaux nous éclairent singulièrement sur les relations de sympathie à l'œuvre dans la danse et singulièrement, nous y revenons par cette bande, dans le Contact Improvisation.

Dans *La première relation* et surtout dans *Le monde interpersonnel du nourrisson*[62], il développe le concept d'« accordage » qui lui permet de décrire des échanges parents-enfants dont la fonction est, non pas certes l'échange de contenus verbaux de pensées (on imagine d'ailleurs difficilement ce que cela pourrait vouloir dire qu'un adulte et un nourrisson « pensent » verbalement la même chose), mais plutôt le partage de tonalités affectives. Ces tonalités affectives sont—comme le vocabulaire musical auquel Stern emprunte l'indique—des mélodies gestuelles ou vocales, des rythmes, des dynamiques. Elles existent sur un plan que Stern appelle « amodal », plan qui lui permet d'expliquer comment, par exemple, les parents accompagnent les gestes du nourrisson en sons ou inversement comment le nourrisson vocalise les gestes du parent : il n'y a pas là imitation ou traduction, mais habitation d'un monde dynamique commun qui existe en deçà de la distinction entre sonore et gestuel. Amodaux, les affects sont en deçà de la division des

61 Ivar Hagendoorn, « Some speculative hypothesis about the nature and perception of dance and choreography », *Journal of Consciousness Studies*, vol. 11(3-4), 2004 ; cité dans Susan Leigh Foster, *op. cit.*, p. 167.

62 Daniel N. Stern, *The First Relationship*, Cambridge, Harvard University Press, 1977 et *The Interpersonal World of the Infant*, New York (NY), Basic Books, 1985.

sens entre eux, en deçà de la localisation des sensations dans des organes des sens ou du geste dans des organes moteurs spécialisés : c'est tout le corps qui est concerné par ces affects, d'une manière non-localisée, sous la forme de variations du tonus musculaire, dont les deux pôles primordiaux sont la contraction (hypertonicité, quand le bébé a faim par exemple) et le relâchement (hypotonicité, dans la satiété).

Ces affects amodaux, Stern les baptise du nom d'« affects de vitalité » (*vitality affects*) pour les distinguer de ce qu'on appelle généralement affect, à savoir des émotions ou des sentiments déjà catégorisés, comme la joie, la tristesse, la colère, la peur, le dégoût, la surprise, l'intérêt...

> « Par exemple, une "explosion" (*rush*) de colère ou de joie, l'expérience d'être inondé de lumière, l'accélération d'une séquence de pensées, une vague incommensurable de sentiment évoquée par de la musique, et une prise de narcotique peuvent tous être ressentis comme des "explosions". (…) La qualité ressentie de chacun de ces changements similaires est ce que j'appelle l'affect de vitalité d'une "explosion"[63]. »

Les affects de vitalité sont des qualités dynamiques, dotées de certains « profils d'activation » typiques (aller *crescendo*, surgir, s'évanouir, exploser, s'allonger...). Curieusement, ces qualités sont plutôt exemplifiées par des verbes ou des adjectifs attachés à des phénomènes atmosphériques ou minéraux : surgir (comme la montagne), s'évanouir (comme le soleil derrière les nuages), exploser (comme les étoiles), s'allonger (comme les ombres). Cette provenance extra-humaine indique bien ce dont il est question : avec les affects de vitalité, Stern entend se placer dans un espace affectif qui précède non seulement la distinction entre les sens, mais aussi entre le sujet et l'objet. C'est en ce sens que le monde du nourrisson est relationnel (c'est-à-dire inter-cosmique) avant d'être interpersonnel (c'est-à-dire inter-humain). Avant l'interpersonalité, il y a une « relationalité[64] » (*relatedness*), qui n'est pas la mise en lien de plusieurs « moi », mais le milieu commun d'où des soi émergent. parce que c'est un monde de relation, un monde

63 *Ibid.*, p. 55.

64 Daniel N. Stern, *The Interpersonal World of the Infant*, *op. cit.*, p. 63 : « La relationalité interpersonnelle ne se distingue pas encore de la relationalité aux choses. »

où il n'y a pas un seul sens de soi, mais plusieurs[65] ; un monde, autrement dit, où le soi au lieu d'être contenu dans les frontières du moi, n'a de cesse de fuir de tous côtés et de se déverser dans l'extériorité[66].

En quoi cette approche nous est-elle précieuse, à nous qui nous intéressons à la danse ? Elle nous est utile notamment parce qu'elle permet de répondre à plusieurs difficultés rencontrées quand il est question de « l'expressivité » du geste. C'est une difficulté régulière des théories du geste en danse que de rendre compte « de quoi » le geste est expressif, surtout dans la modernité. En effet, outre les danses qui appartiennent à des systèmes de signification dénotative (comme dans la danse kathakali, comme dans certains gestes du ballet), outre celles qui « se signifient elles-mêmes » (comme dans quelques danses post-modernes), outre celles qui pointent vers des affects (comme dans de nombreuses danses expressionnistes), la danse moderne met en demeure de penser des danses qui, sans vouloir rien dire, transmettent cependant bien une certaine mobilité spécifique au spectateur, mobilité qui ne repose pas sur un système de signes. Or les mouvements partagés par le parent et le nourrisson permettent de penser cette sorte d'expresssivité, par ce qu'ils sont expressifs, ils ne le sont pas d'une expressivité qui serait indicielle ou signifiante. À la limite, on pourrait parler de communicativité (au sens où l'on dit que le rire est communicatif) : il s'agit d'une contagion gestuelle et non d'une signification. Plus encore, comme l'exemple de « l'explosion » l'atteste, les qualités portées par les partages gestuels pré-linguistiques entre parents et enfants sont transversales à différents modes d'activité, comme la pensée, la perception, l'affect et la motricité. À partir des affects de vitalité, on peut penser des mouvements dont l'objet n'est pas de s'auto-signifier, ni de signifier autre chose, mais de partager une dynamique, et de pointer en ce sens certains aspects d'eux-mêmes : le surgissement, l'évaporation, la fugacité, l'explosion, l'éclatement...[67]

65 *Ibid.*, p. 6 : « … plusieurs sens de soi existent bien avant la conscience de soi et le langage. »

66 La philosophe Erin Manning parle en ce sens d'un *leaky sense of self*, d'un « sens du soi en écoulement. » (Erin Manning, *Always More Than One*, Durham (NC), Duke University Press, 2013, pp. 1-12.)

67 *cf*. sur ce point Frédéric Pouillaude, « L'expression en danse : au-delà de l'exemplification ? », dans Lucia Angelino (éd.), *Quand le geste fait sens*, Milan, Mimésis, 2015. Le philosophe y résout autrement la difficulté, en s'inspirant notamment du système Effort de Rudolf Laban, dont les paramètres présentent de nombreuses homologies avec les affects de vitalité de Stern, à commencer par leur rétroconvertibilité en verbes d'action et leur caractère intermodal.

Mais même indépendamment de la possibilité d'étendre ces résultats à la situation spectatorielle, l'approche pré-verbale de Stern a l'avantage pour nous de permettre de penser des situations d'échange, des situations dialogiques qui ne se limitent pas à l'échange de contenus thétiques et qui relèvent de passation, de contagion, de partage de styles, de manières, de formes dynamiques. Or c'est justement en cet espace que le Contact Improvisation nous met en demeure de nous placer : dans une relation intermotrice, dans un « dialogue » fait de qualités dynamiques et non de mots, dont la logique est pré- ou plutôt « a-verbale », c'est-à-dire anti-logique. Nous reviendrons bientôt sur ces questions, à l'endroit des usages du langage dans le Contact Improvisation. En attendant, munis de cette pensée sternienne de l'accordanse, nous pouvons reprendre nos considérations sur la sympathie.

Remarquons que les démonstrations de sympathie sont généralement inhibées dans le contexte de la danse théâtrale au XXe siècle. Au rebours de cette tendance, Steve Paxton se félicite, en 1979, d'avoir su créer avec le Contact Improvisation un public de spectateurs qui n'ont pas peur d'applaudir, de s'exciter, de pousser des oh et des ah d'approbation, de contentement, de peur et de surprise. Steve Paxton dit ainsi à propos du public à un spectacle donné en Californie, où une forte communauté de praticiens s'est développée :

> « À présent, c'est arrivé deux fois : une fois à Berkeley, une fois à New York. Malgré l'expression neutre que nous conservons quand nous dansons, malgré nos inévitables joggings, tee-shirts, duos, (…), deux fois cette année je me suis retrouvé dans un spectacle où le public réagissait vocalement à la danse qui se déroulait face à lui. Il poussait des ahh, des ooh, lançait des biiien joué. C'était un public de Contact, constitué en grande partie de contacteurs, d'amateurs de Contact, de futurs contacteurs, et d'amis de contacteurs. La sensation générée par cette attention réactive et de qualité était celle d'une véritable convivialité. La

> bonne humeur et la libération des sensations sont communicatifs, et je me suis senti soutenu, adouci, touché, libéré. Enfin. Après toutes ces années : des spectacles avec des publics vivants[68]. »

L'effet d'un tel regard par sympathie, c'est que les danseurs se trouvent soutenus ou portés par des spectateurs qui ne sont pas seulement des récepteurs neutres, mais des partenaires qui se tendent, se détendent, vivent avec le spectacle comme on en trouve dans les sports. Ce soutien n'est bien sûr pas propre au Contact, et tout comédien, tout danseur, tout orateur même connaît le sentiment d'une « bonne » salle, c'est-à-dire de la salle dont le souffle s'arrête, dont le rire se déclenche, dont les tensions sont palpables et viennent soutenir, à l'instant-clef, la parole ou le mouvement. Ces soutiens sont du même ordre que ceux que les interlocuteurs se donnent dans la conversation verbale : les hunhun d'approbation, les hochements de tête, les clignements des yeux—tous ces signes que les linguistes appellent « intersubjectivité primaire[69] » et par lesquels les interlocuteurs s'attestent que « oui, le message passe ». Il y a une joie particulière dans le fait d'apporter ce soutien et sentir ce lien entre interlocuteurs, et le Contact Improvisation en tant qu'« art-sport » s'est proposé de l'instituer en méthode du regard pour les spectateurs.

Regarder (2) : Empathiser

Aux côtés de la sympathie, nommons regard empathique l'opération par laquelle le regardeur cette fois non seulement émotionne et manifeste ses émotions en soutien et en solidarité avec le regardé mais se projette dans le regardé, prend pour ainsi dire sa place dans la scène et ressent ce que l'autre ressent, ou du moins, s'essaye à le ressentir. Dans la sympathie, bien que le spectateur vibre avec le danseur, il ne se confond pas avec lui : son rôle est de soutenir, et non pas de fusionner, même fantasmatiquement avec le bougeur. Dans l'empathie, au contraire, il y a tentative d'absorption de soi dans l'autre.

68 Steve Paxton, « Twice Now », CQ vol. 5(2), Winter 1979, p. 11.

69 Colwyn B. Trevarthen, « Communication and cooperation in early infancy: A description of primary intersubjectivity », dans Margaret Bullowa (éd.), *Before Speech: The Beginning of Interpersonal Communication*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

L'empathie peut être un moyen pour atteindre à la sympathie, mais elles ne se confondent pas toujours. Pour rendre cette différence sensible, et parce que le concept est d'origine plus récente et plus contournée, il nous faut nous y appesantir un temps avant de l'envisager dans son rapport à la danse et au Contact Improvisation en particulier.

L'invention du concept d'empathie, c'est-à-dire de l'idée d'une perception qui consisterait à se placer et sentir à l'intérieur d'une autre personne ou d'un autre objet, s'est appuyée sur le renouvellement des conceptions de la proprioception. On l'a dit, en effet, les médecins, les psychologues, les philosophes du XIXe siècle n'ont eu de cesse de nommer et renommer différents sens du soi : sens musculaire, sens de l'effort, kinesthésie... Mais il faut à présent préciser comment ce renouvellement a pour conséquence une nouvelle compréhension du sens de l'autre. Comme l'a remarqué Susan Leigh Foster,

> « À mesure que le corps se dote d'une musculature et se transforme en un organisme volumique et dynamique [*i.e.*, à mesure que se développe la conceptualité des « sens intimes »], le projet d'habiter la situation ou les sentiments d'un autre change. Au lieu de s'imaginer dans la situation de l'autre, il devient nécessaire de projeter nos structures tri-dimensionnelles dans l'énergie et dans l'action de l'autre[70]. »

Le concept d'*empathie* enregistre cette conception nouvelle dans la langue (d'abord allemande, *Einfühlung* en 1873 ; puis anglaise, *empathy* en 1909) : il ne s'agit plus seulement de sentir « avec » l'autre (*sym-pathie*), mais d'entrer « dans » ses sensations (*em-pathie*). Le rapport à autrui n'est plus une reprise de ses sentiments ou de sa posture à l'égard de la situation, mais une incorporation de son dynamisme :

> « Plutôt que de recevoir une image de l'autre et de la reproduire en son esprit, l'observateur appréhende l'autre au travers de ses propres mouvements simultanés, en assimilant l'autre à sa propre substance. Plutôt que d'évaluer les circonstances et la situation de l'autre, l'observateur s'élargit aux dimensions de l'autre, s'accapare sa structure,

70 *Ibid.*, p. 129.

> son rythme, son bougé. Dans cet acte, c'est tout le dynamisme de l'autre qui est produit à l'intérieur du soi observateur. L'empathie travaille ainsi à affirmer les capacités d'une intériorité nouvellement construite, dont les propensions au refoulement, à l'identification, au transfert et à la sublimation commençaient seulement à être explorées [*i. e.* dans la psychanalyse], et dont la prise de conscience requérait un travail introspectif intense [*i. e.* dans la psychologie][71]. »

L'idée d'empathie est pour la première fois développée au regard des arts visuels et musicaux, comme manière de nommer la relation à l'objet esthétique[72]. Le fait est curieux tant il semble que la grande majorité des expériences esthétiques soit fondée et organisée autour d'usages de soi (voir et entendre) qui intiment un silence relatif du corps proximal (toucher, humer, goûter, se sentir). Mais c'est justement un trait commun des théories esthétiques au tournant du XXe siècle que d'inclure, au sein de cette appréhension visuelle et sonore, la contribution des autres systèmes perceptifs. En 1901, par exemple, l'historien de l'art Aloïs Riegl déploie le concept de « regard haptique » pour désigner la manière dont les œuvres—en particulier sculptées—non seulement sollicitent le plaisir de l'œil, mais se présentent encore comme des invitations au toucher[73]. On cite souvent l'*Objet* (1936) de Meret Oppenheim (une tasse et sa cuillère recouverte de fourrure) pour illustrer cette sorte de prise de conscience intersensorielle des qualités tactiles d'un objet qui est visuellement perçu : objet du quotidien, la tasse évoque l'action de boire, qui invite à la palpation imaginaire de la fourrure ainsi apprésentée synesthétiquement dans l'objet. Mais il n'est pas nécessaire de se référer à des œuvres d'art qui sollicitent spécifiquement l'aspect tactile pour que l'engagement moteur du sujet soit requis, et Riegl ou ses élèves généralisent la logique descriptive pour tenter de replacer l'expérience de l'art dans son contexte. Cette méthode nous prévient de toute

71 Susan Leigh Foster, *op. cit.*, p. 150.

72 *cf.* Stefania Caliandro, « Empathie et esthésie : un retour aux origines esthétiques », *Revue française de psychanalyse*, vol. 68(3), 2004.

73 Ces invitations sont certes contrecarrées, tabouisées par le contexte muséal (nous y reviendrons), mais justement Riegl en appelle à son expérience d'archéologue, confronté à la matérialité de la pierre, pour penser le regard haptique. *cf.* Emmanuel Alloa, « Tactiques de l'optique » dans Aloïs Riegl, *L'industrie d'art romaine tardive* (1901), traduit de l'allemand par Marielène Weber et Sophie Yersin Legrand, Paris, Macula, 2014.

iconologie pure, et nous replace dans un espace vécu et habité : pour regarder un vitrail, je dois tordre le cou vers les cieux ; pour faire l'expérience d'une sculpture, j'en fais le tour ; pour regarder un tableau, je dois me maintenir en équilibre sur mes deux jambes en face du tableau ; pour écouter de la musique, je m'assois dans un fauteuil confortable—ou je tournoie dans la salle de bal... Ces dimensions motrices de l'expérience esthétique ne sont pas accidentelles : elles participent soutiennent et encadrent l'expérience des œuvres.

Il reste tout de même paradoxal que ce soit précisément au moment où l'ascèse du spectateur moderne atteint son comble que cette perspective sur l'expérience motrice de l'art voie le jour. Par ascèse, nous pointons le fait que, depuis un siècle au moins de culture esthétique occidentale, les spectateurs ont été habitués à ne pas parler, ni bouger —à se figer enfin dans une attitude contemplative dédiée à la seule écoute et/ou à la seule vision des œuvres. C'est dans le domaine des arts plastiques la naissance de la galerie comme boîte blanche aseptisée, définitivement instituée en 1930 par une exposition du MoMA à New York et qui contraste avec les « papiers-peints de tableau » caractéristiques du XIXe siècle[74]. C'est parallèlement dans celui des arts scéniques, la naissance du théâtre comme boîte noire et silencieuse, qui contraste d'un côté avec le décorum intime de la musique de chambre ou du récital (où l'on peut admirer le sens de l'hospitalité du bourgeois qui accueille le concert) et de l'autre avec le théâtre populaire (où l'on dîne autant que l'on écoute les acteurs). Richard Wagner fut l'un des plus grands artisans du refoulement des mouvements du spectateur au théâtre. Paradoxalement, son « œuvre d'art totale » au sein de laquelle musique et mise en scène devaient coexister pour créer une expérience synesthésique, supposait la mise au silence de la salle, qui se trouvait plongée dans le noir[75]. La structuration même du festival de Bayreuth dont Wagner invente la forme comme celle d'une retraite féerique hors du monde de l'industrie et ses paysages sonores assourdissant[76] indique bien ce qui est recherché par le

74 Brian O'Doherty, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, traduit de l'américain par Patricia Falguières, Zurich, JRP Ringier, 2008.

75 Max Keller, *Light Fantastic: The Art and Design of Stage Lighting*, Munich-New York (NY), Prestel, 2010, pp. 15-17.

76 *cf*. R. Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester (VT), Destiny Books, 2011.

compositeur : la création d'un contexte pour une contemplation esthétique coupée des sensations proximales et quotidiennes. Ce silence des organes chez le regardeur et l'écoutant ne signifie pas qu'il ne s'agit pas, dans les œuvres, de solliciter des expériences intimes (les effets dramatiques des percussions, chez Wagner, pourraient seuls en attester) ; simplement, il est postulé que la condition pour ce déplacement de soi par l'œuvre, c'est le silence intérieur du regardeur/écoutant : sa posture doit être de réception seulement s'il veut faire place en lui au spectacle avec lequel il entre en résonance.

C'est justement dans ce contexte d'ascèse du spectateur que Robert Vischer développe le concept d'*Einfühlung*, à savoir l'idée que la perception des œuvres d'art implique non seulement un plaisir plastique face à des formes extérieurement bien arrangées, mais sollicite encore la conformation du spectateur à un état de corps ou d'esprit projeté dans la scène qu'il contemple. L'expérience esthétique advient, pense Vischer, par une sorte de commotion où nous introjetons notre moi dans les êtres et dans les choses et réciproquement ressentons les forces qui les traversent comme si elles nous traversaient nous-mêmes :

> « Quand j'observe un objet immobile, je peux sans difficulté me placer dans sa structure interne, à son centre de gravité. Je peux me penser en lui, comprendre sa taille par la mienne, m'étirer, m'étendre, me tordre, me confiner en lui. (...) L'impression d'un objet tordu ou cassé nous remplit de l'expérience mentale correspondante, celle d'une oppression, d'une dépression ou d'une aspiration, un état d'esprit abattu, en mille morceaux[77]. »

Comprise en ce sens de projection du centre subjectif dans l'objet ou dans le spectacle, l'empathie est en jeu dans de nombreux moments de la vie quotidienne. Elle recouvre parfois une sorte d'animisme spontané, qui réapparaît souvent dans des moments où la centration subjective est en défaut. Par exemple, le matin, je suis pressé

77 Robert Vischer, « On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics » (1873) traduit de l'allemand vers l'américain dans Harry Francis Mallgrave et Eleftherios Ikonomou (éds.), *Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, Santa Monica, The Getty Center for History of and the Humanities, 1994, p. 104.

et je me cogne contre une table : au lieu d'avoir mal « dans ma jambe », je dis à la table « pardon », et parfois, je peux aller, tantôt par plaisanterie, tantôt sans y penser, jusqu'à la caresser en lui disant que ça va aller.

Cette puissance de projection du centre subjectif dans l'objet est encore en jeu dans l'activité—banale à l'âge adulte—de se regarder dans un miroir. En toute rigueur, l'expression « se regarder dans un miroir » n'est pas exacte : ce que je regarde, en effet, ce n'est pas « moi » dont j'ai *déjà* une vue (certes partielle) depuis la sentinelle de mes yeux qui me découvrent principalement mes mains, et un peu de mes jambes ou de mon buste si je suis assis ; ce que je regarde, dans le miroir, c'est une image de moi, réfléchie en direct dans un miroir. Pour que le « moi » soit donc présent dans le miroir, il faut l'y introjeter, projection qui est facilement mise en défaut. Un simple exercice de recoupement des sphères tactiles et visuelles nous le confirme.

Devant mon miroir, je me touche la joue. Avant de me toucher la joue, je décide que l'événement tactile (le moment du contact) sera perçu « dans le miroir ». Je regarde attentivement le doigt s'approcher de la joue, et au moment où il la touche, c'est dans l'image que le toucher se produit. Une fois, deux fois. Puis je recommence : mais avant de me toucher la joue, je décide à présent que l'événement tactile (le moment du contact) sera perçu « dans ma joue » ou « dans ma main ». Mon regard cesse de suivre attentivement mon doigt, il regarde la scène de manière détachée, et au moment où il touche ma joue, c'est bien sur la carte tactile que cet événement se produit.

Cela s'apprend, de se regarder dans un miroir, comme chaque adolescent à la barbe nouvelle le sait qui a dû, à force de micro-coupures, apprendre un jour à se raser. Cette capacité, nous la considérons ici sur le même plan que la capacité à l'empathie (au sens défini de projection de soi dans une image ou un objet), et elle connaît des degrés fort différents d'expertise. À l'évidence, les danseurs s'y entraînent dans le travail au miroir, où il s'agit d'ailleurs non seulement de placer mon propre centre et mes propres orientations dans l'image que le miroir me renvoie de moi-même, mais aussi d'intégrer et de lire l'image que le miroir me renvoie du chorégraphe et de mes partenaires.

Le Contact Improvisation n'a que très peu l'usage des miroirs, mais il a d'autres stratégies pour pratiquer l'empathie comme forme d'apprentissage de la danse. Les deux prochains gestes de regarder nous sont l'occasion de détailler deux de ces stratégies. Il s'agira, d'un côté, d'un regard d'observation, médié par un outil nouveau dans le champ de la danse, la vidéo—ce sera le regard-caméra ; et de l'autre, d'un regard d'ingestion ou d'appropriation des mouvements de l'autre—ce sera le regard anthropophage. Dans le premier cas, je me place dans l'autre (ou dans l'image de moi-même filmée) avec l'intention de revivre l'expérience et de la détailler pour en rendre la conscience plus aiguë. Dans le second, je me place dans l'autre pour qu'en un sens elle se place en moi, c'est-à-dire dans l'intention de me laisser transformer par elle : ce n'est pas une imitation, mais plutôt une incorporation, un se-laisser-altérer-par.

Regarder (3) : Observer

… et ceux qui sont sur le bord, souvenez-vous que vous avez toujours à votre disposition trois manières de regarder. 1. Regarder pour soutenir la danse. 2. Regarder pour apprendre. Et enfin 3. Regarder pour y prendre plaisir. Remarquez comment, et quand vous passez de l'un à l'autre. Remarquez vos stratégies, si vous en avez, pour le signaler aux autres et aux danseurs en particulier. Remarquez enfin quand ces catégories en viennent à se mélanger, à perdre leurs contours. Comment, par exemple, il y a une qualité de « regard pour apprendre » qui enlève la pression au bougeur de faire quelque chose, et qui donc le soutient. Ou alors comment vous prenez plaisir à soutenir…[78]

Dans les premiers temps du Contact Improvisation, il y a, dans le regard des danseurs s'observant les uns les autres, un désir de quasi-objectivation : si les danseurs se regardent, c'est pour se détailler, pour apprendre, avec la méticulosité de physiciens au laboratoire, ce qu'ils font. Or, un élément déterminant sert à soutenir ce regard de détail, c'est l'intégration de la captation vidéo à la pratique de l'improvisation.

Les premiers contacteurs se sont en effet, dès les premières heures de la pratique, saisis du dispositif caméra pour observer la part improvisée qui échappait à leurs souvenirs.

78 D'après Nancy Stark Smith, *January Workshop*, Earthdance, 2017.

C'est par accident que Steven Christiansen se retrouve à filmer *Magnesium* (1972), la première pièce où Paxton met la partition du Contact au test des danseurs. Mais lorsque Paxton prolonge le travail en mai de la même année, il invite à dessein le jeune vidéaste à filmer les premières étapes de travail. La caméra accompagne alors systématiquement les explorations libres des danseurs, qui se trouvent partiellement, au moins le temps de la pratique, désencombrés du souci de leur apparence (laissée à la mémoire de la caméra), alors qu'ils tâchent de se laisser guider par les nécessités du moment et par les échanges de poids et de peau qui résultent des rencontres entre leurs corps-masses en mouvement. Pendant la semaine de résidence qui précède la première de *Contact Improvisations* (1972), la vidéo joue un rôle stratégique : tous les soirs, après les répétitions, les danseurs observent les prestations de la journée, les commentent, tentent, image à l'appui, de détailler les sensations qui accompagnent certains moments clefs de la danse, à la recherche d'un vocabulaire pour dire un événement qui reste pour l'essentiel muet. Ce visionnage systématique, soirs après soirs, permet de nommer les événements tels qu'ils se déroulent sans encombrer la danse.

Vidéo et para-linguistique

Ces usages de la vidéo dans l'observation du mouvement offrent un écho frappant dans l'histoire de la danse au développement, à partir des années 1950, des sciences du mouvement humain (kinésique, proxémique, haptique...), dont l'essor a justement été rendu possible par le développement des moyens de captation vidéo. Ces sciences ont repris, au sortir de la guerre, l'enquête sur la motricité humaine là où la chronophotographie l'avait laissée. Alors que Muybridge et Marey s'intéressaient à la biomécanique du mouvement humain sur des individus isolés[79], la proxémie et la kinésique ont à présent les moyens de s'intéresser, non seulement à des individus isolés

79 Dans les études sur la *Locomotion animale* (1887) de Muybridge, par exemple, on ne trouve guère que quelques couples de femmes, généralement munies d'une jarre et engagées dans d'étranges cérémonies d'ablutions. Par ailleurs, quasi-systématiquement, quand Muybridge chronophotographie deux personnes, il crée des sortes de romans-photos qui retiennent les moments clefs des relations, au lieu de proposer l'analyse systématique et chronométrique des moments du geste. Tout se passe comme si la relation intersubjective aveuglait le chronophotographe au temps des horloges qui fut pourtant la base de son travail. *cf.* Monique Sicard, *La Fabrique du regard : images de science et appareils de vision (xve-xxe siècle)*, Paris, Odile Jacob, 1998.

en mouvement, mais encore aux relations interindividuelles et à leurs aspects gestuels[80].

Nous avons déjà dit[81] comment les premiers moments de la linguistique structurale ont contribué à faire reculer la place réservée aux gestes dans les théories philosophiques du langage. En raison de l'intérêt pour la structure de la langue, l'origine gestuelle de la parole cessait d'être une question pour les philosophes : les gestes n'avaient plus à voir avec la communication, au point qu'on a pu, nous l'avons dit, revenir sur les acquis pédagogiques de l'Abbé de l'Épée dans la nécessité de transmettre une langue des signes aux jeunes sourds.

Un autre élément d'importance que nous n'avons pas mentionné était le progrès, à la même époque, de l'industrie du livre et plus généralement de la presse écrite, avec le développement spectaculaire de l'imprimerie mécanique de masse. Alors qu'au XVIIIe siècle, les sociétés européennes avaient une forte composante orale, la diffusion de matériaux imprimés moins chers, l'exacerbation des aspects bureaucratiques de la vie citoyenne, le développement de l'éducation universelle obligatoire qui donne un accès à la lecture de plus en plus important, font que, dès la deuxième moitié du XIXe siècle, on peut déjà parler d'une société fondée sur le texte. Or comme l'a montré Adam Kendon, ce n'est qu'un siècle plus tard, lorsque les technologies d'enregistrement audio-visuel se sont suffisamment diffusées pour que les chercheurs commencent à les utiliser couramment (par exemple dans le contexte de conversations psycho-thérapeutiques) qu'on redécouvre que

> « les humains, non seulement prononcent des mots, mais encore bougent leurs corps et font un certain nombre d'autres choses dont la seule prise de notes des paroles qu'ils prononcent ne pourrait rendre compte, mais qui, cependant, paraissaient d'une grande importance dans ce qui était communiqué[82]. »

80 *cf.* Ray L. Birdwhistell, *Kinesics and Context. Essays on Body Motion Communication*, Philadelphia (PA), University of Pennsylvania Press, 1970, p. 3-4, où le fondateur de la kinésique montre l'influence de la caméra sonore sur l'appréhension des interactions. Il parle notamment de progrès exponentiels dans l'analyse des images : en une dizaine d'années (de 1959 à 1969), les chercheurs passent d'un rythme de 100 heures à 1 heure d'analyse par seconde de film. C'est ce gain de temps qui, selon le kinésicien, permet enfin de passer de l'étude de l'individu à celle l'interaction.

81 *cf. infra* chapitre 2.

82 Adam Kendon, *Gesture*, *op. cit.*, p. 357.

C'est dans ce cadre que naît le concept mal formé de « communication non-verbale », dont la formule même indique bien le fonds idéologique contre lequel elle se construit, à savoir une pensée pour laquelle le mot—en particulier l'écrit—constitue la base de la communication. Les technologies d'enregistrement audio-visuel permettent en particulier aux scientifiques de « revoir » le geste, ce qui permet de le constituer en objet stable de l'analyse.

Ray Birdwhistell, le fondateur de la kinésique, donne en 1966 une conférence, *Micro-Cultural Incidents in Ten Zoos*, dont on peut se servir pour donner une image de ce qui est étudié par ces nouvelles sciences du mouvement. L'anthropologue y détaille, vidéo à l'appui, des scènes de la vie familiale dans différents pays : des familles généralement bi-parentales se présentent face à des enclos et sont filmées plus ou moins à leur insu. Birdwhisttel étudie et compare leurs comportements un à un. Il se livre à « une étude, seconde par seconde, du micro-monde, de la micro-vie, des interactions sociales[83]. » Le père anglais, par exemple, imite et nourrit l'animal avec un air de dignité sobre, inaccessible aux enfants pétris d'admiration. Le père français, par contraste, place la nourriture dans la main de l'enfant, et tend le bras de l'enfant en direction de la bouche de l'animal. Les familles italiennes alternent, face aux animaux encagés, deux activités : se nourrir, nourrir les animaux, se nourrir, nourrir les animaux, et ainsi de suite. Le père chinois se met systématiquement accroupi et aligne sa vision sur celle de l'enfant, tout en gardant une distance respectueuse avec les animaux. Les visiteurs américains passent dans le zoo sans s'arrêter focalement sur les animaux : ils interagissent entre eux plutôt qu'avec les animaux, sont parfois au bord de la cage mais regardent alors dans l'autre sens ; et s'ils regardent, ils regardent comme on regarde la télé dans ce pays, avec une forme de passivité et d'expression neutre sur le visage. La vidéo, on l'aura compris, est particulièrement plaisante, fortement évocatrice des habitudes contractées par chacun : visionnée aujourd'hui, elle donne une idée de la manière dont, vivant dans un monde relativement mondialisé, ces différences de comportement appartiennent plutôt à des styles kinésiques individuels qu'à des nations, comme ce pouvait encore être le cas, peut-

83 Ray L. Birdwhisttel, *Microcultural Incidents in Ten Zoos* (1966), University Park (PA), Penn State Media Sales, 2005.

être, à l'époque de Birdwhistell.

Comment décrire ce regard pratiqué par le spécialiste du mouvement ? C'est, d'abord, un regard contextuel, suivant le principe selon lequel « on ne peut pas étudier le comportement social d'un poisson en le sortant de l'eau[84] ». C'est ce contexte qui fait le véritable objet de la recherche sur l'interaction et qui la distingue des théories linguistiques de forme « littéraire » où la communication a lieu selon un schème d'action-réaction (A dit x, puis B répond y, puis A répond z). Alors que cette vision a tendance à placer le locus de la conversation dans chacun des interlocuteurs, l'approche kinésique entend traiter du milieu au sein duquel l'échange se déploie.

Tim Ingold, dans son anthropologie, a donné le nom d'observation participante à ce mode de regard. Le terme est classique en anthropologie depuis que l'École de Chicago en a fait un principe dans les années 1920-1930 : il veut dire que l'anthropologue doit s'immerger dans la relation avec son sujet, au point de se confondre avec lui, d'être « l'un d'eux » (en travaillant comme salarié dans l'usine qu'il étudie par exemple). Mais Tim Ingold le réinvestit autrement : il insiste davantage sur l'idée que l'observateur est au service (*ob-serf*) de ce qu'il observe. C'est en ce sens qu'il y prend part (qu'il est « participant ») : au sens où il laisse son œil s'affûter aux rythmes de ceux qu'il observe.

> « Il est important de réfuter, une fois pour toutes, la fausse croyance répandue selon laquelle l'observation est une pratique uniquement dédiée à l'objectivation des êtres et des choses qui appellent notre attention, et à leur extraction de la sphère de notre implication sensible avec nos congénères. (…) Observer n'est pas objectifier : c'est prêter attention aux personnes et aux choses, c'est apprendre d'elles et les suivre, en précepte et en pratique. L'observation participante, en peu de mots, est une pratique de correspondance : une manière de vivre attentivement avec ceux auprès desquels nous vivons[85]. »

84 Ray L. Birdwhisttel, *Kinesics and Context*, op. cit., p. 6.
85 Tim Ingold, *The Life of Lines*, New York (NY), Routledge, 2015, p. 157.

Pour que l'observation ne soit pas objectivante, remarque toutefois Tim Ingold, elle doit prendre conscience que l'objectivation est une de ses œuvres : elle doit s'apprendre à se regarder regardant.

Se regarder regardant

Un des emplois majeurs de la vidéo dans le Contact Improvisation est qu'elle permet d'observer les différentes stratégies du regardeur pour renouveler son intérêt à ce qu'il regarde[86]. Lisa Nelson, qui fut l'une des grandes instigatrices de cet usage de la caméra, qu'elle introduit dans la pratique au studio et dans des ateliers vidéo-danse dès les années 1970. Elle propose ainsi une pratique qu'elle intitule *Shoot / Talk*, où les regardeurs, équipés de caméra, zooment et dézooment, font leurs propres cadrages, éditent en direct un duo dont ils sont les témoins. À côté d'eux, la chorégraphe (qui observe, sur un écran de télévision auquel est branchée la caméra, les images filmées) pose des questions : qu'est-ce que tu vois ? Qu'est-ce qui attire ton attention, maintenant, sur les pieds de la danseuse ? Sur leurs visages ? Est-ce que tu suis le déroulé du poids, celui des émotions, est-ce que tu traques les figures, les images produites ? La caméra permet ainsi d'externaliser les attitudes du regard, de les opacifier et de les rendre conscientes aux regardeurs.

Déjà Birdwhisttell se faisait cette remarque que le film ne nous aide pas seulement à détailler les comportements que nous observons : il nous donne le moyen de voir ce que nous voyons.

> « Le film, dit-il, enregistre nos propres observations : il ne consiste pas seulement d'images prises au hasard. Le film nous fournit des données sur nous-mêmes en tant qu'observateurs et en tant que cinéastes, en tant que monteurs[87]. »

86 Et pas seulement dans le Contact Improvisation. Les premiers artistes vidéos à s'être emparés de caméras portatives l'ont ainsi régulièrement utilisée à des fins de commentaire sur les propagandes véhiculées par la télévision, démontrant ainsi le rôle du regard dans la production du visible. Nam June Paik, l'artiste qui fut sans doute le premier à faire l'acquisition de la Sony Portapak (la première caméra portative, commercialisée en 1965), filme ainsi l'arrivée du Pape Jean-Paul II à New York City et, au moment même de la retransmission télévisée de la scène, branche sa caméra sur un écran où il diffuse en parallèle « sa version » des images. *cf.* Catherine Elwes and Shirin Neshat, *Video Art. A Guided Tour*, I.B. Tauris, 2014, p. 4.

87 Ray Birdwhisttel, *Micro-Cultural Incidents in Ten Zoos*, *op. cit.*

De la même manière dans le Contact Improvisation, la vidéo donne les moyens, par la médiation instrumentale, de prendre conscience que ce qui est vu n'est pas simplement ce qu'on a sous les yeux, mais ce qu'on *regarde*, c'est-à-dire ce qu'on prélève (volontairement ou pas) dans le champ du visible. Elle est, plus avant, un support qui permet aux contacteurs de s'informer mutuellement sur ce qu'ils remarquent, sur ce qu'ils regardent, constituant ainsi, sinon une esthétique partagée, du moins l'aperçu d'une diversité de goûts et de regards au sein de la communauté des danseurs.

Recoudre l'expérience

Mais le bénéfice immédiat recherché par les contacteurs auprès de la vidéo est tout autre que celui qu'amène Lisa Nelson avec son oeil-caméra. La vidéo résout en effet (en partie) un problème important dans la relation du langage au mouvement, à savoir le fait que la parole est elle-même un événement physique, qui redirige l'événement moteur, ou qui en tout cas ne le laisse pas intact. Avec la vidéo, cette superposition n'est plus problématique, puisque le commentaire ne vient pas déranger le vécu, mais est prononcé en parallèle. Par surcroît, l'usage de la vidéo et des possibilités offertes par le « montage » en direct (ralenti, accéléré, retour en arrière dans le visionnage) permet d'adapter la temporalité du mouvement exécuté à la temporalité du commentaire verbal. Chaque instant de pratique est en droit infiniment descriptible : la vidéo permet de « s'arrêter » sur des moments de la pratique (sans avoir à l'interrompre dans le flux direct) pour faire la place à cette description.

On dira peut-être que le problème s'en trouve déplacé au plan de la mémoire du mouvement et qu'il y a là sans doute une bonne part d'illusion rétrospective à croire qu'on pourrait reconstituer l'expérience vécue en la découpant par le ralenti ou par la pause. Dans un passage de *Signes*, Merleau-Ponty avait déjà fait cette objection à l'endroit d'un célèbre documentaire consacré à Matisse (*Un grand peintre français* (1947) par François Campaux) où, phénomène prodigieux, l'on pouvait voir les mouvements du pinceau au ralenti. On ne résiste pas à citer le passage où le philosophe décrit ces images :

> « Une caméra a enregistré au ralenti le travail de Matisse. L'impression était prodigieuse, au point que Matisse lui-même en fut ému, dit-on. Ce même pinceau qui, vu à l'œil nu, sautait d'un acte à l'autre, on le voyait méditer, dans un temps dilaté et solennel, dans une imminence de commencement du monde, tenter dix mouvements possibles, danser devant la toile, la frôler plusieurs fois, et s'abattre enfin comme l'éclair sur le seul tracé nécessaire[88]. »

Dans la *Prose du monde*, revenant sur les images de ce film, Merleau-Ponty parlera encore à l'endroit de ces pré-mouvements d'hésitation du pinceau d'une « danse propitiatoire[89] » du pinceau. Comme les danses de la pluie préparent la Terre à recevoir l'averse, cette danse du pinceau prépare la toile à recevoir la peinture, elle hâble la matière « dans une imminence de commencement du monde » pour la rendre pétrissable. Cette danse indique que le geste magistral du peintre n'est pas une action pure, mais une action-perception, un tâtonnement, par lequel l'oeil se conjoint à la main, par lequel la main devient instrument de détection et d'enquête autant qu'elle est instrument d'action et de décision.

Pourtant, malgré la finesse descriptive avec laquelle le philosophe rend compte de ces hésitations invisibles à l'œil nu, Merleau-Ponty commence par n'en pas croire l'œil de la caméra :

> « Il y a, bien entendu, quelque chose d'artificiel dans cette analyse, et Matisse se trompait s'il a cru, sur la foi du film, qu'il eût vraiment opté, ce jour-là, entre tous les tracés possibles et résolu, comme le Dieu de Leibniz, un immense problème de minimum et de maximum ; il n'était pas démiurge, il était homme. Il n'a pas tenu, sous le regard de l'esprit, tous les gestes possibles, et pas eu besoin de les éliminer tous sauf un, en rendant raison de son choix. C'est le ralenti qui énumère les possibles[90]. »

88 Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, *op. cit.*, p. 57.
89 Maurice Merleau-Ponty, *La prose du monde*, *op. cit.*, p. 62.
90 Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, *op. cit.*, p. 57.

On voit ici Merleau-Ponty lutter contre lui-même. Ce n'est pas Matisse qui a cru, sur la foi du film qu'il était un démiurge (en tout cas, il n'en est nullement question dans le documentaire). C'est le philosophe lui-même qui, voyant l'image au ralenti, y lit une démultiplication de possibles à chaque instant de l'action. Dans l'objection que le philosophe se fait donc à lui-même, il faut voir le spectre de Bergson qui vient hanter l'appréhension de l'image filmique : comme Bergson reprochait au cinéma de découper le mouvement en pauses artificielles (ces pauses étant représentées par chacun des clichés qui sont enregistrés sur le film), Merleau-Ponty reproche ici au ralenti de nous faire croire à un temps qui serait autre que celui du présent continué de gestes qui se fondent les uns dans les autres.

> « Matisse, installé dans un temps et dans une vision d'homme, a regardé l'ensemble ouvert de sa toile commencée et porté le pinceau vers le tracé qui l'appelait pour que le tableau fût enfin ce qu'il était en train de devenir. Il a résolu par un geste simple le problème qui après coup paraît impliquer un nombre infini de données, comme, selon Bergson, la main dans la limaille de fer obtient d'un coup l'arrangement compliqué qui lui fera place. Tout s'est passé dans le monde humain de la perception et du geste, et si la caméra nous donne de l'événement une version fascinante, c'est en nous faisant croire que la main du peintre opérait dans le monde physique où une infinité d'options sont possibles[91]. »

Or si sans doute il est vrai et bon de rappeler que Matisse « n'a pas tenu sous le regard de l'esprit tous les gestes possibles », doit-on rejeter l'idée qu'il n'y avait pas fantômatiquement au moins, un certain nombre de gestes inchoatifs qui ont été en effet esquissés et éliminé, à une vitesse que l'œil nu n'enregistre pas ? C'est finalement ce que conclut Merleau-Ponty :

91 *Ibid.*

> « il est vrai que la main de Matisse a hésité, il est donc vrai qu'il y a eu choix et que le trait choisi l'a été de manière à observer vingt conditions éparses sur le tableau, informulées, informulables pour tout autre que Matisse, puisqu'elles n'étaient définies et imposées que par l'intention de faire ce tableau-là qui n'existait pas encore[92]. »

C'est justement à fournir l'appui pour recouvrer les dimensions de ce choix que la vidéo sert dans le visionnage de la danse. Même si la reconstitution est artificielle, même si en effet le geste avait sa mélodie unique qui en impliquait le déroulement, il n'en reste pas moins qu'une mémoire et une compréhension peuvent en être développés par l'intermédiaire de l'œil caméra, qui rend visible le travail du négatif à l'œuvre dans tout comportement, qui ne consiste pas seulement à faire, mais aussi à ne-pas-faire, à éliminer des options contemplées et simulées inchoativement à tout instant.

Au début des années 1970, Steve Paxton invite ainsi le psychologue de l'enfance Daniel Stern à exposer son travail—vidéos à l'appui—sur la relation mère-enfant auprès d'un groupe important d'artistes new-yorkais (dont Richard Shechner, Lisa Nelson, Yvonne Rainer...). Paxton se souvient que Daniel Stern

> « avait amené des films où il passait au ralenti les comportements entre mère et enfant pour rendre visible (le comportement est trop rapide pour qu'on puisse le remarquer) et démontrer qu'il y a une réciprocité constante des mouvements entre eux à une vitesse qui se fond dans le flux plus lent des gestes que nous sommes capables de voir à l'œil nu[93]. »

Réciproquement (dans une interview donnée en 1973 à la suite de cette rencontre) Daniel Stern affirme le sentiment d'une parenté d'interrogation avec les chorégraphes et metteurs en scène de son époque : « nous bataillons tous avec les mêmes problèmes—

92 *Ibid.*, p. 58.

93 Steve Paxton, correspondance avec l'auteur, 2 avril 2015 : « *I invited him down to a loft in SoHo to show his films and give a lecture on the work. I invited a lot of the local artists to it. He was a captivating lecturer, with films which slowed maternal/infant behavior down to visible levels (the behavior is too fast to be noticed) and demonstrated that there is a constant movement reciprocity between them at a rate of speed which blends into the slower flow of gestures we do pick up.* »

nous essayons de comprendre la manière dont se séquence le comportement humain[94]. »

En quel sens ce problème est-il celui de Paxton ? La grande hantise de Paxton, ce qu'il cherche à éviter, ce sont les trous noirs : il ne doit rien manquer dans l'expérience. De ce point de vue, la vidéo s'est présentée comme une véritable aubaine pour le danseur : l'enregistrement mécanique des images de la pratique permet de revenir avec une certaine objectivité sur ce qui s'est passé, et recoudre l'expérience dans une continuité qui pour l'essentiel s'échappe à la perception actuelle. Les situations de risque sur la base desquelles le Contact Improvisation se construit sont en effet constamment des mises en lumière de la faiblesse des capacités attentionnelles, de ces moments où la conscience s'en va. Steve Paxton observe très tôt ce phénomène, en particulier avec des gestes tels que le roulé-aïkido ou les portés, qui mettent au défi l'appréhension normale de l'environnement. En enseignant les roulés-aïkido, il observe notamment comment les élèves, peu accoutumés à utiliser la diagonale au lieu du plan sagittal, ferment systématiquement les yeux au moment où ils touchent le sol.

> « Par exemple, la traversée de l'espace se fait normalement avec la tête érigée et avec des impressions visuelles confortablement constantes, l'horizontalité de l'horizon restant une référence première pour notre orientation. Quand ces références visuelles changent trop vite pour que notre conscience (relativement lente) puisse comprendre, comme dans les tours, les roulés et d'autres mouvements désorientant, quelque chose de l'ordre du réflexe et de beaucoup plus rapide que la conscience prend le dessus[95]. »

Steve Paxton appelle ainsi « réflexe » le régime d'activité par lequel le corps se sort de situations de désorientation. Le réflexe est bien un régime d'activité : ce n'est pas un moment où je me convertis en pantin passif. Dans le réflexe, je suis actif, mais je le suis à une vitesse, à un rythme qui excède le rythme habituel de la conscience—qui, quant à elle, saisit comme au ralenti, le monde qui l'entoure. Nous nous trouvons ici au plus près de certaines définitions philosophiques de la conscience : comme ruse de la nature pour

94 Daniel Stern, « On Kinesic Analysis », *The Drama Review*, vol. 17(3), 1973, p. 122.
95 Steve Paxton, « Esquisses de techniques intérieures », art. cit., p. 108.

insérer un délai dans la matière (Bergson), ou comme « désincarnation », c'est-à-dire « ajournement de la corporéité du corps[96] » (Lévinas). La fonction de la conscience est d'ajourner le temps de l'action réflexe : plus je suis conscient, plus je suis lent. Dans de nombreuses situations du Contact Improvisation, la nécessité d'enclencher le régime d'activité réflexe est fréquente : soit parce que les mouvements vont trop vite, soit parce qu'ils mettent le corps dans des situations inhabituelles. C'est en tout cas ainsi que Steve Paxton présente le Contact Improvisation : comme une danse de réflexes. Mais en définissant ainsi le Contact Improvisation, Paxton ne veut pas dire qu'il soit une danse où la conscience doit disparaître. Au contraire, ce qui intéresse le chorégraphe, c'est d'étudier les changements de régime d'activité, du réflexe à la conscience, de la conscience au réflexe.

Le philosophe Tchouang-Tseu propose une analogie qui peut nous éclairer sur ce désir :

> « Si un homme ivre tombe d'un char, il ne se fera aucun mal même s'il roule vite. Bien que ses os et ses tendons ne diffèrent en rien de ceux d'un homme ordinaire, il ne se blesse pas, parce que sa vitalité est entière. Il a perdu et la conscience de rouler en char et la conscience de la chute. Les notions de vie, de mort, de frayeur ne pouvant plus pénétrer jusqu'à sa cervelle, il heurtera n'importe quoi sans rien ressentir. Si un homme peut parvenir à une telle plénitude grâce à l'alcool, que dire quand on doit sa plénitude à l'action céleste ! L'homme sage se tient dans le régime du Ciel, si bien que rien ne peut l'atteindre[97]. »

Il y a une double efficacité dans la disparition de la conscience. À un premier niveau, on peut dire : sans la conscience, pas de souffrance—c'est un avantage dans les situations désespérées, et qui explique pourquoi nous nous évanouissons de peur : évanouis, au moins, nous n'aurons pas à souffrir. Sartre expliquait les comportements de peur en leur attribuant une sorte de pensée magique secrète : nous nous évanouissons face à l'objet

96 Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, *op. cit.*, p. 179.

97 Tchouang-Tseu, *Les Œuvres de Maître Tchouang*, traduit du chinois par Jean Levi, Paris, Editions de l'Encyclopédie des Nuisances, 2010, p. 152.

parce que nous voulons sa suppression ; mais pris par le temps, nous jetons le bébé avec l'eau du bain—non seulement nous supprimons le sujet, mais nous supprimons l'objet avec lui[98]. C'est cette première efficace de la « pensée magique » que réalise l'ivresse. Mais à un second niveau on peut ajouter que l'ivresse ne supprime pas seulement la conscience comme vigilance : elle la supprime aussi comme appréhension. Cette fois, c'est un avantage dans les situations inconnues, puisqu'alors le corps, au lieu d'être tiraillé entre les lois de la physique et de la biologie d'un côté et les lois de l'esprit (« les notions de vie, de mort, de frayeur... ») de l'autre, s'organise en fonction d'une seule logique, le corps comme masse.

Toutefois, des deux côtés de ces avantages, la dissolution de la conscience reste un régime d'activité inférieur : c'est un régime qui procède par soustraction (j'enlève la conscience) plutôt que par addition. Un autre régime d'activité est possible, que Tchouang-Tseu appelle « le Ciel » (*t'ien*), c'est-à-dire un régime où l'activité est

> « complète ou entière, en ce sens qu'elle résulte de la conjonction de toutes les facultés et de toutes les ressources qui sont en nous, celles que nous connaissons aussi bien que celles que nous ne connaissons pas[99]. »

Cette intégration supérieure ne fait pas alternative avec le réflexe : elle s'y superpose. La manière dont l'homme ivre tombe du char est la même que la manière dont le sage en tomberait : ce n'est pas le comportement réflexe qu'il faut changer ; c'est le niveau auquel celui-ci est appréhendé. C'est exactement en ce sens que Paxton dit que le Contact Improvisation est une danse des réflexes : il faut *danser ses réflexes*, c'est-à-dire les vouloir, les faire.

De nombreuses méthodes sont utilisées dans ce sens, y compris la plus simple et la plus directe : ralentir l'action, l'étudier, millimètres par millimètres pour relever, newton par newton, centimètre par centimètre, les moments où l'envie de fermer les yeux, de tendre les muscles pour faire carapace, se déclenche. La vidéo joue un rôle déterminant dans cette étude, parce qu'elle permet avec le visionnage, de réellement ralentir l'action, de

98 Jean-Paul Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions* (1938), Paris, Hermann, 1995, p. 84.
99 Jean-François Billeter, *Leçons sur Tchouang-Tseu*, *op. cit.*, p. 46.

coudre la conscience (en l'occurrence visuelle, mais avec la vision, viennent les souvenirs attaché à la danse visionnée), comme une seconde couche de vêtement, à l'expérience trouée. L'observation qu'autorise la vidéo permet ainsi de colmater les diverses brèches d'une attention parcellaire.

Regarder (4) : le regard anthropophage

Voilà pour ce qu'il en est d'une première version du regard empathique dans le Contact Improvisation : c'est une empathie qui opère entre le soi passé et le soi présent, qui cherche à faire se correspondre les cartes des mouvements vécus. Un second type de regard empathique est pratiqué, en un sens plus classique du terme « empathie » : c'est un regard qui vise les mouvements des autres, qui vise à en comprendre les motifs et pour cela, à se placer de leurs points de vue.

Par définition, au début du Contact Improvisation, personne ne sait véritablement ce en quoi consiste la pratique. Les premiers praticiens développent ce paradoxe : une technique pour une pratique qui n'existe pas encore. Tout un travail est donc nécessaire pour déterminer ce qu'*est* cette pratique : quelles en sont les limites si elles existent ? Comment chacun interprète la forme ? La décision de ne pas copyrighter la pratique, d'en laisser les contours indéterminés[100], rend d'autant plus cruciale l'observation des poétiques de chacune.

Une réelle curiosité pour la multiplicité des réponses motive les premiers contacteurs, qui, tout en apprenant à reconnaître leurs propres styles, ont la curiosité d'incorporer les micro-variations que leurs partenaires développent à l'intérieur de la forme. Nancy Stark Smith parle ainsi de certains exercices auxquels les danseurs se prêtent et qui consistent à « danser l'autre » pour adopter, le temps d'une danse, le corps et la temporalité de l'autre : cela procure

100 *cf. infra* chapitre 4.

> « la sensation inquiétante d'être dans le corps de quelqu'un d'autre, et dans son temps. Mes choix, mes réactions, mes directions et ma temporalité m'étaient totalement étrangers, bien que parfaitement familiers[101]. »

Dans la même idée, Ann Cooper Albright parle du Contact Improvisation comme d'une stratégie qui consiste à se défaire d'une « approche territoriale du corps[102] », à rendre poreuses les frontières entre le soi et l'autre. Cette stratégie d'incorporation, est au reste bien connue des danseurs—toutes techniques et traditions confondues—même si elle reste le plus souvent tacite. Comme le remarque Chrysa Parkinson, en tant que danseuse,

> « On suit des cours avec quantité de gens. On se retrouve à la barre avec une autre et on sent la manière dont elle travaille, on voit ce qu'elle fait... Il y a là une combinaison d'expérience et de goût. Je peux regarder une danseuse et en la regardant, découvrir ce qu'elle fait, ou ce que j'aime dans ce qu'elle fait, et peut-être en prélever un élément. (…) Il y a là des éléments techniques bien sûr. Par exemple, Jeremy Nelson : il ne faisait aucun bruit. Il pouvait sauter : aucun bruit. C'était comme étudier une souris, étudier un autre animal. (…) Cette imitation empathique est fréquente, même si cela reste inexprimé, c'est ce qu'on fait, spontanément[103]. »

La chorégraphe Lisa Nelson utilise, pour décrire cette relation, le néologisme américain *grokking*. Forgé par l'auteur de science-fiction Robert A. Heinlein dans son roman *Stranger in A Strange Land* (1961)[104], l'action indiquée par le *grokking* est une manière de

101 Nancy Stark Smith, « Back in time », *Contact Quarterly*, vol. 11(1), Winter 1986, p. 3.

102 Ann Cooper Albright, « Feeling In and Out : Contact Improvisation and the Politics of Empathy » (2011), repris dans *Engaging Bodies: the Politics and Poetics of Corporeality,* Middletown (CT), Wesleyan University Press, 2013, p. 230.

103 Moriah Evans, « Interview with Chrysa Parkison », *Movement Research Performance Journal*, 1er septembre 2010. Consulté le 1er juin 2017 : sarma.be/docs/1360

104 Robert A. Heinlein, *Stranger in A Strange Land*, New York (NY), GP Putnam's Sons, 1961 ; traduit de l'américain par Frank Straschitz, *En terre étrangère*, Paris, Robert Laffont, 1970. Frank Straschitz traduit *grokking* par le malheureux « gnoquer », qui résonne un peu trop avec le patois *gniocquer* (c'est-à-dire tuer un animal en le frappant à la nuque), et dans lequel on n'entend guère la parenté linguistique avec le verbe « boire » (*drinking*) qu'Heinlein projetait dans le terme anglais. Nous préférons traduire par grokker, où l'on entend un peu du « croquer » français, c'est-à-dire à la fois manger (une pomme, ou un fruit à la chair dure) et faire une esquisse en dessin ou en peinture.

« comprendre » (en un sens assez actif, donc), mais qui ne permet pas de la distinguer d'un être-compris-par. Ainsi Heinlein peut-il dire, à propos d'un personnage qui a appris à nager, qu'il grokke l'eau mais aussi qu'inversement l'eau grokke la personne. Le *grokking* désigne plus spécifiquement un acte au sein de la société du personnage principal (« l'homme de Mars ») : un rituel anthropophage où chaque membre de la collectivité grokke le défunt pour l'incorporer à la tribu. Par la voie de ce rituel, il ne fait par exemple aucun doute à l'homme de Mars que ses ancêtres sont actuellement présents et actifs dans le monde : en tant qu'ils ont été grokkés par les vivants, réciproquement, les ancêtres grokkent les vivants et il existe, à ce titre, à leurs côtés. Un aspect essentiel de ce rituel anthropophage, sur lequel insiste volontiers Heinlein, est la joie avec laquelle chaque membre de la société se réjouit, à l'inverse, de *se laisser manger*. C'est qu'en effet il y a, dans le fait d'être cannibalisé par les autres, une forme de reconnaissance : s'ils veulent bien nous grokker, c'est que nous valons la peine de circuler perpétuellement dans la communauté des grokkants (c'est-à-dire des êtres qui « comprennent », des êtres qui agissent et qui sentent). L'anthropophagie marque l'honneur qu'on concède au consommé (puisqu'on veut lui prendre ses forces, puisqu'on veut se laisser investir par lui, on lui reconnaît bien une valeur). Cette reconnaissance est essentielle, et distingue le rituel anthropophage de la simple consommation de nourriture : alors que, dans le fait de manger les nutriments sont assimilés et confirment l'identité du mangeur, dans le *grokking*, dans le rituel anthropophage, le cannibale s'expose à être changé par ce qu'il ingère.

Certaines remarques de Hubert Godard sur sa pratique thérapeutique nous donnent le moyen de détailler ce qui se joue dans le grokking. Hubert Godard parle en effet lui aussi d'un regard anthropophage. Ce regard est pour lui l'antidote que les pratiques somatiques se sont données au danger d'objectivation qu'encourt le regard médical porté sur le patient. Le regard médical, en tant que regard informé ou expert, est en effet toujours au risque de projeter sur le corps souffrant les cartes anatomiques qui forment le fondement de sa connaissance mais qui ne correspondent ni à la pathologie, ni à ce que la santé signifient pour la personne. Or, dit Godard,

> « La seule manière de changer cela, c'est d'avoir un regard quasi anthropophage : c'est laisser entrer la personne en soi. Ne pas chercher à nommer, à objectiver, dans un premier temps. Et une fois que je suis devenu en quelque sorte cette personne, c'est ma propre corporéité qui m'informe des mouvements qui ont lieu chez l'autre[105]. »

Hubert Godard recommande une certaine manière de sentir l'autre à travers soi, une manière de « devenir en quelque sorte » l'autre personne. Ce transfert est comme un regard empathique qui se retourne sur lui-même : alors que l'empathie consiste à me mettre à la place de l'autre, le *grokking*, le regard anthropophage consiste à inviter l'autre à prendre ma place, à faire circuler l'autre en moi, à vivre le monde depuis son point de vue.

Regarder (5) : regarder ceux qui sont vus

Mais regarder l'autre n'est pas un événement à sens unique : mon regard en effet concerne l'autre, le modifie. La sympathie, l'empathie et plus généralement tout regard porté sur l'autre ne peuvent prétendre à l'objectivité—non pas parce que je regarde l'autre depuis ma culture, mon histoire, mes savoirs, mais parce que se sachant vue, l'autre ne bouge pas comme elle bougerait sans regard.

Le regard dépose sur la peau comme une pellicule qui la durcit. Tout se passe en effet comme si, lorsque je suis regardée, mes frontières se définissaient avec plus d'acuité, plus de finesse, mais aussi plus de dureté. Quand je me sens regardée, je me trouve face à la possibilité de n'être pour l'autre rien qu'un corps, rien même que cette surface-enveloppe sur laquelle son regard s'arrête. Le regard m'assigne à résidence dans les frontières de ma peau. C'est ce que dit Sartre dans les analyses célèbres de *L'être et le néant*, lorsqu'il dit du regard d'autrui qu'il façonne mon corps, « le fait naître, le sculpte, le produit comme il est[106] ». Ce regard me met sous la garde de l'autre. « J'entre en sa possession », dit emphatiquement Sartre, c'est-à-dire—plus simplement—que je deviens ce que je suis « pour-lui », je me vois de son point de vue et j'aspire à satisfaire, ou à tromper, ou à

105 Hubert Godard, « Regard aveugle », art. cit.
106 Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, *op. cit.*, p. 404

ignorer ses attentes : je vis dans le cadre qu'il définit.

Henri Wallon donne le nom de « réactions de prestance » à la manière dont, dès la prime enfance, l'individu, confronté aux regards des adultes, présente parfois certaines hypertonies :

> « l'attitude est contractée avec les coudes collés au corps, la tête légèrement inclinée et comme déviée par un faible torticolis, les lèvres serrées et creusées aux extrémités, les sourcils froncés et écartés comme cela se produit dans les cas d'éblouissement[107]. »

Adulte, au centre du regard, je rejoue—même minimalement—cette tension : adulte, j'aspire à être vu, et en même temps, dès que je le suis, une raideur m'enveloppe. Comme tout homme de scène, comme toute femme de théâtre, comme chaque homme et femme publiques le savent, ce n'est que de la percer que je me trouve renforcé : plus séduisant, plus exacte, plus intense, plus vif que je ne l'étais dans le secret d'un monde sans yeux.

Inversement, en tant que regardeur, prendre conscience de cet effet de mon regard sur l'autre est un élément important dans les espaces de pratique du Contact Improvisation, où des structures d'observation du mouvement aident à mesurer les sensations liées à l'être observé[108]. La discipline du Mouvement Authentique joue, sur ce point, un rôle important dans le développement du Contact Improvisation à partir des années 1980[109].

107 Henri Wallon, « L'instabilité posturo-psychique chez l'enfant », *Enfance*, vol. 16(1-2), 1963, p. 165.

108 Il est vrai que la jam, aujourd'hui l'espace majoritaire de pratique du Contact Improvisation, semble évacuer cette question des regards. Fréquemment décrites comme des bains tactiles et kinesthésiques où les danseurs s'immergent dans leur pratique sans souci des apparences visuelles de leurs gestes, les jams semblent des espaces quasi-aveugles. Pourtant, et comme tout espace social, les jams sont des lieux où se tissent les regards : regards de "prédation" envers les partenaires d'élection (comme dans tous les bals du monde), regards d'admiration, regards de sympathie, etc. S'il est peu question de ces regards dans la littérature sur le Contact Improvisation, c'est qu'ils sont largement contrebalancés par l'attitude majoritaire dans la jam : le papillonnage—comme une myriade d'événements ne cesse de s'enchaîner, comme pendant les deux heures que dure la jam, le souci n'est que le temps de quelques minutes de garder les regards des autres sur soi, mon regard flotte (de cette même attention flottante dont nous parlions à l'endroit du regard des danseurs dans le feu de l'action). Il y a, dans ce regard sans attache, une forme d'autorisation donnée au danseur de ne pas me plaire, de ne pas danser pour séduire.

109 Les chemins du Contact Improvisation et du Mouvement Authentique se croisent une première fois en 1982, quand Susan Schell, qui avait été l'élève de Nancy Stark Smith à Seattle (WA), déménage chez la fondatrice du Contact Improvisation dans sa maison à Northampton (MA) pour suivre la formation que Janet Adler, la fondatrice du Mouvement Authentique, venait tout juste de commencer dans cette ville.

Le Mouvement Authentique s'appuie sur une structure simple : une bougeuse (en anglais, *mover*) bouge les yeux fermés, et elle est vue par un témoin (en anglais, *witness*, qui partage avec le latin *video*, la racine indo-européenne **wid*, « voir »). Le Mouvement Authentique s'appuie entre autres sur l'idée que bon nombre de nos actions sont déterminées par le désir d'être vues, ou, génétiquement, par des manques de réciprocité dans nos désirs d'être regardées[110] :

> « Parce qu'on n'a pas été assez vus, ou parce qu'on ne nous a pas assez reconnus, ou vus avec assez d'amour, ou avec assez d'attention, nous arrivons à l'âge adulte avec un désir d'être vus par l'autre. Il y a un besoin palpable, en particulier en Occident, d'être vus pour ce que l'on est, pour ce que l'on fait[111]. »

Paradoxalement, l'offre qui est faite à la bougeuse dans le Mouvement Authentique n'est cependant pas, ou pas uniquement, de lui donner ce « regard d'amour » qui aurait manqué dans l'enfance ou dans la genèse de l'individu. Au contraire, il s'agit d'offrir à l'autre un regard qui n'entre pas dans cette logique des dépendances, de donner un regard qui ne joue pas le jeu des jeux des rôles. Ce regard, c'est un regard qui s'observe plutôt que d'observer, ou plutôt : c'est un regard pour lequel l'autre devient un terrain d'étude de ce à quoi je suis attentif.

> « En tant que témoin, je ne peux rien connaître de ton expérience. Je ne peux que connaître l'expérience qui est la mienne en ta présence. Je m'engage à détailler mon expérience du mieux que je peux. C'est mon

La collaboration entre Susan Schell et Nancy Stark Smith s'étend sur plusieurs décennies : elles ont enseigné ensemble dans de nombreux espaces, en particulier dans des rencontres de Contact Improvisation qui ont servi de plate-forme pour l'enseignement de la forme dans les années 1980 (*A Capella Motion* / Northampton, MA) et 2000 (*Moving's View* / Plainfield, MA). Depuis cette première rencontre, de nombreuses trajectoires individuelles tissent ensemble ces deux pratiques dans l'enseignement et dans l'expérience.

110 *cf*. sur ce point les travaux d'Alessandra Lemma, qui lie les troubles psychiques ayant trait à l'image du corps avec l'histoire des regards portés sur l'individu, notamment au cours de l'enfance. Le parent « suffisamment bon » regarde avec suffisamment de constance et de soutien pour que « si tout va bien, ces échanges précoces installent un observateur bienveillant à l'intérieur de la psyché, un "autre" qui nous regarde pour ce que nous sommes, sans fioritures, et continue de nous aimer. » (« Être vu ou être regardé ? Une perspective psychanalytique sur la dysmorphophobie », *L'année psychanalytique internationale*, vol. 2010/1, p. 128)

111 Janet Adler, *Offering from the Conscious Body: The Discipline of Authentic Movement*, Rochester (VT), Inner Traditions, 2002, p. 6.

> intention, c'est ma pratique, de noter tout ce qui se passe en moi alors que je te vois[112]. »

En observant ma propre observation, je soulage ainsi l'autre de porter le poids de solliciter mon regard : mon regard, d'une part lui est acquis (je m'engage à être là voyante), et d'autre part ne porte pas sur elle, mais sur la relation qui nous unit. C'est ce regard qui se sent regardant, qui a l'affect et la compréhension de ce qui l'appelle.

On trouve un modèle de compréhension pour cette attitude, à nouveau, chez Hubert Godard. Pour Godard, je ne peux jamais que percevoir l'effet de mon regard sur l'autre— autrement dit, ce que je vois, ce n'est pas « l'autre », mais l'autre tel que mon regard la fait être, c'est-à-dire ce que le fait d'être regardée change dans sa manière de se tenir ou de s'articuler au monde. Par exemple, face à une personne atteinte de scoliose, c'est à une torsion de l'espace de mes actions possibles que j'ai affaire, et non seulement à un dos tordu. Je perçois en l'autre et autour de lui une série d'invites, comme celle de ne pas me placer du côté d'où sa scoliose éloigne son visage, car cette partie de l'espace me paraît affectée négativement. Autour de chaque personne rayonne ainsi une gestosphère qui signe à la fois le style de chacune, mais aussi leurs « trous noirs », ces zones interdites qui, irrésistiblement, bien que de manière micro-phénoménale, orientent ma manière de me tenir en leur entourage, comme si je souhaitais en éviter les zones opaques.

> « Ces trous noirs sont des zones de l'espace qu'une personne a du mal à percevoir ou qui sont perçues d'une manière uniquement focalisée ou menaçante ; par exemple, dans un accident de voiture il arrive que même après les traitements physiques nécessaires, une peur subsiste, souvent non consciente, dans la direction où le choc s'est produit, et cette peur limite le travail de perception dans cette direction. Beaucoup de déficits de mouvements d'une partie du corps, qui peuvent entraîner une pathologie, démarrent par un déficit de perception de l'espace[113]. »

D'un point de vue thérapeutique, l'idée que l'observatrice (la thérapeute) fait partie de l'observée (la cliente) a des conséquences sur la nature du traitement. Soigner une

112 *Ibid*., p. 10.
113 Hubert Godard avec Patricia Kuypers, « Des trous noirs », art. cit., p. 64.

blessure par exemple, ne reviendra pas seulement à soigner la blessure là où elle tord le corps anatomique (redresser le dos tordu). La blessure n'est pas ou pas seulement « dans » le corps : elle est—telle que la thérapeute peut la percevoir—dans la relation que l'observée entretient avec l'observatrice, et au travers de l'observatrice, à l'altérité en général. Parce que la soignante peut ainsi jouer le rôle de l'autre, elle peut aussi jouer le rôle de support d'une réhabilitation de la confiance dans les zones affectées négativement, attirer son attention dans les espaces opaques.

Ces phénomènes concernent directement le Contact Improvisation, dans la mesure où j'observe souvent l'autre, non pas certes pour le soigner, mais pour savoir ce que je peux faire avec elle. J'évalue, d'une évaluation qui s'affine avec le temps et l'usage de l'autre, les appuis qu'elle m'offre, les touchers qu'elle peut accepter. Parce que je lui jette mon poids sur la colonne, dans les bras, sur la tête, parce que je mets en danger son intégrité physique, il est essentiel à mon regard de pouvoir évaluer d'un coup d'œil où il est censé que je puisse accentuer son déséquilibre par ma présence. C'est d'autant plus urgent que ces invites ne sont jamais acquises une fois pour toutes : chaque jour, ma partenaire a de nouveaux trous noirs, chaque jour, il m'appartient de réapprendre à lire en elle.

* * *

Le Contact Improvisation nous a permis de traverser au moins deux grands gestes du regard : d'une part, le regard comme direction et usage des yeux (on pourrait appeler cela zyeuter) ; d'autre part, comme sélection (c'est la « garde » du regard) au sein du visible, de certaines propriétés vis-à-vis desquelles réagir (on pourrait appeler cela du nom général de voir). Le zyeuter a trait avec l'œil comme organe, qui a son poids et son rôle physiologique dans l'organisation du mouvement : cette physiologie est inséparable de la physionomie du vu, c'est-à-dire que, selon que je regarde par le bas, ou par le haut, par la périphérie ou par le centre, le vu n'a pas le même sens pour moi. Le voir, quant à lui, a

trait avec ce que je fais pour soutenir mon activité d'observation : la question est celle de ce que je fais pour accompagner le vu, il pointe vers quelque chose comme une attitude épistémique, c'est-à-dire que, selon que je m'échauffe en regardant l'autre, selon que je projette en lui les articulations de mon corps, selon que j'injecte en moi les siennes, selon que je me contente d'observer mon observation, je ne vois pas la même chose.

Les stratégies mises en place pour zyeuter et pour voir convergent en un lieu commun : l'on zyeute, en Contact Improvisation, à la périphérie plutôt qu'au centre, on floute plutôt qu'on ne concentre, de même que l'on voit l'autre comme source de savoirs ou d'observations, mais sans en faire le sujet central de l'observation puisque c'est toujours de moi, de ce que j'apprends, de ce que j'observe, qu'il y est question. Ce double décentrement du regard est caractéristique de l'espace collectif qu'essaye de ménager le Contact Improvisation : c'est lui que nous allons retrouver à l'œuvre dans le chapitre qui suit, consacré au geste de dire.

Chapitre 4 ./. Dire

Penser ce qu'on dit

En quel sens dire est-il un geste ? Pour répondre à cette question qui nous ouvre à la place de la parole dans le Contact Improvisation, partons d'une remarque sur la grammaire du verbe penser : où et comment se passe la pensée ? De nombreuses expressions, et même quelques impressions laissent à penser qu'on pense dans la tête, voire dans le cerveau. C'est sans doute, d'un certain point de vue, justifié. Mais examinons, pour notre part, un autre aspect de la pensée. Examinons cette partie de la pensée qui a lieu, qui s'imprime dans la matière. Intéressons-nous à la pensée qui existe dans le corps, dans la main, dans le stylo qui écrivent, ou dans les parties du corps, de la soufflerie, du larynx, des résonateurs qui émettent les mots.

Bref, disons que nous pensons en gestes : gestes de la main (qui requiert la stabilisation de ma posture et l'immobilisation de la feuille sur laquelle je trace en motricité fine les déliés des lettres) et gestes de la voix (qui « implique tout le corps

depuis la plante des pieds jusqu'à la racine des cheveux[114] »). En parlant de pensée-en-gestes, nous voulons dire qu'il n'y a pas d'abord une pensée qui serait formulée intérieurement comme telle, qui *ensuite*, se matérialiserait sur la feuille ou dans l'espace sonore. L'écriture ou la parole ne copient pas dans l'espace partagé avec les autres une pensée qui leur préexisterait. Sans doute il y a bien de la pensée avant que je ne l'imprime, mais l'imprimer n'est pas un accident qui arrive à cette pensée : l'imprimer, c'est la penser. Écrire et parler sont des styles du penser, des « manières de penser[115] » et non des répliques d'une pensée qui existerait par ailleurs de manière privée.

Appelons pré-pensée la pensée qui se prépare avant d'être dite par l'écrit ou par la parole, celle sur laquelle qu'il m'arrive de méditer pour bientôt la coucher sur le papier ou pour le seul plaisir de jongler avec les images dont elle est faite. Cette pré-pensée que je tourne et que je retourne en mon esprit n'est pas de la même nature que la pensée que je produis en l'écrivant ou en la parlant : inchoative, n'ayant d'existence que comme ersatz, elle apparaît plutôt comme la tension d'un champ de mots dans un espace abyssal. Les mots s'y ébattent, sans trop de cohérence, et tentent de s'ordonner en phrases qui me font soupçonner des idées, mais qui restent à l'état de rudiment. C'est une pensée qui est « pré-articulation », comme dit Erin Manning, c'est-à-dire qu'elle est « la pré-accélération de la langue, là où la tonalité affective du langage arrive à l'expression[116] ».

On peut comparer cette pré-articulation aux pré-mouvements par lesquels un geste se prépare : de même que, avant même que j'aie étendu le bras vers l'avant, le poids de mon corps commence à se porter vers l'arrière pour compenser le déséquilibre à venir, de même, avant même que j'aie commencé d'articuler des paroles, une danse propitiatoire me mouvemente du dedans, qui prépare le terrain de la profération. Cette comparaison entre pré-articulation et pré-mouvement est d'autant plus tentante que penser vient du latin *pensare*, c'est-à-dire peser ou soupeser (probablement en raison de la

114 *cf*. pour le détail de ces concepts, Claire Gillie-Guilbert, « "Et la voix s'est faite chair..." Naissance, essence, sens du geste vocal », *Cahiers d'ethno-musicologie*, vol. 14, 2001, p. 6.

115 Vilém Flusser, *Les gestes*, *op. cit.*, p. 50 : « Il est faux de dire que l'écriture fixe la pensée. Écrire, c'est une manière de penser. Il n'y a pas de pensée qui ne soit pas articulée par un geste. La pensée avant l'articulation n'est qu'une virtualité, donc rien. Elle se réalise par le geste. À la rigueur, on ne pense pas avant de gesticuler. Le geste d'écrire est un geste de travail grâce auquel des pensées sont réalisées en forme de textes. (…) Celui qui dit qu'il ne sait pas exprimer ses pensées dit qu'il ne pense pas. »

116 Erin Manning, *Relationscapes. Movement, art, philosophy*, London, MIT Press, 2009, p. 216.

« concentration de l'esprit » dont la dynamique est analogue à celle de la condensation de la masse) : il y a, dans la pré-pensée infra-gestuelle, une histoire de poids, ou de pente ; la sensation d'une direction dans laquelle je suis sur le point de me verser, sans qu'elle ait encore pris pleinement corps. On a longtemps appelé du méchant nom de réflexion ce moment où je me saisis de ma propre pente—mais le repli sur soi qu'indique la ré-flection (de *flecto*, « plier, courber, ployer ») n'est jamais qu'un moyen dans l'opération la plus essentielle : celle où je me rends sensible à mes inclinations. Si l'on veut parler d'un pli, il faudrait donc plutôt parler d'un pli adventice, d'une *in-flectio* : la pré-articulation serait cela—saisie de l'infléchissement, sur le bout de la langue, vers la pensée qui se dira. De même que le pré-mouvement par lequel je pré-articule un geste n'est pas ce geste, mais le fond sur lequel il se dresse et se distingue, de même cette pré-pensée me dispose au penser-en-écrivant ou au penser-en-parlant sans se confondre avec lui. Et il y a une joie particulière à habiter l'espace pré-articulatoire du penser ou du mouvement, où la pensée et le geste existent aux états d'ersatz : c'est la joie d'un potentiel immense, que rien ne semble contenir, qui laisse rêver les édifices les plus fous, les danses les plus ciselées. Ce monde pré-articulé, chaotique encore, fait de fantômes de perceptions, de micro-tensions, n'est pas étranger au penser/danser : il en est la lisière, le presque.

Il est des écritures, poétiques ou chorégraphiques, qui se sont données pour tâche de faire remonter à la surface ces presque-gestes, de les rendre perceptibles. Alice Godfroy les a appelées *écritures de la dansité* et leur a dédié deux livres essentiels[117], où la dansité se laisse définir comme « phénomène dansant, invisible et intérieur (…) qui marque le pliage du danser et de l'écrire à l'étage de la naissance expressive, dans le sous-sol de l'acte créateur[118]. » Se placer dans ce lieu infra-poïétique permet de voir, dans la seconde moitié du XXe siècle, une interrogation commune aux danseurs et aux poètes dans leur désir de nommer le double mouvement de « prendre corps et langue », où, dit encore Alice Godfroy, « les poètes se muent en danseurs virtuels, pétris de forces et d'amorces de gestes dont la vibration devient le mode privilégié de

117 Alice Godfroy, *Danse et poésie : le pli du mouvement dans l'écriture. Michaux, Celan, du Bouchet, Noël*, Paris, Honoré Champion, 2015 et *Prendre corps et langue. Étude pour une* dansité *de l'écriture poétique, op. cit.*

118 Alice Godfroy, *Prendre corps et langue*, *op. cit.*, p. 11.

phénoménalisation[119] ». Ces poètes—Michaux, du Bouchet, Celan, Noël—lui apprennent, à force d'une patience éperdue pour les tréfonds d'un corps tout en inchoations, à manifester cette « immobilité explosive[120] », ce silence germinatoire qui ouvre sur la langue sans lui appartenir encore.

À l'endroit du geste où nous nous situons, ce pli ou infléchissement de la langue et du geste nous est un indice précieux. Il nous enseigne la gestualité du penser. C'est ce que les écritures de l'*infra* rendent manifeste : elles nous font voir que le penser se prépare en infléchissements qui sont sensibles à la manière des pré-mouvements de la posture.

Or si elles nous le *font* voir, c'est que la perception en est ordinairement obscurcie. Appelons récitation l'effet par lequel le caractère matériel, moteur, gestuel de la pensée est masqué. La récitation est pour ainsi dire le mode « par défaut » du dire. Le plus souvent, en effet, une simple observation me permet de remarquer que quand je parle je ne pense pas ce que je dis. Je pense sans doute *à* ce que je dis, mais je ne le fais pas exister par l'activité de le penser. Je reviens sur une idée déjà pensée, écrite, parlée ou entendue, une idée que j'ai déjà formulée quelque part, que j'ai entendue dire ou que je me suis déjà entendu dire. Il est sans doute utile à ma santé psychique de ne pas penser tout ce que je dis : toutes ces récitations où je me contente de réciter ce que j'ai pensé, ou de dire ce qu'« on » pense, tous ces instants me sont des moments de pause, où je puis me reposer sur mes savoirs disponibles.

Il est toutefois des moments, très-limpides, où il n'est pas abusif de dire que *je pense ce que je dis*. Il y va là d'une certaine authenticité dans la parole (« voilà quelqu'un qui dit ce qu'il pense »). Mais cela ne veut pas dire que je serais malhonnête ou inauthentique quand je me contente de dire ce que je pense ou ce à quoi j'ai pensé : simplement, quand je dis ce que je pense, je me limite à un certain nombre d'idées déjà circonscrites, déjà catégorisées—« je sais ce que je dis ! », comme on dit, avec un ton parfois péremptoire.

Quand je pense ce que je dis au contraire, je ne sais rien de ce que je dis avant de le

119 *Id.*
120 Bernard Noël, *Les yeux dans la couleur*, Paris, P.O.L., 2004, p. 121 ; cité in *ibid.*, p. 378.

dire. Je le découvre à même le dire. Ce qui contraste avec le réciter, dont chacun a pu faire l'expérience qu'il peut être l'occasion d'une frustration à l'égard du dire : quand je récite, la matérialité du dire est plutôt un frein ; je peine à exprimer ce que j'ai déjà pensé avec la même force de clarté, et j'éprouve la sensation d'une inadéquation entre la pensée que j'ai eue ce matin en marchant, ou en parlant hier à cet ami, et la pensée que j'arrive à avoir en l'écrivant maintenant. Dans le penser ce que je dis, la matérialité est au contraire un support du penser : ce que je dis en l'écrivant, j'ai le sentiment que je ne pourrais pas le dire autrement. C'est que, quand je découvre ce que je pense à mesure que je le dis, je le découvre moins comme contenu que comme *manière* de dire : je le découvre dans le ton que j'utilise, dans la longueur des mots que j'emploie, dans les ponctuations, dans les formes ou plutôt dans les rythmes des phrases. Ce n'est pas nécessairement que je me relise, ou que je repense à ce que j'ai dit : c'est plutôt qu'au moment du penser, je me laisse affecter par le dire, je me laisse saturer par l'expérience du dire, par ses qualités dynamiques. Cézanne disait « je pense en peinture[121] ». Il ne voulait pas dire, à l'évidence, qu'il lui arrivait de penser à quelque chose tout en peignant. Il voulait dire qu'il y avait pour lui, au bout de son pinceau, dans la matière picturale elle-même, l'expérience d'un penser. Quand je dis que je pense en parlant, je dis de même que le poids des mots, leur matière verbale, sonore, laryngée, linguale, m'est un support à l'articulation de la pensée. Quand je dis que je pense en écrivant, ce sont les signes sur la page, les ponctuations, les blancs entre les mots, tous ces rythmes visuels sur lesquels j'achoppe et avec lesquels je joue qui me sont des soutiens.

Envisageons que la danseuse s'entraîne de même à « penser-en-mouvement[122] ». Assurément, quand je danse, il m'arrive de penser aux choses que je vais faire avant de les faire ; et assurément, pendant que je danse, il m'arrive aussi de penser à d'autres choses —par exemple, aux mouvements que je vais faire ensuite, ou à ce à quoi je ressemble, à ce à quoi va penser la chorégraphe, ou à ma liste de courses. Mais quand je pense-en-mouvements, ma pensée se trouve, se fait, s'invente en mouvements : non pas en même temps que le mouvement, mais par, avec, dans le mouvement. Dans de tels cas, ce n'est

121 Paul Cézanne, cité dans Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 60.

122 Maxine Sheets-Johnstone, « Thinking in Movement » (1981) repris dans *The Primacy of Movement*, *op. cit.*

pas que je ne pense à rien, ce n'est pas que j'aie l'esprit vide[123] : c'est simplement que mes pensées sont des mouvements, c'est-à-dire que j'explicite le monde et moi-même dans les mouvements que je fais—de la même manière que, parfois, quand je parle, j'explicite le monde et moi-même dans les mouvements du complexe phonatoire, et par son entremise, du reste du corps en lequel il vibre.

Parler de penser-en-mouvement nous est nécessaire, parce que cela nous évite de considérer que lorsque les danseurs parlent, ils traduisent une expérience qui n'a en elle-même rien de la pensée. Nous ne voulons évidemment pas dire que penser en parlant et penser en bougeant soit la même chose : à l'évidence, les matières verbales et écrites ont d'autres qualités que les matières qui circulent dans mon métabolisme. Mais cette réserve étant faite, nous affirmons que plus profond que la séparation entre la pensée verbale et le mouvement, il y a le fait que toute pensée verbale relève elle-même d'un geste (d'écrire ou de parler) qui la place sur le même plan que le mouvement.

Muni de cette idée que dire est autant gestique que les gestes dont il a jusque-là été question dans la danse, nous voilà un peu plus à même d'aller voir, dans le Contact Improvisation, ses manières de dire, et de nous poser la question de savoir quelles sont les espèces sous lesquelles la danse non seulement se prépare dans la parole, mais s'y prolonge, voire s'y constitue.

* * *

Dire (1) : récolter et partager

Commençons par observer que dire est un geste qui se pratique avec régularité dans le Contact Improvisation. Les contacteurs n'ont sans doute pas inventé le dire

123 *cf.* sur ce point Barbara Mantero, *Thought in Action. Expertise and the Conscious Mind*, New York (NY), Oxford University Press, 2017, construit point à point comme une contestation du « mythe du *just do it* ».

comme geste de danse, mais leur communauté fait assurément partie de celles qui ont contribué, dans la danse des années 1960 et 1970, au « tournant kinesthésique[124] » qui a préparé l'usage aujourd'hui largement répandu, de tourner les échanges au studio vers l'expérience des danseurs.

Depuis ce tournant, ce n'est pas seulement que les mots accompagnent la danseuse dans son geste : que leur signification soit pré-codifiée (tendu, en pointe, plié) ou qu'elle soit fondée sur un vocabulaire anatomique, kinésiologique ou commun (étirement du psoas, extension de la jambe en pointant le gros orteil, pencher la tête), cela a en un sens toujours été le cas (au moins à l'entraînement, si ce n'est sur scène). C'est plus encore que la danseuse est invitée à se constituer une réserve lexicale et grammaticale idiomatique, qui lui permette de déployer un imaginaire autant qu'une pensée d'où se nourrissent ses gestes. Même en danse classique, où le vocabulaire qui sert à indiquer les positions du corps est fortement codifié (*arabesque, attitude, battement, dégagé, développé...*), de grandes différences peuvent se faire sentir d'un maître de ballet à l'autre, selon l'accent postural, physiologiste, imaginaire qu'il donnera à sa transmission verbale.

La création chorégraphique contemporaine implique corrélativement la mise en place d'un lexique interne à chaque compagnie, d'usages du langage spécifiques : les mots font partie des outils de la chorégraphe, au même titre que la mélodie gestuelle qu'elle transmet, au point qu'on a pu parler « d'identité orale[125] » à propos des œuvres de danse. La parole participe ainsi de l'immersion dans un « bain » de motricité et d'imaginaires communs, que Frédéric Pouillaude a décrit avec exactitude :

> « Un auteur-chorégraphe institue et prolonge en forme d'idiolecte la corporéité qui lui est propre. Cet idiome singulier (qui, le signant, assure aussi bien sa signature) doit passer aux danseurs. Ce qui opère généralement selon la quotidienneté du cours et une forme de mimétisme inconscient où, malgré la singularité des uns et des autres, semble s'inventer une même "pâte" corporelle, un même *habitus* général de posture et de mouvement. Bref : une

124 *cf.* André Lepecki, « Concept and Presence: The Contemporary European Choreography », dans Alexandra Carter (éd.), *Rethinking Dance History: A Reader*, London, Routledge, 2004.

125 Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique*, *op. cit.*, p. 265-285.

sorte de corps commun, bien réel et pourtant difficilement assignable, dont l'institution paraît strictement corrélative de la structure "compagnie" et de la quotidienneté de fréquentation que celle-ci induit, de ce que beaucoup appellent spontanément le "bain"[126]. »

Le bain de la compagnie n'est pas seulement un bain lexical, c'est aussi bien le bain des histoires qu'on se raconte et il n'est pas uniquement l'affaire d'une transmission « du haut vers le bas », du chorégraphe aux danseurs. La constitution d'un collectif d'interprètes en passe en effet par la création, en coulisse, d'un blason commun des corps qu'on se dresse ensemble : chutes d'enfance ou accidents d'adulte, blessures de danseurs aux articulations, histoires de maladies, tumultes de la digestion, partage d'habitudes alimentaires, enseignement réciproque de routines matinales... Apprendre à danser avec quelqu'un, c'est aussi dresser ensemble le journal de nos corps—comme les amants sur l'oreiller se racontent parfois leurs cicatrices, leurs grains de beauté, leurs drôles de formes. Le bain de la compagnie ce n'est pas seulement le bain dans lequel l'œuvre elle-même entraîne, mais aussi une certaine culture commune, une appropriation des histoires qui mènent chacun des danseurs à avoir ce corps-là, ces possibilités-là, ces pentes-là, aujourd'hui.

Dans le cas du Contact Improvisation, le bain est toutefois plus large que celui d'une compagnie de danse contemporaine : il est celui d'une « communauté d'expérience[127] » aux contours flous et internationaux, qui a survécu pendant plus de quarante ans dans plus d'une vingtaine de pays et dans de nombreuses langues. Défendons l'idée qu'un soutien important à cet export se trouve justement dans une pratique spécifique de la parole au studio, qui, en faisant institution, a permis la survivance de cette forme de

126 *Ibid.*, p. 276.

127 Cynthia Novack, *Sharing the Dance*, *op. cit.*, p. 15-16 : « Le Contact Improvisation se laisse analyser comme une communauté : bien que ses frontières ne soient pas géographiques, il a constitué autour de lui une communauté d'expérience. Les individus dans cette communauté ont partagé une forme de danse, des manières habituelles de discuter cette forme de danse, une publication, et une histoire artistique qu'on peut faire remonter à un groupe de personnes constitué et mené par une figure identifiable, Steve Paxton. Ils ont partagé des idéaux artistiques communs ainsi que, souvent, des idéaux sociaux qui de bien des manières coïncident avec le système de valeurs impliqué dans leur danse. »

danse au-delà des frontières contenues de la communauté géographique où elle a émergé.

La place de ce dire dans le Contact Improvisation est d'abord instanciée dans une pratique rétrospective, celle de la « récolte (*harvesting*) » (session d'écriture ou de ressouvenir solitaire après la pratique) et du « partage (*sharing*) » (session parlée, en cercle, où les partenaires se retrouvent à la fin de la danse pour nommer leurs expériences)[128]. Traditionnellement, les « partages » se font en cercle *(fig. 2)*, selon un formalisme égalitaire qui emprunte notamment à des traditions religieuses comme celles des Quakers, où les congrégations se réunissent et prennent leurs décisions par consensus[129]. Dans les partages du Contact Improvisation, les modes de communication de l'expérience sont assez strictement régulés (même si cela reste tacite) par ce qu'on pourrait appeler un impératif de subjectivité : la parleuse est invitée à parler « depuis son expérience », c'est-à-dire en préjugeant le moins possible de ce que les autres ont traversé quant à elles (il s'agit par exemple, d'éviter le « nous » et de préférer le « je »). Ce subjectivisme tourne parfois au solipsisme (dans la mesure où c'est *mon* expérience, je n'ai pas besoin d'essayer de l'ouvrir aux autres), mais se révèle être un instrument précieux pour ne pas s'approprier l'expérience commune sous prétexte qu'on l'a vécue en même temps. La parole vise bien ainsi à *partager l'expérience* au double sens du mot partage en français : elle permet de départager les points de vue (comme on partage un territoire ou un gâteau, c'est-à-dire en divisant, en se différenciant) mais aussi de créer les assises d'une communauté (comme on partage une danse, c'est-à-dire en s'unissant avec le partenaire). L'un n'est possible, en l'occurrence qu'à travers l'autre, c'est-à-dire qu'il

128 Ces pratiques et les concepts pour les nommer ont été formalisés dans l'enseignement de Nancy Stark Smith et en particulier dans l'Underscore. *cf. infra* Annexe 3 « Underscore et ses traductions ».

129 Steve Paxton témoigne d'un usage répandu de « la méthode Quaker de prise de décision par consensus » au sein du Judson Church dans les années 1960, tout en pointant que malgré l'égalitarisme formel, de fortes hiérarchies continuaient d'y apparaître (Cynthia Novack, *Sharing the Dance*, *op. cit.*, p. 207). Ce qui est aujourd'hui appelé la Méthode Quaker pour les Affaires (*Quaker Business Method*) est une pratique quasi-méditative, où le silence de recueillement est une phase cruciale de préparation, et où le « consensus » n'est pas recherché par le débat, mais plutôt par la multiplication des témoignages en première personne pour atteindre à une unité de vue (*con-sensus* : sentir ensemble) sur le sujet en question. Pour un exposé critique de l'approche Quaker et ses prolongements dans les méthodes de communication non-violente, *cf.* Starhawk, *Webs of Power. Notes from the Global Uprising*, Gabriola (BC), New Society Publishers, 2008, p. 221 sq.

n'est justement possible d'atteindre un accord que parce qu'on s'est préalablement autorisé au dissensus.

Cette double fonction du partage se retrouve dans la production écrite pléthorique à laquelle donne lieu le Contact Improvisation autour d'une revue, le *Contact Quarterly*, qui rassemble depuis 1975, des écrits, témoignages et réflexions de danseurs, et qui a fortement contribué à la constitution d'une communauté de pratique. La création de cette revue correspond à un désir de recherche collective, qui se veut le substitut à la solution de protéger la pratique par un copyright, comme Steve Paxton, Nancy Stark Smith, et quelques autres l'envisagent un temps. Plutôt que d'exercer un contrôle sur l'enseignement, le choix est ainsi fait de laisser la forme libre de droits, et d'inviter les enseignantes et praticiennes à réfléchir sur ce qu'elles transmettent et à élargir le champ des découvertes[130].

L'intérêt de ces échanges est qu'ils sont l'opportunité d'un travail critique permanent à l'égard des mythologies propres à la communauté que le Contact Improvisation fictionne autour de lui. Ces « mythologies » sont à comprendre au sens de Barthes[131] : comme la part, inévitable dans toute communauté, des paroles dépolitisées où les valeurs prônées ont tendance à être converties en idéaux naturels. Typiquement, en Contact Improvisation, « on » considère les mouvements explorés comme « plus naturels » en vertu de leur référence au toucher ; « on » loue, sans trop les questionner, les valeurs de l'écoute ou de la douceur. Or vis-à-vis de ces mythologies, on pourrait dire qu'au moins épisodiquement, *Contact Quarterly* se présente comme appareil critique

130 La création de la *Contact Newsletter* coïncide en effet avec un débat, au sein des fondateurs du Contact Improvisation, quant à l'opportunité de poser un copyright su la pratique. Ce débat survient à la suite d'une série de blessures dont ils ont vent dans des communautés où ils n'ont fait que de courtes performances-démonstrations, ils envisagent de protéger le Contact Improvisation afin d'éviter que des danseurs inexpérimentés ne s'essayent à la pratique sans l'entraînement suffisant. Nancy Stark Smith signale : « On a dressé le contrat et on était sur le point de signer, mais on a finalement décidé de ne pas le faire. J'aime à penser qu'on s'est alors imaginés, dans le futur, devenir une sorte de police mondiale du Contact, où il nous aurait fallu fliquer la pratique, et vérifier si les enseignants étaient bien des gens que nous connaissions, et si ce n'était pas le cas, leur dire qu'ils n'avaient pas le droit... (…) Donc au lieu de protéger la pratique, on a fait un bulletin d'information, où chaque personne impliquée dans l'apprentissage pouvait rendre compte de ce qui se passait pour elle. » (Nancy Stark Smith, « Harvest. One History of Contact Improvisation », *CQ*, vol. 31(1), Summer/Fall 2006, p. 50.)

131 Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 256 : « En passant de l'histoire à la nature, le mythe fait une économie : il abolit la complexité des actes humains (…) il organise un monde sans contradictions ni profondeurs. »

voire mythographique. Nancy Stark Smith, rappelle ainsi régulièrement le rôle primordial de Steve Paxton dans l'invention du Contact Improvisation, dont les contacteurs ont tendance à considérer qu'il a émergé spontanément et collectivement : non, dit Nancy, c'est d'abord le travail d'un individu[132]. Et inversement, Steve Paxton en profite régulièrement pour affirmer que : non, le Contact Improvisation n'est pas le travail d'un individu, mais le résultat d'une histoire, qui hérite de loin en loin, du ballet, de la danse moderne et des autres formes d'improvisation[133]. Dans ces chassés-croisés tragi-comiques, le Contact Improvisation bénéficie d'un mouvement permanent de réinscription historique, par lequel les contacteurs luttent contre leur propre tentation de faire du Contact Improvisation et de ses gestes des objets universels ou atemporels. Nancy Stark Smith est, plus que tout autre, une actrice centrale dans ce travail mythographique, qu'elle déploie encore par les moyens de l'archive, en accumulant autant de traces que possible du travail effectué depuis les années 1970 (le sien, mais aussi celui de ses collègues qui lui envoient encore régulièrement textes, affiches, images). Elle invite par ailleurs les contacteurs à se donner le rôle de *scribe* de la pratique (à prendre en notes conversations, conférences, cours, qui sont ensuite publiés dans la revue), fonction originale dans un milieu (la danse, la chorégraphie) où c'est généralement la « mémoire vive » et l'oralité qui priment dans la transmission des œuvres. Un bénéfice important de ce passage à l'écrit est ainsi de permettre de rompre avec l'adresse « fermée » de la parole vive : il permet une remise en cause des auteurs, parce qu'il laisse à tous le temps de la lecture, qui n'impose pas de se soumettre au rythme et à la rhétorique imposante de ceux qui parlent. C'est le revers positif de ce que Platon, dans le *Phèdre*, déplorait à propos du texte : si le texte est « orphelin » de son auteur, cela

132 On peut se reporter pour cela à l'étonnante collection des « *editor notes* » de Nancy Stark Smith, qui, à tous les numéros de *Contact Quarterly* depuis 1975, ouvrent le magazine par une page où la danseuse tantôt rappelle une anecdote des années de création du Contact Improvisation, tantôt situe ses influences multiples au contact des pratiques somatiques et performatives. L'attitude curieuse et syncrétique de Nancy Stark Smith, qui s'évertue à constamment faire la place aux opinions contradictoires est presque aux antipodes de celle de Steve Paxton, qui n'hésite jamais à prononcer jugements et condamnations. À eux deux, ils tiennent une cartographie exigeante des pratiques du Contact Improvisation, en tenant les deux bouts de l'exclusion et de l'inclusion proliférante : leurs attitudes, comme l'a noté avec précision Cynthia Novack, ne sont pas étrangères au développement de la forme, qui repose pour une bonne part sur le rôle de « leaders charismatiques désintéressés » que jouent ses fondateurs (Cynthia Novack, *Sharing the Dance*, *op. cit.*, p. 202)

133 *cf*. ci-dessous, Annexe 2 « Définitions et débats ».

permet aussi qu'on se le réapproprie. Autrement dit, le passage systématique à l'écriture des propos tenus dans les classes, laboratoires et autres rencontres de contacteurs sont autant d'autorisation au travail de critique adressée à la forme : chacune peut s'en emparer, défaire et refaire ce qui s'est dit, sans avoir à affronter l'autorité dont il émane. On pourrait ainsi dire que ce qui, paradoxalement, cimente la communauté de « chercheurs » en Contact Improvisation, c'est cette mise en tension permanente de ses croyances propres. Constamment, celles-ci sont exposées pour en examiner le bien-fondé ou l'archéologie.

Au total, on peut ainsi dire qu'en instituant la tenue d'un *journal d'improvisations*, le Contact Improvisation a donné une autorité à l'expérience du danser qu'elle n'avait guère connu jusque-là et corrélativement, on peut dire qu'il a institué l'idée que l'écriture n'est pas un « reflet » (ou une explication) de la danse, mais une de ses « dimensions[134] ». Si d'autres journaux de danse ont vu le jour à la même période ou dans les mêmes parages intellectuels que *Contact Quarterly* (comme le plus éphémère *Writings on Dance* et le plus récent *sarma.be*), la revue du Contact Improvisation forme une des plus importantes productions littéraires qu'on doive à des praticiens d'une forme de danse et elle contribue fortement à la constitution de la communauté d'expérience transnationale qui en soutient la pratique.

Dire (2) : attentionographies

Les danses de l'attention

Mais le dire n'a pas que cette fonction de (critique) rétrospective dans le Contact Improvisation : il est aussi impliqué, en direct, dans la pédagogie de la pratique. Comme

134 Isabelle Ginot insiste sur cette même distinction en insistant sur le caractère stratégique de la parole dans les pratiques somatiques : celle-ci a une fonction efficace sur l'action, son ordre de vérité n'est donc pas celui de la description de ce qui s'est passé (même si c'est ce qu'il se donne comme objectif) mais de la transformation de ce qui est témoigné. C'est important de le souligner si l'on ne veut pas être dupes dans nos lectures : les textes écrits par les contacteurs sont au moins autant des manières de penser leur pratique qu'ils sont des manières *d'agir* sur leur pratique. (*cf.* Isabelle Ginot, « Discours, techniques du corps et techno-corps. À partir et non à propos de *Conscience du corps* de Richard Shusterman » dans Paule Gioffredi (dir.), *À l[a'r]encontre de la danse contemporaine : porisités et résistances*, Paris, L'Harmattan, 2009.)

dans ces pages, nous n'avons de cesse d'emprunter aux paroles des enseignants, sous forme d'extraits de leurs ateliers, il est temps de nous poser la question de la manière dont ces paroles fonctionnent : comment parle-t-on pour donner à danser dans le Contact Improvisation ?

Remarquons que, dans le Contact Improvisation comme ailleurs, la parole pédagogique tisse, de manière souvent tacite et discrète, deux grandes catégories d'énoncés : les uns ayant traits à la *direction du mouvement*, et les autres ayant trait à la *direction de l'attention*. On reconnaît, ici, les deux pôles, moteurs et sensitifs du geste : la direction du mouvement s'adresse au déploiement moteur, la direction de l'attention à son pendant sensitif. Ce pourquoi, bien sûr, l'un influence l'autre. Si je vous dis « levez la main », votre attention se portera probablement sur votre main (sauf si vous avez une blessure à l'épaule, par exemple, auquel cas votre attention se portera prioritairement à cette articulation). Inversement, si je vous dis, « pensez à votre genou » ou « sentez le sol sous vos pieds », ces appels à vos gestes de penser ou de sentir feront probablement changer votre posture (par exemple, vous pencherez peut-être votre tête en direction de vos jambes pour aller voir votre genou ou vos pieds).

Empruntons à la chorégraphe Lisa Nelson le terme d'attentionographie[135] pour désigner la part du travail au studio ou sur scène qui consiste à étudier les mouvements de l'attention dans la danse.

Le mot d'attentionographie contraste avec l'autre terme habituellement utilisé pour parler de la création de danses scéniques : la chorégraphie. Étymologiquement, chorégraphie veut dire : tracer ou écrire (*graphein* : « gratter », « graver », et puis par

135 *Attentionography* (2014) est le titre d'une série de spectacles que Lisa Nelson a dansés à Paris et à São Paulo. Mais son étude des mouvements de l'attention anticipe largement ces spectacles. *cf*. par exemple, sa description d'une partition qu'elle s'est donnée pour certaines représentations de *PA RT* (1978-2002) qu'elle danse avec Steve Paxton : « La structure était solo-duo-solo-duo. Il n'y avait aucun autre matériau préétabli, sinon l'enregistrement de l'opéra de Robert Ashley (*Private Parts*) qui donnait un environnement à la danse pour se développer, et puis nous avions des costumes, que nous avons essayé de conserver à peu près identiques tout du long. C'est la seule danse que j'ai faite où ma seule partition personnelle était de « danser ». Mais à l'intérieur de cette partition, il y a eu une période où j'ai utilisé une autre partition intérieure, que j'ai appelée « lire à voix haute ». Dans la danse, je lisais l'espace, et moi-même contenue dans l'espace. En un sens, je rendais visible ce qui me touchait dans l'espace. » (Lisa Nelson avec Nita Little, « Tuning Scores », *Movement Research*, 2006 ; movementresearch.org/publications/critical-correspondence/lisa-nelson-in-conversation-with-nita-little)

métonymie « écrire ») des mouvements ordonnés (*choreia*)[136]. La plupart du temps, dans la création d'une danse, chorégraphie et attentionographie travaillent ensemble : une danse est en effet inséparable de ce que l'on y fait et ce que l'on y sent, quelle que soit la méthode employée par le chorégraphe pour la transmission.

En ballet par exemple, la cinquième position pour les bras (couronne) peut être décrite comme une manière de porter les bras à l'arrondi au-dessus et légèrement en avant par rapport à la tête. Mais comment le danseur se rapporte-t-il à ses propres mouvements ? Est-ce qu'il tient une couronne imaginaire ? Est-ce qu'il est sensible à l'espace négatif dessiné par ses bras ? Est-ce qu'il reçoit la position de ses membres dans l'espace et dans le temps ? Tout cela à la fois ? L'option à préférer est parfois transmise par le chorégraphe, parfois par le maître de ballet au cours de l'entraînement, parfois ne relève que de la manière unique dont chaque danseur sait—d'un savoir qui n'est pas toujours explicite—être « l'auteur de son expérience » comme nous le disions plus haut avec Chrysa Parkinson. La chorégraphie et l'attentionographie sont ainsi les deux composants de l'art de faire des danses, ne serait-ce que parce que les danseurs-interprètes ont pour tâche, indépendamment de ce que leur demande le chorégraphe directement ou non, de trouver une certaine plasticité attentionnelle qui leur permette de naviguer d'un univers chorégraphique à un autre.

Dans la seconde moitié du XXe siècle, un certain nombre d'artistes chorégraphiques ont cherché à isoler la fonction attentionographique dans leur travail, et conçu des entraînements spécifiques fondés sur des directives exclusivement dédiées à donner formes aux gestes de l'attention, sans prendre soin, ou en ne prenant soin que minimalement, des autres gestes. Une grande part de l'enseignement et des motifs qui soutiennent le Contact Improvisation relève d'une telle tendance à attentionographier plutôt qu'à chorégraphier. Nous examinerons ces techniques attentionographiques en en

136 Dans la Grèce ancienne, et notamment chez Platon, *choreia* est en effet indifféremment utilisé pour désigner les mouvements orbitaux des planètes et les mouvements ordonnés des chœurs de danseurs dans la tragédie (*cf*. A. P. David, *The Dance of the Muses: Choral Theory and Ancient Greek Poetics*, New York (NY), Oxford University Press, 2006, p. 23-24). Ce double usage s'est maintenu jusque dans nos langues contemporaines lorsque nous parlons de la chorégraphie des nuages dans le ciel, ou du ballet des voitures et des piétons dans les rues de nos villes.

cherchant des paradigmes chez quelques artistes contemporains du Contact Improvisation, qui serviront de modèles pour lire ses stratégies attentionnelles.

Mais avant de nous plonger dans ces attentionographies, justifions de la place que nous lui accordons dans notre philosophie des gestes en insistant sur ceci que, pour nous, l'attention n'est pas tant quelque chose que l'on a, que quelque chose que l'on fait.

On définira ainsi le geste attentionnel (geste qui correspond au verbe anglais *attending*, du vieil anglais *tenden*, « entretenir un feu », « prendre soin ») comme le geste qui distribue des saillances dans un champ perceptif. Suivons, ici comme ailleurs, les paroles d'un danseur, Daniel Lepkoff, pour en détailler la mélodie :

> « Dans le cours ordinaire des événements, la plupart de nos actions sont profondément automatisées. Marcher, par exemple, est ordinairement une activité qui ne requiert quasiment aucun effort. Mais imaginons que nous nous retrouvions à marcher sur un lac gelé : incertains de la solidité de la glace, notre marche, au lieu de son allure gracieuse et sans effort, se syncope, hésite ; nous tendons l'oreille aux sons de la glace qui pourrait commencer à rompre ; nous testons, nous sentons le soutien qu'elle nous offre dans toutes ses subtilités en faisant passer le poids d'un pied sur l'autre. La frontière entre ce que nous imaginons et ce qui est réel se floute légèrement. Dans cette situation, le mouvement de notre attention s'intensifie : notre attention est au-devant de nous et précède nos mouvements. Dans mon travail au studio, j'expérimente avec un état physique dans lequel le mouvement de l'attention précède l'implication dans l'action physique[137]. »

Dans la situation que décrit ici Lepkoff, *faire attention* est une série de gestes qu'on pourrait dire de *précaution* : il marche plus lentement, il teste, revient en arrière, ses mouvements sont des antennes au moins autant que des avancées sur la glace, chaque pas étant franchi en attendant la résonance qu'il provoque dans la glace. Son « mouvement de l'attention » n'est pas un mouvement métaphorique : c'est une qualité de sa mélodie motrice, qu'il peut ainsi chercher à transposer dans des temps où l'urgence

137 Daniel Lepkoff et Simone Forti, « The Movement of Attention », *Movement Research*, 2005 ; movementresearch.org/publications/critical-correspondence/mrpj-29-improvisation-is-dead-long-live-improvisation-the-movement-of-attention-an-interview-with-daniel-lepkoff-by-simone-forti

de la situation ne la force pas, comme l'est le travail au studio.

Cette manière de faire attention n'est toutefois pas la seule. Scruter, par exemple, en est une autre : c'est le geste où je plisse les yeux, fronce le nez, tend le cou, et focalise ma vision fovéale sur un emplacement pour faire apparaître ses contours avec plus de vivacité—je « repasse les contours » de la chose perçue, comme dit Bergson[138]. Rêvasser, à l'autre bout du spectre des manières de faire attention, peut aussi se décrire comme un geste précis : la tête en l'air, les muscles détendus, les pieds joueurs.

En parlant ainsi des diverses manières de *faire attention*, nous nous débarrassons de l'illusion selon laquelle les pondérations du champ perceptif que les directions de l'attention permettent s'effectueraient sur un fond en lui-même inchangé. Il n'y a pas un champ neutre inattentif constant au sein duquel je pourrais déplacer mon attention comme on déplace une lampe-torche sur un paysage nocturne, éclairant de-ci de-là une réalité qui, par elle-même, resterait inchangée. On ne met pas des lunettes attentionnelles comme on mettrait des lunettes de vue : l'attention n'est pas un simple changement de focale au sein d'un champ perceptif stable. Le champ perceptif n'est tel qu'il est qu'en tant que l'attention le pondère de cette manière, et non d'une autre : ce n'est donc pas que je perçois quelque chose et qu'ensuite je « fais » attention à certaines régions de ce champ ; le percevoir, c'est déjà le pondérer attentionnellement. Comme dit Merleau-Ponty, « la première opération de l'attention est de se créer un champ, perceptif ou mental[139] ». C'est-à-dire que la première opération de l'attention est de *tendre* ou *détendre* (*ad-tensio*) le champ au sein duquel elle pourra se déplacer. En ce sens, l'attention est bien un geste : c'est-à-dire un faire qui est identiquement un faire-paraître.

Les autres êtres mobiles, en particulier les autres êtres humains (du moins dans un contexte neurotypique), ont tendance à me provoquer à faire attention. Ils m'y provoquent souvent par leurs seuls mouvements : en général, les choses qui bougent attirent ainsi davantage mon attention que les choses stables, qui ont tendance à la

138 Henri Bergson, *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 112 : « Supposons (…) que l'attention implique un retour en arrière de l'esprit qui renonce à poursuivre l'effet utile de la perception présente : il y aura d'abord une inhibition de mouvement, une action d'arrêt. Mais sur cette attitude générale viendront bien vite se greffer des mouvements plus subtils, dont quelques-uns ont été remarqués et décrits, et qui ont pour rôle de repasser sur les contours de l'objet aperçu. »

139 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 37.

laisser divaguer[140]. Les êtres humains, dans un contexte social, peuvent fonctionner comme attracteurs (quand ils me parlent par exemple) ou comme déflecteurs (quand ils pointent du doigt ou regardent avec insistance dans une certaine direction)[141]. On peut supposer que c'est en vertu de cette fonction sociale de l'attention que l'attention est connotée du côté du soin offert à l'autre, comme dans l'expression française « être attentionné » et dans les expressions verbales comme « donner » ou « prêter son attention ». L'attention n'est en effet pas un geste qui ne serait que cognitif[142]. C'est aussi, ou d'abord, un geste de la relation.

Munis de cette justification de la gestualité de l'attention, nous pouvons voir à présent de quels styles il est question de faire attentionographie dans le Contact Improvisation. Gageons que nous gagnerons ainsi à diversifier notre conception de l'attention, non pas à partir d'une phénoménologie transcendantale, non pas à partir des données de la science[143], mais à partir de pratiques qui s'acheminent à la travailler.

Attentionographie (0) : Laisser flotter la langue

Proposons d'abord, avant d'entrer dans les pratiques de l'attention du Contact Improvisation, une réflexion générale sur la fonction de l'attentionographie dans son rapport à l'improvisation. À la fin des années 1970, Bill T. Jones a conçu une pratique où s'entrecroisent la parole et le geste dansé qui peut nous servir d'instrument pour aiguiser cette compréhension.

Cette pratique s'appelle : « laisser flotter la langue » (*floating the tongue*). Laisser

140 D. E. Berlyne, « Attention to change », *British Journal of Psychology*, vol. 42(3), août 1951.

141 Janet Metcalfe et Herbet S. Terrace (éd.), *Agency and Joint Attention*, New York (NY), Oxford UP, 2013.

142 Ou si c'est une cognition, c'est une cognition qui enveloppe une éthique. Jouant sur la parenté, justifiée par l'étymologie, entre processus attentionnels et gestes attentionnés, les philosophes du *care* passent souvent de l'un à l'autre : le premier des gestes attentionnés, c'est de *remarquer* l'autre, d'être attentif à ce qu'on dit et à l'effet de ce qu'on dit sur l'autre. *cf*. par exemple Sandra Laugier, « L'éthique comme politique de l'ordinaire », *Multitudes*, #37-38, 2009, p. 84 : « une première façon d'exprimer le *care* : faire attention à, être attentionné (…). Attention serait alors une traduction possible en français du terme *care* et de son sens éthique : il faut prêter attention à ces détails de la vie que nous négligeons (qui a nettoyé et rangé cette salle où nous sommes ? qui s'occupe de mes enfants en ce moment ?) »

143 Travail massif qui a été réalisé par Nathalie Depraz dans *Attention et vigilance. À la croisée de la phénoménologie et des sciences cognitives*, Paris, Puf, 2014. Au reste, Nathalie Depraz ne s'appuie pas seulement sur la phénoménologie et les sciences cognitives, comme le titre le laisse à penser, mais aussi sur des expériences pratiques : de pédagogie, de thérapie, de méditation...

flotter la langue provient d'un exercice de Yoga où le yogi s'entraîne à sentir le poids de sa langue dans sa bouche : la langue devient alors comme une image du poids de la tête et du corps en général, en suspension entre la terre (le bas de la mâchoire) et le ciel (le palais). Après s'être exercé à cette sensation, l'interprète s'enjoint à bouger en recevant ses instructions des fluctuations réflexes de l'agilité de la langue : le moindre de ses petits mouvements oriente la chute de la tête, et avec elle, celle du reste du corps. Les mouvements de la langue sont, dans la tête, « comme un pilote en son navire »—une sorte de personnage miniature à l'intérieur du crâne dont les gesticulations font varier le grand corps qui le contient[144]. Suit, de là, une improvisation, qui forme le prélude à quatre nouvelles étapes, qui sont le véritable objet de la pratique. Il s'agit d'un exercice de mémoire, qui s'échelonne ainsi : (1) je m'apprends une phrase de mouvements ; (2) je reprends la phrase de mouvements, tout en décrivant chaque geste avec la plus grande minutie possible (comme si je l'enseignais) ; (3) je reprends la phrase à l'exact, tout en prononçant tout ce qui me passe par la tête, « sans censure » ; (4) je reprends la phrase tout en prononçant tout ce qui me passe par la tête, mais maintenant « ce que je dis affecte ce que je fais et ce que je fais affecte ce que je pense, et ce que je dis[145]. » Un des buts entretenus par cette courte forme était de montrer à ses collaborateurs, mais aussi aux spectateurs—la partition en a été reprise dans divers spectacles, dont *Floating the Tongue* (1978) interprété par Bill T. Jones lui-même dans les années 1980 et 1990 et par Leah Cox dans les années 2000—que la danse n'est pas qu'une affaire de mouvements techniques. Danser, c'est aussi un certain état de l'esprit.

Chez Bill T. Jones, cet état d'esprit est le mieux adéquatement décrit comme *trait d'esprit* (*wittiness*, ou *wit* qu'on a déjà rencontré plus haut avec le *witness* du Mouvement Authentique : celui qui voit). Dans le *wit*, ce n'est pas tant que les danseurs parlent avec

144 *cf*. Barbara Browning, « Incessant Daily Negotiations: Bill T. Jones's "Floating the Tongue" », *TDR*, vol. 49(2), Summer 2005, p. 89 : « Flotter la langue ne veut pas dire la fixer en état de flottaison, mais laisser la langue être traversée de petites fluctuations et observer son retour à l'immobilité. Jones commence sa phrase : sa tête tombe légèrement vers l'avent, puis vers l'arrière. Son épaule droite s'enroule vers l'avant, puis vers l'arrière. Son bras gauche en extension, l'épaule vers l'avant, puis coupe en diagonale au travers du torse. Ces mouvements isolés, apparemment abstraits s'accumulent, circulent le long de sa colonne jusqu'à son bassin, le long de ses hanches : mouvement en balancier de la jambe qui reste en suspend. L'implication du corps est maintenant intégrale. »

145 Bill T. Jones, retranscription d'après un extrait du spectacle *Breathing Show* (2008), consultable sur youtu.be/NOSsDHLooio

humour : c'est plutôt qu'ils montrent, d'instant en instant, la conscience large et claire de la situation ; qu'ils reconnaissent, sans détour, où ils sont, d'où ils parlent, pourquoi ils sont en train de faire ceci plutôt que cela. Dans le *wit* des danseurs de Bill T. Jones, il y a la manifestation d'une certaine présence d'esprit à ce qui se fait. La parole en est l'indicatrice : non qu'elle soit absolument nécessaire, mais elle sert de rappel à ce simple fait—que les danseurs ne sont pas ici simplement en train de bouger, et qu'un imaginaire, une pensée active soutiennent, d'instant en instant, leurs gestes. Telle serait la fonction du dire dans sa danse : manifester et aiguiser le *wit*, donner les moyens aux danseuses, d'être les témoins de leurs propres mouvements, et d'incorporer cette intelligence motrice à leurs gestes.

Pourquoi ce rappel est-il nécessaire ? Et peut-on en généraliser la nécessité à d'autres pratiques de danse comme le Contact Improvisation ? Argumentons que ce rappel est nécessaire en raison de ce qu'on pourrait appeler le paradoxe de la dextérité. Le paradoxe de la dextérité s'énoncerait ainsi : à mesure que croît mon expertise dans ma capacité à me mouvoir, ma tendance à penser-en-mouvement décroît. Ce qui est une autre manière de dire que mieux je sais bouger, moins j'ai à penser que je bouge. Nous avons dit que nous considérions les gestes comme des verbes, et que les verbes mal nommés en français comme d'action ou d'état étaient aussi invariablement des gestes de perception. Quand je saute, ce n'est pas seulement que je fais quelque chose, c'est aussi que je perçois quelque chose, et ces deux-là sont indissociables : je perçois et je fais tout à la fois le mouvement de mes membres et de mon tronc, le choc sous mes pieds à la réception, la perturbation de mon équilibre, le bruit et le toucher de l'air sur ma peau... ; mais aussi en un autre sens, je perçois et je fais la variation des sons à mon entourage, la destructuration de mon champ visuel en impressions futuristes. Tous ces phénomènes primaires qui signent l'indissociabilité du faire et du sentir tendent toutefois à se dissoudre à mesure que j'apprends à bouger : adulte, aujourd'hui, quand je saute en place par exemple, je n'ai pas le sentiment que mon champ visuel chavire ; par contre, si je ne suis pas acrobate, une simple roue me donnera l'impression que le monde se dissout en un fluide discordant de couleurs et que mon corps s'est désarticulé. L'apprentissage, autrement dit, me permet de stabiliser des invariants à l'intérieur de l'espace d'action-

perception, invariants qui seront donc d'un côté mon corps plus ou moins identique à lui-même dans le mouvement et de l'autre mon environnement plus ou moins stable à mesure que je le traverse[146].

La fonction de la direction de l'attention, dans cette situation d'appauvrissement naturel du penser-en-mouvement, est de rappeler le bougeur à son geste, c'est-à-dire de faire du geste (et de ce qu'il découvre soit sur le monde, soit sur lui-même, soit sur les deux) le contenu perceptif même dont se remplit l'action, de ne pas le laisser à la transitivité naturelle à laquelle conduit l'apprentissage moteur. Elle opacifie le geste en quelque sorte, en lui retirant la transparence dont peut l'avoir doté l'apprentissage qui le rend possible.

Le dire appelle ainsi celui ou celle auxquels on le dit à la conscience qu'ils le reçoivent. Il y appelle d'autant plus si le dire surgit au milieu d'un geste qui ne leur dit plus rien : il suscite alors la pensée-en-mouvements. Les mots, comme ils résonnent voire comme ils s'écrivent, nous rappellent ainsi aux mouvements que nous faisons. Ils pointent vers la mélodie intérieure qui soutient la mélodie gestuelle, et donnent un appui (comme d'autres gestes qui nous donnent à aiguiser notre tact ou notre vue), tout matériels qu'ils sont, pour repérer les rythmes auxquels nous bougeons.

Suivons cette piste, qu'il nous faut regarder au langage comme une manière de rythmer les pulsations de la pensée-en-mouvement qu'est l'improvisation, dans les diverses attentionographies du Contact Improvisation.

Attentionographie (1) : L'émulation

Un premier exemple peut être tiré des techniques du butoh, une forme de danse développée au Japon dans les années 1960. Il s'agit d'un dispositif attentionnel notamment rendu célèbre par le chorégraphe Ushio Amagatsu, où les danseurs se visualisent au milieu d'une chaîne de marionnettes et de marionnettistes :

146 On trouve une explication similaire de l'apprentissage moteur dans un texte du physiologiste russe Nikolaï Bernstein sur « La dextérité et son développement » (Nikolaï A. Bernstein, « On Dexterity and its Development », in Mark L. Latash et Michael T. Turvey (éds.), *Dexterity and its Development*, Mahwah (NJ), Lawrence Erlbaum Associates, 1996), où la compétence motrice est définie écologiquement—comme la capacité d'un organisme à rencontrer un éventail de variations environnementale pour un problème moteur donné et à en extraire les invariants.

« Le corps droit, bien assuré sur ses jambes, lever un avant-bras et le maintenir à l'horizontale. De l'épaule au coude, le bras est relâché. Une légère tension au-delà du coude. Main ouverte, doigts allongés, sauf le pouce et l'index dont les extrémités se touchent en formant un rond. De ces doigts, tombe à l'aplomb un fil imaginaire au bout duquel une miniature de moi-même est suspendue. Comme si j'actionnais une marionnette, comme si je me manipulais moi-même. Inversement, à la verticale de mon corps (réel), en surplomb, sur l'axe qui le traverse, un moi géant me tient suspendu à son fil. Trois corps sont ainsi en présence : moi miniature, moi grandeur nature, moi géant, ainsi que deux verticales virtuelles. La conscience du moi réel, du moi intermédiaire, m'actionne moi-même en même temps qu'elle est actionnée par moi[147]*. »*

L'effet que cherche Amagatsu à tirer de ce dispositif sophistiqué, ce sont des mouvements à la fois denses et suspendus : à la fois marionnette et marionnettiste, je combine la passivité la plus pure (celle de la machine) et l'activité la plus méticuleuse (celle du machiniste) ; je suis activement passif et passivement actif, je m'abandonne à mon propre contrôle, j'observe avec précision chacun de mes mouvements, depuis différentes échelles, depuis différents points de vue.

Cette forme d'attentiononographie s'appuie sur une faculté que Basile Doganis a nommée « émulation » et qu'il repère à l'œuvre dans de nombreuses pratiques gestuelles japonaises[148]. L'émulation correspond à une activité de l'imagination à laquelle invite, soit originellement la parole du pédagogue, soit, dans des situations plus automatiques, le choix plus ou moins actif de la personne en mouvement. Tsuda Itsuo, maître d'aïkido, recommandait ainsi, dans une situation où l'on se trouve attaqué et étreint par un adversaire, de « ramasser un coquillage[149] » (alors qu'évidemment, il n'y a pas de coquillage dans le dojo). Pourquoi ? Parce que l'étreinte de l'adversaire n'est pas tant celle qui consiste à m'enserrer le corps de tout son poids que de me contraindre à n'agir que dans le cadre de la situation qu'il impose. Autrement dit, l'attaque consiste à enfermer l'adversaire dans une situation de défense, où les muscles qui résistent ne font

147 Ushio Amagatsu, *Dialogue avec la gravité*, traduit du japonais par Patrick de Vos, Arles, Actes Sud, 2000, p. 29-30.

148 *cf*. Basile Doganis, *Pensées du corps*, *op. cit.*, p. 68-75.

149 « Dans l'aikidô, je dis : "[...] oubliez l'adversaire qui vous étreint par derrière. Ramassez le beau coquillage qui est devant vous." » Itsuo Tsuda, cité dans Basile Doganis, *op. cit.*, p. 68.

qu'alimenter l'attaque, comme un boa constrictor resserre son étreinte à mesure que sa victime se débat. Se défendre contre l'attaque dès lors ne peut consister à riposter selon la logique de l'adversaire (qui ne fera que l'alimenter), mais à produire, pour soi (et pour l'adversaire) une nouvelle réalité : par exemple, une réalité où il s'agit de cueillir des coquillages.

En ce sens, on peut distinguer l'émulation de deux fonctions gestuelles mieux connues : la simulation et l'imitation. D'abord, l'émulation n'est pas simulatrice, parce qu'il ne s'agit pas de reproduire une activité (« je fais comme si je ramassais un coquillage »), mais de produire « un véritable double fantôme de l'objet émulé[150] » : je fais comme s'il y avait un coquillage et en conséquence je m'organise différemment (ce qui n'est pas la même chose que « faire comme si je ramassais un coquillage » : dans un cas, j'imite l'action ; dans l'autre, j'émule l'objet, et j'exécute « réellement » l'action). L'émulation produit des « objets fantômes » en un sens similaire aux « membres fantômes » des amputés : bien que les objets soient activement sollicités par l'imagination, une fois « produits », ils s'intègrent au schéma d'action (comme le membre fantôme est intégré au schéma corporel). Les « objets fantômes » sont ainsi solidaires du plan pré-noétique de la perception et de l'action : au même titre que je n'ai pas conscience que mes yeux bougent pour percevoir, « j'oublie » que l'objet imaginaire est produit (ou plus justement a été produit) par moi. On pourrait comparer le phénomène à celui d'amnésie post-hypnotique, au sens où, si c'est bien moi (ou un autre) qui suggère activement la réalité imaginée, une fois la suggestion « admise », je l'intègre à mon schéma d'action sans plus l'interroger. Autrement dit, il serait faux de penser que je continue de vivre dans un monde imaginaire, que mon imagination continue d'être productive. L'imagination, en tant qu'acte cognitif complexe, serait trop lente à se réadapter aux différentes situations : je ne peux pas me reposer sur elle pour, à chaque nouvelle posture, à chaque nouveau mouvement, reproduire, réagencer la réalité fictionnée. Il faut donc que l'acte imaginaire se soit sédimenté dans le corps ou dans la situation, c'est-à-dire qu'il s'y adjoigne comme une prothèse, et non comme un nuage susceptible de s'évaporer et requérant un soutien actif constant. La situation est

150 Basile Doganis, *ibid.*, p. 69.

analogue à celle où, après avoir réorganisé mon appartement en déplaçant ses meubles, j'intègre au schéma du lieu la nouvelle disposition : après quelques jours d'expériences déceptives où je bute encore sur les chaises, j'acquiers « dans mes jambes » les distances et les directions principales de cet espace[151]. De même le travail d'émulation revient à déposer (par un premier acte d'imagination) dans l'espace qui sollicite mes mouvements, des objets qui réorganisent mes potentiels d'action.

Plus encore, l'émulation n'est pas imitatrice parce qu'il ne s'agit pas de singer les formes ou apparences extérieures qui se rapporteraient à la situation, mais de devenir les situations ou les êtres auxquels l'émulation invite à se rapporter. Lorsque les danseurs de butoh se proposent de « renaître » sous d'autres formes (devenir pierre par exemple), il ne s'agit pas tant pour eux de reprendre les caractéristiques générales de pesanteur, de clôture sur soi, de solidité, que d'y arriver par une situation : « des insectes courent sur votre peau ou dans votre corps », « vous vous appuyez sur quelque chose d'ancien ». Comme le note Doganis, « on a donc moins affaire à de la *mimesis* qu'à une étrange *genesis*, genèse ou hétérogenèse, accueil de l'altérité et déploiement de cette altérité latente en soi[152]. » Cette hétérogenèse consiste à activer ce qui, tout en échappant à l'espace de l'action quotidienne, continue de la hanter : il s'agit, comme avec les légendes, de réenchanter le monde au sens d'y faire vivre en les incarnant d'autres modes d'existence que les nôtres. La pierre, le bois, l'animal, la lignée des ancêtres, la fratrie, les morts et les non-nés sont ainsi replacés et revécus au sein de l'espace. Mais contrairement aux légendes, dont la fonction est d'intégrer magiquement ces êtres aux espaces sociaux (les esprits des lieux, les terres sacrées, les personnes taboues), dans l'émulation, ces êtres restent articulés au corps propre comme des modes d'investissement de l'espace. Comme l'a bien noté l'anthropologue Jérémy Damian, le langage fonctionne donc ici comme « prothèse » du corps sensible, par lequel il est « équipé » c'est-à-dire « enrichi de nouvelles sensibilités envers le monde[153] ».

151 *cf.* Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 163 : « Mon appartement n'est pas pour moi une série d'images fortement associées, il ne demeure autour de moi comme domaine familier que si j'en ai encore dans les mains ou dans les jambes les distances et les directions principales et si de mon corps partent vers lui une multitude de fils intentionnels. »

152 Basile Doganis, *Pensées du corps*, *op. cit.*, p. 71.

153 Jérémy Damian, *Intériorités / Sensations / Consciences*, *op. cit.*, p. 467.

L'émulation est l'une des stratégies les plus populaires d'orientation de l'attention : c'est par elle que les histoires que nous nous racontons sur le monde qui nous entoure modulent les perceptions que nous en avons. Les histoires que nous nous racontons n'ont toutefois pas besoin d'être fictives (comme les histoires de marionnettes enchâssées les unes dans les autres, de coquillage à ramasser, de fantômes). Elles peuvent aussi bien être véridiques ou vraisemblables.

Dans le Contact Improvisation, l'émulation tend à être utilisée dans ce sens, pour rendre sensibles des aspects de la réalité supposément masqués par l'habitude ou la pauvreté du langage.

> « J'en suis venu, dit Steve Paxton, à reprocher au langage de ne pas avoir les matériaux nécessaires à la description des sensations. Bien sûr, il est question des sens dans le langage, ils reçoivent des noms et les matériaux qu'ils prélèvent ou les choses qu'ils sentent sont également nommés, mais le sentir de la sensation me paraît être une toute autre catégorie qui fait défaut dans le langage. En particulier pour des sensations aussi communes que faire passer le poids d'un côté à l'autre. Je crois que ce sentir devrait avoir un nom. Et comme il n'en a pas, on se retrouve à devoir créer des images pour l'évoquer, sans pouvoir vraiment lui donner un nom[154]. »

Les sources utilisées pour ces images sont diversement empruntées aux pratiques somatiques orientales (Hatha Yoga, Vipassana, Tai Chi Chuan[155]) et occidentales

154 « *I became and still am offended at the language because the language doesn't have in it the materials of our sensations. The senses are described, are named, and the materials that they gather or the things sensed are named, but the feeling of the sensation seems to me another whole category that we should have included in the language. Especially such common sensations as shifting the weight from side to side. I think that feeling should have a name. And as it doesn't, we're left with creating images to evoke it but not actually naming it.* » (Steve Paxton avec Nancy Stark Smith, « Conversation at Mad Brook Farm », 12-13 octobre 1983, p. 10. NSS Archives.)

155 Dans le même entretien, Paxton dit ainsi : « une des raisons pour lesquelles j'ai commencé à travailler avec des images a été la rencontre avec cette image utilisée en T'ai Chi où une jambe se remplit d'eau pendant que l'autre jambe se vide. La jambe qui s'est remplie, bien sûr, est la jambe qui prend le poids. Et il s'agit de verser l'eau lentement dans l'autre jambe, en vidant la première. Cela m'a frappé comme étant la seule expression verbale que j'aie jamais rencontrée qui paraissait transmettre avec précision la sensation d'un transfert de poids. » (« *One of the reasons I started to work with images at all was because of that T'ai Chi image of having one leg filled with water and the other leg empty. The full leg of course is the one supporting weight. And to pour the water slowly into the other leg, and empty the first leg. Struck me as the only verbal expression I'd run into that seemed accurately to convey the image of the snesation*

(Feldenkrais, Anatomical Release Technique) : en fonction de représentations que ces anatomies expérientielles lui apportent, il en vient donc à développer un vocabulaire dont la fonction est de donner accès à des sensations mal reconnues par le langage. Alors que dans le butoh, les exemples sont clairement fictionnels (le danseur *sait* qu'il n'est pas une marionnette manipulée par une autre marionette, et *décide de ne plus le savoir*), dans ces cas, les images anatomiques ont pour fonction de donner accès à ce qui est conçu comme une réalité du corps ou de son dynamisme qui serait oubliée par le corps quotidien. Ainsi de cette description de la posture érigée :

« *Voilà une image : le centre de votre masse est dans votre bassin ; le centre de la masse de la Terre est le centre de la Terre. Imaginez une ligne qui les connecte. Imaginez que cette ligne descend au travers du sol... étirez cette ligne... relâchez-la... continuez à bouger... observez la ligne. Observez par où elle passe. C'est un fil à plomb qui tombe de votre centre vers le centre de la Terre. Chacun de vos membres a ce même centre. Le buste en a deux. Imaginez le centre de votre buste, et maintenant le centre de votre bassin, qui descendent au travers du sol... Et la relation entre ces lignes... Observez-le dans des mouvements rapides et dans des mouvements lents* (le rythme s'accélère dans la classe). *Puis laissez-vous vous remettre debout... Sentez le centre de votre crâne. Alignez-le avec d'autres centres. La poitrine, le bassin, la Terre*[156]. »

On pourrait parler, dans cet usage des images, d'une sorte d'émulation piétonne : il ne s'agit pas de produire de nouvelles réalités, mais d'amener le danseur à accéder à une formulation raffinée d'une expérience quotidienne jusque-là muette.

Une autre catégorie d'images, empruntées cette fois au Body-Mind Centering® de Bonnie

of shifting one's weight. »)

156 « *Here's an image: the center of your mass is in your pelvis; the center of the mass of the earth is the center of the earth. Imagine a line connecting them. Imagine what this line is going down through... Stretch that line... release it... continue moving... watch the line. Where it passes. It's a plumbline from our center to the center of the earth. Each limb has such a center, the torso has two. Imagine the center of the torso, now center of the pelvis, down through to center of the earth... relationship of those two lines... see it in fast and slow movement* (pace picks up in class) *let it evolve back to standing. Feel center of your skull. Line it up to other centers. Chest, pelvis, earth.* » (Steve Paxton, « ReUnion Class transcript », Seattle (WS), 24 février 1977. NSS Archives.)

Bainbridge Cohen[157], sert encore une autre fonction, qui est moins celle d'une vérité anatomique présente qu'une manière de donner accès, au présent, à certaines genèses de l'individu. On la trouve par exemple à l'œuvre dans les imaginaires cellulaires ou amibiens que certains enseignants de Contact sollicitent :

« Votre amibe commence par respirer en son centre. En inspirant, de l'eau pénètre par votre nombril et irrigue de place en place votre dedans ; en expirant, vous vous videz comme une outre. À chaque inspiration, l'eau qui vous parcourt fore davantage, au niveau de la naissance de vos quatre membres et de votre tête, des débuts de branches. Laissez-les pousser. Vous êtes à présent une étoile de mer. Vous vous déplacez au sol à partir de votre centre. Vos cinq branches n'initient aucun mouvement, elles ne font que suivre[158]. »

La fonction de cette émulation est alors de dissoudre les structures hiérarchiques du corps en proposant une image de soi comme masse-oeuf dont les pseudopodes se détachent progressivement. Elle permet de se réapproprier un lien des membres au tronc qui, au lieu d'être présupposé, est produit. Elle vient ainsi chercher à une certaine histoire (embryologique et phylogénétique) du corps humain pour le « re-produire », le revivre *ab initio*.

Mais que ces images transportent dans des mondes clairement fictionnels (comme le coquillage en Aïkido), ou qu'elles se content d'élargir l'espace (comme le fil de plomb de la verticale gravitaire) ou le temps (comme l'Amibe) où la danseuse appréhende son expérience actuelle, elles n'en restent pas moins des fictions, c'est-à-dire qu'une grande part de leurs effets repose sur la « suspension volontaire de l'incrédulité[159] ». Même si l'Amibe nous

157 C'est en 1977, lors d'un *Colloque sur le Contact Improvisation* à Windham College (Putney, VT), que Beth Goren introduit pour la première fois le BMC® aux fondateurs du Contact Improvisation : Steve Paxton, Nancy Stark Smith, Lisa Nelson, Daniel Lepkoff (*cf.* sur ce point Deborah Jowitt, « Fall You Will Be Caught », *Village Voice*, 5 septembre 1977). L'été suivant, Nancy Stark Smith et Lisa Nelson emménagent à Northampton (MA) où Bonnie Bainbridge Cohen crée une formation dont elles deviennent les étudiantes (tout en commençant à enseigner le Contact Improvisation aux autres élèves). Pendant quarante ans, les deux danseuses continueront à collaborer avec la praticienne, notamment en publiant de longs entretiens dans lesquels cette dernière articule son travail, et qui seront rassemblés dans l'ouvrage de référence de Bonnie Bainbridge Cohen (*Sentir, ressentir, agir*, traduit de l'américain par Madie Boucon, Bruxelles, Contredanse, 2002).

158 Alice Godfroy, *Prendre corps et langue*, *op. cit.*, p. 43-44.

159 Le concept de *willing suspension of disbelief* provient de l'analyse littéraire, et aurait été forgé par le poète S. T. Coleridge pour décrire la nécessaire « foi littéraire » mise en jeu dans la lecture de romans : « l'accord fut que je porterai mes efforts en direction des personnes et caractères surnaturels ou du moins romantiques ; le but étant de puiser au fond de notre nature intime une humanité aussi bien qu'une vraisemblance que nous transférerions à ces créatures de l'imagination, de qualité suffisante pour frapper de suspension, ponctuellement et délibérément, l'incrédulité, ce qui est le propre de la foi poétique. » (Samuel Taylor Coleridge, « Autobiographie littéraire, chap. XIV » (1817), traduit de l'anglais

donne accès à une forme embryologique de ce que nous avons été, même si, comme le pensent les praticiens de BMC®, ce moment génétique reste une dimension de notre présent d'adulte, il va aussi de soi pour le praticien qu'il n'est pas une Amibe, et qu'il doit donc l'oublier volontairement le temps de l'émulation. Ou plus exactement, l'oubli ne se situe pas tant au niveau du contenu (après tout, quand je « fais l'Amibe » je ne doute pas non plus que je suis un humain), qu'au niveau de l'opération d'émulation, c'est-à-dire qu'il me faut oublier que j'émule la réalité dans laquelle j'évolue pour qu'elle soit efficace : ce n'est pas tellement que je doive oublier qu'il s'agit d'une image (cela, je le sais), c'est plutôt qu'il faut que j'oublie que j'en suis l'origine.

Attentionographie (2) : L'hyper-vigilance

D'autres options attentionographiques dans le Contact Improvisation visent au contraire à se rapporter à des expériences tenues pour objectivement réelles. Les images ne sont plus alors présentées comme des fictions ou des métaphores, mais comme des descriptions[160]. Les images ne sont pas alors anatomiques, mais relèvent de cinématiques fondées sur des verbes d'action aisément accessibles sans savoirs techniques particuliers sur le corps en mouvement. L'attention ici n'est pas augmentée de prothèses qui prolongent le corps en mouvement, mais simplement portée sur ce que le danseur a sous les yeux, et qu'il oublie à la faveur de perceptions plus distales.

« *...Transférez votre poids sur la jambe gauche... quelle est la différence... dans la cuisse, dans l'articulation de la hanche... en appelant cette sensation "compression"; mettez la compression sur la jambe droite... sentez ce changement... la compression tout au long de l'os...*[161] »

Paxton guide ici l'attention de l'élève, invité à explorer ses sensations dans la posture érigée. Pour ce faire, il propose :

(1) une cinématique (debout, transfert de poids à gauche) ;

par Jacques Darras dans *La Ballade du vieux marin et autres textes*, Gallimard, 2013, p. 379.)

160 Steve Paxton, « Esquisses de techniques intérieures », art. cit., p. 105 : « … j'ai décidé, dit Paxton, que j'avais à travailler dans le domaine des images, quoique prudemment. Les images devaient être bien réelles. En d'autres termes, elles ne pouvaient pas être trop irréalistes [*not obviously unreal*]. »

161 Steve Paxton, « Transcription » (1986), traduit de l'américain par Kitty Kortes Lynch, *NDD 38-39*, *op. cit.*, p. 92.

(2) un appel attentionnel (considérez le rapport cuisse/hanche) ;

(3) une dénomination (« appelez cette sensation "compression" ») ;

(1') une nouvelle cinématique (« mettez la compression sur la jambe droite ») ;

(2') un nouvel appel attentionnel (qu'est-ce que ça change ?).

Le pivot, comme on le voit, est la dénomination : la croyance est ici qu'en proposant un mot pour concentrer l'expérience du sujet, on aura produit un nouveau type d'action ou de sensation possible. L'invention du vocabulaire n'a donc pas seulement pour fonction de rendre compte de l'action *a posteriori* dans le témoignage au passé (comme on l'a montré plus haut), mais il permet de grossir l'action ou la sensation au présent.

Il s'agit de rééquiper en mouvements un schéma corporel qui se serait fixé autour de certaines empreintes privilégiées. Paxton parle ainsi d'« étirer la sensation » comme on « étire les muscles » à titre d'échauffement et d'entrée dans la danse[162]. Pour mieux comprendre la manière dont fonctionne cet étirement ou cette invitation, on peut requérir les concepts d'image du corps et de schéma corporel, tel que le phénoménologue Shaun Gallagher les a déployés dans *L'esprit phénoménologique*[163]. D'un côté, l'image du corps désigne un « système d'expériences, d'attitudes et de croyances où l'objet de ces états intentionnels est le corps propre[164] », englobant ainsi (1) l'expérience perceptive que le sujet a de son corps propre (je vois mes mains, je sens mon ventre, ma peau a une certaine odeur...) ; (2) la compréhension conceptuelle que le sujet a du corps en général (savoirs populaires ou scientifiques : l'anatomie, le système nerveux central) ; (3) l'attitude émotionnelle que le sujet a vis-à-vis de son corps (je suis gros, maigre, joli, laid...). De l'autre, le schéma corporel désigne le « système des capacités sensorimotrices qui ne requiert pas nécessairement de contrôle perceptif pour son fonctionnement. » De

162 Steve Paxton, « Q & A » (1980), art. cit., p. 49 : « J'ai vu bien des étudiants s'appliquer à étirer leurs muscles de toutes leurs forces dans l'effort d'améliorer leurs danses. Mais je n'ai pas encore vu d'étudiants essayer d'étirer leurs sensations. » Trente années plus tard, le chorégraphe français Boris Charmatz fait de ce « stretching sensoriel » un des fondements de sa pédagogie, où se lisent de nombreux acquis, au contemporain, de l'apport pédagogique du Contact Improvisation. *cf*. Boris Charmatz, *« Je suis une école », expérimentation, art, pédagogie*, Paris, Les prairies ordinaires, 2009, p. 126-127 : « pourquoi les étirements seraient-ils uniquement musculaires ? Les différentes manières de toucher, de sentir, de regarder, de humer peuvent, elles aussi, faire l'objet d'un stretching salutaire. »

163 Shaun Gallagher et Dan Zahavi, *Phenomenological Mind. An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science*, Routledge, 2008.

164 *Ibid.*, p. 146

là, Gallagher intègre deux dimensions au schéma corporel : « (1) le système quasi-automatique des processus qui régulent constamment la posture et le mouvement au service de l'action intentionnelle ; (2) notre conscience corporelle pré-réflexive et non-objectifiante[165] ».

L'idée de Gallagher est de dire, suivant en cela les analyses que Merleau-Ponty propose dans le chapitre de la *Phénoménologie de la perception* sur « La spatialité du corps propre et la motricité », que l'action comme la perception supposent l'invisibilité du schéma corporel : c'est, dit Merleau-Ponty, « l'obscurité de la salle nécessaire à la clarté du spectacle[166] », le fond latent, pré-perceptif, sur lequel se détachent les formes de la perception. La question de savoir si l'on peut « prendre conscience » de son schéma corporel est, de ce point de vue, une fausse question : par définition, le schéma corporel est l'activité motrice et posturale pré-réflexive de laquelle des vécus conscients se détachent par différenciation ; si je venais à prendre conscience, par exemple, de mon activité respiratoire (du gonflement et dégonflement de mes poumons, du passage de l'air dans ma trachée...), ce ne serait pas au titre où celle-ci participe de mon schéma corporel, mais au titre où la respiration fait partie des images que j'ai de mon corps (l'extension de ma peau, mes intéroceptions attachées à la cage thoracique, le savoir anatomique que j'ai de mes poumons, trois lobes à droite, deux lobes à gauche, etc.). Mais cela ne change rien au fait que la respiration arrive « sans moi » : et il n'est pas question de réduire la quantité d'événements dont je serais inconscient. La pré-réflexivité est un appui nécessaire à la vie et à la perception. En revanche, il est question de rendre plastique ce qui est susceptible de servir de fond ou de figure dans ma perception.

L'exercice de dénomination de la sensation auquel Paxton invite le danseur aurait donc pour conséquence de jouer sur ce rapport figure/fond. Dans la méthode Feldenkrais, dont Paxton s'inspire[167], c'est selon cette logique de malléabilisation du rapport schéma corporel/image du corps que les indications perceptives sont offertes au cours d'une séance. Comme en Contact Improvisation, ces indications sont essentiellement données sous formes de suggestions ou d'inductions : elles ne plaquent pas une représentation,

165 *Ibid.*

166 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 130.

167 Interrogé sur les sources intellectuelles de son travail pédagogique, Steve Paxton renvoie à quatre sources principales : « J'avais lu *La danse moderne éducative* (Laban), *Le corps pensant* (Todd) et observé des cours de Feldenkrais et de danse moderne. » (correspondance avec l'auteur, 3 avril 2015)

mais plutôt interrogent le sujet (« est-ce que vous sentez plus de poids à gauche ou à droite ? »). Isabelle Ginot, qui suit les lignes de la distinction de Gallagher, montre qu'à terme, cette modification de l'image du corps peut s'intégrer au schéma corporel, c'est-à-dire repasser à un plan pré-réflexif de l'action et de la perception :

> « les indications perceptives et conceptuelles viennent guider l'attention et induire de nouvelles représentations quant aux actions engagées (…) agissant ainsi sur l'image du corps pour atteindre progressivement l'organisation du schéma corporel[168]. »

Comment ce passage s'effectue-t-il ? À nouveau, l'attitude interrogative est ici essentielle : l'objectif n'est pas de fixer des habitudes supplémentaires ou substitutives, nouvelles habitudes qui seraient réputées être les bonnes ; il ne s'agit pas (ou en tout cas pas seulement) d'apprendre à bien se tenir. Ce qui se transmet au schéma corporel, ce n'est pas un ensemble d'automatismes nouvellement acquis, c'est un ensemble de questions, c'est la tendance même à poser des questions à l'égard du mouvement, bref la capacité à faire passer des éléments habituellement réservés au schéma corporel (la respiration, les ajustements posturaux, les sensations attachées aux organes internes, le système vestibulaire) au plan de l'image du corps. L'entraînement est donc au clignotement entre visée intentionnelle et existence pré-réflexive du mouvement. Mais à dire vrai, il s'étend aussi bien à ce qui, dans l'image du corps, relève des habitudes sédimentées :

« *… La force ascensionnelle des os. Les omoplates tombent derrière le dos, relâchant les intestins dans le bassin... dans la direction de vos bras tombants, sans changer cette direction, faites le plus petit étirement que vous pouvez encore sentir. Pourrait-il être plus petit? Pourriez-vous faire moins? L'initiation de l'étirement, suivant la longueur des os, dans la même direction, la force y va déjà*[169]. »

Un des moyens mis en œuvre pour solliciter cette attitude analytique est le mélange d'instructions descriptives et prescriptives, jusqu'à arriver à leur superposition. Quand par

168 Isabelle Ginot, « Que faisons-nous et à quoi ça sert ? Images du corps et schéma corporel dans la méthode Feldenkrais », dans Isabelle Ginot (dir.), *Penser les somatiques avec Feldenkrais. Politiques et esthétiques d'une pratique corporelle*, Lavérune, L'Entretemps, 2014, p. 53.

169 Steve Paxton, « Transcription », art. cit., p. 88.

exemple Steve Paxton dit « les omoplates tombent derrière le dos », c'est dans cette ambivalence qu'il me maintient : est-ce moi qui pointe mes omoplates vers le bas ? Ou est-ce mes omoplates qui pointent vers le bas et moi qui m'en rends compte ? Par cette ambiguïté, il s'agit de donner aux danseurs l'opportunité de s'approprier les activités qui chez eux ne semblent relever que de l'automatisme. Le corps réflexe, le corps digestif, le corps qui vibrent de ses micro-tensions spontanées n'est plus alors un corps anonyme qui « m'arrive » sans que j'y fasse rien : il devient un corps que je me fais.

La philosophe Elizabeth A. Behnke a parlé, à l'endroit de cette mise en correspondance de l'automatique et du volontaire de *matching*, c'est-à-dire : accordage, appariement, alignement, ou encore acquiescement envers l'automatique[170]. Behnke en donne un exemple à partir d'une sensation commune, celle d'une contracture, par exemple dans le cou et qui s'accompagne d'un léger rehaussement de l'épaule :

« *À ce moment, il y a plusieurs choses que je peux faire. Je peux essayer une variété de techniques de relaxation, ou je peux m'étirer, ou je peux masser la zone contractée, etc. Mais dans le* matching*, je n'essaye pas de changer la contracture ou sa forme : je m'accorde à elle. Mais cela ne veut pas dire que j'essaierais de contracter cette zone de mon corps plus fort qu'elle ne l'est déjà, comme cela peut se faire dans certains exercices de relaxation. Bien plutôt, j'entre dans la contracture ou dans sa forme, je la sens de l'intérieur aussi clairement qu'il m'est possible, et je commence à me l'approprier comme quelque chose que je fais moi-même—comme si je contractais moi-même mes muscles précisément à cet endroit, comme si je me tenais moi-même exactement dans cette forme. Ce qui est crucial c'est que même si, dans les faits, je ne pouvais pas volontairement changer la forme de ce que je ressens, je pourrais toujours me faire croire à moi-même que je la maintiens volontairement, exactement telle qu'elle est*[171]*.* »

Cet appariement, cet accordage de l'automatique et du volontaire se retrouve dans le Contact Improvisation, dans les entraînements perceptifs tels que ceux de la petite danse. Pédagogiquement, il est le résultat de l'ambivalence dans la parole entre le descriptif et le prescriptif : il vise à un mode d'attention que nous pouvons appeler « hyper-vigile », au sens où s'y accentue à l'excès l'état de vigilance qui, dans la veille, nous permet de

170 Elizabeth A. Behnke, « Matching », repris dans Don Hanlon Johnson (éd.), *Bone, Breath and Gesture. Practices of Embodiment*, Berkeley (CA), North Atlantic Books, 1995.

171 *Ibid.*, p. 320.

nous maintenir debout. Dans cette hyper-vigilance, ce qui sert normalement de fond attentionnel (ma posture, l'orientation de mes os dans l'espace, la tonicité de mes muscles) passe au premier plan : lumière est faite sur ce qui d'ordinaire n'est que l'obscurité de la salle autorisant la visibilité du spectacle distal. Par elle, le fond est considéré à l'égal de ce qui s'en détache : les perceptions du monde autour de moi et avec lequel je suis en échange reculent pour s'équilibrer avec le fond dont elles se détachent. Bien sûr, je ne peux rester longtemps dans cette hyper-vigilance, qui rendrait impossible, poussée à l'extrême, que je veille à quoi que ce soit d'autre : mais du moins l'apprentissage qu'elle me fournit m'offre l'opportunité de rendre plastique mon rapport à ce fond qui reste, à l'ordinaire, tacite.

Attentionographie (3) : L'accordanse

Un troisième usage du langage dans les directions attentionnelles des danseurs nous est fourni par la pratique des Tuning Scores de Lisa Nelson. Nous avons déjà rencontré la chorégraphe à plusieurs reprises. Il est temps de dire que son travail a reçu, depuis les années 1990, ce nom de *tuning scores* (littéralement, « partitions d'accordage » ou « partitions d'accordanse », selon un mot de la danseuse et chorégraphe Patricia Kuypers). Les Tuning Scores émergent en partie du compagnonnage de la chorégraphe avec le Contact Improvisation, puis avec la vidéo-danse au cours des années 1970. Une grande partie de l'entraînement dans les Tuning Scores emprunte à l'approche hyper-vigile dont se soutient le Contact Improvisation : comme dans le Contact, on y joue à passer d'une carte sensorielle à l'autre, de l'attention à soi ou à l'environnement, on s'entraîne à rendre plastique notre rapport à l'expérience.

Mais une spécificité des Tuning Scores tient dans un système de communication et de *feed-back* constitué d'appels (comme BEGIN, PAUSE, REWIND, REPEAT) que se lancent les « joueurs » (danseurs et spectateurs) entre eux. Alors que les mouvements des joueurs sont improvisés, ils sont ainsi invités à composer en direct avec l'image totale qu'ils constituent. La fonction de ces appels est donc d'éditer la danse en direct (comme on éditerait une vidéo), mais le but entretenu par la pratique n'est pas à proprement parler de permettre aux agents de manipuler l'image. Ce qui est recherché, dans la *pratique* des Tuning Scores, c'est la révélation des désirs à l'œuvre pour chacun des

joueurs : ce qui est recherché, c'est la création d'un sens commun des potentiels contenus dans un espace-temps partagé. Les appels sont ainsi des outils qui permettent de tenir le registre des trajets de l'attention à l'intérieur d'un collectif de danseurs, qui disposent ainsi des moyens pour investiguer leurs propres tendances et leurs propres goûts.

Rendus sous forme de spectacles, les Tuning Scores ont été en ce sens baptisés *Observatories* (« observatoires ») :

> « L'observatoire est une invitation à explorer la nature de notre propre manière de voir. Nous pratiquons une partition qui induit un dialogue entre les joueurs en rendant perceptible à chacun la manière dont nous utilisons nos sens et la manière dont nous donnons sens au mouvement. (…) Ensemble, nos opinions dévoilent la forme telle qu'elle se dévoile[172]. »

En effet, il se pourrait que nous ayons la croyance, en face d'un événement partagé, qu'il recèle pour chacun une perception identique—que, par exemple, en face de ce verre qui se trouve devant moi, ce que tout le monde voit est un instrument-à-boire. Mais l'image que nous avons devant les yeux présente virtuellement une infinité d'invites : le verre n'est pas seulement à-boire, il est aussi pour-que-la-lumière-se-reflète, pour-peser, pour-trinquer-contre-un-autre-verre, à-écraser, toutes relations qu'il pourrait offrir avec plus de saillance à quelqu'un d'autre que moi, surtout dans un contexte de danse, où une utilisation créative du monde est attendue.

Ce que les danseurs perçoivent dans un événement commun est rarement limité à une seule signification ou même à une seule catégorie de significations, et ce même en dépit du « bain de la compagnie » qui fournit un fonds commun d'expérience sur lequel se détachent les invites. Mais les Tuning Scores ne cherchent pas à réduire l'attention collective à une seule et même perception : bien plutôt, ils visent à permettre aux individus de s'accorder aux styles attentionnels de chacun (à ce que les autres tendent à remarquer—et à préférer voir). Pour prendre une analogie musicale, on pourrait dire qu'ils visent à la polyphonie, c'est-à-dire à la combinaison attentive de plusieurs voix mélodiques, sans que leurs lignes aient spécifiquement à se rejoindre dans une monodie unique où elles convergeraient. Le moyen mis ici en œuvre est la création d'une réserve

172 Lisa Nelson, « The Sensation Is The Image. It's What Dancing Is To Me », *Writings on Dance*, #14, Summer, 1995, p. 16.

commune de compréhension mutuelle, qui ne signifie pas qu'on doive parler la même langue, mais qu'a minima, on puisse être *diplomate*, c'est-à-dire capable de nous *plier entre deux ou plusieurs* langues.

Certains linguistes ont appelé « intersubjectivité primaire » ce premier niveau d'échange qui rejoue à l'âge adulte l'accordage qui se déroule entre la mère et l'enfant sans parole[173]. Autrement dit, la parole joue souvent un rôle infra- ou pré-verbal, dont la signification n'est pas le contenu, mais l'accordage auquel il permet d'arriver. Ce processus d'accordage apparaît naturellement dans de nombreuses situations. Par exemple dans les relations dyadiques de dialogue parlé, une grande quantité d'énergie est dépensée à « signaler la signalité[174] ». C'est que dans tout dialogue suppose la cartographie d'un territoire commun où l'échange s'effectue : c'est notamment ce territoire commun que nous établissons en commençant une conversation en parlant du temps qu'il fait, ou, lorsque nous sommes au téléphone, en décrivant où nous sommes, ce que nous faisons (« t'es-où-tu-fais-quoi ? »). La description de l'environnement immédiat (prix sur le menu, température ambiante, aspect des personnes aux alentours) est un instrument frappant d'accordage ou de nivelage du territoire : contrairement à ce qui apparaît, ce n'est pas que je n'apprends rien à mon vis-à-vis ; je lui apprends (voire vérifie) que nous percevons bien la même chose, j'établis une structure attentionnelle partagée. Ce territoire ou contexte partagé (ce qui ne veut pas dire qu'il doit être identique—il doit simplement intégrer ou souder les deux territoires en une continuité) est la base sur laquelle un comportement signifiant peut émerger. Seulement, comme ce terrain partagé n'est jamais pleinement garanti, les partenaires d'une conversation se retrouvent souvent à tester et à réaffirmer qu'ils sont bien « sur la même page », avec des indices plus ou moins verbaux, comme des hunhuns d'approbation, des oui, des hochements de tête. La plupart de ces signes sont prélevés de manière indirecte voire inconsciente. Ainsi, la plupart du temps, je ne fais pas exprès de parler du temps pour commencer la conversation, et même si je le fais volontairement, je ne dis pas à l'autre : « si on se

173 Colwyn B. Trevarthen, « Communication and cooperation in early infancy: A description of primary intersubjectivity », dans Margaret Bullowa (éd.), *Before Speech: The Begining of Interpersonal Communication*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

174 Thomas C. Scott-Philipps, Kirby Simon et Graham Ritchie, « Signalling signalhood and the emergence of communication », *Cognition*, vol. 113(2).

mettait d'accord sur ce qui nous entoure (en parlant du temps qu'il fait) » ; je me contente de directement parler du temps qu'il fait. Ou, quand une conversation m'ennuie, je baille : parfois pour signifier qu'elle m'ennuie sans (trop) paraître impoli ; parfois parce que je m'ennuie.

Dans la pratique des Tuning Scores, les appels consistent à nommer directement le désir que j'ai que la situation change, et à court-circuiter ainsi le jeu des négociations subtiles par lesquelles nous tentons, en permanence, de manipuler les situations dans lesquelles nous nous trouvons : dès qu'un changement est désiré, il est nommé. Un des enjeux poursuivis dans cette manière directe de nommer la situation est de renforcer la responsabilité individuelle dans une situation partagée. Au lieu de laisser la situation se régler d'elle-même, au lieu de laisser à une négociation tacite l'opportunité d'affronter les problèmes, les Tuning Scores donnent aux joueurs un instrument qui les rend responsables, qu'ils soient spectateurs ou danseurs, du succès ou de l'échec esthétique de la situation.

Ceux des contacteurs qui nous lisent se diront peut-être que justement, rien de tout cela ne se trouve dans le Contact Improvisation, qui reste, pour l'essentiel et à l'exception de pratiques spécifiquement conçues en exception par rapport à cette norme[175], une pratique en silence. C'est en effet le cas, et il faut dire que pour une bonne part, les Tuning Scores ont été conçus comme un antidote aux pentes naturelles du Contact Improvisation : l'idée de négociation tacite, de communication magique et non-verbale entre deux masses anonymisées, fait partie des mythes que les Tuning Scores combattent frontalement dans le Contact Improvisation. Lisa Nelson le martèle : l'accordanse qui se déroule entre deux partenaires ne consiste pas en une fusion des corps-esprits entre eux ; elle suppose une négociation permanente de ce qui est signifiant à l'intérieur du duo—et il est irénique de croire que l'accord sera atteint sans en passer par une négociation frontale. Autrement dit : si la relation dansée est un acte de communication, la

175 On peut penser à *Touch+Talk*, une pratique développée par Malaika Sarco-Thomas qui consiste à utiliser les duos de Contact Improvisation comme des moyens de répondre à une question : par exemple, les danseurs se demandent « qu'est-ce que toucher un corps de femme ? » ou « comment oublier mes habitudes ? » et, tout en dansant, décrivent leur expérience en rapport avec cette question (*cf.* Malaika Sarco-Thomas, « Touch+Talk: Ecologies of questioning in contact and improvisation », *Journal of Dance & Somatic Practices*, vol. 6(2), 2014).

communication n'est pas établie entre deux pôles stables, mais suppose l'invention commune, à l'intérieur de la structure sémantique délimitée par la partition à laquelle les danseurs s'adonnent, d'un petit « langage à deux » où nous nous entr'exprimons. En employant une expression verbale directe comme les « appels », les Tuning Scores rendent cette négociation manifeste.

Au rebours de cette remontée de la négociation vers le dire, le Contact Improvisation est, tout au contraire, l'objet d'une accordanse tacite. Plus avant, on peut même dire que, dans la pédagogie, certains usages du langage visent à solliciter cette négociation tacite entre partenaires : c'est l'usage d'impératifs d'ordre catégorématique, c'est-à-dire d'impératifs qui, au lieu d'indiquer une *qualité* à incarner, indiquent une catégorie qui supporte des états contraires de mouvement. Ainsi de cette instruction de Steve Paxton :

« Dans ce travail, la tête n'est qu'un membre du corps. Elle a sa densité. La densité pourra être à elle seule la sensation la plus importante. La sensation de la pesanteur. Continuez à sentir la densité et la pesanteur en bougeant[176]*. »*

Comme on le voit, les images sollicitées ici pour qualifier la tête (densité, sensation de pesanteur) n'ont pas la même valeur « fictionnante » que les images sollicitées tout à l'heure pour parler du bras (fil de plomb) ou de l'articulation de la hanche (compression). Densité, sensation de pesanteur ont une signification beaucoup plus large et nettement équivoque : dire que la tête a une densité, c'est presque ne rien dire, dans la mesure où la densité est une échelle supportant des contraires (espacement et compaction sont deux densités au même titre) et il faudrait que cette densité soit précisée pour que l'énoncé soit signifiant ; de même, dire que la tête a du poids (qu'une sensation de pesanteur lui est attachée) n'indique rien de la qualité de ce poids (lourd ou léger ?).

L'inventivité n'est donc pas tellement visée par une proposition « ouverte », comme on pourrait d'abord le croire, mais parce que la proposition met l'étudiante dans une situation d'incompatibilité ou d'hésitation. Cette incompatibilité, cette hésitation n'est pas un accident de l'enseignement : elle est recherchée pour sa valeur de remise en cause des schèmes préétablis,

176 Steve Paxton, « Transcription », art. cit., p. 88.

mais surtout, et c'est là qu'entre en jeu l'originalité de la forme, pour la disponibilité qu'elle ouvre à l'égard des partenaires.

« Placez le sommet de vos crânes l'un contre l'autre. (…) Essayez d'être en accord avec la petite danse de l'autre sans manipuler la vôtre… (…) Permettez à votre corps de s'ajuster au mouvement et à la pression de ce point[177]*. »*

Des consignes du type « essayez d'être en accord avec la petite danse de l'autre sans manipuler la vôtre » induisent un état de résonance interne à l'intérieur du duo. Puisqu'il n'y a pas d'autre manière de comprendre la consigne qu'en examinant ce qu'en comprend le partenaire, nous sommes tous les deux conduits à nous prendre mutuellement comme modèles. Il y a une forme de boucle rétroactive fermée qui se crée : je dois « donner mon poids » en posant mon crâne contre le crâne de l'autre, mais la seule manière que j'ai de comprendre ce que signifie donner son poids (quel poids ? celui de ma tête, du reste de mon corps ? dois-je appliquer une pression ?) est d'examiner ce que l'autre fait face à cette consigne, qui opère de même. L'exécution de la consigne passe ainsi par un échange dynamique entre : ma représentation de ce que veut dire « donner son poids » (peut-être une certaine lourdeur, si par exemple j'estime être plus lourd que mon partenaire, ou que la moyenne) ; la représentation qu'a mon partenaire de son poids ; et l'ajustement réciproque de ces représentations, auquel nous nous rapportons comme modèle.

Au total, dans cette attentionographie, on peut dire que les images ne sont donc pas présentées avec l'intention de provoquer des schèmes moteurs, mais au contraire de maintenir une forme d'ambiguïté, voire d'état contradictoire : que dois-je faire quand on me dit « sens ton poids » ? Peser lourd, me rendre léger, peser ce que je pèse ? La contradiction n'est pas dans la multiplicité des images motrices proposées[178] : elle est

177 Steve Paxton, « Transcription », art. cit., p. 89.

178 Cette approche pédagogique est aussi pratiquée par Steve Paxton. Il l'appelle l'approche « rater la cible » (*missing the target practice*) ou « fusil à canon scié » (*shotgun approach*) : « Au début, je proposais une approche de type "fusil à canon scié"—je lançais une douzaine de techniques en même temps, dans l'espoir que personne ne retiendrait aucune de ces techniques plus intensément qu'une autre. Cela immergeait les danseurs dans un champ d'informations dont ils pouvaient extraire ce dont ils avaient besoin, et qu'ils pouvaient reconnaître au moment où ils arrivaient, involontairement, aux postures correspondantes. (…) L'improvisation avait par là de meilleures chances de se déployer pour elle-même, plutôt que d'aller d'une posture à une autre. » (*« Earlier, it was much more of a shotgun approach—I would throw out dozens of techniques in the hope that nobody would remember any one technique too intensely. There would be a field of information that dancers could draw from and that they would recognize when they hit positions. […] Then the improvisation itself would have a better chance of growing, rather than a sense of moving from one position to another. »* (Steve Paxton cité dans Maggie Gale, « Dancing for the Blind or with the Blind? New Directions in Movement Research », *New Theatre*

dans le fait qu'aucune image motrice ne m'est proposée, et qu'on ne fait que m'indiquer des catégories de rapport à la réalité (poids, densité, mais encore : espace, temps, vitesse). En maintenant l'image proposée dans cet état d'indécision, l'enseignant créée un espace de *mimesis* original : comme les indications sont paradoxales voire apparemment contradictoires, les danseurs sont conduits à s'adapter à la compréhension qu'ont les autres des instructions, et à interroger leurs compréhensions mutuelles.

* * *

On retrouve, dans cette dernière attentionographie, une qualité que nous avions déjà soulevée à l'endroit du rapport au langage dans le partage rétrospectif : c'est la recherche du consensus au travers de la dissonance. À un niveau méta-attentionnel, on peut maintenant ajouter une dimension à cette stratégie du consensus/dissensus : c'est l'aiguisement de la conscience d'une pluralité de modes d'accès à l'expérience qui y est manifestée. Tel est le véritable enjeu de l'accordanse polyphonique : non pas seulement se mettre d'accord, mais le faire en manifestant la pluralité des niveaux de réalité sur lesquels chacun des danseurs se situent. Et tel est, plus généralement, l'enjeu de l'aiguisement de la pensée-en-mouvement dans le Contact Improvisation par l'entremise des mots tels qu'ils se mêlent de la pratique : permettre aux danseurs d'inclure, de recruter dans leurs expériences certains dehors qui n'y sont pas immédiatement liés, équiper la conscience actuelle de prothèses qui, sans doute, ne remplacent pas l'expérience immédiate et en première personne du présent, mais invitent à la reconnaissance d'une plasticité, d'un élargissement des domaines de réalité au sein desquels circuler.

Quarterly, vol 9(34), May 1993, p. 168.)

Chapitre 5 ./. Toucher

En 1921, Filippo Tommaso Marinetti écrit un court apologue intitulé *Le tactilisme*[179]. Le futuriste y fait le diagnostic de la coupure instituée par la société industrielle entre les individus et leur expérience du contact : la prolifération du monde des machines, dont le futurisme loue l'avènement et dont la Première Guerre a fait sentir l'impact, fait encourir à la société le risque de perdre, la richesse des expériences tactiles que connaissaient les sociétés agricoles au contact de la Terre et du vivant. Pour pallier cet appauvrissement du monde moderne, il ne s'agit cependant pas de proposer un retour à la Terre ou au sauvage : il ne faut pas détruire les villes, il faut les améliorer ou plus exactement, améliorer notre sensibilité à elles. C'est pour ce faire que le futuriste imagine d'élaborer un art qui exaucerait le toucher : pour rendre l'humanité sensible à la diversité des matières *toujours disponibles*, malgré l'urbanisation voire grâce à elle. Le tactilisme est en ce sens un art pédagogique : il s'agit d'y soumettre le tact à une « cure intensive », d'y cultiver le toucher en le confrontant à des matières originales, que Marinetti classifie à l'intérieur d'une sorte de sémiologie tactile. Dans cette sémiologie, on trouve de grandes

179 Filippo Tommaso Marinetti, « Le Tactilisme » (1921), repris dans Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, pp. 341-345.

catégories : un toucher froid, persuasif, réfléchissant (soie lisse, crêpe de soie), un toucher excitant, tiède, nostalgique (velours, laine, crêpe de laine), un toucher irritant, chaud, volontaire (soie granuleuse, soie treillissée, étoffe spongieuse), etc. Mais cette sémiologie n'est qu'une étape : elle sert de fondement à la création de sculptures « à toucher », composées de ces différentes matières, et dont les dimensions varient de la table, aux vêtements, aux lits, aux chambres et même aux rues tactiles[180].

Le Contact Improvisation se pose ces mêmes questions tactiles. Il le fait, non pas en extériorisant les sensations dans des objets à toucher, mais en explorant les variétés du contact peaux à peaux entre deux ou plusieurs partenaires. Ces variétés ne sont pas infinies dans le Contact Improvisation : elles relèvent d'un certain style tactile propre auquel on peut aisément reconnaître ses praticiens. Ce style est plutôt comme une constellation d'usages, que les contacteurs sollicitent lorsqu'ils entrent en relation les uns avec les autres.

Toute technique (de danse ou autre) contient ses usages tactiles : la main d'un chirurgien ne touche pas comme la main d'un dentiste ou d'un menuisier ; mais le plus souvent, ces touchers sont médiés par des instruments qui en modifient la sensibilité. Dans le Contact Improvisation, la rencontre est sans médiation ou presque : peau nue pour mains têtes et pieds, peau recouverte de vêtements pour torse et jambes. En vertu de cette absence de médiation, le style tactile n'est donc contenu nulle part ailleurs que dans un corpus de gestes, développés et transmis peaux à peaux depuis les années 1970 (en un sens, toutes les personnes qui ont participé, une fois au moins, à la pratique ont ajouté à la réserve de ces styles tactiles). L'histoire de ces styles est, par essence, lacunaire, et il nous faudra nous habituer à la concevoir comme un écheveau de lignes de faits plutôt que comme une succession linéaire d'événements. Les styles tactiles que nous décrivons sont plutôt à concevoir comme différents moments d'un même long duo qui n'aurait pas vraiment connu de rupture depuis la création du Contact Improvisation en 1972. Ils apparaissent et disparaissent dans les différentes communautés de Contact Improvisation et même au

180 L'artiste italien Bruno Munari, à partir des années 1970, a donné une réalité à ces « œuvres à toucher » imaginées par le futuriste en proposant des « ateliers tactiles » dans différents musées européens. *cf.* Bruno Munari, *Les Ateliers tactiles* (1985), traduction de l'italien par Annie Mirabel et Agnès Levecque, Paris, Les Trois Ourses, 2004.

sein d'une même danse.

Ces manières de toucher forment des idéaux-types de gestes qui sont parfois visés et réalisés comme tels, en particulier dans le cadre pédagogique, où l'on peut volontairement s'exercer à un type de toucher spécifique. Mais le plus souvent ces touchers ne font des apparitions qu'intermittentes, ambiguës, éphémères au sein de danses aux dynamiques changeantes.

* * *

Toucher (1) : Entrechoquer

Quand le Contact Improvisation est présenté par Steve Paxton pour la première fois en 1972 dans une galerie d'art new-yorkaise, toute une contre-culture attachée à la libération des mœurs a déjà rendu possible la promiscuité tactile sur laquelle il s'appuie. De nombreux artistes de la génération du chorégraphe, dans les arts visuels en particulier, jouent ainsi avec des situations de corps à corps. Tandis que le *Body Art* naissant met en scène les artistes dans leur rapport tactile avec la matière travaillée (comme dans les explorations de Yves Klein avec l'*Anthropométrie* (1960) où des danseuses-pinceaux utilisent leurs corps pour étaler la peinture sur une toile à taille plus qu'humaine), des institutions plus classiques proposent des structures de médiation où les spectateurs sont invités à mettre les mains aux œuvres (ainsi de *Sculpture for the Blind* (1976), une exposition de la Tate Modern où certaines œuvres de son fonds sont livrées, au risque de la patine, aux mains des visiteurs[181]). Sur les scènes chorégraphiques, l'avant-garde des années 1960 investit la relation au toucher, comme c'est le cas dans les œuvres comme *Parades and Changes* (1965) d'Anna Halprin où les danseurs, nus, se roulent les uns sur les autres et dans de grandes feuilles de papier, ou *Huddle* (1961) de Simone Forti, où un

181 Richard Cork, *Everything Seemed Possible. Art in the 1970s*, Yale University Press, 2002, p. 351.

groupe de sept danseurs rassemblés en un tas compact, s'escaladent les uns les autres.

C'est toutefois davantage en opposition, plutôt qu'en soutien à la contre-culture tactile issue du mouvement hippie que Steve Paxton explore le toucher dans le Contact Improvisation. Le contact y est en effet d'abord conçu comme un événement physique : la rencontre entre deux masses. Ainsi dans *Magnesium* (1972), Steve Paxton explore chocs, collisions, frictions : la référence à la *magnésie* des gymnastes (la poudre blanche qui empêche le glissement) indique bien de quels contacts il s'agit—non pas un couler, mais un frotter, non pas un céder, mais un entrechoquer. Ce parti pris en faveur des contacts physiques abrupts est une manière de prendre à contre-pied la voie royale du toucher qu'est l'intimité et qui avait été massivement explorée dans les années 1960.

Mais pourquoi, au juste, opérer cette réduction de l'événement tactile à l'entrechoc des masses ? Elle répond d'abord à un certain désir de littéralité dans l'approche du corps humain, qui consiste à tenter de le défaire de la polysémie socio-culturelle qui lui est attachée. Là où la physiologie nous apprend à parler du corps anatomique, là où la pudeur nous apprend à penser des zones taboues, le corps-masse entend prendre le corps au pied de la lettre, c'est-à-dire ne pas sursémiotiser son apparence.

Dans un texte-manifeste de 1955, Merce Cunningham déclarait qu'« un corps qui s'élance dans l'espace ne donne pas une idée de la liberté humaine : c'est un corps qui s'élance dans l'espace[182]. » En travaillant pour Cunningham de 1960 à 1964, Steve Paxton avait eu l'opportunité de se frotter à ce fantasme d'un « mouvement pur », c'est-à-dire d'un « mouvement au-delà de toute intention[183] ». Luttant contre la codification signifiante des gestes dans la danse classique dont nous avons fait état plus haut, Cunningham rêvait en effet d'un en deçà du geste :

182 Merce Cunningham, « The impermanent art » (1955) repris dans Rebecca Caines et Ajay Heble (éds.), *The Improvisation Studies Reader. Spontaneous Acts*, London/New York, Routledge, 2015, p. 166.

183 Merce Cunningham, cité dans Isabelle Launay, « La danse entre geste et mouvement », art. cit., p. 283.

> « J'aime les mouvements purs, dit encore le chorégraphe, complètement clairs, et je tente toujours d'amener la danse vers le plus haut degré de ce que je considère comme la pureté. Poignets, coudes, épaule, tout doit n'être qu'un[184]. »

La logique qui conduit de la résistance au geste au corps-masse par l'intermédiaire du fantasme d'un mouvement pur est ici on ne peut plus clairement exprimée : parce qu'on refuse la partition sémiotisée du corps dans le geste (poignets, coudes, épaules), on en vient à penser un corps qui se meut tout entier d'un seul élan (même s'il ne se meut pas nécessairement en bloc)—élan unique qui trouve son expression la plus directe dans le mouvement de la masse soumise à la gravité.

Comment le Contact Improvisation s'y prend-il pour développer son « corps-masse » et les entrechocs qui en découlent. Une réponse peut être trouvée dans une définition que propose Steve Paxton de son « idéal-type », ou de ce qu'il appelle son « modèle de travail » pour le développement des techniques autour du Contact. Ce modèle de travail, il le présente comme un être fictionnel duquel on aurait défalqué toute « inhibition physique, sensorielle ou sociale[185] ». Et c'est bien en fonction de cet impératif de « désinhibition » que le contact est d'abord pensé dans les premiers temps de la pratique. Or une source majeure des inhibitions du toucher dans la culture occidentale c'est l'association systématique qui est faite entre le domaine du tactile et le domaine de l'érotique. De fait, la culture occidentale réserve généralement le contact à deux usages —la brutalité, dans les sports (l'entrechoc, le combat) ou la sensualité, dans la sexualité. Le Contact Improvisation, « art-sport[186] » (l'expression est de Simone Forti), penche plutôt, au début, pour le premier aspect que pour le second.

L'approche contraste notamment avec celle de l'artiste visuelle Carolee Schneemann. Dans des œuvres comme *Newspaper Event* (1962) ou *Meat Joy* (1964), la plasticienne met en scène le frottement des corps avec différentes matières (des feuilles de papier journal aux morceaux de viandes ou de poissons crus) à la recherche des collisions, des glissades,

184 *Ibid.*
185 Steve Paxton, « Esquisses de techniques intérieures » (1987), *NDD38-39*, p. 113.
186 Katy Dymoke, « Contact improvisation, the non-eroticized touch in an 'art-sport' », *Journal of Dance & Somatic Practices*, vol. 6(2), 2014, p. 208.

expérimentant avec les tabous du corps mis à nu et avec « les qualités tactiles du corps humain considéré comme matériau[187] ». Intéressée à la performance, mais aussi artiste féministe engagée, Carolee Schneemann s'interroge sur la manière dont les différences de genre produisent des inégalités à l'égard de ce que chacune se sent autorisée à faire. Ainsi dans *Thames Crawling* (1970) où les performeurs improvisent au contact les uns des autres[188], mettant à l'épreuve les relations homme/femme dans les relations au poids, au toucher, et aux zones érogènes[189]. Carolee Schneemann veut ainsi mettre en évidence « la complexe politique sexuelle qui gouverne les pratiques artistiques[190] » aussi bien que l'usage social des corps.

Steve Paxton reconnaît, comme elle, l'existence des tabous autour du toucher, en particulier autour des zones érogènes. Mais il en tire la conclusion inverse : il s'agit pour lui de défaire notre rapport à ces zones, dans lesquels il voit autant de trous noirs pour la conscience du danseur. C'est ainsi qu'il n'a pas de mots trop durs pour parler de Mangrove, un collectif de danseurs qui performent le Contact Improvisation à la fin des années 1970 et jouent sur les stéréotypes masculins de domination (ce que Paxton appelle « le jeu des glandes »)—à leur propos, il se demande si cette rivalité masculine,

187 Leslie Satin, *Legacies of the Judson Dance Theater: Gender and Performing Autobiography*, New York University, Graduate School of Arts and Science, 1997, p. 115.

188 Dans un texte indiqué comme une « note de travail 1968-1969 » (*More than Meat Joy*, Mcpherson & Co, 1979, p. 184-187) Carolee Schneemann utilise le syntagme « contact improvisation », quatre ans avant que Steve Paxton ne forge le terme pour qualifier sa pratique. Il ne semble pas, cependant, que la maternité du terme puisse lui être attribuée : Paxton a peu collaboré avec Scheemann dans les années 1960 (malgré leur appartenance commune au Judson Dance Theater), et le syntagme est, à notre connaissance, un pur hapax chez elle. Steve Paxton confirme pour sa part : « Je ne connaissais rien de cet aspect du travail de Carolee, ni des analyses précises qu'elle en propose. (…) Il est évident que ses mots ne décrivent pas son travail dans des termes similaires à ceux du CI. Je pense qu'il est révélateur que Carolee se soit concentrée sur les tabous et sur les odeurs corporelles, et sur le fait que les femmes soient systématiquement portées. Bien sûr, l'élément commun est le toucher, et j'apprécie certaines de ses analyses sur la posture et sur le geste. (…) Mais il me semble assez clair que le toucher est organisé d'une manière bien différente dans le Contact Improvisation. [Chez Carolee], le toucher a l'air de se fonder à un niveau interpersonnel, dans des actions socialement transgressives. » (correspondance avec l'auteur, 10 avril 2015)

189 Carolee Schneemann, *More than Meat Joy*, *op. cit.*, p. 185 : « les portés, par exemple, dans lesquels les femmes sont soulevées et transportées par un homme et déposées dans les bras d'un autre. Il faudrait deux femmes pour soulever un homme, et même si on le fait, cela reste moins fréquent. Pourquoi cette emphase sur la disparité musculaire, sur les usages, sur les mouvements où les femmes semblent "passives" et les hommes "actifs" ? »

190 Susan Leigh Foster, « Improviser l'autre : spontanéité et structure dans la danse expérimentale contemporaine », traduit de l'américain par Jean-Philippe Vidal dans *Protée*, vol. (29)2 « *Danse et altérité* », 2001, p. 30.

même si elle n'est que jouée, n'en vient pas à produire une forme d'irresponsabilité dans la danse, où au lieu de prendre soin de soi-même et des autres, on s'abandonne à la facilité des jeux de rôle pervers que la société occidentale attribue au masculin[191]. « La tension masque la sensation[192] »—l'adage fondamental des enseignements de Paxton auquel nous ne cesserons de revenir, trouve ici sa première application dans le refus du corps érotique ou genré : un corps polarisé par des intérêts sexuels, postule le chorégraphe, est un corps moins disponible à d'autres aspects de la réalité, notamment parce que c'est un corps qui se vit dans le fantasme des consommations futures. Là où Carolee Schneemann se concentrait dans ses « improvisations en contact » sur la transgression du toucher et sur les relations interpersonnelles, le Contact Improvisation entend ainsi défaire le corps-masse de ses tensions sexuelles, et c'est pourquoi il le présente d'abord comme une simple masse physique.

C'est un toucher qui s'effectue pour ainsi dire en deçà de ce qui sépare les individus, dans ce qu'ils ont de commun (être des masses). Ce fondement, cette communauté anonyme est la base de ce qui se présente véritablement comme une méthode d'investigation (davantage que comme une forme de danse) pour étudier « la manière dont la communication s'établit par le toucher[193] » : si l'on veut savoir comment deux individus communiquent entre eux au travers de la peau, postule le Contact Improvisation, commençons par suspendre leurs individualités socio-culturelles, ne présupposons rien de qui ils sont, apprenons à nous les représenter comme des masses. Cela veut-il dire que ces individualités socio-culturelles sont effacées ? Non, mais elles doivent être conçues comme des « notes de bas de page de l'événement physique[194] », c'est-à-dire que leur statut doit rester épigénétique, surnuméraire par rapport à la manière dont la communication s'établit par le toucher. Elles ne dirigent pas l'action mais « arrivent » à l'action, sans qu'on cherche ni à s'en débarrasser, ni à y obéir.

Il y a quelque chose de naïf—et de vertigineux en même temps—dans ce rêve d'un corps

191 Steve Paxton, « Mangrove », *Contact Newsletter*, #5, Summer 1976, p. 19.
192 Steve Paxton, « Transcription », *NDD 38-39*, p. 88.
193 Steve Paxton, « Q & A », *CQ* 6(2), Winter 1981, p. 47.
194 « *footnotes under the physics* » (Steve Paxton, « Teaching CI », *ECITE Berlin*, 1988. NSS Archives.)

d'avant la chute dans les systèmes de signes et dans l'intentionnalité[195]. L'idée même de dire que mon corps n'est qu'un corps physique est une idée située dans le temps et dans l'espace social : elle s'appuie sur un certain nombre de privilèges, notamment celui de ne pas avoir à prendre en compte le fait que mon corps aurait par exemple une certaine couleur de peau, ou des formes protubérantes, ou certaines anomalies. L'idée de pureté (« le mouvement pur ») est d'ailleurs une idée dangereuse à manipuler : on la retrouve à peu près à tous les étages de la domination—du blanc (couleur pure) sur le noir (couleur du mélange), ou de l'homme (genre pur) sur la femme (genre impur).

Accrocher au vestiaire les topographies accidentées et tabouisées de la sexualité semble donc faire courir le risque d'oublier que ce corps « idéal » n'efface pas certaines inégalités et de laisser in-interrogées des différences (par exemple genrées) sous prétexte qu'on opère à un niveau (la masse) où elles n'apparaissent pas[196]. De fait, aujourd'hui encore, malgré l'évidente réversibilité des rôles dans le Contact, les hommes y portent plus souvent les femmes que l'inverse, et sur un plan plus classiquement économique, ils occupent plus facilement des positions de pouvoir (dans l'enseignement notamment) que leurs collègues de sexe féminin[197]. Nombreux ont été les praticiens de Contact Improvisation à prendre en compte cette difficulté[198], rappelant que l'impératif de désexualisation de la masse est davantage révélateur d'un temps (les années 1970, encore héritières du mouvement hippie) où le corps était sur-sexualisé, où l'on ne pouvait guère toucher sans offrir par là son corps à la consommation sexuelle. Or depuis les années 1970, ce contexte n'a cessé d'évoluer, notamment à la faveur des luttes pour les droits des minorités sexuelles et de la crise du SIDA, en raison desquels paradoxalement

195 Isabelle Launay pointe le même vertige et le même danger à propos de Cunningham : « Qu'est-ce qu'un mouvement "pur" ? Peut-il être si indépendant de tout code gestuel ? Il supposerait un contexte entièrement neutre, des corps pratiquement asexués, une technique sans rapport au passé. Là est l'utopie qui fut sans doute la condition de cette rupture dans l'histoire de la danse qu'est l'œuvre de Cunningham. Mais de fait, celui-ci a créé un style, un système, et finalement une nouvelle gestuelle à partir des techniques précédentes que le spectateur reconnaît immédiatement. » (*Ibid.*, p. 284)

196 *cf*. sur ce point l'excellent article critique de Robert Turner, « Steve Paxton's "Interior Techniques": Contact Improvisation and Political Power », *TDR*, vol. 54(3), 2010.

197 Nous nous permettons de renvoyer le lecteur sur ce point à notre article « Sentir et se mouvoir ensemble. Micro-politiques du Contact Improvisation », *Recherches en danse*, vol. 4, 2015 ; danse.revues.org/1135

198 *cf*. par exemple Keith Hennesy, « Love & Sex & Touch & Weight. 11 Notes on Sexuality, Sex, Gender, Community & Contact Improvisation », *CQ*, vol. 21(1), Winter/Spring 1996, pp. 68-70 et plus récemment, Kristin Horrigan, « Queering Contact Improvisation », *CQ*, vol. 42(1), Winter 2017, pp. 39-43.

la valeur transgressive de la sexualité a aujourd'hui largement diminué[199]. Alors qu'hier, parler de parties érogènes, c'était inviter à réfléchir en termes sexuels, aujourd'hui, c'est se donner les moyens de contraster les inégalités de genre.

Toucher (2) : À fleur de peau

Une deuxième qualité de toucher, distincte de l'entrechoc, mais liée au même impératif de trouver un corps anonyme duquel on aurait défalqué les inhibitions, est représentée par ce qu'on pourrait appeler le toucher-réflexe. Dans ce toucher-réflexe, ce n'est plus tellement au corps anonyme de la physique mécaniste qu'on a affaire comme modèle de travail, mais plutôt à un corps animal d'avant l'individuation humaine et sociale. C'est cependant un animal à peine sensible, ou dont la sensation relèverait davantage de l'irritabilité de l'Amibe que de la sensualité qu'on trouve à l'œuvre chez les humains et d'autres animaux complexes, où sensation et sentiment s'entrecroisent.

La fonction de ce toucher-réflexe n'est pas, comme certains l'ont pensé à tort, de faire atteindre à une « spontanéité » que les contacteurs réputeraient plus authentique que des gestes plus esthétisés[200]. Sa fonction est simplement informative ou fonctionnelle : il ne s'agit pas, autrement dit, de nier la gestualité (où sensation et sentiment s'entrecroisent), mais d'autoriser, en son sein, des perceptions qu'elle tend à faire reculer.

199 *cf*. Sally Banes, « Spontaneous Combustion: Notes on Dance Improvisation from the Sixties to the Nineties » dans Ann Cooper Albright et David Geere (éds.), *Taken by Surprise: A Dance Improvisation Reader*, Middletown (CT), Wesleyan UP, 2003.

200 *cf*. par exemple Bruno Traversi, *Le corps inconscient et l'Âme du monde selon C. G. Jung et W. Pauli*, Paris, L'Harmattan, 2015, où l'auteur, manifestement aussi bien versé dans la culture martiale japonaise qu'il est mal informé sur l'histoire de la danse contemporaine, croit pouvoir y lire une obsession pour l'authenticité qu'il dénonce comme « spontanéité hétéronome », c'est-à-dire comme une spontanéité chosique, fausse liberté qui ne serait que pure mécanique. « Chez Paxton, croit-il ainsi pouvoir affirmer, le sujet (entendu comme centre autonome) n'existe pas, puisque l'intimité est créée par les influences extérieures—toujours changeantes. Autrement dit, il existe par autrui, et comme autrui lui-même existe par les autres, ce sont des corps évidés qui se rencontrent. » (p. 39) Or, si assurément, il est bon de contester le « culte de la spontanéité » et sa rhétorique facile (comme l'a fait Daniel Belgrad, *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America*, Chicago (IL), University of Chicago Press, 1998), c'est une idée bien pauvre du rapport à autrui que de penser que, dès lors qu'on se prête à ses influences, on y aliène sa liberté. C'est ainsi faute de concepts adéquats pour penser cette relation que Traversi ne voit dans la réciprocité des mouvements partagés qu'une dissolution des individualités.

On peut reprendre le vocabulaire de Jean-Marie Schaeffer pour exprimer cette polarité entre le toucher-sensation et le toucher-information. Le philosophe propose d'opposer un mode proximal de connaissance, qui serait mis en jeu dans les organismes simples (comme l'Amibe), et un mode distal, qui serait propre aux organismes dotés d'un système nerveux central.

> « Le grand saut de l'évolution cognitive, dit Schaeffer, se produit avec les organismes capables à la fois de retirer l'information à partir de sources d'information distales (donc spatialement éloignées) et de défaire le lien automatique entre la réception d'information et la production d'une réaction motrice. Chez l'être humain, ce sont le sens de l'odorat, de l'ouïe et de la vision qui rendent possible la réception d'informations distales : ils mettent l'environnement à distance et nous permettent d'avoir une information spatialement structurée et dotée d'une grande puissance d'anticipation temporelle[201]. »

Ainsi, au rebours de l'usage distal des sens, l'usage proximal sollicite l'organisme en globalité plutôt que localement et la perception y est d'emblée corrélée à la réaction motrice. Un grand nombre d'expérimentations par lesquelles passent les contacteurs vont dans ce sens, dont les plus parlantes restent les pratiques à l'aveugle, où les danseurs s'entraînent à changer d'orientation dans l'espace les yeux fermés ou bandés.

Si un tel entraînement est nécessaire, c'est que l'existence humaine est de manière prédominante fondée sur les sens distaux (audio-visuels principalement, comme l'attestent nos arts). En particulier dans les sociétés urbaines, l'usage proximal des sens est rendu obsolète par l'environnement sécurisé et la sursignalisation de l'espace d'habitation. C'est ainsi que Paxton peut dire que sa méthode « avait pour but de récupérer des possibilités physiques qui avaient pu devenir inactives, réactiver les sens que nous avons été entraînés à ne pas prendre en compte[202]. » Qu'est-ce qui, en dehors de l'érogène ou de l'investissement sexuel des zones sensibles, empêche le fonctionnement des sens ? Quelles inhibitions, pour le dire autrement, se superposent aux réflexes et en empêche le

201 *cf.* Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, Paris, Puf, 2000, p. 21.
202 Steve Paxton, « Esquisse de techniques intérieures », *NDD 38-39*, p. 115.

fonctionnement ? Faisant l'hypothèse que « le corps, ayant évolué durant des millions d'années sur cette planète, était d'abord réglé par des éléments planétaires qui façonnent nos potentiels, et ensuite par les éléments culturels qui développent certaines parties du potentiel[203] », Steve Paxton s'emploie à découvrir une sensibilité tactile encore latente sous les tabous institués socialement.

C'est que, comme commence à l'attester la science nouvelle de la proxémie (dont les premiers résultats sont popularisés par le livre d'Edward T. Hall, *La dimension cachée*, en 1966[204]), les distances interpersonnelles acceptables selon les cultures sont variables. Plus encore, la sphère d'intimité qui entoure chaque individu est elle-même élastique selon les situations : en une journée de vie urbaine, je peux ainsi passer de situations où ma sensibilité tactile est maximale (mon lit par exemple, ou mon domicile, où je suis attentif aux détails et aux raffinements des surfaces, des tissus, des peaux de mes proches) à d'autres où elle est pour ainsi dire éteinte (le métro par exemple, où je ne prends même pas garde au fait que mon voisin me touche). Contrastant avec ces différences, le « modèle de travail » visé par Paxton se veut un corps tactile équanime, où « les sens s'étendent dans un espace sphérique et le système musculaire apprend à répondre au toucher reçu sur n'importe quelle surface du corps[205] ». En lieu et place de la toile hiérarchisée des sensibilités culturellement déterminées, le Contact Improvisation réclame un éveil maximal de la peau dans toutes les directions.

Cet éveil maximal, exprimé par l'image de la sphéricité attentionnelle offerte par l'enveloppe (en tant qu'organe elle est en effet multidirectionnelle), on le voit, s'éloigne déjà fortement de tout corps prétendument « d'avant » la culture. La surface tactile n'est pas, n'est jamais, équipotentielle. Les gradations proxémiques remarquées par Edward T. Hall sont entées sur des polarités « naturelles » liées à la concentration des cellules sensibles selon les zones de la peau : mains, lèvres, face ventrale hypersensibles ; dos, pieds presque insensibles. Rien n'est moins évident que d'équipotentialiser la sensibilité de la peau, car s'il est vrai qu'elle est présente partout, elle l'est autant comme couverture que comme feuillet sensible, mettant en effet en place nombres stratégies,

203 *Ibid.*, p. 114.
204 Edward T. Hall, *La dimension cachée* (1966), traduit de l'américain par Amélie Petita, Paris, Seuil, 1978.
205 Steve Paxton, « Fall after Newton. Transcript » (1987), *CQ* vol. 13(3), Fall 1988, p. 38.

comme gaine et enveloppe, pour se protéger et protéger ce qu'elle recouvre[206]. La peau, par sa topologie contorsionnée, n'a rien de la sphère qu'y rêve le Contact Improvisation : elle est partout invaginée, pliée, cachée dans les plis du bras, dans le creux de l'aine, mais aussi, dans les narines, dans les circonvolutions de l'oreille et entre les lèvres. Ce n'est donc qu'à la faveur d'un travail de sensibilisation spécifique, et donc en un sens d'une négation de sa répartition « naturelle » (si le naturel doit être compris ici comme physiologique), que la peau peut servir le projet de distribution équitable de l'attention dans l'espace que requiert le corps anonyme.

Allongée sur le sol, je respire. Et à chaque inspire, c'est comme si j'aspirais, par les pores de ma peau en contact avec le sol, la matière du parquet ; et à chaque expire, je restitue cette matière au sol. Comme cela, je pratique un parcours, qui va de mes talons, à mes mollets, à mes cuisses, au bas de mon dos, à mes épaules, à mon crâne[207].

Le travail de relaxation sur le sol avec lequel commence souvent l'entrée au studio (en Contact comme ailleurs en danse contemporaine) a ainsi en partie pour fonction de prendre la mesure du sac de peau-enveloppe, tendu de tous côtés, et de lui faire servir le rôle imaginaire de viaduc, de surface poreuse. C'est en ce sens comme un certain art du découvrement de la peau que le Contact Improvisation pourrait être compris : non pas un strip-tease, où c'est du vêtement qu'on se débarrasse pour exposer la peau à la vue ; mais bien une levée des protections (sans cesse à négocier), où l'on se risque à exposer la peau aux contacts. C'est ce sur quoi insiste Steve Paxton : « Je crois que ce qu'on dit avec le Contact Improvisation, c'est ça : vas-y, sois poreux—ça ne dure jamais que deux heures, et après, tu pourras revenir à ta carapace[208]. »

La prise de contact avec le sol vise à exacerber cette porosité qui se défait des hiérarchies sensibles de la surface cutanée[209]. En roulant sur le sol en particulier, l'équivalence des zones de ma peau est mise en avant. Alors que dans la posture érigée et dans la bipédie,

206 *cf*. François Dagognet, *La peau découverte*, Paris, Les Empêcheurs de Penser en Rond, 1993, pp. 19 sq.

207 D'après un atelier de Marie Rousseaux, Paris, 2014.

208 Steve Paxton (avec Romain Bigé), « Mouvements ancestraux », *Repères : Cahier de la danse*, #36, novembre 2015, p. 6.

209 *cf*. Marie Bardet, *Penser et mouvoir*, *op. cit.*, p. 86 : « le contact d'une plus grande partie du corps possible avec le sol répartit concrètement les appuis dans tout le corps, actualisant le plus directement possible cette déhiérarchisation des parties du corps. »

la plante de mes pieds a le privilège du contact avec le sol, et les mains, au bout de mes bras, remplissent la fonction à la fois de me tenir à distance des autres et de prendre les premiers contacts, dans la posture allongée et dans le rouler, chacune des parties de mon corps se relaie comme zone d'appui et zone de prise de contact[210].

La porosité ne peut toutefois jamais être tenue pour acquise, car comme l'escargot qui se recroqueville dans sa carapace au moindre toucher, la peau humaine se durcit à chaque rencontre inattendue. C'est que la puissance d'assignation attentionnelle du toucher est démesurée par rapport à tous les autres sens : autant les événements dans le champ visuel, dans le champ sonore peuvent me laisser (à la longue) relativement indifférent, autant un contact appuyé ne se laisse guère oublier. Inversement, tant, que je reste intact, ma localisation reste relativement aérienne : j'habite l'espace de mes actions avec une certaine élasticité. Je peux « être à » plusieurs choses à la fois, m'évader en pensant à d'autres choses, au passé, au futur. Loin d'être contenu dans les limites étroites de mon sac-enveloppe de peau, je suis relativement flottant, je fuis de tous côtés—comme un ballon rempli d'eau fuit, mon attention est sans cesse en train de s'écouler hors de moi. Mais dès que je suis touché, tout change : mon attention se porte irrésistiblement au point de contact, je m'y absorbe ; de nouvelles ancres s'imposent à moi.

Toucher (3) : Toucher-pour-être-touché

(En pratique) Suivre, écouter

Ceci impose de travailler à certains touchers qui ménagent la sensibilité de l'enveloppe et négocient avec les réflexes d'escargot qui sont les nôtres. C'est un tel toucher non-assignant qui est développé, dans le Contact Improvisation, à l'appui de pratiques de soin par le toucher manuel—en particulier le Body-Mind Centering®—auxquelles les danseurs se forment à mesure que le Contact Improvisation se propage. Un des points communs

210 Steve Paxton and Ann Kilcoyne, « On the braille of the body », art. cit., p. 45 : « En considérant le rapport habituel au sol et aux autres surfaces, nous voyons bien qu'une très petite quantité de parties du corps reçoivent l'essentiel du travail de levier du mouvement et de support du poids. Assis, nous bougeons entre nos ischions et nos pieds. À genoux, les genoux font le travail. Au jardin, il peut nous arriver d'être sur nos mains et sur genoux. Et pour nous reposer, nous nous allongeons. Voilà qui couvre à peu près l'ensemble des mouvements urbains normaux au XXe siècle, et c'est une liste bien pauvre. »

de ces pratiques somatiques est de se proposer, comme on l'a dit en introduction de travailler sur les représentations de l'individu, sur ses habitudes et sur ses stratégies attentionnelles. À l'intérieur de ce parti pris pédagogique, un mode de toucher est pratiqué qui ne cherche pas à modifier directement la matière mais invite à un remodelage indirect des muscles, des os, des fluides par l'indication d'une direction à la conscience : plutôt qu'un potier qui moule la terre, le praticien offrirait quelque chose comme un « tuteur » en botanique, c'est-à-dire un point d'appui qui oriente la pousse.

Bonnie Bainbridge Cohen dit ainsi à propos des séances individuelles :

« Je suis mes mains partout où elles vont. Si mes mains disent "n'approche pas", si je les sens repoussées, je n'y vais pas. Si mes mains sont attirées vers une zone, j'y vais et j'observe. Après toutes ces années à étudier la structure, je peux voir où mes mains sont en train de se diriger, mais je ne les dirige pas directement vers la structure. Je ne manipule pas, au sens où je ne suis pas en train de faire quelque chose à quelqu'un. Je reçois plutôt des informations en réponse au toucher, depuis différents tissus[211]*. »*

Il s'agit donc d'un toucher informé mais qui n'impose pas l'information : la dynamique d'assignation (ceci est une colonne, ceci est un muscle psoas, ceci est une clavicule) est en retrait, par rapport à une logique de prise ou de réceptivité à l'information. La main du soignant/pédagogue guide dans l'exact mesure où elle écoute : ce n'est pas qu'elle écoute l'élève pour le guider, c'est que le guider c'est l'écouter.

De nombreux artistes du bois ou de la pierre mentionnent une relation similaire à la matière qu'ils travaillent : sculpter, ce n'est pas assigner une forme à un matériau informe, c'est suivre les lignes de forces que la matière propose déjà—cela requiert une connaissance intime de la matière, et dans le même temps, la volonté de ne pas plier la matière à un désir qui lui préexisterait. Le romancier Henry Bauchau parle de cette relation à la matière dans son *Œdipe sur la route*, où un sculpteur, aveugle, palpe à même la pierre la forme qu'elle veut lui suggérer :

211 Bonnie Bainbridge Cohen, *Sentir, ressentir, agir*, *op. cit.*, p. 148. (Traduction modifiée.)

> « Œdipe a rêvé qu'il sculptait la falaise. Il vient explorer celle-ci avec Clios. Il tâte la pierre des mains, il se hisse dangereusement sur la paroi. Il se colle aux aspérités du rocher, il l'ausculte, l'étreint avec les mouvements lourds, ralentis d'un nageur à demi submergé. Clios lui dit : "La roche ressemble à une énorme vague qui s'élève et va tout engloutir en retombant." Œdipe approuve. "Il y a la vague, il faut trouver le moyen pour qu'elle ne nous emporte pas[212]." »

Dans le Contact Improvisation, ce parti pris poétique est au fondement de certains touchers : « le toucher qui n'exige pas » (Chris Aiken), « la main qui ne demande rien » (Kirstie Simson), « la main vide » (Charlie Morrissey).

Appelons *haptique* la qualité de ce toucher qui s'efforce de ne pas présupposer ce qui est touché chez l'autre. Le mot charrie une histoire assez lourde, en particulier parce qu'il a été soumis à plusieurs appropriations successives au XXe siècle (chez Aloïs Riegl, chez Gilles Deleuze, chez James J. Gibson, chez Hubert Godard), mais nous voudrions ici en déployer un sens particulier, tiré de sa racine grecque, et conforme à la poétique du toucher déployée par le Contact Improvisation.

(En grammaire) La voie moyenne

Le mot haptique provient du grec *haptomai*, qui signifie, comme le latin populaire *toccare* : toucher. Mais contrairement à *toccare* où résonne la frappe, le heurt, le faire toc —c'est-à-dire un toucher qui rebondit, qui ne s'attarde pas à sentir ce qui se passe de l'autre côté de la surface—, le toucher dont il est question dans *haptomai* implique la réciprocité entre le touchant et le touché. *Haptomai* a ainsi plutôt la signification de s'attacher à, d'adhérer, de s'accrocher à : c'est un toucher qui reste auprès de ce qui est touché, qui prolonge le contact. Quand après la résurrection du tombeau, le Christ dit à Marie de Magdala « ne me touche pas car je ne suis pas encore monté vers mon Père », il le dit en grec *mè mou haptou*, « ne me retiens pas[213] ».

Ce sens du toucher haptique comme adhérence est renforcé par le fait qu'*haptomai* se dit

212 Henry Bauchau, *Œdipe sur la route*, Arles, Actes Sud, 1990, p. 133-134.
213 Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere : essai sur la levée des corps*, Paris, Bayard, 2003.

en grec selon la diathèse moyenne, voie verbale qu'on ne rencontre dans quasiment aucune autre langue indo-européenne[214]. En français par exemple, nous ne sommes guère habitués à penser les verbes qu'au sein de la polarité entre la voie active, où l'action verbale est centrifuge (elle s'accomplit à partir du sujet et hors de lui), et la voie passive, où l'action verbale est au contraire centripète (elle provient de l'extérieur et se dirige sur le sujet). La plupart de nos verbes sont susceptibles de naviguer entre actif et passif par la simple adjonction de l'auxiliaire être (par exemple, j'affecte/je suis affecté, je conduis/je suis conduit, je soumets/je suis soumis), tandis que certains ne se disent guère qu'à l'actif (« marcher », « vivre »...) et que d'autres manifestent une préférence pour l'usage passif ou pronominal (« être assis » ou « s'asseoir », mais rarement « asseoir quelqu'un »).

Or le moyen échappe à cette polarité du passif et de l'actif, du centripète et du centrifuge. Comme le note Émile Benvéniste dans un article essentiel :

> « Dans le moyen, (…) le verbe indique un procès dont le sujet est le siège (…). Le sujet est centre en même temps qu'acteur du procès ; il accomplit quelque chose qui s'accomplit en lui[215]. »

Comme certains verbes en français sont susceptibles d'être à l'actif et au passif, certains verbes en grec peuvent se dire à l'actif et au moyen. Ils acquièrent alors des significations assez différentes. Par exemple, *orao*, à l'actif, signifie « je vois »—sous-entendu, conformément à ce que de nombreux traités d'optique grecs affirment : voir est une activité qui sort du sujet en direction de l'objet, comme s'il émettait une sorte de lumière depuis les fenêtres de ses yeux. De l'autre côté, *oraomai*, au moyen, signifie « contempler » ou « regarder avec intérêt » : dans un tel cas, je continue de voir, activement, mais dans le même temps, je me laisse affecter par ce que je vois, je prends part au spectacle et n'en suis pas simplement le spectateur désintéressé—il y va de moi dans ce voir. Toucher, on l'a dit, se dit *haptomai* (au moyen). À l'actif, *hapto* est également possible, mais il signifie alors « mettre en contact » ou « faire un nœud », où l'on voit bien en effet que le sujet se retire du toucher, n'est pas concerné dans son être

214 Émile Benvéniste, « Actif et moyen dans le verbe » (1950), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, tome 1.

215 *Ibid.*, p. 172.

par l'action, n'est en somme pas lui-même touché.

Les exemples de verbes seulement moyens (c'est-à-dire qu'on ne peut pas les dire à l'actif) sont des verbes comme *gignomai* (naître), *sequor* (suivre, épouser un mouvement), *potior* (être maître), *fruor* (jouir), *phato* (parler). Dans ces verbes, il n'est ni seulement question d'une passion (qui me vient de l'extérieur sans que j'y fasse rien) ni simplement d'une action (qui part de l'intérieur pour modifier l'extérieur), mais des deux à la fois. Naître est bien, pour l'être concerné, un certain faire, c'est-à-dire que personne d'autre que lui ne le fait ; mais dans le même temps et dans la mesure où il est produit par ce faire, il faut bien reconnaître que le sujet y est tout autant « fait » par la naissance. La question de savoir s'il y a un objet au bout de l'action ne fait pas la différence : même si le procès demande un objet, c'est le sujet qui est « centre en même temps qu'acteur du procès ; il accomplit quelque chose qui s'accomplit en lui[216]. » Ainsi jouir (de quelque chose, de quelqu'un) implique, quoi qu'il en soit de ces objets, une jouissance (intransitive) de soi. Jouir de ne laisse pas mon être indifférent : je suis en jeu dans mon jouir, c'est-à-dire que mon jouir m'altère autant qu'il provient de moi.

La compréhension de ces verbes en fonction de leur appartenance aux catégories moyennes ou actives dans les langues anciennes est, comme on le voit, riche en enseignements. On apprend ainsi que pour les Grecs, parler (*phato*, qui se dit au moyen) ce n'était pas seulement émettre des sons, mais être affecté par ces sons. À quel niveau ils comprenaient cette médiété de la parole est une autre question : pensaient-il à la résonance interne de l'organe phonatoire ? Entendaient-ils par là que la parole prononcée contribue à définir la pensée du locuteur ? Nous ne pouvons le déduire de ces seules catégories linguistiques, mais du moins ces catégories mettent-elles en lumière certaines directions pour penser ces gestes. C'est ce rôle critique que joue pour nous le grec *haptomai*, que nous intégrons au français sous les espèces du mot « haptique » : haptique nous présente l'idée d'un toucher-où-je-suis-touché.

Au reste, cette idée ne nous est pas propre. C'est même très exactement ce sens d'activité qui engage et transforme le sujet qui retient l'attention du psychologue James Jerome Gibson lorsqu'il se saisit du concept d'*haptique* (jusqu'alors utilisé pour désigner

216 *Ibid.*

la science qui s'intéresse au toucher[217], comme l'optique s'intéresse à la vue et l'acoustique à l'ouïe) pour redéfinir la sphère du toucher. Le psychologue définit en effet l'haptique comme « la sensibilité de l'individu au monde adjacent à son corps *par l'usage de son corps*[218] ». Cela signifie que pour Gibson, le toucher n'est jamais un événement de surface : c'est une action qui engage le sujet. Le système haptique est tout entier construit sur le fondement que l'activité exploratoire est, en elle-même, indicatrice des objets rencontrés. Selon lui, il faut ainsi accorder toute son importance au fait que toucher équivaut à laisser l'enveloppe se déformer[219]. Lorsque je poursuis les veinures de la table de mes doigts, la manière dont mes mains sont réorientées par le grain de la table est donatrice des qualités tactiles. Il est vrai que je peux également ne pas suivre les rainures, traverser librement la surface, bref me mouvoir indépendamment de la forme de l'objet exploré : mais alors malgré moi, d'autres auto-mouvements (le changement de ma forme ou les tressautements de ma main qui achoppent sur les obstacles que me présentent les rainures) m'indiqueront les caractéristiques de la surface. Le système haptique a donc cette singularité que les mouvements qui me placent dans la position de percevoir l'objet ne sont pas distincts de l'expérience de l'objet lui-même : les deux actions, aller vers l'objet et le percevoir, empiètent l'une sur l'autre. Plus encore que la réversibilité de droit entre proprioception et extéroception, la compréhension du toucher comme déformation indique qu'il y va d'une mise en jeu de mon intégrité dans l'expérience tactile, puisque je n'y sens qu'à la mesure exacte où j'y perds momentanément une partie de ma forme : toucher n'est pas seulement le revers d'un être touché ; pour toucher, il faut que je me *laisse* toucher.

(En phénoménologie) Réversibilité et espacement

Deux phénoménologues français ont détaillé avec précision ce toucher-pour-être-touché. Lisons-les : ils nous permettront de donner une image plus précise de ce geste.

217 *cf*. Géza Révész, *Psychology and Art of the Blind*, London, Longmans, Green and Co, 1950.

218 James Jerome Gibson, *The Senses Considered As Perceptual Systems*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1966, p. 97.

219 *Ibid.*, p. 106 : « Tous les tissus vivants, depuis le protozoaire uni-cellulaire, sont sensibles à la déformation. Par quoi j'entends un changement de forme, un mouvement non-rigide. Dans les organismes de taille importante, la stimulation des tissus peut difficilement être séparée de la stimulation des récepteurs, car ces derniers se trouvent de part et d'autre de la masse des tissus. »

Merleau-Ponty a fait de l'haptique le phénomène majeur du toucher, au point parfois de le prendre pour paradigme de tout contact. Si je puis toucher-pour-être-touché, nous dit en effet le philosophe, ce n'est pas un accident : c'est qu'en vérité, il me faut être touchable pour toucher, c'est-à-dire qu'il me faut être moi-même « tactile », être tissé de la même étoffe que cela que je touche. Il détaille avec précision cette réversibilité dans une des premières descriptions du chiasme intra-sensoriel :

« *Quand ma main droite touche ma main gauche, je la sens comme une "chose physique", mais au même moment, si je veux, un événement extraordinaire se produit : voici que ma main gauche aussi se met à sentir ma main droite (…). La chose physique s'anime—ou plus exactement elle reste ce qu'elle était, l'événement ne l'enrichit pas, mais une puissance exploratrice vient se poser sur elle ou l'habiter*[220]. »

Autrement dit, la réversibilité tactile n'est pas un *fait* du toucher : c'est un *faire* auquel je peux m'adonner quand j'entre en contact avec les choses. « Si je veux » je peux *faire* que ma main soit tantôt touchante, tantôt touchée. Reprenons la description de Merleau-Ponty : mes deux mains sont l'une sur l'autre, ma main droite sur ma main gauche. Pour ma conscience perceptive, il ne fait aucun doute que c'est bien ma main droite qui touche ma main gauche. C'est le cas en raison de leur relation spatiale (l'une a l'ascendant sur l'autre) et sans doute aussi à cause des mouvements qui précèdent, puisque comme pour la plupart des droitiers, quand j'ai décidé de mettre mes mains en contact, c'est ma main gauche qui s'est immobilisée, et ma main droite qui l'a rejointe (si j'applaudis, c'est cette même main gauche qui servira de tambour à ma main droite qui bat la mesure sur elle) : comme pour la plupart des droitiers, ma main gauche est la main « contextuelle » (par exemple, c'est elle qui immobilise la pomme que j'épluche de la main droite).

Malgré ces tendances, sans même déplacer mes mains, à tout moment, je peux par un simple acte de la volonté (« si je veux ») faire que la main touchée devienne la main touchante : je peux investir d'une intentionnalité exploratoire ce qui n'était, à l'instant, que le contexte d'une exploration. Si une telle réversibilité est possible, c'est sur la base d'un vide, d'un espace que je laisse à l'intérieur de la main touchée. Je prends ainsi conscience que lorsque ma main droite touchait ma main gauche, elle n'avait pas tout à

220 Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 211.

fait le dessus, elle n'avait pas encore arraisonné ce qu'elle touchait au point d'en faire une simple chose que l'on touche. Il y avait encore de l'espace dans la main touchée, vide qui autorisait le retournement de mon intentionnalité : cette distance qui restait encore à parcourir pour que ma main gauche *continue* de toucher ma main droite, ce creux sert de point de pivot à la réversibilité du touchant et du touché, et fait qu'à présent, c'est ma main droite qui touche ma main gauche.

Il est important de dire que la réversibilité est un geste, et non seulement une donnée vraie pour toujours dans l'événement tactile. Il faut plus qu'une introspection pour accéder au chiasme : il y faut un geste, il faut y mettre en œuvre une *manière* de toucher et non seulement une acuité sensorielle ou une finesse descriptive. Et si ce geste n'a guère été pratiqué en philosophie avant qu'Husserl le premier ne le mentionne et que Merleau-Ponty ne le répète, c'est que cette possibilité n'est guère intégrale aux mélodies tactiles quotidiennes. Quand je touche, habituellement, en particulier dans le monde urbain, je ne suis guère touché—et pour cause, l'essentiel de mon monde urbain est composé de choses inertes (ce qui contraste avec le monde des Grecs, où l'évidence du toucher comme être-touché s'inscrivait dans un monde pour l'essentiel agraire et rural). Il est vrai que dans certains cas, il m'arrive spontanément de me sentir touché par ces choses : ainsi, pressé, je bute contre une table, et c'est comme si elle m'avait fait un croche-pied ; ou bien, je me blottis contre mon oreiller, et c'est comme s'il me prenait dans ses bras. Mais pour l'essentiel de mes actions envers les choses, c'est moi qui touche les choses, et elles n'y sont pour rien. Lorsque, comme à l'instant, je touche le plastique de mon clavier, ce ne sont pas mes doigts qui m'apparaissent être touchés par l'ordinateur, mais bien chacune des lettres qui semblent être frappées par mes doigts. Mon geste (ici, frapper sur les touches du clavier), lui-même, demeure intact dans le toucher : c'est, pour ma conscience perceptive, l'objet qui est touché, et non le mouvement qui me porte vers lui. Ce toucher ignorant de soi comme touché est une anesthésie haptique, c'est-à-dire non pas une insensibilité tactile (comme lorsque je ne sens pas mon vêtement, ou lorsque le moustique m'injecte son anesthésiant local), mais plus spécifiquement, l'attitude par laquelle je ne me laisse pas toucher par les autres, même en contact.

On peut appeler « violent » tout toucher ainsi anesthésié. Même si la frappe du clavier est bien éloignée des coups donnés à un autre vivant, elle en fournit un modèle de pensée : en elle, je touche en perdant contact avec moi-même, je touche sans être touché. Dans *Le toucher—Jean-Luc Nancy*[221], Jacques Derrida a fait de la possibilité de cette violence la situation originaire du toucher : l'espacement (espacement qu'il signale typographiquement, dès le titre de l'ouvrage, par cet énorme tiret cadratin qui dédie le toucher à Jean-Luc Nancy). Contre la métaphysique haptocentrique qui fait du toucher le sens de la plénitude intuitive, Derrida invite à penser le toucher comme le premier sens de l'extériorité : dès que je me touche, je fais cette épreuve de ma propre extériorité à moi-même, et non de mon intimité. Il y a un « hiatus du non-contact[222] » dit Derrida, dans lequel peut en effet se loger la violence, l'anhaptique, l'insensibilité ; mais aussi, inversement, l'approche, la caresse, la tendresse.

À l'inverse, il faudrait appeler « toucher esthétique » la quête consciente et curieuse qui explore les formes et se rend sensible à leurs effets. C'est la plasticienne Rosalyn Driscoll qui développe ce concept de toucher esthétique à propos de ses « sculptures à toucher[223] », petits labyrinthes de bois ou de papier qui invitent l'exploration à l'aveugle de myriades de détours et d'angles et qui agissent, pour qui les touche, comme des partitions d'une chorégraphie manuaire. Le tactilisme de Marinetti visait à le solliciter en proposant différentes *matières* à l'exploration. Le Contact Improvisation y confronte en mettant, face-à-face ou plutôt, peau-à-peau, deux partenaires qui ne savent pas quoi faire l'un avec l'autre.

Il est important de souligner l'existence des touchers-sous-anesthésie et des touchers esthétiques : elle montre que ce n'est qu'à partir d'une certaine décision, d'une certaine poétique qui est à la fois une certaine éthique, qu'on peut décider d'investir un style tactile ou l'autre. On ne saurait essentialiser le toucher du côté du *toccare* latin (toucher anhaptique, percussif, pénétrant) ou de l'*haptomai* grec (toucher haptique, sensible, pénétré) : l'essence du toucher est justement son ambiguïté à l'égard de cette polarité.

221 Jacques Derrida, *Le toucher—Jean-Luc Nancy*, Paris, Galilée, 2000, §2.
222 *Ibid.*, p. 47.
223 Rosalyn Driscoll, « Aesthetic Touch », dans Francesca Bacci and David Melcher (éd.), *Art and the Senses,* Oxford University Press, 2011.

Trouvez une partenaire. Vous pouvez vous asseoir l'une en face de l'autre et fermer vos yeux. L'une d'entre vous va tendre son bras dénudé à sa partenaire : ce bras, c'est un environnement pour l'autre. Cela ne signifie pas qu'il est passif, cela signifie simplement qu'il se donne comme contexte aux explorations de l'autre. L'exploratrice, quant à elle, a deux possibilités, deux motifs d'exploration. Premier motif : elle cherche à amener des sensations dans sa main ; elle ne cherche pas à connaître ce qu'elle explore, elle cherche à ressentir sa main au travers du contact que lui fournit l'autre. (… un temps…) Second motif : l'exploratrice cherche cette fois à déterminer les caractéristiques de l'environnement : de quoi c'est fait ? Quels reliefs ? Quelles textures ? Quelles résistances ? Prenez le temps. Remarquez : quelles parties de votre main utilisez-vous pour découvrir que vous n'utilisiez pas pour apporter des sensations dans votre main ? Est-ce que vous êtes capables de bien dissocier les deux modes exploratoires[224] *?*

Dans cette partition de Lisa Nelson, on retrouve l'ancienne figure de la masse anonyme : le bras de l'autre est un environnement, dont le danseur explore les caractéristiques comme un enfant « teste » un jouet. Mais une alternative est à présent proposée, où le toucher n'a plus la neutralité de l'examen objectif : cette fois, je touche pour recevoir des sensations. Je touche, à nouveau, pour être touché. Dans les deux cas, la posture est remarquablement solipsiste : dans le premier, parce que l'autre est « objectifié » comme environnement au lieu d'être considéré comme autre ; dans le second, parce que l'autre est « instrumentalisé » comme outil à procurer des sensations. Ce solipsisme est probablement un des composants essentiels de l'éthique anarchiste du Contact Improvisation, qui part du principe que le meilleur service à rendre à l'autre dans la relation, c'est d'être attentif à l'effet de l'autre sur moi, et non à mon effet sur lui. En touchant pour être touché, je désactive ainsi mon désir de toucher l'autre : je me touche à l'autre, et j'autorise par là l'autre à se toucher à moi, ou à me toucher s'il le désire ; mais je ne lui assigne pas la signification de ce toucher. Je lui laisse la main.

224 D'après un atelier de Lisa Nelson, *Tuning Scores*, Valcivières, 2015.

Toucher (4) : Fluer, rouler

Il y a pourtant de nombreux touchers, en Contact Improvisation, qui se présentent comme *au service* de l'autre. Cette mise au service de soi peut être décrite, à la manière de l'haptique, comme un abandon du mouvement à la sensation. Mais au lieu de toucher pour être touché, dans cet abandon, je touche *pour laisser à l'autre l'opportunité de me toucher*. La différence est mince, mais la qualité d'espacement distincte : dans le premier cas, l'espacement est adventice, je touche pour être touché en l'autre ; dans le second, l'espacement est un retrait, je touche pour laisser venir l'autre. On pourrait dire que c'est un toucher qui a du tact. Ce qu'on vise en effet lorsqu'on dit de quelqu'un qu'il a du tact, c'est qu'il sait mesurer les distances auxquelles se tenir : c'est quelqu'un qui me laisse la place pour exister tout en étant au plus proche. Disons que le tact est le style tactile dans lequel le toucher est symétriquement approche et accueil : il consiste à mesurer les effets de mon approche sur l'autre, à m'ajuster pour lui.

Appelons « flux » cette relation d'hospitalité réciproque où nous nous efforçons mutuellement d'approcher l'autre avec tact. Une des manières dont le Contact Improvisation a répondu à cette exigence a été d'inventer un type d'engagement en duo : le *rolling point of contact* (littéralement, « le point de contact qui roule ») ou, plus largement, *suivre le point de contact*.

« *Placez le sommet de vos crânes l'un contre l'autre. Restez là un instant. (…) et puis, (…) laissez le point de contact de vos têtes se déplacer en roulant. Permettez à votre corps de s'ajuster au mouvement et à la pression de ce point. Ce qui est important, c'est de partager ce point de contact… il faut se fier à l'équilibre et au fait que votre système musculaire s'adapte automatiquement*[225]. »

Dans ces expériences de flux, quelle que soit la partition suivie, le sentiment partagé par les deux danseuses est d'être au service du point de contact qu'elles s'efforcent de maintenir. Le point de contact est partagé, cela veut dire qu'il n'appartient ni à l'une ni à l'autre des partenaires : l'intention derrière leurs touchers n'a pas de qualité particulière autre que de maintenir le toucher. Dans un tel cas, elles ne touchent pas pour être

225 Steve Paxton, « Transcription », *NDD 38-39*, p. 89.

touchées, mais seulement pour continuer à pouvoir toucher. Le style qui en découle est ce qu'on pourrait appeler un toucher d'espacement : en effet, pour pouvoir continuer à toucher, il n'est pas suffisant de simplement rester en contact—pour pouvoir toucher, il faut que j'aie l'espace d'approcher mon partenaire.

C'est à nouveau dans les mots d'un sculpteur qu'on peut trouver une compréhension exacte de ce style mis en œuvre dans le Contact Improvisation. Giuseppe Penone parle ainsi d'un certain tact où la prise en main est pensée comme un accordage rythmique avec la matière. Penone conçoit ainsi son œuvre sculptée comme la manifestation des vitesses d'érosion des matières qu'il travaille :

> « Selon moi, tous les éléments sont fluides. La pierre même est fluide : une montagne s'effrite, devient sable. Ce n'est qu'une question de temps. C'est la courte durée de notre existence qui fait que nous appelons "dur" ou "mou" tel ou tel matériau. Le temps met à mal ces critères[226]. »

L'accordage tactile est en ce sens accordage de vitesses : il consiste à se mettre au diapason de ce qui est touché, à inclure, dans le geste, la vitesse à laquelle l'autre (fût-il montagne) se meut. Si la montagne est friable à condition d'aller à sa vitesse propre, à condition d'en saisir les assises géologiques, inversement, la peau de mon partenaire peut devenir dure si je n'en saisis pas le rythme propre, et si je vais trop vite vers elle, je peux m'y brûler. Dans le tact, mon toucher sait déjà, peut-être d'un savoir dont il entend se déprendre pour redécouvrir l'objet qu'il frôle, mais d'un savoir qui a inscrit la déformation cohérente de l'objet dans le schème moteur qui s'y frotte. Sans doute à la rencontre de l'objet que j'effleure, je ne déforme guère mon enveloppe, comme nous le suggérions à propos du contact palpatoire, mais à dire vrai, je déforme bien plus qu'elle puisque c'est jusqu'au temps et à l'espace dans lesquels mes mouvements s'effectuent, c'est jusqu'aux possibilités de mes gestes à son encontre, qui se trouvent façonnés par lui.

On le comprendra peut-être au mieux en décrivant le style tactile qui le contrarie : le

226 Giuseppe Penone, cité dans Georges Didi-Huberman, *Être crâne*, Paris, Minuit, 2000, p. 48.

visqueux[227]. Le visqueux est l'empêchement du flux : fluide ralenti, empâté, empêtré en lui-même, il est la prison de lenteur dans laquelle s'enlise le toucher. Le visqueux est plus qu'une simple mollesse que je pourrais tâter vaguement : il me présente les aspects d'une certaine solidité, et, dans le cas d'une substance comme le miel, il m'invite de prime abord au contact. Mais très vite il prend sa revanche : au moment où je me saisis de lui, c'est lui qui se saisit de moi – il ne veut plus me quitter, il adhère à ma peau, ne me permet pas de passer au travers lui ni de le parcourir. À chaque instant, il m'arrête ou me retient, me piège dans l'acte par lequel je tentais d'entrer en contact avec lui. Par cet agrippement, le visqueux exerce une violence inédite, celle de la fascination tactile. Avec le visqueux, « je ne suis plus le maître d'*arrêter* le processus d'appropriation. Il continue. En un sens, c'est comme une docilité suprême du possédé, une fidélité de chien qui *se donne*, même quand on ne veut plus de lui, et en un autre sens, c'est, sous cette docilité, une sournoise appropriation du possédant par le possédé[228]. » Cette docilité pernicieuse du visqueux est le véritable envers du fluide : toute idée de surface, toute idée de glissement est interdite et comme sucée, ralentie, empêtrée par lui. Une fois le contact réalisé, le visqueux ne m'autorise pas à le renouveler, il ne me permet pas de continuer d'aller vers lui. En ce sens, le visqueux n'arrête pas le mouvement comme le dur, qui offre du moins la possibilité du rebond et *a fortiori* du retour : le visqueux absorbe, piège, capture le geste qui me fait aller vers lui au point de m'en interdire le départ.

Le contact fluide a ceci de commun avec le visqueux qu'il intègre l'autre dans le toucher. Dans le flux comme dans la viscosité, il y a une certaine adhérence à l'autre, mais cette adhérence n'est pas une tentative d'absorption. Dans le flux, au lieu d'indifférencier le touché en le suivant partout où il va, je cherche à rester fidèle au contact sans m'y dissoudre. La prise de conscience de cette qualité d'espacement est ce qui facilite l'entrée en flux. Élevé au plan intersubjectif, cette qualité d'espacement peut être comprise comme une relation qui ne présuppose pas la situation de l'autre. Comme le dit Erin Manning à propos du tango, un tel toucher est alors « une directionnalité vers un corps qui n'est-pas-encore-advenu, non pas un corps en stase, mais un corps bougé et

227 Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique* (1943) Paris, Gallimard, 1976, pp. 646-659.
228 *Ibid.*, p. 655.

bougeant. » Et plus loin : « je m'abstiens de toucher ce que je touche avec une abstinence qui contient en elle le désir de toucher, de ressentir, de te sentir[229]. » En un sens, ce toucher est articulé comme un double mouvement contraire, d'aller vers et de retrait.

Dans le toucher-flux du Contact Improvisation, c'est cette qualité d'espacement qui est visée : le *rolling point* atteint cet espacement en laissant le point de contact se dérouler sur la surface. Dans le *rolling point*, je garde l'autre sur la carte de ma peau, mais je ne l'y retiens à aucun endroit, je le laisse continûment glisser ou rouler d'un point à l'autre de la carte. Si je t'écrase dans la contiguïté, si je te « colle » (comme on dit en français vernaculaire), on ne peut guère dire que nous fluons ensemble. Et rien n'oblige à ce que l'espacement se déroule sur un seul plan : je peux tout aussi bien « donner de l'espace » à mon partenaire en l'autorisant simplement à prendre ces distances. Tel est en effet le véritable tact : je te touche de telle sorte qu'à tout moment, le contact peut disparaître sans que je ne te coure après. Le tact est don d'espace et patience du temps qui autorise à l'autre la possibilité d'une approche. C'est dans l'ajustement, dans l'imminence que se lit le tact : le contact n'arrive pas (à son terme), et c'est parce qu'il affleure qu'il me donne à sentir.

La possibilité d'un tel ajustement a récemment été soulevée à l'endroit de l'espace vécu autour du corps propre, que le neurophysiologue Giacomo Rizzolatti[230] a dénommé « espace péri-personnel ». Cet espace correspond au plan cérébral (dans le lobe fronto-pariétal) à un ensemble de neurones répondant à des fonctions multi-sensorielles au voisinage de l'enveloppe cutanée : en particulier aux alentours des mains et du visage (là où les corpuscules de Meissner, particulièrement sensibles aux pressions légères, sont les plus répandus), on constate que les mêmes neurones s'activent lorsque nous sommes directement en contact avec les objets et lorsque ceux-ci se trouvent à une petite distance (souvent autour de 10 cm). Or une étude récente[231] a montré que l'espace péri-personnel variait selon les modalités de l'interaction entre deux sujets. L'équipe de Chiara

229 Erin Manning, *Politics of Touch*, *op. cit.*, p. 12.

230 Giacomo Rizzolatti et al., « Response properties and behavioral modulation of "mouth" neurons of the postarcuate cortex (area 6) in macaque monkeys », *Brain Research*, 1981.

231 Chiara Teneggi et al., « Social modulation of peripersonal space boundaries », *Current Biology*, vol. 23(5), 2013.

Teneggi, partant du constat que l'espace péri-personnel est susceptible de variations au contact des outils manipulés (ainsi, comme chacun peut en faire l'expérience en jouant au tennis ou en bricolant, c'est au bout de la raquette ou du marteau que je sens les objets dans l'espace auquel je m'adapte, même avant de frapper la balle ou le clou), s'est demandée comment les rapports interindividuels pouvaient influencer la taille de cette enveloppe qui s'intègre à notre schéma corporel. Les sujets étaient invités à un jeu où leur partenaire cherchait soit à coopérer, soit à trouver des stratégies pour faire perdre l'autre ; les psychologues testaient ensuite le temps de réaction à des stimuli sonores émis à proximité du visage. Les résultats ont montré que la détection des stimuli à proximité du partenaire coopératif devenait presque aussi rapide que lorsqu'ils se manifestaient à proximité du corps propre. Autrement dit, après une interaction coopérative, les frontières des espaces péri-personnels entre moi et mon partenaire en viennent à fusionner leurs valences, au point qu'un son qui s'approche du visage de mon partenaire me fait réagir presque aussi vite qu'un son qui s'approche du mien.

Trouvez deux partenaires. L'un d'entre vous se met au milieu des deux autres. Le partenaire du milieu a une fonction de conducteur : comme l'eau conduit l'électricité, le danseur du milieu cherche à retransmettre la danse, les mouvements du partenaire de droite au partenaire de gauche et inversement. Ceux qui se trouvent à l'extérieur dansent ensemble, sans se toucher, ou plus exactement, en se touchant à travers le partenaire du milieu[232].

C'est à l'évidence, cette fonction d'élargissement de l'espace péri-personnel au travers non seulement des outils, mais également des partenaires dans un jeu coopératif, qui est exploitée en Contact Improvisation. Car plus encore qu'être simplement sensible à la mise en mouvement des masses, aux chocs ou aux poussées que reçoit mon partenaire, c'est jusqu'à l'espace qui l'environne qui me touche et auquel je m'associe.

* * *

232 D'après un atelier de Ray Chung et Chris Aiken, *I Seem To Be A Verb*, Vienne, 2015.

La cartographie sensorielle sur la base de laquelle travaillent les contacteurs consiste à activement investir l'environnement d'une multiplicité de qualités tactiles dont nous avons tenté de dresser une carte partielle. Il n'y a pas, dans le Contact, *le* toucher, mais une multiplicité de manières de s'engager auprès des autres et de soi-même par des gestes tactiles. Cet investissement concerne d'abord la sensibilité de la peau du danseur, tantôt conçue dans sa matérialité physique, tantôt conçue comme surface réactive, dans tous les cas, anonymisée pour mieux en étudier les caractéristiques. Le symétrique de ces questionnements sur la sensibilité du corps propre conduit les contacteurs à interroger les modalités de l'adresse à autrui impliquée dans la prise de contact : l'haptique et le flux nous ont donné deux voies d'entrée dans ces dynamiques relationnelles impliquées par le toucher.

Mais nous avons, jusque-là, un peu fait comme si le toucher ne concernait jamais que des humains entre eux, oubliant par là que le contacteur n'est pas seulement un duettiste, mais aussi un soliste. Il est vrai que le Contact Improvisation est, primordialement, une forme de duo et sans doute pour l'essentiel, ce qui est dit ici doit s'entendre dans une relation où touchants et touchés sont, au moins, des vivants[233]. Mais le contact s'étend aussi encore aux choses, et le contacteur vit dans un monde où les métaphores qui parlent de contact du sol avec le mur, de la rencontre de la lumière avec les surfaces, sont vécues de manière littérale.

Il est tentant de dire que c'est le rapport à autrui, c'est-à-dire le caractère de réciprocité effective du contact dans la danse en duo ou à plusieurs, qui sert de modèle pour l'extension de la tactilité à l'environnement. Mais l'inverse est aussi vraie, et c'est parfois parce que je déploie une certaine attention à l'environnement comme touchant, parce que j'exerce ma capacité à répondre aux touchers qu'il me prodigue, que je suis en mesure d'entrer en contact avec mes partenaires humains sous les auspices du tact.

233 Sur les pratiques inter-spécifiques de Contact Improvisation, les œuvres de Chisa Hidaka et Benjamin Hartley avec un groupe de dauphins vivant dans les Caraïbes (dolphindanceproject.com) et de Nita Little avec un cheval (« Enminded Performance: dancing with a horse », dans Lynette Hunter, Elisabeth Krimmer and Peter Lichtenfels (éds.), *Sentient Performativities of Embodiment. Thinking alongside the Human*, Lexington Books, 2016).

L'entrée en danse n'est pas alors l'entrée en contact avec une partenaire : il faut d'abord le temps de s'apprivoiser soi-même. Ce n'est qu'après cette provision que je me rends au contact des autres partenaires de jeu. Il est vrai qu'ils peuvent bien m'y aider, que par eux pourrait bien transiter ce nouveau rapport aux choses qu'institue le tact, au point de considérer en effet le sol, les murs, la lumière comme des partenaires de jeu. Mais cette transition ne doit pas masquer le fait que c'est dans le rapport aux choses que le tact s'établit, que les dimensions d'accueil et d'approche se négocient d'abord. Ainsi Paxton peut-il décrire le Contact Improvisation comme « une forme de danse (…) qui considère chaque danseur comme une surface sur laquelle jouer, un sol[234] » : c'est dire que s'il y a extension de la sphère de ce qui me touche, le partenaire n'est en un sens que le dernier des autres à en bénéficier, et s'il est sans doute le *telos* de cette extension, il n'en est assurément pas l'archétype. Comment le pourrait-il au demeurant, lui qui ne cesse de se frotter à moi, de sauter dessus, de me soulever, de me toucher ? Les contacts qu'il me prodigue auraient tôt fait de me faire revenir à ma coque protectrice s'ils ne s'inscrivaient pas dans un espace que j'ai déjà autorisé à me toucher de toutes parts.

Il y a une « chose » qui fait cela (me toucher de toutes parts) sans que j'aie besoin de m'abandonner à un fantasme animiste : c'est la Terre. Et entendons bien par là ce que la majuscule indique, à savoir : la planète Terre—non seulement la terre sous mes pieds, mais encore la Terre comme masse qui, par l'attraction gravitaire qu'elle exerce sur moi et les autres, me retient à elle. Elle m'invite au toucher, mais elle ne m'y contraint pas tout à fait non plus. Car bien qu'elle m'enveloppe sans cesse et qu'en un sens, je ne puisse jamais me séparer de sa force, elle n'a rien de l'empâtement du visqueux : elle ne colle pas à moi, et à tout moment, je puis en décoller—ce qu'on appelle marcher, bouger, sauter. Les vecteurs gravitaires m'unissent et me séparent du reste du monde dans le même mouvement : ils m'y unissent parce que c'est bien la gravité qui nous relie, qui donne un sens commun au senti et au sentant (« vers le bas ») ; ils m'en séparent, non seulement parce que je m'en relève, mais parce qu'elle ne m'attire qu'à la mesure de ma masse (en quoi la Terre elle-même a son tact). La Terre définit dans son rayonnement l'espace haptique par excellence : elle autorise la légèreté du pas. Léger veut dire : ce qui

234 Steve Paxton, « Solo Dancing », art. cit., p. 24.

se lève, ce que je soulève sans effort (*levo*). Mais aussi : ce qui glisse avec aisance (**lei*). L'espace qu'elle déploie est lisse—non pas sa surface, dotée d'obstacles et d'arrêts, de granules et de cailloux—mais les verticales gravitaires qui partent d'elle.

La mise en avant du toucher comme mode de communication avec les autres et avec nous-mêmes nous conduit ainsi naturellement à la mise au jour d'une masse omni-englobante au sein de laquelle s'exprime la parenté du sujet et de l'objet de la sensation. Il restera à savoir comment cette pesanteur est investie dans l'expérience du mouvement : si le poids prend la place de la peau dans la situation du partage, ou plutôt, si c'est la gravité qui finalement prend en charge la qualité tactile de l'environnement, il reste à penser une graviception qui autorise le partage du mouvement.

[Images]

Fig. 1 : Stephen Petegorsky, *Sans titre* (Northampton, 1980)

[Observer] Le Contact Improvisation s'observe aussi bien qu'il se danse, ou plutôt : regarder fait partie des gestes du Contact Improvisation. Dans cette photographie d'un spectacle du collectif *Freelance Dance*, on peut voir qu'en même temps que Nancy Stark Smith est soumise à la force centrifuge qui la projette autour du corps-pilier de Steve Paxton, Lisa Nelson les observe, le dos droit, Daniel Lepkoff, légèrement avachi, et Christina Svane, prête à danser. Ils sont visibles par les spectateurs, leur renvoyant l'image de leur propre activité de regard.

Fig. 2 : Stefano Forlini, *Sans titre* (Paris, 2015)

[Parler] Placés en début ou en fin de pratique, les cercles de paroles sont l'occasion pour les bougeurs de faire passer l'expérience vécue dans un régime discursif que prolonge parfois l'écriture sur différents blogs et dans le magazine *Contact Quarterly*. L'échange verbal n'est pas un à-côté du travail au studio : comme on le voit dans cette photographie des Rencontres internationales de Contact Improvisation de Paris, il

s'effectue dans le lieu-même où la pratique a son cours (ici un gymnase, attestant au passage du statut d'« art-sport » qu'il faut bien conférer à la pratique) ; pour parler, les danseurs ne raccrochent pas leurs tenues aux vestiaires, ils sont prêts à bouger, ou recueillent encore l'essoufflement des danses d'où ils parlent.

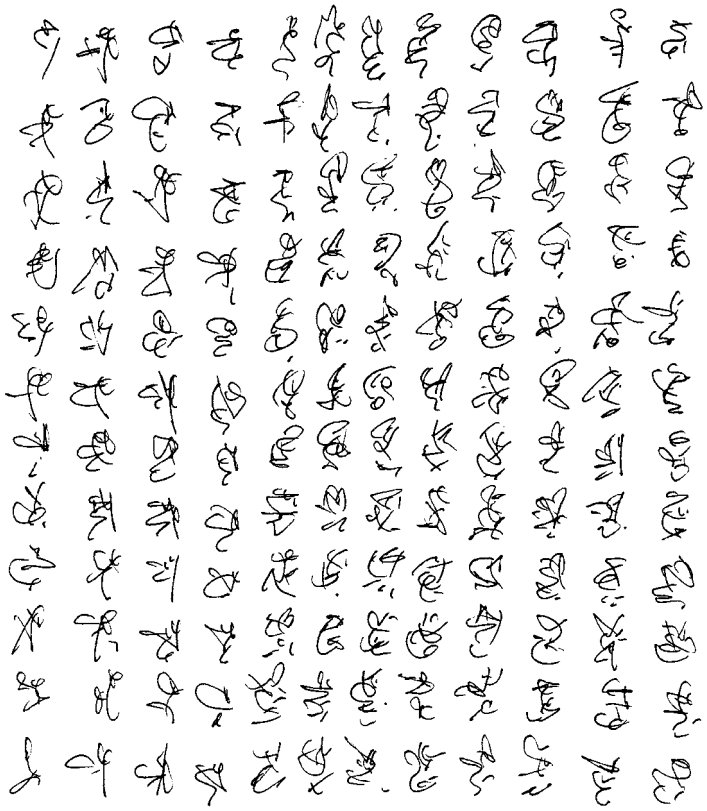


Fig. 3 : Nancy Stark Smith, *Hieroglyphs* (1982)

[Écrire, tracer] Comme une signature, les hiéroglyphes de Nancy Stark Smith ne se disent pas : ils sont la trace d'un geste sur le papier, que la danseuse utilise comme manière d'enregistrer un état d'être ou d'esprit, mais aussi, parfois, comme apprêtement au danser. Ces glyphes, dont NSS remplit des cahiers entiers, sont parfois rendus visibles à d'autres, comme ici, dans les pages de *Contact Quarterly* (vol. 7:2). Bien qu'inspirés par différents systèmes d'écriture et en particulier la calligraphie chinoise, ces « glyphes » (*glyphè* : ciselure, gravure) ne sont pas encastrés dans un système symbolique, et font donc la place à la spécificité de l'expérience vécue de celle qui les trace. Comme les dessins de *Mouvements* frénétiquement tracés par Henri Michaux, ils visent à la commotion du regard, qui se trouve entraîné dans les sinuosités du geste, par-delà les langues. Comme le dit Ann Cooper, ils « tissent un tissu qui nous invite à nous glisser entre ses mailles* ». Ils donnent en ce sens, une image de la parole sollicitée en Contact Improvisation : un dire dont la subjectivité ne doit pas être défalquée.

* Ann Cooper Albright, « Writing the moving body : Nancy Stark Smith and the Hieroglyphs », *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 10(3), 1989, p. 49.

Fig. 4 : Steve Paxton, *State* (Vancouver, 1969)

[Être-debout] Dans State (1968), Steve Paxton explore déjà la « petite danse » qui deviendra le coeur de l'entraînement au Contact Improvisation dans les années 1970. La pièce se déroule ainsi : « 42 personnes entrent dans l'espace, se tiennent debout à une distance pré-définie les uns des autres ;elles sont réparties aléatoirement dans l'espace, mais aucune n'est isolée. 3 minutes. Puis 15 secondes de noir, pour bouger, s'ajuster, se gratter. Et à nouveau : 3 minutes. Puis 15 secondes. Noir. Et ainsi de suite. Une horloge indique la fin*. » C'est l'occasion donnée, aux spectateurs comme aux bougeurs, de faire l'expérience de la gravité dans la posture érigée.

Fig. 5 : Bill Arnold, Sans titre (1984)

[Porter] Nancy Stark Smith porte Steve Paxton (en position de scorpion) sur la pointe de son épaule. Tout le poids du danseur se déverse dans la colonne de la danseuse, qui ajuste sa posture pour minimiser l'effort musculaire représenté par cette multiplication de son propre poids (deux voire trois gravités au lieu d'une... comme dans les montagnes russes, où les remontées soudaines vers le haut impriment environ une accélération de 2,5 g aux corps des passagers).

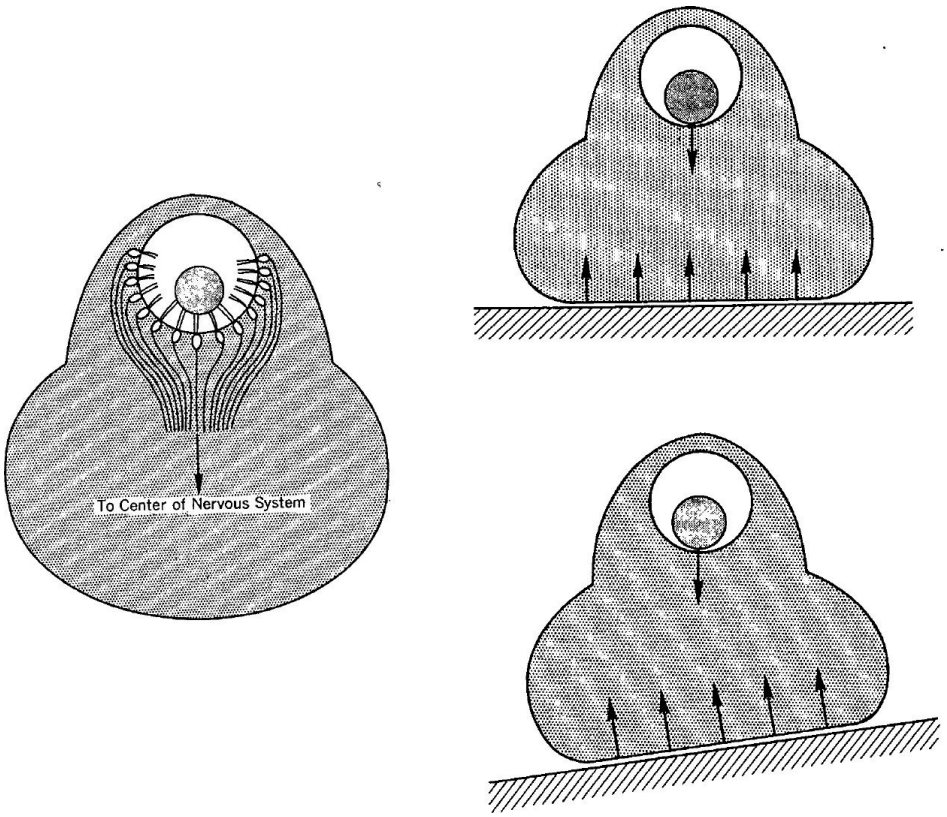


Fig. 6 : J. J. Gibson, Statocystes dans leur relation à différents supports (1966)

[Tomber] Dans *Les sens considérés comme systèmes perceptifs*, le psychologue (il faudrait dire l'écologue) de la perception James Jerome Gibson attribue au système d'orientation un rôle primaire : la perception est d'abord, pour le psychologue, une fonction de l'orientation dans l'espace. Ici, le diagramme d'un statocyste donne une idée de la manière dont le statolithe (la petite sphère au centre et en haut de la cellule) pèse sur les récepteurs ciliés en fonction de l'inclinaison de la cellule sur différents supports terrestres.

Fig. 7 : Parachute Jump [at Coney Island] (1972)

[Sauter] Cette carte postale d'une célèbre attraction de fête foraine construite à Coney Island (NY) dans les années 1930 est utilisée par Steve Paxton comme carton d'invitation à la première du spectacle *Contact Improvisations* (1972). Le choix de cette image, où s'allient imaginaires circassiens (le métal, la foire, le vertige) et idées d'envol (les parachutes, le ciel) marquent bien le lien du Contact Improvisation, dès ses débuts, avec la figure des jeux ilinxiens.

Chapitre 6 ./. Peser

L'espace tonique

(à propos d'un texte d'Erwin Straus)

L'animal humain vit en troupeau, il est bipède et il n'a pas de plumes. Telle est la célèbre définition de l'être humain à laquelle arrive Platon dans *Le Politique* : elle intervient au moment où le philosophe se demande de quel art relève l'exercice du politique ; et il apparaît comme une branche de l'art de gouverner les animaux (« l'élevage collectif »), et plus spécifiquement, ces animaux particuliers qui vivent en groupe, et marchent « nus » ou sans plumes, à savoir les êtres humains[1]. On rapporte que Diogène le Cynique ne put s'empêcher, lorsqu'il entendit la sentence platonicienne, de jeter un poulet déplumé au milieu de ses étudiants réunis en s'écriant : « voici l'homme selon Platon ! » Platon, en bon logicien, s'empressa de modifier sa définition : l'être humain est un animal bipède sans plumes *et sans ergots*[2]. L'absurdité de la situation continue de faire rire sur les bancs d'école, et on ne cite plus guère cette définition que pour la saveur de la réponse qui lui a été faite.

1 Platon, *Le politique*, 266e.
2 Diogène Laërce, *Vies des philosophes*, VI, 40.

C'est pourtant de la même prémisse que nous voudrions partir ici. Non pas, comme Platon, pour déterminer qui ou quoi il convient de gouverner, mais pour nous intéresser à cette mobilité spécifique qui qualifie des animaux qui se tiennent en effet sur leurs deux jambes à distance du sol (bipèdes), sans pour autant avoir accès à l'envol (sans plumes). La définition platonicienne commence à perdre de sa tournure humoristique quand on en saisit cette profondeur : l'être humain est un être debout, c'est un être à distance de la terre, et cependant, dans sa verticalité, il n'échappe pas à la pesanteur. L'être humain, c'est l'être, tenu entre deux pôles, qui à la fois s'élève et pèse de tout son poids selon le même axe vertical. Tel est le paradoxe qui qualifie sa posture érigée : il se tient au-dessus de l'horizon, mais ne tend qu'à s'aplatir, alternance qui rythme ses jours (debout) et ses nuits (couchées)[3].

On ne peut faire l'économie, lorsqu'on parle de la motricité humaine, de cet incessant dialogue avec la gravité qui qualifie notre mode d'existence vertical, bien que cette tenue soit toujours comme mise en danger, ou en sursis, par le retour au sol et l'affaissement. La posture érigée, loin d'être une donnée acquise pour le bipède sans plumes que nous sommes, est une tâche permanente de l'état vigile, qu'il nous faut maintenir plus ou moins consciemment sous peine de nous effondrer : c'est de ce mouvement d'auto-entretien de notre verticalité qu'il sera ici question, comme de ce poids vivant qui habite et soutient tous les instants de notre vie éveillée. Nous nous plaçons, en ce sens, dans les pas du psycho-phénoménologue Erwin Straus qui dans un article célèbre de 1930 (« Les formes du spatial. Leur signification pour la motricité et pour la perception ») a consacré d'importantes réflexions à la relation entre danse et musique. Il s'agissait, pour lui comme pour nous, de reconnaître dans la danse une initiation à des expériences originales de la spatialité, et de s'en inspirer pour décrire une appréhension des mouvements humains qui prennent en compte la variété des directions et des gestes qui nous sont disponibles. À titre d'introduction à nos réflexions sur le geste de peser en Contact Improvisation,

3 Sauf quand l'urgence politique lui demande d'inverser cette logique, ce en quoi il y aura toujours quelque chose de profondément solidaire avec la révolte dans le fait de tenir une, des Nuits Debout, face au sentiment d'être aplati, couché, le jour. La fête, la révolution politique, sont des activités nocturnes parce qu'elles consistent dans le renversement des valeurs, dont la première part est sans doute le passage de l'horizontalité à la verticalité.

nous voudrions rappeler et commenter ce cheminement qui conduit Straus à penser l'espace par la danse : nous verrons que, bien qu'il ne les ait jamais thématisés comme tel dans l'article, c'est bien de la posture et de sa relation à ce que nous appelons le poids vivant qu'il est question pour lui.

C'est d'abord en quasi-anthropologue du contemporain que Straus envisage la danse comme ressource pour établir sa « psychologie du mouvement » : en tant que pratique humaine, elle est un fait qui nous permet de toucher à des modes de fonctionnement qui s'écartent de la perception et de la motricité quotidienne, et qui doit donc nous permettre d'interroger ce qui, dans l'histoire des humains, la rend possible dans ses formes spécifiques. Comment est-il seulement possible d'entrer dans l'espace d'un studio, d'une scène, d'une salle de bal, où tournoyer, marcher en arrière, se secouer en cadence, sont autorisés et même requis ? C'est ainsi que Straus cherche à voir dans les pratiques de danses populaires de son époque une manière de comprendre les modes de vie de ses contemporains : la perte d'intérêt pour le menuet (forme soliste en vogue sous Louis XIV) atteste ainsi d'un « abandon de l'existence singularisée », à la faveur d'une « immersion dans le mouvement général[4] » qui se manifeste d'abord dans la valse (forme en duo) puis s'exprime de manière flagrante dans le jazz, où écoute musicale et danse se fondent dans des rythmes collectivement partagés.

Mais plus encore qu'un simple reflet du monde dans lequel nous vivons, le philosophe entend voir dans la danse une occasion d'élaborer un examen systématique des formes d'insertion motrice du vivant dans son environnement, ce que le phénoménologue appelle justement des formes du spatial. Parmi les divers moments du danser, Straus s'intéresse spécifiquement à la part qu'il appelle « extatique » et qui correspond assez bien à la danse immersive qu'il juge être une figure exacerbée dans les danses sociales qui lui sont contemporaines, même si on peut la rencontrer à tous les moments de l'histoire humaine. De la transe orphique aux danses collectives qui investissent les clubs de jazz au début du XXe siècle et les boîtes de nuit à partir des années 1980, l'expérience dont entend parler Straus est celle d'un « devenir-un » avec l'environnement ou avec les partenaires,

4 *Ibid.*, p. 42.

où « la tension existant entre le sujet et l'objet, entre le moi et le monde se trouve pleinement suspendue[5] ». Plus avant, Straus qualifie cette expérience comme relevant d'un mode *pathique* de perception (*pathos* : « ce qui est éprouvé »), indiquant par là qu'il déploie un espace affectif, plutôt que d'action, d'un espace commun, plutôt que subjectivé.

Le danseur et chorégraphe Dominique Dupuy donne une image de ce mode pathique de la motricité en danse : il appelle cela « la dansée. » La dansée est ce moment où

> « le visiteur est visité, comme suspendu à cette chose qu'il a surprise et qui le surprend, à laquelle il a peu à peu l'impression de participer activement, corps et âme[6]. »

C'est très exactement de cette saisie, de cette visitation que parle Straus : non pas de la danse donc, mais bien de la *dansée*, comme moment pathique du danser, c'est-à-dire comme moment où je me sens dansé, plutôt que je ne danse. Il serait tout à fait légitime de s'intéresser à d'autres aspects de la danse (comme la chorégraphie, la danse scénique, etc.), voire à d'autres moments du danser (comme ceux où, plutôt que de me dissoudre dans une unité supérieure, j'en viens au contraire à me subjectiviser). Mais Straus décide méthodologiquement de mettre de côté tous ces autres aspects. On aurait ainsi pu imaginer un Straus phénoménologue du travail de mémorisation du mouvement, ou de la chorégraphie, ou du menuet, ou de l'entraînement régulier du danseur. Ce n'est pas le cas : Straus se veut le phénoménologue de la dansée.

Il est pourtant bien question, au début de son texte, d'une forme de danse scénique. Il s'agit de la danse absolue, c'est-à-dire « sans musique », qui constitue l'avant-garde chorégraphique des années 1930 en Allemagne, et vis-à-vis de laquelle il exprime sa déception :

> « Dans les années d'après-guerre, toutes sortes d'essais furent tentés pour trouver de nouvelles formes de danse artistique. L'on forgea le slogan de danse absolue. La danse, disait-on, ne pouvait languir plus longtemps sous le joug de

5 *Ibid.*, p. 36.
6 Dominique Dupuy, *La sagesse du danseur*, Paris, Éditions Jean-Claude Béhar, 2011, pp. 34-35.

> l'invention musicale ; elle devait se libérer de la tyrannie de la musique. Seulement, en considérant de telles danses austères et privées de musique, l'on s'aperçut justement que la liaison entre la musique et la danse n'était pas une liaison aléatoire, simplement empirique[7]. »

On a souvent pointé le manque de flair historique d'Erwin Straus, au point de réduire le texte à un document d'époque : l'*Ausdruckstanz* qu'il décrie est l'influente cousine de la « danse moderne » américaine dont les manifestations retentissent encore aujourd'hui. Mais l'on a rarement commenté le fait qu'il commence cet article sur les danses extatiques à partir d'une expérience de spectateur où, précisément, *il n'y a pas eu* extase pour lui. Autrement dit, le point de départ de la réflexion de Straus, ce dont il veut rendre compte, ce n'est pas tellement de l'impossibilité d'une danse sans musique (ce qu'on aura beau jeu de moquer aujourd'hui). Ce qui l'intéresse, c'est plutôt ce qui rend possible (ou empêche) l'extase dansée. C'est d'abord de cette expérience que Straus cherche à rendre compte. Ce n'est que secondairement qu'il s'attache à un élément qu'une meilleure perspective historique lui aurait peut-être évité de prendre pour essentiel, à savoir le fait que le spectacle qu'il a vu s'effectuait sans musique—ce qui, rappelons-le, est une pratique qui se généralise au XXe siècle dans la danse scénique et même dans certaines danses sociales. N'ayant pas connaissance de ce fait, faisant l'hypothèse d'une liaison d'essence entre musique et danse, Straus considère alors que cette danse libérée de son inféodation musicale a vu dans le même temps le sol se dérober sous ses pieds. Ainsi, et telle est l'hypothèse principale que Straus formule à l'orée de sa recherche dans cet article : en se libérant de la musique, la danse perdrait dans le même moment « la structure spatiale que la musique engendre[8] ».

Pourtant, malgré cette limitation de perspective historique, les chercheurs en danse n'ont pas cessé de faire crédit à Straus d'avoir conçu un cadre théorique fort pour comprendre les activités de danser et de musiquer : pour penser la danse et la musique, il faut penser leurs relations spécifiques à l'espace[9]. Quelle est l'erreur de Straus, en dehors de son

7 Erwin Straus, « Les formes du spatial », art. cit., p. 15.
8 *Ibid*., p. 16.
9 C'est le cas notamment chez les philosophes Katharina van Dyck (« Sentir, s'extasier, danser », *Implications philosophiques*, 2010) et Anne Boissière (*Musique Mouvement, op. cit.*).

diagnostic historique sur la danse moderne allemande, et comment réarticuler ses propos pour rendre compte de la réalité des pratiques chorégraphiques ? Son erreur n'est pas d'avoir lié musique et danse : leur articulation traverse en effet l'histoire des arts humains. Son erreur est de n'avoir pas reconnu ce simple fait que les mouvements libres et les jeux des enfants n'ont pas attendu la danse moderne pour attester du fait qu'il y a bien un danser qui s'excepte de son inféodation à la musique, et même au sonore. Son erreur est de n'avoir pas conclu, de cette dissociation, que la relation à l'espace extatique n'est pas seulement *donnée* au danseur par un stimulus qui lui vient de l'extérieur—que si sans doute il y va, dans l'expérience de la dansée, d'un être-saisi ou d'un être-affecté, cela ne veut pas dire que celui ou celle qui est saisi n'y est pas actif. Il est sans doute vrai que la musique dispose à la mise en mouvement, mais il faut bien qu'à cet appel, des danseurs *répondent*. Plus avant, Straus nous dit que l'espace acoustique dispose les écoutants à une spatialité dansée. Mais soyons pragmatiques : sans l'espace (physique, architectural, symbolique) nécessaire pour qu'ils évoluent, la musique ne pourrait pas apparaître, ni à eux-mêmes et ni aux autres, comme dansée (tout au plus sera-t-elle « dansante », comme on dit en français). Autrement dit, la musique produit sans doute une spatialité (un rapport à l'espace) de l'ordre du remuement, mais l'espace qui accueille ces remuements n'est pas qu'acoustique : il est tissé par les regards et par les activités des autres écoutants, par l'architecture, par l'heure du jour, par les convenances. Ainsi si j'écoute de la musique dans une salle de concert classique tapissée de fauteuils où tout le monde est confortablement assis, on conviendra que la *dansée* n'est pas la même que celle qui a lieu dans une salle de bal où un partenaire me tend la main. En un certain sens, on pourrait dire que le phénoménologue oublie ici sa propre leçon, à savoir que la motricité et la sensorialité sont l'envers et l'endroit d'une même pièce, et que si les danseurs savent répondre à une musique, il ne suffit pas que la musique leur en impose, il faut encore qu'ils la dansent et déploient par là son orchésalité.

Ces objections adressées à Straus ne le sont que pour mettre à contribution la génialité de ses intuitions : Straus a décrit comme nul autre penseur la spatialité déployée dans l'expérience de la dansée ; mais pour recueillir la profondeur de ses propos, il nous faut reconnaître une dimension plus originaire du mode de rapport à l'espace que celle qu'il

décrit, dimension qui existe en deçà du partage entre l'être-dansé par la musique et l'être-dansé sans elle. Straus fournit les éléments pour trouver cette dimension originaire dans la description qu'il donne de l'expérience acoustique propre à la dansée. Cette expérience n'est selon Straus ni liée à la musique proprement dite (c'est-à-dire à telle ou telle tradition musicale) ni même liée au son à proprement parler (c'est-à-dire au son de telle ou telle chose). En effet, si la dansée devait reposer sur la *reconnaissance* d'une musicalité spécifique ou d'un objet particulier, on ne pourrait guère parler d'un « être-saisi » par la danse. Le jeu des assignations (« tiens, voilà du Bach » ; « ah, voilà le premier violon ») est étranger à l'expérience du danser comme être-saisi : si je joue à savoir d'où provient le son, je ne suis plus saisi par lui—je l'assigne hors de moi. Or il y a une modalité de l'expérience acoustique qui ne relève pas de cette assignation : c'est l'expérience du ton (*Ton*), que l'on doit comprendre comme une expérience acoustique pré-objectale. Dans toute audition en effet, il y a deux parts pour Straus : une part sensible (« pathique ») où nous nous laissons être-affectés, où nous sommes de simples résonateurs pour la sensation ; et une part cognitive (« gnosique »), qui consiste à nous saisir de ce qui nous affecte (tel ou tel objet). Le ton est ce moment pathique, dont la modalité d'apparaître se laisse définir comme un apparaître autonome par rapport au sujet de l'audition : contrairement au son ou à la musique, que je peux n'écouter que distraitement et finalement faire reculer à l'arrière-plan de ma conscience comme simple bruit, le ton s'impose à moi—même si je voulais, je ne pourrais pas y échapper (c'est, par exemple, du ton que je fais l'expérience quand, écoutant une musique, je ne peux pas m'empêcher de danser en rythme).

> « Le ton, dit ainsi Straus, a une activité propre, il se précipite sur nous, nous saisit, nous affecte, s'empare de nous. (…) L'acoustique nous poursuit, nous ne pouvons lui échapper, nous lui sommes livrés[10]. »

Cet état d'obligation en lequel nous place l'écoute du ton se rejoue dans l'origine latine des mots ouïr et obéir. Comme le synthétise Pascal Quignard, en effet, « ouïr (*audire*), écouter (*obaudire*), c'est obéir, et l'audition (*audientia*) est une obéissance

10 Erwin Straus, « Les formes du spatial », art. cit., p. 27.

(*obaudientia*)[11]. » Alors que la vision renvoie primordialement (même si elle ne s'y limite pas) à l'idée de pointer, de suivre une flèche (l'allemand *sehen*, « voir » résonne ainsi avec le latin *sequi*, « suivre »), l'entendre renvoie ainsi à l'idée d'être-saisi, d'être-emporté ou embrassé : c'est ce qu'indique l'expérience du ton.

Le ton désigne ainsi une modalité du *mouvement* et non seulement de la perception : c'est la modalité d'un mouvement qui obéit, qui se laisse saisir, et que Straus veut donc rapprocher des danses « extatiques » où il y va en effet d'un abandon similaire du mouvement individuel au mouvement collectif. L'argument de Straus tient donc en ce parallèle : de même que l'expérience du ton nous emporte, de même la danse extatique nous dissout dans le collectif.

L'opérateur de cette analogie, c'est la « forme » de la spatialité suscitée par l'expérience acoustique, forme qui doit s'entendre non seulement au sens transcendantal, mais aussi au sens, plus simple, de configuration spatiale. L'expérience du ton a en effet une configuration spatiale parfaitement reconnaissable : c'est la sphère. Le ton se présente en effet dans une expérience acoustique qui n'est pas seulement non-assignable, mais aussi (et pour cette raison) non-directionnelle : le ton, remarque Straus, « vient à nous ; il pénètre, emplit et homogénéise l'espace[12]. » L'espace du ton est en ce sens bien différent de l'espace de la vision (il suffit d'ailleurs de fermer les yeux au concert pour s'assurer que l'expérience acoustique est bien moins directionnelle que ce que le couplage vision-audition semble indiquer) : alors que dans la vision, l'espace se limite à l'hémisphère déployé sagittalement devant mon visage, dans l'audition, c'est de tout l'espace que le son vient me toucher, puisqu'il traverse toutes mes matières, et que je l'entends non seulement de mes deux oreilles (écoute aérienne, par vibration de l'air dans les tympans), mais aussi dans les vibrations qu'il impose à tout mon corps (écoute solidienne, par vibration des os).

Or cette omni-directionalité de l'expérience pathique du ton correspond à certaines activités qu'on trouve de manière primordiale dans la danse. Un élément notamment attire l'attention de Straus, c'est le fait que les mouvements dansés manifestent une certaine détente de la gestosphère : les danseurs semblent pouvoir faire des gestes qu'ils

11 Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Paris, Gallimard, 1997, p. 108.
12 Erwin Straus, « Les formes du spatial », art. cit., p. 19.

ne s'autorisent pas dans d'autres espaces. C'est particulièrement le cas dans l'ouverture de l'hémisphère gestuelle arrière, par contraste avec sa valeur dans le monde optique de la marche :

> « la marche arrière nous déplaît dans l'espace optique ; nous cherchons à l'éviter. Pourtant, ce même—ou apparemment même—type de mouvement devient dans la danse une chose tout à fait évidente ; nous ne remarquons rien de toutes les difficultés et de toutes les résistances que nous ressentons dès le moment où nous sommes forcés de faire marche arrière[13]. »

Dans l'espace optique, en effet, la marche arrière est systématiquement vécue comme une bizarrerie, voire avec un certain malaise, qui n'est pas seulement lié à l'impression de chute que les muscles antagonistes du tronc sont moins adaptés à rattraper que dans la marche avant, mais plus probablement au fait qu'il est associé à la fuite devant l'ennemi ou le danger, qu'il fait signe vers un état d'alarme anormal. C'est pourquoi, remarque Straus, le simple fait de se diriger à l'envers de ce sur quoi la vision nous ouvre appelle irrésistiblement la tête à se retourner, comme pour s'assurer, malgré notre volonté, de l'absence d'obstacle. Au contraire, dans l'espace dansé, je n'ai plus aucun problème pour reculer : les pas vers l'arrière ne sont plus vécus comme un aller vers le danger, mais appartiennent à un espace qui s'est détendu de ces valences que lui attribuait l'espace optique (dans les danses à deux, la raison évidente en est que mon partenaire me prête ses yeux et regarde dans la direction où je ne vois pas ; mais même ailleurs et en dansant en solo, le recul n'est pas nécessairement une image, pour moi et pour les autres, d'une situation dangereuse). En analysant successivement les modes du se-mouvoir qui lui paraissent spécifiques à la danse, comme le tournoiement et la marche arrière, le phénoménologue peut donc conclure que « les mouvements dansants *emplissent* l'espace de tous côtés[14] » : la danse s'institue ainsi comme un système de rapports aux directions qui cessent d'être univoquement frontales, comme dans l'espace optique, mais rayonnent autour du sujet et tendent à faire s'équivaloir la gestosphère avec la kinesphère plutôt qu'avec la seule sphère des objets sur lesquels il a une prise optique.

13 Erwin Straus, « Les formes du spatial », art. cit., p. 43.
14 *Ibid.*, p. 35.

Il semble donc bien qu'il y ait homologie entre d'un côté l'expérience tonale comme expérience d'être affecté et saisi de toutes les directions à la fois sans que l'objet de l'expérience acoustique soit assignable nulle part, et de l'autre l'espace multi-directionnel des mouvements qui me sont disponibles dans la danse. Mais Straus a tort d'interpréter cette homologie comme l'effet d'une relation de cause à effet : même si danse et musique étaient toujours corrélées (ce qu'elles ne sont même pas anthropologiquement), cela ne voudrait pas nécessairement dire que l'une a besoin de l'autre pour exister—tout ce que cela veut dire, c'est qu'elles puisent à la même source.

L'étymologie du mot *ton* nous met sur la piste de cette source commune. Étymologiquement, le *ton* auquel le phénoménologue attache tant d'importance ne désigne pas tant un objet acoustique que, depuis le grec *tonos*, un certaine tension entre deux pôles d'attache : tonus d'un muscle, d'un tendon, tension d'une corde, qui ne s'applique que tardivement à la tension de la lyre, donnant par là le « ton » entendu comme mode acoustique. Cette tension ligamentaire qu'indique le ton, c'est la même qu'on retrouve à l'origine du mot que la plupart des langues européennes emploient pour désigner la danse—*danza*, *dance*, *dança*, *dans*, *Tanz*, *tánc*, *tanec* provenant de l'indo-européen **tan*, qui renvoie à l'action de tendre, tension ou détente. Or que le ton de la musique « donne le ton » au danseur, qu'il le mette dans un état de tension (ou de détente) propre à cet espace omni-englobant dont ne cesse de s'autoriser Straus, voilà qui ne fait aucun doute : la musique informe le sujet moteur d'une certaine détente de sa gestosphère, qui lui fait perdre en effet le caractère de face-à-face sagittal que la prédominance de l'optique lui faisait aborder. Mais c'est cette détente, ou cette nouvelle tension, qui caractérise en propre l'espace du danser, et non l'écoute elle-même : ce dont il s'agit, dans la danse, c'est d'un certain état de disposition, un certain état pathique, dont on ne voit guère pourquoi il ne serait provoqué, apprêté, que par la musique. Plutôt qu'un espace tonal (dont les coordonnées seraient définies par le ton musical), c'est donc un espace tonique (dont les coordonnées seraient définies par les tensions dans la gestosphère) qu'il faudrait parler comme ce fond qui ouvre sur le geste dansé[15].

15 Dans *Chanter, Narrer, Danser. Contribution à une philosophie du sentir* (Sampzon, Delatour France, 2016), Anne Boissière propose de même d'élargir la conceptualité straussienne du ton : d'une part, comme nous, au tonus musculaire et d'autre part, à la tonalité vocale (*Stimmung*). Ce parallèle laisse, chez la

Notre propos, dans ce chapitre, sera de qualifier cet espace tonique à partir de certaines pratiques de danse, celles-là même que Straus considérait comme ayant perdu la spatialité qui leur était propre, qui ont mis au centre de leur compréhension du mouvement celle du tonus musculaire, en particulier dans la relation des danseurs à la gravité. Nous nous intéressons dans un premier temps à la manière dont de nombreux danseurs modernes ont investi cet espace tonique en fondant leurs esthétiques sur une relation spécifique au poids : de la dialectique entre tension et abandon chère à Delsarte, à la polarité entre ramasser et disperser chez Laban, au *contract* et *release* de Graham, et au *fall* et *recovery* chez Humphrey, ce sont ces esthétiques de « l'alternance entre dilatation et densification[16] » qui nous serviront de point d'appui pour entrer dans l'univers pondéral. Nous ferons ainsi l'hypothèse que, dans ces danses modernes (en particulier celles de Cunningham et de Laban que nous étudierons plus spécifiquement), la gravité est l'autre nom de cet espace omni-englobant que Straus avait repéré dans le ton, et les sensations attachées au poids synonymes de l'ouverture à cet espace tonique qui sert de fonds à la danse. Nous proposerons, à l'issue de ce premier parcours, une analyse plus spécifique du Contact Improvisation, qui nous amènera à nous poser la question du partage de cet espace tonique avec d'autres bougeurs.

* * *

philosophe, apercevoir une communauté à la musique (art du ton), à la danse (art du tonus), au chant et au conte (arts de la tonalité). Ce fond commun d'avant la distinction en arts expliquerait les effets de parentés qu'on exprime dans la langue en parlant de la « musicalité d'un geste » ou du « rythme d'une phrase », en vertu non pas d'une métaphore qui transporterait le sens musical vers d'autres domaines, mais plutôt en vertu d'une métonymie : la musique, comme partie du tout que forment les arts du ton/tonus/tonalité, servirait de *metonymon* pour le comprendre. Nous nous situons, pour notre part, un peu ailleurs : non pas à la recherche du commun au musiquer et au danser, mais plutôt à la recherche d'un commun entre la danse musiquée et la danse sans musique (et qui serait donc un « propre » à la danse).

16 Benoît Lesage, « La danse—fondamental et universel : le corps (é)mouvant », Ciro Bruni (éd.), *Danse et pensée : une autre scène pour la danse*, Sammeron, GERMS, 1993, p. 137.

Peser (1) : le pré-mouvement et la petite danse

Le tonus postural

Mais tout d'abord, qu'est-ce que le tonus ? En français, le mot connote positivement la bonne santé, l'énergie ou la vigueur, idées qui entouraient déjà le grec *tonos.* Il indique plus spécifiquement l'état de tension d'un ligament c'est-à-dire (dans l'anatomie animale) d'un muscle ou d'un groupe musculaire. Au début du XXe siècle, les recherches du physiologiste Charles Sherrington ont montré le caractère non pragmatiquement orienté du tonus musculaire, puisqu'il désigne d'abord chez l'auteur les variations de la consistance des muscles (de l'hypertonicité à l'hypotonicité, remarquable notamment chez les nourrissons avant et après satisfaction des besoins) indépendantes des efforts musculaires commandés par le système nerveux central. Les variations toniques se distinguent donc des raccourcissements et allongements des muscles liés au déplacement des membres ou du tronc dans l'espace. Mais il ne s'en sépare pas complètement : il possède en effet une fonction de maintien postural, c'est-à-dire de correction des déséquilibres liés à la translation de tout ou partie du corps dans l'espace. Ainsi Sherrington conçoit-il les fonctions de variation du tonus musculaire comme appartenant à l'ordre du réflexe postural :

> « … la plupart des réactions réflexes exprimées par la musculature autour du squelette sont posturales. Les os et autres leviers du corps sont maintenus dans certaines positions, en rapport à la fois à l'horizon, à la verticale, et à la relation de l'un avec l'autre. (…) L'influx nerveux et la coordination sont tout autant exigées pour le maintien de la posture dans l'exécution d'un mouvement[17]. »

L'idée de Sherrington consiste donc à voir dans l'état de tension des muscles en l'absence d'activité corticale une expression du « fond » postural (au sens gestaltiste) sur lequel la figure des mouvements volontaires se déploient. Le tonus est réellement ce qui me soutient—et me maintient dans un état que Sherrington appelle « anti-gravitaire »,

17 Charles Sherrington, *The Integrative Action of the Nervous System* (1906), Cambridge, Cambridge University Press, 1947, p. 339.

voulant dire par là non pas que je serais en apesanteur, mais bien que je n'ai pas sans cesse à déjouer volontairement l'appel de la gravité, comme ce peut cependant être le cas lorsque je trébuche, ou que je tente en vain de m'extirper de l'engourdissement du sommeil. Constamment, je suis baigné, enveloppé par la gravité, et cependant le tonus musculaire y réagit de telle sorte que je n'ai pas constamment à sentir ni à gérer (de *gerere*, « porter ») le poids de mon corps.

Considérons que le travail du danseur consiste à réclamer la responsabilité de ce poids en affûtant la sensibilité à l'activité du tonus musculaire. Il ne s'agit certes pas d'en arriver à commander aux réflexes posturaux (en quoi ils cesseraient d'être réflexes), mais simplement à observer l'activité posturale et ce qui l'influence.

Une grande part du travail d'apprêtement à la danse en Contact Improvisation provient de ce désir de se saisir de ce mouvement qui nous porte dans le bain gravitaire : c'est ce que Steve Paxton a appelé « la petite danse » et qui constitue le socle de son enseignement, avant même la création du Contact Improvisation *(fig. 4)*. La petite danse, à laquelle nous consacrons en annexe plusieurs traductions[18], est une pratique méditative qui consiste à se tenir debout et à observer le travail des mécanismes posturaux qui soutiennent l'être-debout. Dans cette section, nous en détaillons les mécanismes en la considérant, non seulement comme une porte d'entrée dans le Contact Improvisation, mais aussi et surtout comme le résultat et le parangon de plusieurs décennies de danse moderne dédiée à l'affinement de la perception pondérale du danseur. Relisons la description déjà mentionnée plus haut :

« *… la force ascensionnelle des os. Les omoplates tombent derrière le dos, relâchant les intestins dans le bassin… dans la direction de vos bras tombants, sans changer cette direction, faites le plus petit étirement que vous pouvez encore sentir. Pourrait-il être plus petit ? Pourriez-vous faire moins ? L'initiation de l'étirement, suivant la longueur des os, dans la même direction, la force y va déjà. La petite danse—vous vous détendez et cette détente vous soutient. Les muscles distribuent le poids sur le squelette. Transférant le poids d'une*

18 *cf. infra*, annexe 1, « La petite danse ou l'art de se tenir debout ».

jambe à l'autre ; jouant l'interface, prenant le poids, la compression. L'étirement sur la ligne de la compression. Le centre de la petite danse[19]*. »*

Dans ces instructions, Steve Paxton invite ses élèves à ce qu'il appelle donc « la petite danse », dont la fonction est d'appeler l'attention des danseurs aux micro-ajustements posturaux qui constituent la possibilité même de tenir debout. L'instruction paradoxale de *tenir* la posture érigée et en même temps de *relâcher* les tensions ouvre sur cette expérience tonique. « C'est, remarque Steve Paxton, un mouvement statique qui sert de fonds (…) qu'on occulte avec nos diverses activités, mais qui est constamment présent pour nous soutenir[20]. » Comme on le voit, il est clair que l'expérience tonique n'est pas liée directement au déplacement et à la pesanteur d'un corps qu'il faudrait surmonter ; au contraire, pense le danseur, les déplacements (nos « diverses activités ») ont tendance à masquer les sensations liées à la posture. Il s'agit ainsi d'y faire abstraction de la couche volontaire qui se surimpose sur ce fonds qui me soutient et que je soutiens pour en découvrir les détails.

Les bénéfices directs pour le Contact Improvisation ont à voir avec un accroissement de la vigilance. Steve Paxton retrouve ici une autre intuition d'Erwin Straus dans son article de 1949 sur « La posture érigée », qu'il comprenait comme « une *tâche* à accomplir durant la vie entière[21] » : malgré les apparences d'auto-entretien et d'automatisme associées au « simple » fait de se tenir debout, nous n'avons jamais tout à fait fini de nous relever de l'attraction gravitaire. Straus argue notamment d'une liaison d'essence entre une certaine forme de vigilance et le fait de se tenir debout, qui s'atteste au moins négativement dans le fait que le sommeil est synonyme d'un abandon complet à la gravité qui s'accompagne d'une clôture perceptive. Au contraire, « l'éveil perceptif et la force de gravitation, dit Straus, dépendent l'un de l'autre. L'éveil est essentiel à la posture érigée afin de contrecarrer la gravité, et la gravité détermine l'expérience éveillée[22]. » Telle serait la fonction de cette pratique méditative qu'est la « petite danse » : elle est une porte d'entrée vers cette vigilance de l'être debout, et c'est assurément ainsi que Steve

19 Steve Paxton, « Transcription », art. cit., p. 88.
20 Steve Paxton avec Elizabeth Zimmer, « The Small Dance », *CQ*, vol. 3(1), Fall 1977, p. 11.
21 Erwin Straus, « La posture érigée », art. cit., p. 24.
22 *Ibid.*, p. 25.

Paxton la conçoit en tant qu'improvisateur—loin d'être un repos, elle est une préparation aux mouvements plus athlétiques, aux imprévisions dont les duos de Contact Improvisation peuvent être traversés.

Le poids dans l'effort

Mais indépendamment de cette vigilance (qui pourrait être atteinte par d'autres moyens), qu'y a-t-il de spécifique dans les bénéfices tirés de la méditation que Paxton propose dans la posture érigée ? Pourquoi le danseur devrait-il, voudrait-il se mettre en relation avec cette vigilance, au travers de l'activité primaire de la posture qui se fait en lui sans lui ? Pour répondre à cette question, il nous faut emprunter des chemins de traverses, qui nous font élargir la réponse à d'autres formes de danse que le seul Contact Improvisation.

Heinrich von Kleist, dans un texte *Sur le théâtre de marionnettes*, donnait la parole à un danseur qui considérait que la recherche de son art consiste à raffiner l'adéquation entre l'impulsion motrice et le centre du mouvement : toute la difficulté, pour le danseur, consisterait à faire se conjoindre « l'âme (*vis motrix*) » et le « centre de gravité du mouvement ». Partant, le mauvais danseur, le danseur « maniéré » dissocierait son geste (l'impulsion motrice) de sa posture (indicatrice du centre du mouvement). L'interlocuteur de Kleist décrit ainsi F..., un jeune danseur pareillement maniéré : « quand il symbolise Pâris, debout entre les trois déesses et tend la pomme à Vénus, son âme se tient cachée (c'est effroyable à voir) dans le coude[23]. » On l'entend, la perspective selon laquelle l'interlocuteur de Kleist écrit pointe vers l'idée qu'il s'agit de rendre visible l'impulsion motrice au niveau du centre de gravité. Cette idée correspond assurément à une esthétique et à un temps différents des nôtres (Kleist écrit en 1810). Par exemple, en 1980, Merce Cunningham disait au contraire qu'il cherchait à « sauter vers le bas » ou à bondir en même temps vers l'avant et vers l'arrière, à déjouer donc le rapport entre l'organisation tonico-posturale et le mouvement : en sautant, il cherchait à faire comme s'il descendait dans le sol. Il était notamment fasciné par la gaucherie dans le mouvement (« lorsque vous cherchez à faire ce que vous ne savez pas encore comment faire », il faut

23 Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes* (1810), traduit de l'allemand par Jacques Outin, Paris, Mille et Une Nuits, 1993, p. 14.

« s'y prendre comme le ferait un enfant qui trébuche ou un poulain qui se lève pour marcher[24] »), gaucherie qu'on pourrait dire être une parfaite désappropriation de l'intention de bouger et du placement du centre. Quoi qu'il en soit de ces deux options opposées, on comprend toutefois bien l'idée qui leur est commune, à savoir que le danseur travaille à même une certaine plasticité de la relation entre impulsion motrice et centre du mouvement.

Le jeu entre impulsion motrice et posture serait donc l'opportunité d'un choix stylistique. C'est que, comme les danseurs ont commencé à le remarquer dès le début du XXe siècle, la gravité n'est pas une force dont le danseur pourrait faire abstraction, mais l'élément constitutif de tout mouvement : sa négation peut faire l'objet d'un choix esthétique ; mais sa dénégation dans les pointes de la ballerine a trop longtemps duré, au risque de la santé des danseurs dont les kinésiologues commencent d'ailleurs à s'inquiéter[25]. C'est ce que Merce Cunningham, à nouveau, exprimait pour sa part lorsqu'il disait que

> « L'une des plus grandes découvertes dont la danse moderne ait fait l'usage est la gravité du corps dans le poids [*the gravity of the body in weight*], c'est-à-dire que plutôt que de nier (et d'ainsi affirmer) la gravité par l'élévation dans l'air, le poids du corps est senti en allant dans le sens de la gravité, vers le bas[26]. »

Et Cunningham insiste bien pour dire que ce n'est pas tant dans l'attraction ou dans la polarisation autour de mouvements chthoniens, terriens, que la danse moderne se révèle : c'est plutôt dans l'idée de jouer avec les manifestations de l'appel de la gravité— que ce soit vers le bas (dans l'abandon), ou vers le haut (dans l'effort d'élévation). Il ne s'agit pas, pour le danseur moderne, de s'opposer aux qualités de légèreté par lesquelles on qualifie d'ordinaire la danse classique. La question n'est pas d'apparaître léger ou d'apparaître lourd, mais plutôt de savoir si cet apparaître repose sur une relation à la gravité. Ainsi Cunningham dit que

24 Merce Cunningham avec Jacqueline Lesschaeve, *Le Danseur et la danse*, Paris, Belfond, 1980, p. 44.

25 *cf.* par exemple Mabel E. Todd, *Le corps pensant* (1937), traduit de l'américain par Elise Argaud et Denise Luccioni, Bruxelles, Contredanse, 2012.

26 Merce Cunningham, « Space, Time and Dance » dans *Transformations: Arts, Communication, Environment*, vol. 1(3), New York, 1952, p. 150.

> « parler de “poids lourd” connoterait quelque chose d’incorrect, puisque ce que l’on entend par [le rapport au poids] n’est pas la lourdeur d’un sac de ciment qui tombe, (…) mais bien le poids d’un corps vivant qui chute tout en conservant pleinement l’intention d’une élévation éventuelle[27]. »

Des pieds nus d’Isadora Duncan manifestant adhésion (dans les pièces tragiques) autant que décollage (dans les pièces plus apolliniennes) à la polarité entre la chute et son rétablissement (*fall and recovery*) de Doris Humphrey, il est clair qu’il s’agit de jouer avec les différents degrés du rapport à la gravité, de jouer avec la pesanteur comme puissance des contraires. C’est, pour le dire autrement, la relation haut/bas qui est par là découverte : le poids n’est plus simplement tenu et comme déplacé en translation dans un espace horizontal, comme c’est exemplairement le cas dans *La sonnambula* de Balanchine où la danseuse, sur ses pointes, glisse et flotte sur l’espace scénique. La danse moderne serait ainsi la découverte des allers-retours sur l’axe vertical. C’est dire que la gravité n’est plus l’ennemi dont les danseurs auraient pour fonction de nous faire rêver d’un impossible affranchissement : l’ennemi, la mort verticale, c’est la posture droite dans ses pointes, la fixité qui oublie que le poids n’est pas seulement lourdeur, mais occasion de prendre un élan. De ce point de vue, la gravité est un pivot pour le mouvement et non son arrêt.

C’est là une des leçons du système *Effort* qu’invente le danseur et chorégraphe Rudolf Laban dans la première moitié du XXe siècle pour décrire et « noter » le mouvement humain à partir de la combinaison de quatre facteurs principaux : le poids, le temps, l’espace et le flux. Or dans ce système, le poids est plus qu’un simple facteur du mouvement : temps, espace et flux ne servent en fait qu’à « définir qualitativement la sensation de poids et à la distribuer selon des coloris corporels différents[28] ». Toute description du mouvement doit pouvoir se concevoir comme une nuance apportée sur la manière dont le bougeur s’oriente par rapport au poids de son corps ; ou pour le dire de manière plus exacte, tout mouvement est un certain type d’*effort* qui s’exprime chez Laban comme la rencontre entre une impulsion intérieure et la résistance qu’y opposent

27 *Ibid*.
28 Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997, p. 96.

différentes pesanteurs, sous la forme littérale des objets extérieurs ou du corps lui-même (notamment dans l'action des muscles antagonistes) ou sous la forme plus métaphorique des habitudes contractées[29]. C'est ainsi que les facteurs du mouvement sont systématiquement ressaisis en fonction de deux pôles : ce qui résiste et ce qui cède[30]. Le rapport au temps, par exemple, s'étage entre ces deux opposés que sont le temps soudain (« qui résiste » à ce qu'on pourrait appeler l'écoulement du temps) et le temps soutenu (« qui accompagne » ou « qui cède » à ce même écoulement en laissant l'action durer). De même, le rapport à l'espace est soit direct, au sens où il atteste d'un espace compact, solide, percussif (comme mon pas lorsque je suis en colère) et où l'on peut lire une manière de résistance à l'appel gravitaire ; soit flexible, au sens cette fois-ci où le mouvement s'inscrit dans un espace meuble, multi-directionnel (comme l'explosion des directions dans les cours d'école lorsque sonne l'heure de la récréation). Tous les facteurs du mouvement reprennent donc la polarité fondamentale qui concerne l'axe gravitaire lui-même, et dont celui-ci est un modèle : lutter ou s'abandonner, résister ou se soumettre à l'appel du poids.

Pour notre propos, le plus remarquable dans cette définition du mouvement comme parti pris pondéral est l'idée qu'elle se décrit comme la rencontre entre des « élans intérieurs » précédant les mouvements effectifs et une certaine résistance rencontrée dans le geste. Bien que rien ne permette d'assurer que Laban ait lu Maine de Biran, le lecteur informé ne peut que reconnaître ici la parenté entre les deux théoriciens qui ont placé, au centre de leurs pensées, le terme d'effort. Comme Laban un siècle plus tard, Biran n'avait de cesse d'affirmer la liaison d'essence entre l'impulsion motrice et ce qu'elle rencontre[31]. En effet,

29 Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*, *op. cit.*, p. 36 : « L'effort "humain" peut être décrit comme l'effort capable de résister à l'influence des capacités innées ou acquises. Avec l'effort "humain", l'homme est capable de contrôler des habitudes négatives et de développer des qualités et des inclinations dignes d'estime, malgré des influences contraires. »

30 *cf.* Angela Loureiro, *Effort. L'alternance dynamique*, Paris, Ressouvenances, 2014, p. 20 : « Chaque facteur a des intensités différentes et présente une polarité. Ces pôles sont dénommés "éléments". Dans un pôle se situent les éléments conciliants (*indulgent*), dénommés ainsi parce que l'attitude de la personne est d'accepter les conditions physiques qui influencent le mouvement, dans l'autre les éléments combatifs (*fighting*) dénommés ainsi parce que l'attitude est de résister et de lutter contre ces conditions. »

31 Maine de Biran, *Influence de l'habitude sur la faculté de penser* (1803), Paris, Puf, 1953, p. 17 : « Si l'individu ne voulait pas ou n'était pas déterminé à commencer de se mouvoir, il ne connaîtrait rien. Si rien ne lui résistait, il ne connaîtrait rien non plus, il ne soupçonnerait aucune existence, il n'aurait pas

pour Biran, la résistance n'est extérieure à la volonté que secondairement (dans le contact avec des surfaces dures par exemple), et la loi est plutôt que la résistance elle aussi est « intérieure », et qu'elle est plutôt faite des débats entre deux moments de l'impulsion, celui qui va avec, et celui qui résiste. Et comme Laban, Biran conçoit ce différentiel comme l'expérience du moi : c'est ce qu'à la suite de Jan Patočka, on a pu appeler le *cogito moteur* de Biran, c'est-à-dire ce fait que « l'articulation du "je pense" et du "je suis" s'effectue au sein du mouvement, en est pour ainsi dire l'œuvre[32]. » Et nous pourrions colorer, ou préciser cette expression, en disant que l'expérience du *je suis* est davantage une expérience de la *substance pesante* qu'une expérience de la pensée se confirmant elle-même. La formule est d'autant plus tentante que l'étymologie la suggère : penser, rappelons-le, provient du latin *penso,* « peser » ou « soupeser ». « Je pense, c'est-à-dire je pèse, c'est-à-dire je fais l'expérience d'une résistance, donc je suis. »

Le cogito, plus encore que moteur, serait pour Biran et quoi qu'il en soit de ces étymologies anti-cartésiennes, pondéral : c'est dans la mesure où je fais l'épreuve de moi-même comme « à bouger » et non seulement comme en mouvement que je peux bien dire qu'il y a un moi. C'est ainsi que Biran s'autorise des effets de la paralysie sur la capacité à localiser les sensations pour confirmer sa théorie de l'effort : un patient paralysé des jambes ressent une douleur s'il est pincé, mais ne sait pas où elle se trouve— si l'incapacité de se mouvoir va de pair avec une autotopoagnosie, c'est donc que la spatialité même du corps propre est floue sans possibilité motrice[33]. De même Biran réinvestit l'expérience de pensée de Condillac : imaginons une statue, à laquelle on adjoindrait progressivement les sens – il serait trompeur, dit Biran, de considérer qu'un tel être immobile serait jamais capable de sensation. Une statue, aussi miraculeusement sentante qu'on l'imagine, n'aura jamais la perception d'événements extérieurs à un moi qui resterait stable sous le changement. Si par miracle elle pouvait être affectée par l'extérieur, on ne pourrait pas dire que la statue *sentirait* l'odeur de la rose qu'on lui ferait humer : sans possibilité de se mouvoir, sans l'expérience de l'effort, la statue *deviendrait*

même d'idée de la sienne propre. »

32 Renaud Barbaras, *L'ouverture du monde. Lecture de Jan Patočka*, Chatou, La Transparence, 2011, p. 147-148.

33 Maine de Biran, *L'effort*, textes choisis par Antoinette Drevet, Paris, Puf, 1966, p. 65.

la rose sentie, sans pouvoir la distinguer d'elle-même[34].

La découverte du moi, soit en sa localisation, soit plus généralement en son existence, requiert le bougé : sans mouvement, sans l'effort qui l'accompagne, pas de moi.

En un sens, on pourrait dire que Laban a cherché à dérouler les conséquences artistiques de cette découverte. Pour Laban, l'artiste, notamment dans les arts de la scène, aurait pour tâche d'exhiber cet effort dans lequel le moi se reconnaît. Cette idée s'atteste dans le rapport qu'entretient Laban à l'habileté. Assurément, c'est un bien pour le danseur comme pour tout travailleur manuel que d'acquérir un certain niveau d'adresse qui lui permettra d'effectuer ses gestes sans effort. Mais justement, du danseur ou du comédien, on attend plus qu'une simple virtuosité, c'est-à-dire la convenance entre l'impulsion intérieure et les moyens mis en œuvre : si quelque chose doit être communiqué (à la salle, aux partenaires, à soi-même), le geste qui le porte ne pourra être seulement efficace, il faut encore qu'il manifeste en lui l'effort requis pour l'atteindre. La danseuse doit ainsi délaisser l'adresse, rendre visible « l'atelier de la pensée et de l'action[35] » et manifester non pas seulement ce qu'elle sait faire, mais la manière même dont ce faire s'élabore en elle. Le poids du geste sera, de ce point de vue, la marque subjective qui habite le mouvement, et c'est d'ailleurs ainsi que Laban le conçoit : il est le style propre à chacune, constitué par nos « tendances d'effort » qui se trouvent progressivement limitées au cours de nos existences par la contraction des habitudes, mais dont tout le travail chorégraphique a pour fonction de proposer la réouverture. Laban conçoit ainsi l'entraînement du danseur comme développement d'une « pensée motrice » présentée comme capacité de s'orienter dans le monde intérieur, à la différence de la « pensée en mots » que Laban considère plus utile pour l'orientation dans l'environnement[36]. Aussi contre-intuitive qu'elle puisse paraître, cette manière de présenter les choses est tout à fait rigoureuse du point de vue de l'effort : la pensée en mots permet de repérer les nécessités de l'action, elle nous oriente dans le monde parce que le monde est socialement intégré ; mais la pensée motrice, elle, nous met d'abord en

34 *Ibid.*, p. 26.
35 Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*, *op. cit.*, p. 27.
36 *Ibid.*, p. 39.

relation avec nous-mêmes, c'est-à-dire avec la manière dont nous qualifions chacun de nos actes, non pas en fonction d'un but, mais en raison du style propre par lequel nous habitons ce monde.

La posture comme signature

Telle serait la découverte spécifique de la danse moderne : celle de l'empreinte personnelle de chacun comme manière unique de varier l'accent postural. C'est bien, au demeurant, ce que signifie le mot de « posture » lorsqu'on l'utilise pour parler d'une attitude, d'un point de vue sur le monde : la manière dont je me tiens et les valeurs auxquelles je tiens sont liées, et c'est pourquoi il faut voir dans la posture (comme nous l'avons déjà rappelé) un mode spécifique d'être-au-monde et non un simple phénomène physiologique.

C'est, au demeurant, de cette manière que Merleau-Ponty avait défini son concept de style : à partir de la démarche. Ainsi avant de définir le style du peintre comme déformation cohérente, Merleau-Ponty ne manquait-il pas de se référer à la manière dont autrui m'apparaît :

> « une femme qui passe ce n'est pas d'abord pour moi un contour corporel, un mannequin colorié, un spectacle en tel lieu de l'espace, (...) c'est une chair tout entière présente, avec sa vigueur et sa faiblesse, dans la démarche ou même dans le choc du talon sur le sol[37]. »

Si le style d'un peintre est bien ce « principe unique qui prescrit à chaque élément sa modulation[38] » et pas seulement le monogramme qu'il apposerait à sa perception comme une signature qui parachèverait une vision du monde dont il disposerait, c'est bien à la manière dont la démarche d'une femme au loin m'apparaît comme cette variation unique de l'accent sur l'être féminin et sur l'être humain en général. C'est ainsi à propos de la reconnaissance d'une posture que Merleau-Ponty déclare que « la perception déjà stylise » : c'est que lorsque je vois une personne se mouvoir, je ne vois pas seulement les gestes qu'elle exécute ; je vois encore le fond dont ces gestes se détachent, fond

37 Maurice Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, *op. cit.*, p. 84.
38 *Ibid.*, p. 91.

dynamique, tonique et postural, qui fait d'elle un être debout.

Cette appréhension de soi comme poids n'est pas sans lien avec les mécanismes posturaux, évidemment : comme l'a bien vu Paul Schilder dans *L'image du corps*, la sensation du poids en général (le nôtre, ou celui des objets que nous manipulons) est en effet inévitablement liée à l'activité musculaire : si je tends mon bras devant moi et en contracte les muscles, la sensation sera inévitablement un alourdissement du bras, même si la masse objective n'en aura évidemment pas changé. Plus généralement, dans tous mes déplacements, plus je ferai d'effort pour me déplacer (peut-être, par exemple, parce que je suis engourdi ou fatigué), plus j'aurai la sensation que mon corps est lourd : la quantité de matière apparente dans une masse, y compris la mienne, est ainsi donnée dans l'effort musculaire que j'exerce à son encontre. Comme le dit Schilder, « dans nos tendances au mouvement, nous traitons notre corps comme n'importe quelle autre masse[39] ». Par là, Schilder ne veut pas tellement dire que nous considérerions notre corps comme un objet à déplacer au même sens que ma tasse est susceptible d'être détachée de son emplacement pour être portée à mes lèvres—ce n'est pas comme si je devais me placer sous moi-même pour me soulever ou à côté de moi-même pour me déplacer. En revanche, Schilder veut bien dire que nous nous représentons notre poids comme nous nous représentons le poids des objets, à savoir comme une certaine quantité d'effort à faire, ou pour le dire autrement, nous nous représentons notre corps à la mesure de la qualité de mouvement dans laquelle nous nous trouvons impliqués. C'est ce qu'il veut dire lorsqu'il affirme que

> « notre corps perçu n'est rien de plus qu'une masse lourde, et les changements dans la perception du corps ne seront souvent que des changements dans la perception de cette masse lourde[40]. »

Ces changements sont l'accomplissement central de notre motricité : bouger, c'est bouger cette masse pesante ou plus exactement, en changer la répartition à l'intérieur de la topologie du corps propre. Les variations du tonus musculaire liées à la dynamique

39 Paul Schilder, *L'image du corps. Étude des forces constructives de la psyché* (1935), traduit de l'américain par François Gantheret et Paule Truffert, Paris, Gallimard, 1968, p. 111.
40 *Ibid.*, p. 113.

posturale, même si elles ne relèvent pas de la même contractilité qui est impliquée dans l'effort pour se déplacer ou soulever un objet, nous informent des variations du poids de notre corps.

Dans la petite danse, Steve Paxton propose des exercices de représentation qui mettent en jeu cette sensation pondérale.

« Imaginez, mais ne le faites pas, imaginez que vous êtes sur le point de faire un pas avec votre pied gauche. Quelle est la différence ? En restant où vous êtes. Imaginez... (répétition de la même proposition). Imaginez que vous allez faire un pas avec votre pied droit. Avec le gauche. Avec le droit. Le gauche. Restez immobile[41]*. »*

À l'évidence, Steve Paxton invite ici les danseurs à observer les effets de l'intention motrice sur la dynamique posturale—et la découverte qui est faite est que la seule intention ou préparation ou imagination de faire un pas en avant a immédiatement une répercussion sur la posture. Si je sollicite imaginairement un pas en avant avec ma jambe droite, je peux ainsi observer un déplacement du poids du corps dans la jambe gauche qui, fort logiquement, prend en charge celui de la jambe droite pour qu'elle puisse se soulever. Il y a transfert interne du poids : une jambe prend le relais de l'autre.

Ces mécanismes compensatoires que l'animal en mouvement met en jeu dans sa motricité ont fait l'objet d'une théorisation magistrale par le danseur et analyste du mouvement Hubert Godard à laquelle nous devons nous arrêter. Le concept qu'il forge pour rendre compte de ces mécanismes est celui de « pré-mouvement[42] », dont le préfixe indique d'abord que les mouvements posturaux ne sont pas compensatoires *après* le geste, mais anticipent sur lui. Ce mode anticipatoire du pré-mouvement est assez évident dans le cas des déplacements des membres inférieurs lorsqu'ils ont la charge de supporter le tronc : il faut bien que j'aie allégé ma jambe droite si je veux la soulever, et si je l'ai allégée, il faut bien que son poids ainsi que le poids du tronc et de la tête qu'elle supporte (c'est-à-dire les mécanismes posturaux qui me maintiennent au sol par elle) ait été distribué ailleurs, à savoir sur la jambe opposée. Mais le pré-mouvement vaut aussi

41 Steve Paxton, « Esquisse de techniques intérieures » (1987), art. cit., *NDD 38-39*, p. 106.
42 Hubert Godard, « Le geste et sa perception », art. cit., p. 224.

bien pour tous mes engagements moteurs. « Par exemple, si je veux tendre un bras devant moi, le premier muscle à entrer en action, avant même que mon bras ait bougé, sera le muscle du mollet, qui anticipe la déstabilisation que va provoquer le poids du bras vers l'avant[43]. » Et encore ces pré-mouvements qui anticipent sur des gestes de la jambe et du pied sont-ils bien visibles : le moindre clin d'œil, le moindre coup de langue, le plus petit frémissement a ses pré-mouvements, ses « mouvementements[44] » intérieurs qui tapissent, d'une toile de fond à peine sensible, ma vie motrice. La posture n'est ainsi pas seulement la couleur de mon être-debout : elle est sous-entendue dans tous mes mouvements.

Ce rapport entre la masse totale et ses parties, cette relation posturale, est (au moins) commune à tous les vertébrés, dès lors qu'en eux des membres sont distribués autour d'un centre. C'est même en vertu de cette communauté trans-spécifique que les premières grandes thèses sur le rapport entre posture et motricité sont formulées à partir des études menées par Magnus sur les mammifères et par Coghill sur l'axolotl. Dans les travaux pionniers de Magnus, la relation entre posture et motricité est pensée sous les aspects de la préparation. C'est dans les orientations/désorientations de la tête que cette préparation se lit le plus clairement chez les mammifères :

> « Supposons un chat se tenant dans le milieu d'une pièce, et une souris courant à sa droite le long du mur. Les stimuli optiques et acoustiques agissent sur les télérécepteurs de la tête du chat et lui font tourner sa tête pesante vers sa droite, ce qui déplace le centre de gravité de la partie antérieure du corps vers la droite. En même temps, se déclenchent des réflexes toniques du cou qui courbent la colonne vertébrale et étendent fortement le membre antérieur droit si bien qu'il supporte seul le poids du corps et l'empêche de tomber. Le membre antérieur gauche n'a rien à porter et en accord avec ceci il se relâche sous l'influence du réflexe tonique du cou. En même temps la distribution de l'excitabilité dans les centres moteurs de la moelle épinière est remaniée par la rotation du cou, de telle sorte que, si pour quelque raison les mouvements de

43 *Ibid.*

44 Le terme de mouvementement est un néologisme proposé par Jean Clam à partir de *movimentum*, dont l'anglais *momentum* (l'élancement, la lancée d'un mobile) est la crase. *cf*. Jean Clam, *Orexis, désir, poursuite. Une théorie de la désirance*, Paris, Ganse Arts et Lettres, 2012, p. 53.

> course commencent, le membre qui n'a pas de fonctions statique fera toujours le premier pas. Ainsi la souris en mouvement déclenche par l'intermédiaire des réflexes toniques du cou une attitude du chat qui attire son attention vers la souris et le prépare au mouvement. La seule chose que le chat ait à faire est de décider : sauter ou ne pas sauter ; tout le reste a été préparé à l'avance de façon réflexe sous l'influence de la souris qui sera l'objet du saut résultant[45]. »

Magnus s'intéresse ainsi à la concaténation perception-posture-action, où l'organisation posturale sert de médiation biomécanique entre l'événement perçu et l'action qui peut en résulter. La tête attire éminemment son attention parce qu'elle est à la fois un centre perceptif (la plupart des télérécepteurs—visuels, auditifs et olfactifs—y sont localisés) et une masse : toute nouvelle information de l'environnement en sollicite l'orientation et en conséquence modifie sa répartition pondérale et exige une réorganisation de l'ensemble du corps qui prépare à l'action à venir. La ligne qui sépare le geste de la posture est mince : qu'est-ce qui est action ou qu'est-ce qui est préparation à l'action ? On ne saurait le dire[46].

Dans son cours sur *La nature*, Merleau-Ponty pointe précisément l'effacement de cette séparation : « il n'y a aucune frontière précise entre l'attitude et l'action ; l'action de l'organisme peut être considérée comme une posture et l'attitude, fût-elle la plus calme, peut toujours être comprise comme une action ou une préparation à l'action[47]. » La moindre posture est ainsi déjà un mouvement au sens où elle est symétriquement un dévoilement du monde (une attitude envers lui) et, au moins, une préparation pour son exploration.

45 Rudolf Magnus, « Animal Posture (Croonian Lecture) », *Proceedings of the Royal Society*, vol. 98, 1925, p. 345 ; cité dans Arnold Gesell (avec Catherine S. Amatruda), *L'embryologie du comportement* (1945), traduit de l'américain par Paul Chauchard, Paris, Puf, 1953, p. 58.

46 George E. Coghill, *Anatomy and the Problem of Behavior*, New York (NY), Hafner Pub, 1964, p. 122 : « Toute division importante du schéma total doit s'effectuer sous condition d'inhibition, que ce soit lorsqu'une partie acquiert une indépendance d'action par rapport au tout, ou lorsque cette même partie est inhibée pour permettre au tout d'agir. Si bien que le tout de l'individu agit probablement dans toutes les réponses, soit comme agent soit comme inhibiteur. »

47 Maurice Merleau-Ponty, *La Nature. Notes, cours du Collège de France [1956-1960]*, Paris, Seuil, 1995, p. 195.

Fonction phorique

Tout mouvement suppose un dépôt du poids : lorsque je me déplace, ce n'est pas seulement que je transporte mon poids d'une partie de l'espace vers une autre. Pour ce faire, il faut encore que j'en laisse derrière moi une partie. C'est ce que Godard appelle la « fonction phorique », c'est-à-dire « ma capacité à avoir des demeures nomades[48] » : chaque déplacement suppose une manière renouvelée d'habiter les parties du corps qui soutiennent celles qui se déplacent (le grec *pherô* est calqué par le latin *gerere* dont on a déjà dit qu'il se traduisait en « porter », « supporter », « soutenir »). En attirant l'attention sur les sensations pondérales, les pratiques chorégraphiques d'éveil au postural mettent spécifiquement au jour ce nomadisme des appuis qui qualifie la locomotion animale (par opposition au mouvement de croissance végétale, où le déplacement à la surface se symétrise en enfouissement des racines) : elles appellent à s'emparer du nécessaire renouvellement de l'ancrage que chaque pas présuppose.

De là peut naître une vision renouvelée de la mise en mouvement : l'attitude naturelle (spontanée) à l'égard de la mise en branle consiste à penser qu'il y a d'abord une immobilité, voire un empâtement, de laquelle le bougeur se relève pour ainsi dire, contre laquelle il lui est nécessaire de lutter. C'est d'ailleurs, biographiquement, de cette appréhension du corps comme résistance que vient la théorie biranienne de l'effort : il y a une résistance foncière du corps, une inertie, qui s'atteste quotidiennement dans la paresse, la maladie, la courbature. Les extraits du *Journal* de Biran ne laissent d'ailleurs aucun doute sur ce caractère lourd et pesant du corps dont le philosophe (hypocondriaque notoire) fait l'expérience quotidiennement, notamment dans sa soumission aux aléas de la saison :

48 Hubert Godard avec Loïc Touzé, « Fond/figure » (2013), dans Mathieu Bouvier et Loïc Touzé, *Pour un atlas des figures, maquette*, 2014 ; mathieu.mathieu.free.fr/pourunatlasdesfigures

> « La température est douce, humide et fort relâchée depuis le 2. Cette influence produit en moi une disposition plus forte à la paresse, plus d'inactivité d'esprit, de tristesse, de timidité, de méfiance de moi-même et de besoin d'être rassuré par les choses du dehors. C'est une existence misérable que celle qui a besoin d'être ainsi soutenue et qui cherche sans cesse des appuis extérieurs[49]. »

Cette pensée biranienne de la résistance est en outre née à un moment où l'on découvrait, avec les recherches de Charles Bell, un « sens musculaire » indépendant des autres sens[50]. Bell avait ainsi découvert que certaines personnes étaient incapables d'ajuster leurs gestes à un objet qui n'entrait pas dans leur champ visuel : il en avait donc conclu à l'existence d'organes sensoriels propres à la tension des muscles (que l'on sait être aujourd'hui les fuseaux musculaires et les organes tendineux). Mais de ce qu'en effet la contraction soit source de sensations ne signifie pas qu'elle soit la seule, et de surcroît, ne nous indique en rien que l'impulsion motrice elle-même soit nécessairement d'affrontement.

Au contraire, on peut penser la naissance du mouvement, non pas à partir de l'effort ou de la contraction qui oppose une résistance à l'inertie, mais à partir de ce qui, chez le bougeur, doit céder. Ainsi Hubert Godard insiste :

> « On peut imaginer que, pour tenir debout immobile, je suis tendu et il suffirait que je fasse chuter, baisser, que je fasse une dépression de ce tonus musculaire pour entamer un mouvement. À partir de là peut naître ce qu'on a longtemps appelé le *flow*, *free flow* ou *bound flow*. Est-ce que je fais un mouvement avec une résistance, est-ce que je fais ce mouvement avec les antagonistes de mon corps qui font résistance, ou est-ce que je commence par supprimer toute résistance au mouvement ? C'est toute une manière de penser le démarrage du mouvement ; le mouvement ne démarrerait pas par une contraction musculaire, mais par une décontraction musculaire[51]. »

Hubert Godard propose donc de penser que c'est l'immobilité qui requiert la tension, la

49 Maine de Biran, *L'effort*, op. cit., p. 6.

50 *cf*. Robert Smith, « "The sixth sense": towards a history of muscular sensation », *Gesnerus*, vol. 68(2), 2011, pp. 218-71.

51 Hubert Godard et Laurence Louppe, « Synthèse I », *Nouvelles de danse*, #17, 1993, p. 67.

contraction, et non le mouvement lui-même. Cette tension est liée à l'histoire de chacun, c'est-à-dire qu'elle s'inscrit dans le tonus postural : c'est ce que j'ai appris à tenir, ce à quoi j'ai appris à tenir, ce qui me fait tenir, ou ce qui me retient. Et c'est une partie de cela que je dois abandonner pour me mettre en mouvement.

Une simple observation kinésiologique de deux gestes du don fait apparaître cette logique. Un enfant forcé de remettre son jouet montre sa résistance en donnant, non seulement l'objet, mais lui-même—il s'accroche à son don, il ne laisse rien derrière lui qui permettrait d'opérer la séparation d'avec l'objet. Au contraire, l'attitude d'offrande des bouddhas sculptés manifeste le retrait absolu de l'objet du don : le bras est pour ainsi dire séparé du tronc qui se tient, immensément droit et bon, sur ses ischions, manifestant la liberté laissée à l'autre de prendre ; même si le bouddha sculpté est en attente de l'offrande des visiteurs, tout semble concourir à donner l'image que c'est lui qui nous donne l'occasion de donner, plutôt qu'il n'attend de nous le don.

Pour Godard, le travail du danseur consiste à étudier ce qu'il est nécessaire de laisser s'ancrer pour rendre le mouvement possible : c'est un travail qu'il faudrait dire de *release* (« relâchement », « relaxation ») au sens des *Release Techniques* mises en place au milieu du XXe siècle aux États-Unis et qui exercent une influence importante sur la danse contemporaine[52] : elles permettent en effet d'atteindre ce « flux » auquel se réfère Godard, par une attention permanente à consentir au poids, plutôt qu'à le garder par devers soi. On peut penser à nouveau au danseur de Kleist qui, incarnant Pâris dans l'offrande de la pomme—conservait « quelle horreur ! »—son centre de gravité au niveau du coude : le don n'était qu'à demi effectué, le poids restait coincé aux articulations. Le flux indique au contraire un relâchement du poids dans les directions qui lui sont proposées : comme la rivière flue dans les sillons que le terrain lui offre, de même le mouvement s'oriente en fonction des appels de poids que les gestes précédents lui

52 La technique de relâchement anatomique [*Anatomical Release Technique*] développée par Mary Fulkerson a eu une importance déterminante sur le développement du Contact Improvisation : une bonne moitié des premiers contacteurs étaient ses élèves et pendant plus de quinze ans, Paxton enseigne le Contact aux côtés de la praticienne à Rochester (NY) et à Dartington en Angleterre. *cf*. Mary Fulkerson, « Prendre le gant sans la main » (1996), traduit de l'américain par Vincent Brunetta, *NDD38-39*, p. 191-195 ; et Daniel Lepkoff, « What is Release Technique? », *Movement Research Performance Journal*, #19, Fall/Winter 1999.

suggèrent.

Vous êtes debout, la petite danse vous met en tension entre deux pôles, ciel/terre. Et dans cette petite danse, vous testez la plus petite initiation possible d'un geste que vous pourriez faire vers la droite : une légère extension de l'index. Et plutôt que de retenir le poids vers la gauche comme les habitudes anti-gravitaires vous l'apprennent, vous consentez au poids, vous suivez cette suggestion et ce lent déplacement, newton après newton, de votre orientation par rapport au sol : vous vous laissez suivre les conséquences de cette suggestion minimale[53].

Le danseur s'approprie, étudie le style qui le caractérise : ce peut être pour l'effacer au profit d'une écriture chorégraphique qui en diffère, ce peut être au contraire pour l'exprimer en son essence si l'improvisation le demande, ou si c'est ce matériau individuel avec lequel le chorégraphe travaille.

Peser (2) : être-porté

Après ce long détour, qui prenait la petite danse de Steve Paxton pour occasion de retraverser les pensées du poids dans l'histoire de la danse moderne et contemporaine et dans les biologies et philosophies de la posture, nous pouvons à présent nous demander à quoi elle sert dans le Contact Improvisation : quelle est la fonction de cette connaissance spécifique des mécanismes posturaux *dans la relation* qu'institue le Contact Improvisation ? En quoi sert-elle le bouger-ensemble dont le Contact Improvisation se soutient ? Disons que la fonction de l'étude gravitaire, outre l'état de vigilance qu'elle sollicite, est qu'elle permet *de jouer avec et de consentir au poids du corps* : c'est à ce don du poids que nous voulons à présent nous consacrer, comme la modalité spécifique mise en œuvre par le Contact Improvisation pour entrer dans la *dansée*. Elle a deux aspects principaux : l'abandon aux forces gravitaires d'un côté, et le don du poids dans le porté de l'autre.

S'abandonner à la gravité

Un texte célèbre—écrit à quatre mains par Steve Paxton et Nancy Stark Smith et qui sert

53 D'après un atelier avec Karen Nelson, *Moving's View*, Earthdance, 2016.

d'accompagnement à la vidéo documentaire *Fall After Newton*—s'intéresse spécifiquement à cette question :

> « Quand une pomme lui est tombée sur la tête, Isaac Newton a reçu l'inspiration de décrire ses trois lois du mouvement. Celles-ci sont devenues le fondement de nos idées quant à la physique. Étant essentiellement objectif, Newton ignorait ce que c'est que d'être une pomme *[what it feels like to be the apple]*. Lorsque nous mettons nos masses en mouvement, nous nous portons, au-dessus de l'appel constant de la gravité, aux balancements et aux mouvements circulaires de la force centrifuge. Les danseurs surfent sur ces forces et jouent avec elles[54]. »

Le danseur est ici présenté à la manière dont la danse moderne, comme nous l'avons montré, l'a conçu, c'est-à-dire en détenteur d'un certain savoir-sentir. Ce savoir-sentir, toutefois, est d'emblée analysé, non comme savoir du corps en mouvement, ni même comme savoir des mécanismes posturaux, mais comme savoir de la pomme, c'est-à-dire le savoir d'un corps soumis à l'attraction gravitaire. Ce savoir de la pomme opposé au savoir du physicien a un statut paradoxal, car il n'est pas exactement un savoir subjectif que le danseur opposerait à la science objective du mouvement. Steve Paxton ne dit pas que « étant essentiellement objectif, Newton ignorait ce que c'est que d'être un danseur » ou « un vivant en mouvement ». Il ne veut donc pas dire que le savoir du danseur serait—ou serait seulement—un savoir subjectif de l'être en mouvement : ce n'est pas, du moins pas spécifiquement, le savoir de la motricité subjective. On voit déjà là pointer une originalité du Contact Improvisation eu égard à l'organisation posturale : le savoir-sentir du contacteur se veut être un savoir de la masse plutôt que du poids.

Bien sûr, ce consentement au devenir-masse ne va pas sans une certaine mise en danger de soi. Comme l'a noté Alice Godfroy, il revient à « accepter l'écrasement de soi par l'effet des forces gravitaires », cela « ne peut que réveiller le fond inconscient des peurs archaïques liées à l'effondrement[55]. » Ce vertige de l'effondrement n'est pas tant celui du déséquilibre proprement dit, que celui lié à une sorte de retour à l'indifférenciation avec

54 Steve Paxton, « Fall after Newton » (1987), art. cit., p. 38.
55 Alice Godfroy, *Prendre corps et langue*, *op. cit.*, p. 108.

un sol omni-englobant, vertige qui n'est pas sans lien avec l'équivalence freudienne entre Eros et Thanatos : c'est la fusion, le retour nostalgique à une unité qui me dédifférencie de l'environnement. Comment serais-je encore individu, moi qui suis alors gouverné, dans le relâchement des tensions, par les mêmes lois de la gravité que l'environnement qui m'accueille ? Une grande partie de l'entraînement du danseur, en particulier en Contact Improvisation, consiste à défaire les réflexes de tensions liés à cette peur de la perte de verticalité. C'est que, comme le dit souvent Steve Paxton, « la tension musculaire masque la sensation de pesanteur[56] ». Tel est en effet le lieu où se joue la sensation du poids : il ne s'agit pas tant de s'approprier le poids du corps propre à l'aune du poids des objets (comme le suggérait Schilder), c'est-à-dire l'aune de la quantité d'activité musculaire nécessaire à la levée ; mais bien de le mesurer à l'aide de cet autre type d'effort qui consiste à céder au poids, et non à y résister.

On pourrait trouver, dans cet effort de céder à la pesanteur, les moyens de réhabiliter la notion un peu oubliée de « grâce ». La grâce n'est en effet pas la négation de la bassesse et de la pesanteur, comme toute l'iconographie chrétienne et une certaine image du ballet classique nous le laissent penser—la grâce est plutôt l'inflexion ou la reprise de la pesanteur. Pour penser la grâce, il faut, dit Simone Weil, « descendre d'un mouvement où la pesanteur n'a aucune part[57]. » Loin que pesanteur et grâce face alternative, ajoute encore la philosophe, il faut penser une grâce qui ne soit certes pas écrasement mais qui soit un aller vers le bas, une descente. Cette remarque toute liée chez Simone Weil à l'idée d'humilité trouvée dans la grâce divine, on peut l'étendre au travail chorégraphique : c'est en effet pour le danseur un effort non moins important d'accompagner le poids du corps s'effondrant vers le sol que de le (re)tenir, et ce relâchement n'est pas une simple détente : c'est le processus actif par lequel continuellement je fais céder les barrières que la peur et l'habitude placent entre moi et le sol.

56 Steve Paxton, « Transcription », art. cit., p. 88.
57 Simone Weil, *La pesanteur et la grâce* (1947), Paris, Plon, 1988, p. 45.

Le don du poids

« Le danseur n'a de poids que pour le donner—pas pour le posséder[58]. » Dans cette formule lapidaire, Steve Paxton résume d'une part cette centralité conférée à l'idée de consentement au poids et d'autre part le caractère relationnel que ce consentement implique. Il est temps en effet de se rappeler que la forme de danse pour laquelle le « savoir-sentir de la pomme » est développé est essentiellement une forme de duo improvisé, où les portés sont nombreux *(fig. 5)*. Dans le contact, il n'y a pas simplement une contiguïté de peaux, mais un constant aller, voire un « tomber » vers l'autre : le contact maintenu est une rencontre perpétuelle des deux partenaires, qui ne se contentent donc pas de maintenir une relation où ils seraient l'un à côté de l'autre, mais où sans cesse ils se désaxent pour s'atteindre. D'entrer en contact, les partenaires en viennent ainsi à partager leurs poids : allant à la rencontre l'un de l'autre continuellement, ils s'appuient l'un sur l'autre, et font de leurs partenaires ces demeures nomades d'où émerge le mouvement.

Mais pour que nous partagions nos poids, je n'ai pas besoin de te porter sur l'épaule. Le partage est impliqué dès que se mêlent et s'écoutent mutuellement les mécanismes de nos ajustements posturaux.

« *Placez le sommet de vos crânes l'un contre l'autre. Restez là un instant. L'idée d'une petite danse, le mouvement dans, et autour, du squelette, le surgissement et la pause des muscles... très petit... essayez d'être en accord avec la petite danse de l'autre sans manipuler la vôtre... et puis, de la même façon que vous laissez la petite danse se transformer en une marche, laissez le point de contact de vos têtes se déplacer en roulant. Permettez à votre corps de s'ajuster au mouvement et à la pression de ce point. Ce qui est important, c'est de partager ce point de contact... il faut se fier à l'équilibre et au fait que votre système musculaire s'adapte automatiquement*[59]. »

L'accordage des petites danses est un accordage tonique : les systèmes musculaires posturaux s'allient pour résonner ensemble. C'est un mécanisme bien connu des danses à

58 Steve Paxton, « Solo Dancing », art. cit., p. 24.
59 Steve Paxton, « Transcription », art. cit., p. 89.

deux, comme le tango ou même le swing : les deux partenaires fonctionnent comme un système dont le centre de gravité n'est plus seulement tenu en chacune, mais partagé. Or on le conçoit, dans ce partage postural, le risque de l'effondrement que nous soulignions à l'endroit du consentement à la gravité se complique à présent d'une dimension relationnelle. L'ouverture de l'espace tonique que nous désignions comme la caractéristique primordiale de l'espace dynamique du danseur prend donc la couleur spécifique d'un espace de soutien, au moins potentiel, fourni par le partenaire : c'est dans la mesure où une partie de mon poids est susceptible d'être soutenue par une autre, c'est dans la mesure où l'autre peut momentanément en prendre la charge, que l'espace s'ouvre pour moi.

Cet accordage tonique réactive un dialogue ancestral qui met en jeu la relation entre le nourrisson et les parents. De la mère qui porte l'enfant dans son ventre, aux premiers mois de la vie du nourrisson où il est suspendu au rôle de véhicule que jouent pour lui les parents, toute l'organisation posturale du bébé est d'abord traversée par sa relation à autrui—bouger, primordialement, c'est orienter l'attention d'un autre être humain et l'appeler à me transporter. Au reste, c'est de ce rôle de transport que provient le concept de « phorique » que nous avons relevé chez Hubert Godard, puisque c'est ainsi que l'on rend en français ce que Winniccott appelle *holding*, à savoir le fait que les parents tiennent et par là contiennent le petit enfant : par leurs soins, leurs caresses et plus fondamentalement par le fait qu'ils le portent et le transportent[60]. L'apprentissage, plus avant, de la motricité individuelle ne quitte pas cette dépendance, puisque les pas restent accompagnés, sinon du support confortable du corps du parent en cas de chute, des mots et des intonations utilisés pour soutenir l'enfant. Dans la posture, autrui transite de part en part, ou du moins tel est l'héritage qui semble s'en donner dans les schèmes du développement moteur.

60 *cf*. notamment Donald W. Winnicott, « La théorie de la relation parent-nourrisson » (1960), *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1969, p. 365 et 371 : « Le terme de « maintien » *(holding)* est utilisé pour dénoter que l'on porte physiquement l'enfant, mais il désigne aussi tout ce que l'environnement lui fournit antérieurement au concept de *vie commune*. (…) Le maintien protège contre les dangers physiologiques ; tient compte de la sensibilité de la peau de l'enfant... ; comprend toute la routine des soins jour et nuit (…) ; s'adapte aussi jour après jour aux changements infimes dus à la croissance et au développement, changements à la fois physique et psychologiques. (…) Dans « maintien », il y a surtout le fait qu'on tient physiquement l'enfant, ce qui est une forme d'amour. »

En mettant au centre du Contact Improvisation la pratique de « donner son poids » aux partenaires, Paxton fait fond sur cette relation phorique antérieure à l'individuation posturale de l'enfant. Cette logique n'est évidemment pas propre au Contact Improvisation : la relation de confiance qui se construit dans les danses à deux, par exemple, implique de la même manière une remise partielle à l'autre de la fonction phorique (dans le tango par exemple, celle ou celui qui est guidée se dresse sur les pointes, accentuant son état de déséquilibre et sa dépendance à l'égard du partenaire). On pourrait même arguer que toute danse qui implique une part plus ou moins importante de transe implique un tel abandon postural, ce qu'au reste Straus semble avancer lorsqu'il parle de la danse comme de l'expérience d'un « vivre participatif[61] (*miterleben*) ». Ce vivre participatif est ce qui ouvre à l'espace sphérique, non structuré par le vis-à-vis qui donne leurs formes aux mouvements dansés.

Pour autant, la situation relationnelle n'est pas l'unique cause de cet état d'ouverture de la gestosphère. À dire vrai, une relation, même de contact, avec un autre n'est pas nécessairement permissive, et peut au contraire impliquer la fermeture. Sans même parler des gestes de violence effective, qui ont immédiatement pour effet de créer une tension dont tous les arts martiaux se sont rendus maître à chercher l'évitement, la plupart de nos gestes envers autrui ont en effet un potentiel d'assignation plutôt que de libération : en serrant une main plutôt qu'en embrassant, j'indique à mon vis-à-vis le degré d'intimité que nous partageons, j'ouvre une gestosphère à mon partenaire qui peut impliquer effusion ou froideur. Et même sans toucher ou sans diriger effectivement un geste vers celui ou celle que je rencontre, il est clair que ma posture à elle seule est productrice d'espace pour l'autre : un collet-serré ne restreint pas seulement ses propres mouvements, mais les miens et tout se passe comme si sa posture se communiquait à moi.

Si l'espace est en effet « vécu participativement » avec les autres et leurs manières d'être avec le poids, il y faut donc une certaine qualité relationnelle pour que cet espace soit ouvert et non contraint. Le Contact Improvisation, en tant que technique d'improvisation requérant vitesse et gestes acrobatiques de portés et de sauts en l'air,

61 Erwin Straus, « Les formes du spatial », art. cit., p. 40.

offre une porte d'entrée pour comprendre cette qualité relationnelle mise en jeu dans l'espace tonique de la danse. La situation, en Contact Improvisation, n'est en effet pas seulement celle de deux danseurs, stables sur leurs pieds, qui partageraient leurs petites danses : bien que la petite danse partagée soit une partie importante de la pratique, les danseurs sont plus généralement occupés à se sauter les uns sur les autres, se soulever, s'utiliser mutuellement comme appuis. Ils ne sont plus seulement des êtres debout, mais des êtres penchés, allongés, soulevés et soulevant. Le partage du postural, qui est la situation relationnelle en général, se double en Contact Improvisation donc d'un partage pondéral : à tout moment, je puis recevoir ton poids (et doubler le mien, car soudainement je pèse deux fois plus lourd sur mes jambes) ou être porté par toi (et diminuer, presque à zéro, le mien, car soudainement, c'est toi qui portes la charge de me maintenir au-dessus de la surface). Ce que ce partage pondéral fait apparaître, c'est donc la possibilité pour le poids, non seulement d'être tenu (dans la posture érigée), mais bien soutenu : que ce soit moi qui te soutienne, ou toi qui me portes, le poids est l'objet d'une rencontre entre deux mouvements.

La Terre bouge

Évidemment, les danseurs n'ont pas attendu de se sauter les uns sur les autres pour découvrir que le poids est relationnel. Il est vrai, comme le remarque le danseur butô Ushio Amagatsu dans son livre au titre évocateur, *Dialogue avec la gravité*, que longtemps la scène théâtrale a été pensée à partir des quatre murs de l'habitation (le fond de scène, surface de projection des images et des narrations dans le ballet ; les côtés, plans de la circulation des entrées et sorties ; et le « quatrième mur », surface poreuse de visibilité offerte au public), oubliant, par là-même, la cinquième face qui sert de fondement aux autres : « le plan du plateau », lieu du réel et de la confrontation avec soi-même. Mais comme nous l'avons montré, la danse moderne est redécouverte de ce plan horizontal. C'est dans la relation que les danseurs entretiennent avec lui que s'attestent les modes de sentir que chacun met en jeu dans sa danse. C'est ce sol qui est « l'assise où s'essaie, à travers le contact de nos pieds, le dialogue avec la gravité[62]. » Or le mot de dialogue doit

62 Ushio Amagatsu, *Dialogue avec la gravité*, *op. cit.*, p. 42-43.

bien, ici, faire comprendre l'essentiel : ce n'est pas simplement que je suis soumis à une force qui, par sa constance, me rive au sol—l'attraction gravitaire est l'objet d'une négociation. Malgré l'énormité des différences de dimensions qui nous séparent, je suis dialogue d'égal à égal avec la Terre : elle me laisse l'espacement suffisant pour prendre mes distances et m'élever au-dessus d'elle. Le travail de la perception posturale en danse m'enseigne à découvrir à cet espacement, ce tact dont la Terre fait preuve en ne me plaquant pas contre elle.

Imaginez que la surface du studio devient réfléchissante. Vous marchez sur un miroir, ou plutôt, vous marchez sur vos pieds, et sur toute l'étendue de vos jambes et de votre corps réfléchi. Ces jambes, ce tronc, cette tête enfin vous rendent au newton près la masse posée sur eux. C'est ce corps inversé qui vous soutient. Passez à l'accroupi : il plie ses jambes pour mieux vous recevoir. Sautez : il prend l'élan pour vous récupérer, et il est là, invariablement pour vous reprendre. Marchez : chacun de ses pas vient rencontrer les vôtres, accueille, adoucit l'atterrissage[63].

Il est tentant, depuis les investigations de Husserl sur la question, de répéter contre Copernic que, non, « la Terre ne se meut pas », et il est essentiel de continuer à « renverser la théorie copernicienne[64] », comme tout à l'heure il fallait renverser la théorie newtonienne et se placer, avec Steve Paxton, dans un « sentir de la pomme ». De même que Newton ignorait ce que c'est que d'être un poids qui tombe, Copernic ignorait le donné phénoménologique primaire de la Terre, à savoir qu'elle est l'inamovible sous mes pas. Certes Husserl ne veut pas dire que la Terre serait au repos : l'immobilité de la Terre n'est pas l'envers du mouvement, mais le fait qu'elle est, toujours, sol et repère de tous les mouvements possibles, qu'elle est, enfin, ce qui se confirme constamment comme la continuabilité de mon expérience de marcheur.

Mais il faut aller plus loin que Husserl et reconnaître que si dans notre expérience, la Terre ne se déplace pas comme un objet, cela ne veut pas dire qu'elle ne bouge pas, et

63 D'après un atelier de Matthieu Gaudeau, *Contact et technique Alexander*, Paris, 2015.

64 *cf*. Edmund Husserl, « L'arche-originaire Terre ne se meut pas » (1940), traduction de l'allemand par Didier Franck dans *La terre ne se meut pas*, Paris, Minuit, 1989. Le titre du manuscrit original indiquait : « *Renversement de la doctrine copernicienne* dans l'interprétation de la vision habituelle du monde. L'arche-originaire Terre ne se meut pas. Recherches fondamentales sur l'origine phénoménologique de la *corporéité, de la spatialité de la nature* au sens premier des sciences de la nature. » (p. 11)

qu'au contraire, c'est en raison du mouvement d'attraction constant par lequel elle me maintient à sa surface qu'elle peut être pour moi un sol. C'est d'ailleurs bien le sens qu'y reconnaît Husserl lorsqu'il parle de la Terre comme d'un foyer : même un vaisseau en mouvement permanent (bateau ou navette spatiale) peut être pour moi une Terre, pourvu qu'il soit pour moi une patrie. Ainsi, si je suis enfant de marin et que je suis élevé sur les eaux, le bateau de mon père « ne se caractérisera pas, pour moi, comme navire par rapport à la Terre (…) il sera même ma "Terre", ma patrie originaire[65]. » Autrement dit, la Terre n'est pas un simple support, *spatium* extensif sans affect : elle est un système de lieux, doté de polarités auxquels il faut reconnaître d'abord une valeur existentiale.

Mais cette valeur existentiale n'est pas qu'un phénomène symbolique d'attachement à certains territoires. C'est aussi une caractéristique dynamique de la Terre elle-même, non pas comme *portion* de sol, mais bien comme *mouvement*. De même que le parent qui soutient le nourrisson n'est pas une simple surface de portance sous le corps de l'enfant, de même la Terre n'est pas simplement le plan terrien que j'habite : c'est une *force* qui m'accueille, m'enveloppe et me soutient. C'est ce que, mieux que quiconque, le phénoménologue tchèque Jan Patočka a su montrer à la suite des réflexions de Husserl. Tout en reconnaissant (comme Husserl) que « la Terre est le référent des mouvements corporels comme tels, comme cela qui n'est pas en mouvement, comme cela qui est ferme », il insistait pour dire que

> « nous faisons l'expérience de la Terre comme une puissance : non pas comme une force au sens physique—qui a pour corrélat qu'elle reçoit un effet, alors qu'ici le contre-effet est manifestement négligeable—mais comme quelque chose qui n'a pas de contre-partie dans notre expérience vécue. (…) La corporéité de ce pour quoi nous luttons dans notre vie témoigne de cette puissance de la Terre en nous[66]. »

Sans qu'il la nomme, cette puissance est indéniablement l'attraction gravitaire elle-même : puissance qui « n'a pas de contre-partie dans notre expérience vécue » parce qu'aucun de nos mouvements ne nous permettrait de nous affranchir de sa force, elle

65 *Ibid.*, p. 22.

66 Jan Patočka, *Body, Community, Language, World* (1968-1969), textes rassemblés et traduits du tchèque vers l'américain par Erazim Kohák, Chicago & La Salle (IL), Open Court, 1998, p. 149.

forme la basse fondamentale de tous nos mouvements qui sont en dialogue permanent avec elle. La gravité est constitutive de notre corporéité en tant que « terriens », c'est-à-dire qu'elle est le mouvement en nous sans nous sur lequel nous nous appuyons pour nous mouvoir sur les surfaces de notre environnement.

C'est ainsi moins comme sol que comme force que la Terre est infailliblement sous ou plutôt dans chacun de mes pas. Car enfin, le sol sous nos pieds ou sous nos appuis est-il aussi inamovible que le donné phénoménologique primaire de la continuabilité le laisse penser ? Sans doute le sol ne se transporte pas dans l'espace intersidéral et est constamment là, mais sa structure est loin d'offrir la stabilité qu'on pourrait en espérer. Au contraire, le sol est fait d'accidents, de butées, de chaises qui tombent et de sables mouvants : l'environnement n'est pas simplement une surface sur laquelle je puis m'appuyer comme sur un sol stable, il est plus meuble, plus variable que ce que la constance de l'attraction gravitaire qu'elle exerce sur moi ne peut le laisser penser.

Nul écrivain n'a mieux fait goûter les variétés de cet environnement inconstant que l'écologiste de la perception James Jerome Gibson[67]. Il remarque ainsi que la surface de la Terre n'est, pour sa grande majorité, ni solide, ni horizontale : elle est constamment ridée, réorientée, trouée par différents éléments. La surface de la Terre est—pour plus de deux tiers—recouverte d'eau, dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle n'offre que peu d'appuis solides : elle coule et tombe, elle ne tend qu'à aller plus bas et, dans sa passion pour le sol, ne vient à ma rencontre que pour céder sous mon poids. Même quand elle se mélange de terre (dans les marécages par exemple) elle m'enlise, m'absorbe, m'interdit ou ralentit ma locomotion bipède. Et plus encore que la diversité des éléments qui composent la surface terrestre, il faut surtout se souvenir de la diversité des modes d'existence de *ceux sur qui nous marchons*. Car comme le remarque Gibson l'essentiel des substances non-rigides sur lesquelles nous évoluons est composé non pas de minéraux,

67 Steve Paxton et Lisa Nelson diffusent les écrits de Gibson dans les milieux contacteurs à partir des années 1980. Paxton décrit sa première lecture de Gibson comme « marcher dans un champ rempli de sensations » (communication personnelle : « *like walking in a field filled with sensations* »), tandis que Nelson voit dans son maître-ouvrage, *Les sens considérés comme systèmes perceptifs*, « une série de solutions pratiques » pour la danse et un « classique » que tout danseur devrait avoir sur sa table de chevet (Lisa Nelson dans *Vu du corps / Nouvelles de danse*, #48-49, 2001, p. 96).

mais de plantes et d'animaux[68]. Nous marchons, nous nous déplaçons sur la surface d'un monde vivant.

La chose est peut-être difficile à concevoir pour moi qui vis en ville, entouré de béton et qui marche sur un sol lisse et ferme de part en part. Dans les grandes villes, à l'exception des parcs, il n'est plus guère que les revêtements dits « tactiles » disposés à l'endroit des aveugles et les sols caoutchouteux des aires de jeux pour enfants qui m'offrent une relative variété. Si l'ère industrielle est synonyme de la naissance d'une série de gestes répétitifs et d'un appauvrissement du vocabulaire moteur des ouvriers[69], et si l'ère post-industrielle et tertiaire renforce encore cet appauvrissement en érigeant l'assise face au bureau comme quasi unique mélodie cinétique, l'urbanisation avait déjà commencé le travail de fort longue date en normalisant le sol et en réduisant l'éventail des possibilités offertes à l'être debout[70]. C'est en êtres urbains que l'on peut dire sans équivoque que la Terre ne nous bouge pas.

À l'inverse, la danse moderne et singulièrement le Contact Improvisation qui en est un épigone tardif ont réactivé la variété des sols perdue par la vie urbaine. C'est ce qu'a remarqué avec pertinence la phénoménologue Elizabeth A. Behnke lorsque, confrontant la philosophie husserlienne de la Terre avec la phénoménologie implicite du Contact Improvisation, elle remarque que les contacteurs vivent l'environnement comme un *champ d'appuis* :

> « En tant que terrestres, nous sommes ancrés dans un sol inamovible qui soutient tous nos mouvements. Cependant, malgré l'importance de la Terre comme surface fondamentale sur laquelle nous nous déplaçons, que nous

68 James Jerome Gibson, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, *op. cit.*, p. 9-10 : « les substances non-rigides les plus remarquables dans l'environnement d'un organisme sont les corps des autres organismes, dont les formes sont variables. Les plantes et les animaux sont flexibles. »

69 Rudolf Laban, *Modern Educational Dance*, (1958), London, MacDonald & Evans, 1963, p. 7 : « L'ouvrier d'aujourd'hui est spécialisé, non seulement dans un seul type de travail, mais confiné dans une seule fonction de ce travail, il ne produit, le plus souvent, qu'une séquence de mouvement simple du matin au soir et du début à la fin de sa vie. »

70 L'architecte Friedensreich Hundertwasser a fait de ce constat un des fondements de sa pratique architecturale, celle des sols inégaux. Résistant à l'artificielle mise à niveau des sols pour des raisons d'ingénierie et de maçonnerie, l'architecte en appelle à un éveil de l'haptique des pieds au contact du sol par la construction de sols « vivants et inégaux » comme autant de moyens pour les humains de « se réapproprier la dignité dont ils ont été privés par les tendances aplanissantes de l'urbanisme. » (Friedensreich Hundertwasser, *Hundertwasser Architecture: For a More Human Architecture in Harmony with Nature*, New York (NY), Taschen, 1997, p. 282.)

pouvons repousser et sur laquelle nous pouvons atterrir, nous bougeons plutôt en relation avec un *champ d'appuis* variés (actuels et potentiels)[71]. »

Au rebours de la tendance à l'aplanissement du sol, le Contact Improvisation, en faisant de « chaque partenaire un sol[72] » cherche à retrouver la variabilité de la surface terrestre : puisqu'à chaque moment, je ne repose pas seulement sur la surface plane du studio (le plus souvent un parquet), mais encore sur les partenaires sur lesquels je m'appuie ou qui me portent, il y a sans cesse parcours ou plutôt dérive entre plusieurs qualités de sol. Comme les skateurs le font dans la ville en réactivant ses potentiels de parcours et en faisant résonner, sous le roulis de leurs planches d'érable, les différents grains du sol, les contacteurs déploient à même le corps du partenaire la variété des compacités dont sont susceptibles leurs appuis. Sont ainsi mis sur le même plan la surface du studio (parquet, béton, tapis de danse) et la surface du corps de l'autre (peau, muscle, os)[73].

La conséquence paradoxale de cette redistribution des sols est d'une part la découverte d'un sol mouvant, qui « ne doit jamais être tenu pour acquis[74] » et dont tout le travail est de m'assurer des degrés de solidité. Mais d'autre part, cet apparaître-troué du sol donne lieu à la sensation corrélative de vivre, non pas dans un espace euclidien et espace vide, mais d'un champ gravitaire. C'est ainsi précisément parce que les partenaires qui me servent de soutien peuvent à tout moment se dérober ou surgir, que je me découvre happé, appelé par l'attraction que la Terre exerce sur moi, qui joue non seulement hors de moi sur les choses, mais en moi sans moi, sous la figure du poids que je pèse. La Terre-surface semée d'embûches que me révèlent mes partenaires de jeu dans le Contact Improvisation fait place à la Terre-puissance d'attraction, qui s'atteste dans l'expérience du poids que je donne.

71 Elizabeth A. Behnke, « Contact Improvisation and the lived world », *Studia Phenomenologica*, 2003, p. 44.

72 Steve Paxton, « Solo dancing », art. cit., p. 24.

73 *Ibid.* : « les caractéristiques des surfaces vont du plus inflexible (le sol) au plus accueillant (peau – muscle – os – masse totale) ».

74 Steve Paxton, « Fall after Newton », loc. cit.

* * *

L'envol

Nous avons montré, au début de ce chapitre, que la thèse d'Erwin Straus sur les liens de la danse à la musique devait être réévaluée, au profit d'une dimension originaire commune et distribuée aux deux pratiques, de la danse sollicitée par la musique et de la danse sans accompagnement musical. Cette dimension originaire, c'est la fabrique des tensions au sein de l'espace, que nous avons nommée « espace tonique », tantôt sollicité par le ton musical, tantôt exploré par le danseur dans les sensations propres de son tonus.

Nous n'avons guère abordé une autre thèse de Straus, pourtant elle aussi discutable : à savoir l'idée que l'espace déployé par le ton musical fournirait au danseur une sorte d'espace pacifié, espace qui fournirait une forme d'assurance quant à la fermeté de la Terre sous les pieds des danseurs (la détente de la gestosphère étant en effet produite, selon Straus par une forme d'homogénéisation, ou d'harmonisation de l'espace). Or nous l'avons vu, en Contact Improvisation du moins, l'espace dans lequel les danseurs évoluent est loin d'être un espace de confort, et si sans doute la marche arrière, les tours en place ou l'air sont facilités, si la gestosphère est étendue, ce n'est pas à raison d'une certitude quant au sol-support. Les sols (corps des autres danseurs, parquet, murs) sont considérés comme de véritables partenaires, c'est-à-dire aussi bien qu'ils sont susceptibles de me faire défaut : l'espace est troué et variable. Dans la marche avant sur un sol aplani comme l'urbain que je suis en a l'habitude, je n'ai pas besoin de dégager l'espace comme champ d'appuis : je *sais* qu'il l'est et je puis repérer où mettre mes pieds. Dans l'espace accidenté de la danse, je ne sais pas où je mets les pieds, aussi chaque geste doit déployer avec lui un savoir précis du poids que j'y déploie. C'est à cette condition que mon poids n'est pas seulement un poids mort que je traîne et que je dois mettre en mouvement, mais un poids vivant, c'est-à-dire cet espace intérieur de tensions que nous avons nommé espace tonique.

En un sens, on pourrait dire que c'est faute d'avoir su penser l'espace de la danse comme un espace de risque, ou inversement, c'est parce qu'il y voit un espace protégé ou protecteur, que Straus n'avait pas les moyens de concevoir ce qui s'y déployait en deçà du rapport à la musique : à savoir ce poids vivant soumis à l'attraction terrestre. Il y a un certain irénisme de Straus dans le rapport à l'espace qu'il assigne au danseur, ne retenant du mouvement que ce qui contribue à exalter la vitalité[75]. Défendons, à son rebours, l'idée que l'espace omni-englobant que Straus décrit comme une caractéristique de la spatialité dansante n'est qu'une partie de l'expérience du danseur, qui compose aussi avec un espace gravitaire dont la force n'est pas qu'une force douce.

Nous avons étudié, dans ce chapitre, le pré-mouvement dans lequel le dialogue s'institue avec cette force, c'est-à-dire en fait l'écoute qui prédispose à entendre ce partenaire immense de la locomotion qu'est la Terre. La petite danse de Steve Paxton est alors apparue comme étude des réflexes d'ajustements posturaux qui nous maintiennent dans cette relation avec elle : la posture érigée se comprenant, non plus comme un redressement contre le sol, mais *avec le bain gravitaire*. Et nous avons vu que tout un apprentissage était requis pour sentir ces pré-mouvements de la posture, apprentissage qui requiert de céder à l'appel du poids, plutôt que d'y résister. Le contexte particulier du Contact Improvisation nous a permis d'investiguer une relation au poids spécifique, dans laquelle non seulement je cède à l'attraction gravitaire pour mieux bouger (c'est la logique de la « fonction phorique » que décrit Hubert Godard), mais où l'enjeu même de la danse est le don du poids à l'autre et à l'espace. Autrement dit, ce n'est plus seulement que pour bouger, il faut bien que je reconnaisse mon ancrage, comme cela a été la leçon de la danse moderne—plus encore, dans le Contact Improvisation, bouger *c'est* donner son poids, le partage pondéral est la motivation et l'origine du mouvement, et non plus seulement, comme on l'a découvert analytiquement, son préalable.

Par quel mouvement répondons-nous à l'appel de la gravité ? Le Contact Improvisation

75 *cf*. Anne Boissière, *Chanter, Narrer, Danser*, *op. cit.*, p. 78 : « Le pouvoir du rythme est synonyme pour [Straus] d'un plus de vie ; comme à la danse correspond pour lui un vécu de joie et d'élévation. Il est important de souligner qu'une telle perspective s'inscrit en même temps contre l'évolution de la danse de son époque, en particulier représentée en Allemagne par l'expressionnisme de Mary Wigman. Celle-ci, comme on le perçoit immédiatement dans sa fameuse danse de *La sorcière*, privilégie le mouvement vers le bas et ne refuse pas, au contraire, de se livrer à la pulsion de mort. »

répond : l'objet du dialogue avec la Terre, l'objet de la négociation, c'est le don du poids —c'est-à-dire, si nous devons à présent formuler ce don en termes de geste, la chute. Ainsi, dès la petite danse, l'enjeu n'est autre que d'examiner le vertige qu'il y a à se tenir debout, l'incertitude et la menace que la posture érigée recèle : « en explorant le léger mouvement de l'alignement squelettique en position debout (la petite danse), je peux sentir des chutes subtiles de certaines parties du squelette[76]. » Au rebours de tout ce que nous avons pu pointer à propos de la valeur affirmative de « l'être debout », le Contact Improvisation cherche à mettre en avant la vulnérabilité qui travaille notre existence pondérale. Chaque pas devra être compris, non pas comme mise en branle d'une masse, mais comme modulation de l'arc de chute auquel la Terre m'invite. Paul Valéry, dans *L'âme et la danse*, dit de la danseuse que « nous ne la voyons jamais que devant tomber[77]… » Et c'est ainsi que le danseur Dominique Dupuy conçoit sa « dansée » : comme opération de haut vol, dans laquelle le danseur, loin de nier la gravité dans l'élévation, l'assume et s'y abandonne dans une chute perpétuellement différée qu'on appellera l'envol.

> « Quittant sa prétention à se tenir debout sur la verticale, qui a fait de lui l'homme que l'on sait, le *volateur* abandonne son corps à l'espace, dans un double plongeon, où l'ascension est un précipité à l'envers et la *descension* une escalade inverse, et dans une immersion quasi sans limite. Il faut, pour y réussir, que la station debout ne soit pas le seul apanage de la gravité, mais que chaque élément du corps puisse y être à tout moment confronté par lui-même, dans son vol propre[78]. »

L'envol est abandon du poids : non pas négation, ni non plus oubli, mais déplacement ou déterritoritalisation de sa problématique. C'est ce qu'indique le double plongeon—quand la chute est ascension et l'élévation est concentration du poids. L'élévation est concentration du poids dans les *pointes* de la danseuse classique : le gros orteil y porte tout le poids du corps, sur un point d'équilibre fragile et instable. La chute est ascension

76 Steve Paxton, « Chute » (1982), art. cit., *NDD 38-39*, p. 84.
77 Paul Valéry, *L'Âme et la danse* (1921), dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1960, t. 2, p. 173.
78 Dominique Dupuy, « Danser outre. Hypothèses de vol », dans *Io/Revue internationale de psychanalyse*, #5, 1994, p. 47.

dans le *porté*, où je ne m'abandonne que pour mieux être soulevé. Des deux côtés, on retrouve exprimé le même thème fondamental et comme une parenté par-delà les différences : c'est comme êtres qui tombent que les danseurs s'exhibent et se sentent, tantôt pour accroître les chances d'y surmonter, tantôt pour l'infléchir, tantôt pour s'y abandonner. De même que Steve Paxton disait que « le danseur n'a de poids que pour le donner », il faudrait dire que je ne me lève, dansant, que pour mieux tomber : l'envol, la propulsion, l'être debout, ne le sont pas tant au titre d'une conquête sur les forces d'effondrement, qu'au titre d'une prise de distance avec la Terre qui justifie leurs dialogues. Telle serait peut-être au moins une des origines de cet espace sphérique, fluctuant, aux forces gravitationnelles multiples que décrivait Erwin Straus lorsqu'il pensait la danse : au lieu de tirer le fil de plomb de la verticale gravitaire, je m'efforce de me rapporter à ce que cette gravité fait bouger en moi – je me lève, mais c'est pour mieux tomber, et ma danse est une chute sans cesse différée.

Les mouvements explorés dans la danse nous font ainsi sortir du rapport de dépendance muette à l'égard de la pesanteur qui sert de basse fondamentale à nos mouvements quotidiens : en rendant consciente ou sensible l'activité de la gravité en nous, il devient possible de jouer avec elle, au lieu de simplement s'appuyer dessus. C'est ce sur quoi insiste Steve Paxton lorsqu'il dit que « lorsque nous mettons nos masses en mouvement, nous nous portons au-dessus de l'appel constant de la gravité[79]. » C'est en vertu de ce dépassement qu'un partage du mouvement réel s'instancie dans la relation avec la Terre, que nous avons donc appris à concevoir sous deux guises : la terre-sol qui vient à ma rencontre (dans le toucher), et la Terre-force qui m'attire (dans le peser). Ces deux Terres sont évidemment la même, puisque c'est dans l'exacte mesure où elle est une masse pleine qu'à la fois elle m'attire à elle et me fournit le support sur lequel cette attraction vient achopper. Dans notre dialogue avec la gravité, le poids est la langue commune que nous parlons avec la Terre (newton à newton) et le toucher est la puissance d'espacement dans cette langue, fournissant les ponctuations aux propos que nous nous tenons. La réciprocité des attractions est une donnée de la physique (la Terre m'attire autant que je l'attire), mais elle n'est phénoménologiquement attestée qu'à la mesure

79 Steve Paxton, « Fall after Newton », art. cit., p. 38.

d'un certain savoir-sentir que le danseur s'entraîne à acquérir. De la même façon, si sans doute les choses se touchent, ma sensibilité à leur contact mutuel implique que j'en prenne une mesure non géométrique : il faut du tact pour savoir sentir que le mur aussi me touche quand je m'appuie sur lui. Le studio est le lieu de ces mesures qui s'effectuent à même les gestes.

En tant que lieu préservé d'une certaine urgence, le studio me permet d'étudier ces relations, et pour peu que je m'y trouve seule, il est l'occasion de me mettre en relation avec ce partenaire immense qu'est la Terre, sol-support tactile et masse-force d'attraction. Même au plan le plus minimal de la posture érigée, cette mise en relation est déjà rythmée par l'alternance des allers et retours terre-ciel. Debout, j'oscille entre chutes et redressement partiels. C'est comme modulation de ce rythme que le mouvement dans l'espace peut se comprendre : la locomotion n'est jamais une simple translation, elle relève d'une dynamique d'ancrage dans des demeures nomades ; chaque pas suppose une prise d'appui, un dégagement, et un retour au sol dans lequel il me faut, de nouveau, habiter. C'est ce moment du dégagement qui fait l'objet de l'art de la chute.

Chapitre 7 ./. Tomber

Tomber-vers (1) : sauter

Voler

En 1960, Yves Klein entreprend une série de performances-démonstrations où il convie les spectateurs à assister à une pratique saugrenue : des sauts dans le vide, au milieu d'une galerie d'art. Le peintre monochrome voulait ainsi offrir aux visiteurs de la galerie le sentiment, même momentané, d'une suspension de la gravité. Cette conquête de la lévité, dit le peintre, est de la même nature que l'aventure monochrome : il s'agit de s'y exposer au vertige du « face-à-face avec le vide absolu qui est tout naturellement le véritable espace pictural[80]. » Dans le saut (même en sa version minimale de saut... à un mètre du sol), le peintre connaît pour ainsi dire une transe momentanée : celle de ne plus dépendre de la Terre.

En 1971, une partition similaire occupe Steve Paxton avant l'invention du

80 Yves Klein, cité dans Emmanuelle Ollier, « Performer pour léviter. Le défi d'Yves Klein », in Aurore Després (éd.), *Gestes ailleurs*, Dijon, Les Presses du réel, 2016, p. 229.

Contact Improvisation. En résidence en Californie, il avait en effet entamé un travail de solo qui avait pour partition un désir de « quitter la planète et ne pas avoir à se soucier du retour[81] ». C'est muni de cette partition, et des savoirs-sentirs acquis dans sa pratique de gymnaste et d'aïkidoka, que Steve Paxton vient à la rencontre de celles et ceux qui allaient devenir les premiers praticiens de Contact Improvisation. Avec eux, il commence à examiner les chocs, les collisions, les roulés et les portés qui découlent de la mise en commun de cette volonté de décoller de la Terre[82]. Dans la genèse de la pratique du Contact Improvisation, c'est ainsi l'exploration du saut qui vient en premier, la rencontre tactile et pondérale étant la conséquence de cet examen.

Les premières *Contact Improvisations* qui émergent de ce solo d'envol placent logiquement l'expérience de la désorientation au centre du travail. Simplement, il ne s'agit plus seulement (comme dans le solo de 1971) d'éprouver l'anti-gravité pour soi, mais de partager l'envol, d'envisager l'autre comme support de la propulsion, et plus avant, comme terre secondaire où le retour s'effectue[83]. La dynamique s'en trouve changée : il ne s'agit pas tant d'abandonner le sol pour éprouver « ce que peut un corps » sans l'attache terrienne, que d'examiner les modalités d'une rencontre où le danseur abandonne provisoirement son assise à la faveur de l'autre. L'expérience du saut n'est alors pas pure expérience de désorientation, pure mise à l'épreuve de soi face au vide : elle sert un *telos*, celui d'une relation au partenaire sans présupposés, sur fond de vide. Une éthique relationnelle en découle, qui place

81 Steve Paxton, « Interview » dans *Contact Improvisation at CI 36*, DVD Contact Editions, 2012.

82 Jane McDermott, « An Interview with Steve Paxton », *New Dance*, #4, Autumn 1977, p. 7 :« peu après ce travail [de solo], j'étais en résidence à Oberlin College (Ohio) et j'avais un groupe de neuf jeunes gens dans ma classe à qui j'ai décidé d'enseigner ce solo. J'ai commencé par développer le matériau nécessaire à leur enseigner les compétences qu'il requérait. Nous n'avions que trois semaines – alors que cela m'avait pris plusieurs mois pour développer le solo, sans compter mes années d'expérience – donc il me fallait trouver les moyens de leur enseigner le matériau rapidement. »

83 Comme le souligne Nancy Stark Smith, « notre question initiale était celle de savoir comment utiliser cette force qui vous éloigne du centre (la force centrifuge) pour rencontrer à nouveau le partenaire et transférer cette force dans l'échange de poids. » (Nancy Stark Smith, « Teaching exchange » dans *European CI Newsletter*, 1986, #1, p. 4 : « *The initial question was how to use the force which takes you away from center (centrifugal force) to meet your partner again, and transfer that force into weight exchange.* »

la rencontre sous le signe du risque : l'improvisation, si elle doit permettre la mise en rapport des improvisateurs, se fait au risque de la perte d'équilibre. Pour que nous trouvions un sol commun, il faut que nous nous défaisions partiellement ou momentanément de nos appuis.

Steve Paxton pointe ainsi très tôt l'essentiel de la découverte du Contact Improvisation :

> « Danser en solo, ça n'existe pas : le danseur danse avec le sol : ajoutez un autre danseur, et vous aurez un quartet : chaque danseur l'un avec l'autre, et chacun avec le sol[84]. »

La mise en commun des propulsions rend possible cette découverte : tout solo est d'abord un duo avec le sol ; tout duo est un quartet, c'est-à-dire la rencontre, non seulement de deux danseurs au-dessus d'un sol qui les soutient, mais de deux danseurs apportant chacun leurs « sols » respectifs, leurs appuis, leurs assises géologiques.

Le saut est l'opération par laquelle, pendant un bref instant, ces sols sont suspendus : ils ne sont pas niés, mais mis entre parenthèses. De cette mise entre parenthèses dépend la qualité de la rencontre : jusqu'à quel point suis-je dans la mesure d'abandonner, même pour un bref instant, ma provenance, mes appuis, mes centres, pour admettre et intégrer qu'il en est d'autres, que ma partenaire en charrie elle aussi, et que notre danse sera celle de leur accordage mutuel ? C'est la question que nous poursuivons en examinant l'art du saut dans le Contact Improvisation.

Balistique

Le saut prolonge, dans le temps et dans l'espace, le moment de suspension qui habite toute locomotion ; il permet d'y voir de plus près, comme si, en augmentant la puissance de propulsion, il offrait à l'observateur l'occasion de

84 Steve Paxton, « Solo Dancing », art. cit., p. 24.

détailler les mécanismes de la marche la plus simple (comme les pas sur la Lune nous paraissent inévitablement des sauts, par simple allègement de la gravité). Mais plus qu'une simple amplification de nos motricités piétonnes, le saut change le temps et l'espace de la locomotion, et se faisant il en change aussi les valeurs et les postures qu'elle renferme.

Pour comprendre cette modification existentiale, il faut insister sur la phase spécifique qui qualifie le saut par rapport à la locomotion piétonne : sa phase aérienne. Les phases de préparation et de réception, en effet, ne font qu'accentuer les valeurs d'ancrage qui habitent nos pas de marche les plus simples. Dans la phase aérienne en revanche, le bougeur, s'il ne se tient pas exactement au-dessus de la troisième loi de Newton (comme l'espère Steve Paxton[85]), est cependant soumis à une tout autre logique. Son mouvement répond aux lois de la balistique, étudiée depuis Aristote au moins, et qui dicte au mobile une structure parabolique (que les manuels de voltige à la Renaissance interprétaient comme une confirmation de l'homologie postulée entre macrocosme et microcosme puisque la trajectoire balistique du voltigeur « imitait » le déplacement circulaire des astres[86]). Selon la vitesse, le graphe du saut décrit également une parabole, mais inversée, où l'on peut observer deux micro-phases, l'une ascensionnelle où la vitesse est décroissante à mesure que la gravité terrestre contrebalance l'inertie contractée par le corps lors de l'impulsion ; l'autre en descente où la vitesse s'accélère en raison de l'inertie contractée par le corps en relation avec la gravité terrestre. C'est entre ces deux micro-phases que se trouve le moment de suspension anti-gravitaire, moment qui n'est à la rigueur qu'un point au sens mathématique, où la progression en hauteur du mouvant est nulle, puisque la gravité a réduit à zéro la vitesse de propulsion ascensionnelle mais n'a pas encore commencé à la faire augmenter dans le sens de la descente. Ce point mathématique fait cependant suffisamment illusion pour être l'objet même de la recherche aérienne ou volatile en danse ou en acrobatie, où ce sont les moments tangentiels au point (les

85 Steve Paxton, « Fall after Newton », art. cit., p. 38 : « Au-delà de la troisième loi de Newton, nous découvrons que pour chaque action, plusieurs réactions égales ou opposées sont possibles. C'est en cet endroit que se loge la possibilité que nous avons d'improviser. »

86 *cf*. par exemple les remarquables *Trois dialogues de l'exercice de l'art de sauter et de voltiger en l'air* d'Arghange Tuccaro (Paris, Montr'oeil, 1599) où l'auteur indique que pour bien sauter, il faut savoir « respecter les conjonctions et oppositions triangulaires, voire sexangulaires, qui interviennent tous les jours entre la Terre et autres sphères célestes. »

moments où la vitesse tend vers zéro, mais ne l'atteint pas encore ou ne l'a pas quitté tout à fait) qui sont recherchés[87].

Au sommet de la courbe du mouvement, je semble n'obéir plus à la loi qui constamment m'attire et me confirme dans mon appartenance au régime terrestre : j'entre dans l'anti-gravité. Or, c'est ici peut-être que la balistique biomécanique fait place à une balistique existentielle, cet instant n'est pas seulement la suspension entre le haut et le bas (état instable qui n'appartient ni à l'un ni à l'autre régime) : il est aussi suspension entre d'où je viens et où je vais. Dans la marche, l'ancrage du pied gauche autorise le dégagement du pied droit vers l'avant : mon pas enjambe la distance qui me sépare d'ici à là, et ce n'est qu'en tant que trait d'union entre ces deux espaces que mon pas existe. Dans le saut, nul ancrage qui autoriserait le déploiement de ce lien : sans doute arrivé au point de suspension au sommet de ma courbe il y a l'irrésistible attrait et du sol, et de la direction dans laquelle je saute, mais si la direction est maintenue, le caractère de vecteur est presque effacé, faute de point d'origine. Je ne suis plus que « devant tomber », faute de pouvoir ressourcer, réorienter le mouvement dans lequel je me trouve prise. Une fois la rampe de lancement activée, une fois le saut élancé, je suis le passager de mon mouvement jusqu'à ce que la

87 Sur les diverses stratégies mises en œuvre dans l'acrobatie pour rallonger la suspension, on peut se reporter à l'excellent article de Françoise K. Jouffroy, « Le saut ou l'art de ne plus toucher terre », dans Odette Aslan (dir.), *Le corps en jeu*, Paris, CNRS, 1993. Disons d'abord, pour en condenser les acquis, que la manière la plus directe d'allonger la suspension est de toute évidence de sauter de plus haut. En physique mécanique, on dira qu'on augmente alors l'énergie potentielle, mais avec l'inconvénient, du point de vue biomécanique, de rendre plus malaisée la réception. Les animaux arboricoles jouent pour l'essentiel sur cette augmentation de l'énergie potentielle en se hissant au-dessus d'un arbre élevé pour atteindre à un arbre situé plus bas à une grande distance et compensent la difficulté avec des membranes alaires (comme chez l'écureuil volant, mais aussi certains singes qui ralentissent la phase de chute par le frottement de l'air sur leurs membres déployés). Dans les activités acrobatiques humaines, c'est souvent en augmentant l'élasticité des matériaux dont le sol est composé que la difficulté est résolue—la réception devient moins difficile, puisque le sol réagit avec davantage de rebond. Cette première stratégie (d'augmentation d'énergie mécanique) est complétée par la prise d'élan qui consiste à emmagasiner de l'énergie cinétique avant la propulsion : les courses d'élans de l'athlète (comme du cheval ou du chat) et les oscillations du trapéziste (ou de l'orang-outang) visent à accroître cette énergie cinétique, comme les multiples rotations et le jeu sur la force centrifuge en Contact Improvisation visent à augmenter la vitesse initiale des danseurs avant le saut proprement dit. Ces deux stratégies sont exemplairement réunies dans un certain usage de soi dans le mouvement qui consiste à faire fond sur l'élasticité des structures d'appuis internes : muscles, tendons, et mêmes os. Les pieds humains sont remarquablement adaptés à l'égard de cet impératif d'élasticité pour le saut : leurs trente-trois tendons relient vingt-six os qui permettent des mouvements dans toutes les directions, mais surtout offrent l'occasion d'une redistribution des forces de propulsion et de réception. Par ses pieds, l'humain est ainsi non seulement un animal bipède : c'est aussi un animal sauteur.

gravité me ramène au sol. Le tout ne prend pas plus de quelques secondes, mais pendant ces secondes, c'est à un mouvement sans provenance que je m'adonne. La prise d'élan, pour volontaire qu'elle puisse être, revient donc à se remettre à se jeter dans le vide, et en accepter les conséquences. C'est d'abord en ce sens que le saut est désorientation : il consiste à perdre, pour un instant (celui de la suspension), les repères en fonction desquels je m'organise.

Une troisième spatialité

Par définition, l'espace de la désorientation est difficile à décrire : tournoyant, sans repères ni coordonnées d'où le saisir, on peine à s'y situer. C'est pourquoi, sans doute, lorsque Merleau-Ponty s'est intéressé à détailler le phénomène de l'orientation (dans le chapitre de la *Phénoménologie de la perception* consacré à « L'espace »), il a cherché à se tourner vers une expérience très particulière et bien délimitée : celle de la fameuse expérience d'inversion optique menée par George Stratton à la fin du XIXe siècle[88]. Détaillons cette expérience et les conclusions que tire Merleau-Ponty à son propos : nous verrons qu'elle nous fournit les linéaments pour comprendre le phénomène à l'œuvre dans la désorientation du saut. Stratton s'était confectionné un masque qui d'une part recouvrait l'œil gauche et d'autre part, par un jeu de prisme et de réflexion, apportait à l'œil droit une version inversée de l'arrangement optique normal, de telle sorte que, bien que debout et la tête à l'endroit, l'environnement lui apparaissait visuellement comme il apparaît lorsque nous nous plaçons la tête à l'envers. L'objet explicite de l'interrogation de Stratton était ce qu'il appelle « la vision debout » (*upright vision*), autrement dit le lien entre la posture d'un côté et l'organisation cohérente des sensations de l'autre : comme l'atteste le compte-rendu, jour par jour, qu'il donne de son expérience, il s'agissait pour lui de déterminer l'influence de la sphère optique sur les possibilités de l'action ainsi que sur l'image de soi.

« Premier jour. La scène entière me paraissait renversée. Lorsque je bougeais

88 George M. Stratton, « Some Preliminary Experiments on Vision without Inversion of the Retinal Image », *Psychological Review*, #3, 1896 ; et « Vision without Inversion of the Retinal Image », *Psychological Review*, #4, 1897.

ma tête ou mon corps de sorte à ce que je puisse parcourir la scène du regard, le mouvement n'était pas senti comme un mouvement de l'observateur (comme c'est le cas dans la vision normale) mais était référé à la fois à l'observateur et aux objets à distance. (...) Je n'avais pas la sensation visuelle de passer en revue un ensemble d'objets immobiles, bien plutôt, c'est tout le champ des choses qui se balayait lui-même, se balançait devant mes yeux. Quasiment tous les mouvements exécutés sous la conduite de la vue étaient laborieux et embarrassés. Les mouvements étaient constamment inappropriés : par exemple, pour bouger ma main d'un lieu du champ visuel à un autre que j'avais moi-même choisi, la contraction musculaire qui aurait accompli ce transport dans la situation normale d'arrangement visuel, amenait ma main à un endroit complètement différent. Je corrigeais alors le mouvement, recommençais dans une autre direction, et finalement, par une série d'approximations et de corrections, parvenais au point choisi[89]*.* »

Dans le commentaire que Paul Schilder (dont s'inspire largement Merleau-Ponty) a donné de cette expérience ce n'est toutefois pas tant la manière dont le champ optique inversé renverse l'image du corps qui l'intéresse, que le fait que le mouvement nous aide à nous orienter dans l'espace. L'expérience de Stratton atteste en effet que le mouvement alimente la précision du geste par une sorte de boucle rétroactive entre le geste et l'intention qui y est visée. Ainsi au quatrième jour, Stratton développe une méthode pour « trouver » la bonne main pour saisir un objet : « *si, avec un de mes pieds à proximité de l'objet, je tapais une ou deux fois sur le sol avant de m'abaisser pour le saisir, c'était la bonne main qui entrait immédiatement dans l'action. De manière assez curieuse, il était donc plus aisé, à ce moment-là, de commencer le mouvement avec le bon pied plutôt qu'avec la bonne main*[90]*.* » Or comment rendre compte de ce fait que le monde moteur habituel exerce une prégnance telle que le champ visuel, non seulement soit « oublié » comme dans les cas où je ferme les yeux pour atteindre à une plus grande

89 George M. Stratton, « Vision without... », art. cit., p. 344.
90 *Ibid.*, p. 352.

concentration, mais soit orienté en fonction de l'activité elle-même, plutôt que de sa physiologie directe ?

L'explication de Stratton consiste à dire qu'alors, c'est le « choix » entre deux « corps » incompossibles (le corps visuel et le corps tactile) qui permet ce réajustement : comme si l'esprit, face à la contradiction entre les deux mondes (visuels et tactiles) choisissait finalement le plus habituel et le plus plausible. Mais cette explication ne fait que montrer l'endroit où la question se pose, à savoir : comment l'espace est-il doté des valences haut et bas ? Il reste en effet à déterminer pourquoi le « corps tactile » de Stratton avait cette puissance de polarisation. Or ce que l'expérience de la vision inversée montre, c'est que cet espace ne peut être ni celui des contenus eux-mêmes (sinon on ne comprendrait pas comme des objets physiologiquement imprimés sur la rétine comme inversés pourraient apparaître dans le bon sens), ni celui du sujet constituant (sinon le monde n'aurait pas seulement été inversé, mais dissous par le renversement faute de possibilité constituante).

La manière dont nous nous organisons dans l'espace, la manière dont notre corps occupe cet espace, n'est donc pas un simple fond muet qui soutient notre activité sans que nous le sachions. Ce que Schilder insiste bien pour nommer « le modèle postural du corps » est plutôt une totalité dynamique jamais achevée : « c'est une création, non un donné[91] », non une forme au sens de ce à quoi nous arriverions par stabilisation, mais la production d'une forme, un processus de structuration. L'expérience de Stratton ne fait pas qu'attester de la plasticité du schéma postural : elle en désigne le caractère dynamique, c'est-à-dire le fait que, contrairement à ce que le terme d'image peut exprimer de fixité, il n'est pas donné ailleurs que comme mouvement.

C'est pourquoi, dit Merleau-Ponty, nous avons besoin d'une troisième spatialité : ni l'espace des choses, ni l'espace du sujet, mais un espace qui soit

91 Paul Schilder, *L'image du corps*, *op. cit.*, p. 132.

> « un absolu dans le relatif, un espace qui ne glisse pas sur les apparences, qui s'ancre en elles et se fasse solidaire d'elles, mais qui, cependant, ne soit pas donné avec elles de manière réaliste, et puisse, comme le montre l'expérience de Stratton, survivre à leur bouleversement[92]. »

Faisons l'hypothèse que c'est de cette troisième spatialité, celle du *corps comme agent*, c'est-à-dire du mouvement directionnel qui le porte, qu'il sera question dans le Contact Improvisation. Toutes les désorientations auxquelles il donne lieu ne sont ainsi pas tant une *perte de repères* qu'un abandon de l'espace où choses et sujets s'opposent *à la faveur* de l'espace où mes orientations se conjoignent avec celle de mon activité, sans plus se remettre aux cartographies du dehors ou dedans en fonction desquels j'ai pris l'habitude me situer. Plutôt que de m'orienter en fonction de *mes* axes ou des axes de la pièce où je me trouve, je m'orienterais alors en fonction des mouvements qui me portent : ce serait mon mouvement qui serait boussole, et non des points cardinaux.

Le vestibulaire

Confirmons cette balistique existentielle par les données de la physiologie des sens. Dans le saut, quatre des principaux facteurs sensoriels de la perception de l'orientation sont suspendus : le contact de mes pieds au sol, la perception visuelle des verticales dans l'espace, l'orientation de mes viscères par rapport à la gravité et la perception de l'activité posturale sont sinon annulés, du moins fortement perturbés. Or, reste actif un cinquième système perceptif : le système vestibulaire situé dans l'oreille interne.

C'est en effet sur le système vestibulaire que repose, dans le moment du saut, notre notion du sol, du haut et du bas, et de la vitesse de chute. Détaillons-en le fonctionnement. Et remarquons d'abord que la plupart des vivants multi-cellulaires au niveau macroscopique ont développé un système qui leur permet de s'orienter vis-à-vis de l'attraction gravitaire. La forme la plus simple que prend ce système est celle d'un statocyste, une cellule qui, à l'intérieur des vivants, est composée d'une enveloppe remplie de liquide et bordée à l'intérieur de cils sensibles à la pression : au milieu de cette enveloppe, un statolithe (une petite « pierre » qui, en dépit de son nom, est mobile et soumise à la gravité) rencontre les mécano-récepteurs ciliés de l'enveloppe qui déchargent alors leur information en direction

92 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 295-296.

des centres nerveux. Ainsi en cas de déplacement du vivant vers le haut, le statolithe est déplacé vers le bas et excite les cils internes du statocyste *(fig. 6)*.

Le statocyste, dans sa simplicité, ne permettrait guère de percevoir la différence entre des rotations en place et des variations de l'orientation vis-à-vis de la gravité, puisqu'il confondrait l'effet de la force centrifuge avec celle d'une variation de l'orientation de la masse à l'intérieur de la cellule. C'est exemplairement le cas chez les plantes, qui s'orientent dans leur environnement en fonction, non seulement du phototropisme positif (vers la lumière), mais d'un gravitropisme à la fois positif (pousse des racines vers le bas) et négatif (pousse des bourgeons vers le haut)[93]. À la suite des premières remarques de Duhamel sur la graviception végétale (*La physique des arbres*, 1758), Thomas Andrew Knight en 1806 a développé un dispositif expérimental qui annulait les effets de la gravité sur les plantes en les soumettant à une force centrifuge : quelle que soit l'orientation de départ des plantes examinées (il s'agissait de plans de haricots), toutes leurs racines poussaient dans la direction de la force centrifuge (vers l'extérieur) tandis que les bourgeons poussaient vers le centre. C'est que faute de systèmes d'orientation plus complexes, les plantes ne peuvent faire la différence entre deux forces gravitaires : celle de la Terre ou celle d'un autre mouvement auquel elles seraient soumises. Évidemment, la lenteur de la locomotion chez les végétaux explique cette confusion : il n'y avait pas de raison, pour les plantes, de se doter d'un autre système graviceptif que le statocyste pour s'orienter vers le sol, étant donné que la vitesse de leur croissance ne peut provoquer une modification telle des forces gravitaires qu'elle annule ou contredise la gravité terrestre.

Pour les vivants plus complexes, en particulier les animaux vertébrés capables de locomotions complexes et rapides, le statocyste s'est doublé d'un organe plus élaboré, le système vestibulaire, composé de canaux semi-circulaires spécialisés qui permettent de distinguer les rotations des déplacements. Ce labyrinthe, situé dans l'oreille interne chez l'être humain et de nombreux animaux terrestres et marins, donne accès à l'orientation du corps (ou de la tête seulement chez les animaux terrestres, mais le reste du corps est généralement aligné avec elle) selon les mêmes trois axes qui composent le repère euclidien : l'axe longitudinal (devant-derrière), l'axe latéral (droite-gauche), et l'axe dorso-ventral (haut-bas). L'orientation du corps est donnée par rapport à une « normale », un peu

93 Daniel Chamovitz, *La plante et ses sens*, traduit de l'américain par Jeremy Oriol, Paris, Libella, 2014, p. 117 sq.

à la manière dont le niveau des maçons permet de déterminer l'alignement horizontal ou vertical d'un mur. Cette normale reste relativement plastique (elle peut être modifiée par entraînement) et individuelle (elle dépend notamment de l'histoire de notre redressement), même si certaines constantes peuvent s'observer.

Le système vestibulaire présente un cas relativement unique d'information sensible sans sensation clairement assignable. Si je suis assis sur une chaise tournante à laquelle on donne un quart de tour, je pourrai—même avec les yeux fermés—reconnaître sans conteste que j'ai fait un quart de tour (et non un demi) et dans quel sens je l'ai fait. Et pourtant, je serais bien en peine de localiser cette sensation dans la cupule du canal horizontal qui me donne cette information, ni même vaguement dans « ma tête » qui est la région du monde sur laquelle porte cette information. On objectera peut-être que dans la vision pas plus que dans la perception vestibulaire je ne perçois certainement pas la sensation là où elle est reçue (à savoir sur ma rétine), mais bien dans le monde, à même les objets, et que comme disait Bergson, l'image n'est pas dans le cerveau, mais déjà tirée dans les choses. C'est vrai, mais il me reste encore possible de fermer un œil, et de savoir par la négative que cet œil m'offrait à voir cette partie maintenant obscurcie. Et surtout, je sais bien que la vision que j'ai des choses est donnée du point de vue de ma tête, et non de mes pieds. Tandis que dans la perception vestibulaire, il n'y a même plus cette simple somatotopie : la perception du changement de situation est là, mais elle concerne indistinctement tout le perçu (corps et champ perceptif) sans sensation introspectivement accessible. James Jerome Gibson en a tiré toutes les conséquences pour sa philosophie de la perception[94] : pour lui, loin que la perception vestibulaire soit un cas exceptionnel de perception, elle en est le modèle adéquat ; et ce n'est que par les artifices du langage et de la technologie que nous nous persuadons que les organes récepteurs sont localisables introspectivement et des sensations assignables à ces organes. Car en dépit de cette *possibilité* (qui n'est assurément pas une nécessité dans la perception), la réalité de la perception est qu'elle ne se *fonde* pas sur la sensation[95] et si elle peut parfois être analysée en moments sensoriels, elle relève plutôt d'un *se-sentir-en-situation*. En ce sens, ce que Gibson appelle « le système d'orientation basale » (à savoir, pour l'essentiel, le système

94 James Jerome Gibson, *The Senses Considered As Perceptual Systems*, *op. cit.*, p. 69.
95 *Ibid.*, p. 71.

vestibulaire) est l'archétype du système perceptif : sa fonction est de m'informer de ma situation dans le monde.

On comprend, en ce sens, que sa perturbation dans le saut puisse être l'occasion d'une remise en cause plus profonde du sens de la direction de l'action (et non plus seulement du mouvement), qu'il puisse ainsi avoir une signification existentielle, et non seulement biomécanique.

Tomber-de (2) : tourbillonner (le vertige)

Saltophobie

Définissons le vertige comme *saltophobie*, peur d'avoir envie de sauter. Les personnes prises de vertige au sommet d'une tour ou sur le bord d'une corniche expriment ainsi la peur qui les saisit : non pas comme une peur de *tomber* du haut du précipice, mais comme la perception simultanée d'un désir de sauter et de sa répression. La saltophobie s'indique ainsi comme attitude ambivalente face à l'(im)pulsion de sauter. La perception de la distance entre les deux bords (de la falaise, des barres d'immeuble) est, dans le vertige, symétriquement perçue comme invitation à sauter *et* comme sa négation (« il ne faut pas que je saute ») : c'est dans le « et » que tient le vertige, comme contradiction.

Cette double invective est d'ailleurs analytiquement contenue dans la perception de la distance : la manière pour deux « bords » qui se séparent d'apparaître, c'est de m'« inviter » à les enjamber, à relier les deux bouts. Le vertige est nécessairement vertige de la distance et non de la profondeur : la béance à laquelle il me confronte, ce n'est pas tant la profondeur du trou, que la distance qui me sépare de l'autre rive. Même si rien actuellement ne semble me provoquer à franchir cette distance, c'est sa perception elle-même qui présente le caractère d'invite, et c'est au cœur de cette perception que la commande inverse (« ne saute pas ! ») fait son apparition insensée.

C'est pourquoi il n'y a de vertige que pour l'être debout, c'est-à-dire l'être qui

s'appuie de toute sa verticalité sur la terre. Si le vertige cesse au moment où je me rassois, c'est qu'il faut être debout pour voir (et avoir) à distance. Le vertige est donc un affect qui colore les surfaces qui me soutiennent, et non à proprement parler l'espace-trou « dans » lequel je pourrais sauter. Ou plus exactement, c'est à partir de l'appui que le vertige vient emplir négativement cet espace dans lequel je pourrais tomber, précisément parce que c'est en lui que s'éprouve la possibilité de l'impulsion (assis, mon saut est bien moins imminent).

Dans le vertige, pour le dire encore autrement, je suis déjà de l'autre côté, j'ai déjà amorcé le saut, et c'est le caractère irrésistible de l'élan qui me met à mal. C'est ce que décrit Erwin Straus avec rigueur :

> « Dans le vertige, la perception de l'espace se trouve modifiée avant même que la chute ne s'amorce et le continuum spatial paraît entièrement désintégré parce que rien ne relie plus l'*ici* et le *là*. Et de fait, il n'existe plus de véritable *ici* et de véritable *là* ; la profondeur, la hauteur et la distance prennent l'apparence de l'altérité la plus absolue en sorte que c'est l'endroit même occupé par l'homme atteint de vertige qui se transforme en perdant la fixité caractéristique de l'*ici*[96]. »

Le vertige est donc perte de la situation, c'est-à-dire perte de la relation qui réunit le proche et le lointain dans un même mouvement. Ou plutôt, le vertige est perte du caractère de vis-à-vis qui qualifie l'espace : c'est en ce sens que Henri Maldiney, dans un texte de jeunesse, insistait déjà pour dire que le vertige est une « situation pré-cosmique dans laquelle nous sommes en proie à l'espace, lui-même "abymé" dans une dérobade universelle autour de nous et en nous[97] ». Ce n'est pas seulement que je suis pris, dans le vertige, par un espace qui m'aspire : c'est que l'espace lui-même est comme pris par un tourbillon qui l'effondre. L'impression de dérobade du sol caractéristique du vertige emporte ainsi nécessairement celle du ciel qui tournoie sans plus offrir de repères fixes : c'est que symétriquement, le

96 Erwin Straus, *Du sens des sens*, *op. cit.*, p. 307.

97 Herni Maldiney, *Vertige et autres textes* (1960-2006), dans Jean-Pierre Charcosset (éd.), *Henri Maldiney : plus avant…* , Chatou, La Transparence, 2012, p. 14.

vertige emporte dans un mouvement d'expulsion et l'ici et le là, et le haut et le bas.

Partant de cette appréhension du vertige, on pourrait définir deux modalités du saut. La première correspondrait au saut conçu comme *lancer*, qui domine le vertige : par la propulsion, il joint les deux rives, il dresse un pont entre deux réalités ; le jet est jonction, il clôt l'ouvert de sa cloche parabolique. Dans le saut comme *lancer*, la phase aérienne n'est que l'occasion d'une transition entre la propulsion et la réception : elle n'est visée que pour son efficace balistique. La seconde serait le saut comme *bond* qui quant à lui va dans l'air sans aller nulle part. Bondir, comme bouger, c'est une certaine manière d'ébullition : le *bombitire* latin dont il provient signifie en effet bourdonner, vrombir (le changement de sens étant dû, d'après le *Trésor de la langue française*, à un changement d'image : « à l'impression auditive de sons montants et descendants, s'est substituée une impression visuelle du même rythme »). Le bond est une manière de sauter qui n'enjambe pas les lieux, ne dresse pas de pont, mais reste suspendue à l'entre-deux. Ou plutôt, si le bond est dirigé quelque part, il n'y présuppose rien, ou se tient prêt à la réorientation immédiate de sa propulsion. En ce sens, même s'il va « vers l'avant » ou « vers l'arrière », le bond est une espèce de saut qui ne s'effectue pas *contre* le vertige (comme son surmontement), mais avec le vertige ou comme vertige.

Le saut n'est, de ce point de vue, pas le seul mode d'apparaître authentique du vertige. Steve Paxton a d'ailleurs une fascination constante pour toutes les situations dans lesquelles le vertige apparaît *sans trouée* de l'espace, dans lesquelles il y a bombition de l'espace sans bond. Par exemple : je descends un escalier et soudain, le sol vient me rencontrer plus tôt que prévu—ce n'est pas que le sol se dérobe, c'est que je vais à sa rencontre là où il n'est pas—c'est plutôt comme une chute inversée—je perds pied, non pas parce qu'il n'y a pas de sol, mais parce qu'il y en a trop. Le tourbillon, la force centrifuge, la rotation dont on fait l'expérience dans la « petite danse » sollicitent, de même, ce déplacement du sol qui n'en est pas la suppression, mais du moins l'ébranlement.

Les jeux de l'Ilinx

De nombreux animaux s'appuient sur ce remue-ménage dans leurs loisirs. Dans *Les jeux et les hommes*, Roger Caillois a baptisé du terme d'*Ilinx* (« tourbillon » en grec) ces manières uniques de jouer qui consistent à tirer plaisir de la perturbation du système perceptif d'orientation : les vols planés à plat dos du corbeau, les roulés-boulés des jeunes mammifères qui s'ébattent au sol, et nos jeux de fête foraine (comme les Montagnes Russes) relèvent de ce bonheur singulier[98]. Notre « saut de joie » lui-même puise à sa source : sauter, c'est se donner les moyens, pendant une fraction de seconde, de se laisser porter ou transporter sans activité musculaire correspondante, comme la joie indique un certain transport de soi, une certaine absence d'effort dans l'existence—si nous sautons de joie, c'est que le même mode d'être à l'espace est en jeu dans l'être-en-l'air et l'être-joyeux.

Le vertige, toutefois, est ambivalent : il donne la joie singulière de la démesure, en même temps qu'il sollicite l'angoisse de la perte de repères. C'est ce que remarque Roger Caillois quand il dit que les jeux ilinxiens se dessinent sur fond de « panique volupteuse[99] ». Il y a une certaine jouissance mise en jeu dans le tourbillon qui me désarticule. La joie de l'Ilinx est en ce sens une joie mixte : elle est simultanément vertige de l'anéantissement et délice de son surmontement. Caillois voit dans l'acrobatie et plus généralement dans les pratiques de danse, des manières de ritualisation, voire de délégation de cette jouissance à certains professionnels qu'on va *voir* se mettre au risque de la chute, avec lesquels par empathie, nous nous mettons au bord du précipice, tout en restant confortablement assis dans nos sièges. Ainsi des *voladores* mexicains qui, munis

98 *cf*. Roger Caillois, *Les jeux et les hommes (Le masque et le vertige)*, Paris, Gallimard, 1958, pp. 48-49 : « Les chiens tournent sur eux-mêmes pour attraper leur queue, jusqu'à ce qu'ils tombent. D'autres fois ils sont pris d'une fièvre de courir qui ne les abandonne qu'épuisés. Les antilopes, les gazelles, les chevaux sauvages sont fréquemment saisis d'une panique qui ne correspond à aucun danger réel, ni même à la moindre apparence de péril, et qui traduit plutôt l'effet d'une impérieuse contagion et d'une complaisance immédiate à y céder. (…) Le gibbon choisit une branche flexible, la courbe de son poids jusqu'à ce qu'elle se détende et le projette dans les airs. Il se rattrape comme il peut et recommence sans fin cet exercice inutile et inexplicable autrement que par sa séduction intime. »

99 *Ibid.*, p. 45.

d'ailes aux alentours des poignets, simulent une chute de trente mètres, la tête vers le bas et les bras ouverts, en nouant leurs orteils à une corde suspendue.

Et, plus avant, nul besoin d'être volateur pour chercher cet abandon à l'espace, qui se manifeste dès les plus simples tournoiements des enfants, où la force centrifuge entraîne une forme de fuite hors de soi. L'adulte cherche encore dans la vitesse les instruments d'une griserie qui se fondent sur le dérèglement des sens, non seulement de l'oreille interne mais encore de tout le corps, comprimé par des différences de rythmes, exacerbé par les sensations tactiles du vent sur le visage ou de la matière tantôt lisse (ski, surf, vélo) tantôt grumeleuse (skateboard, rallye automobile) sous le plancher du véhicule. Caillois lie ce plaisir particulier de l'extase à la passion destructrice si présente chez les enfants et qu'atteste encore « l'étrange excitation que [les adultes] continuent à éprouver (…) en faisant tomber en avalanche la neige d'un toit[100] ». C'est sans doute que le spectacle de la chute s'y atteste comme dans le vertige, et qu'à la faveur de la destruction, c'est la confirmation de la force immense de la Terre et l'échec, devant elle, du redressement que la posture érigée nous a enseigné à transmettre à nos constructions, qui se voit exprimée.

Un risque point alors dans les jeux ilinxiens : celui d'une « séparation d'avec le reste de la réalité[101] », d'un oubli de soi et de l'autre au profit de la surenchère sensorielle. C'est pourquoi les jeux ilinxiens sont très associés, d'après Caillois, aux « sociétés à tohu-bohu[102] », c'est-à-dire aux sociétés soit inchoativement socialisées, comme les sociétés primitives, soit en proie à la déstructuration sociale, comme les sociétés industrielles contemporaines. C'est pourquoi aussi Caillois oppose l'Ilinx à cet autre jeu qu'est l'Agôn qui n'est pas seulement compétition (antagonisme) mais aussi, bravade, effort, goût de la difficulté : l'Ilinx est un jeu d'abandon et non d'habileté, car « la paralysie qu'il provoque, la fureur aveugle qu'il développe (…)

100 *Ibid.*, p. 47.
101 *Ibid.*, p. 51
102 *Ibid.*, p. 171.

constituent la négation stricte de l'effort contrôlé[103]. »

C'est pourtant cette « conjonction interdite[104] » entre l'abandon et l'effort que le Contact Improvisation déploie, comme *art de se donner le vertige* (*fig. 7*). Cet art de se donner à soi-même le vertige se trouve au mitan de deux autres arts qui pratiquent, eux aussi, la conjonction interdite de l'agôn et de l'ilinx : les arts du risque (sports extrêmes), où le vertige tient à la mise en danger de soi[105] ; et les arts de l'acrobatie (équilibristes, funambulistes, joueurs d'agrès, cascadeurs), où le vertige est senti par procuration et tient à l'apparence de mise en danger de l'autre. Des arts du risque, le Contact Improvisation retient la mise en danger de soi ; mais des arts du cirque, il retient que l'apparence suffit à donner le vertige. Ce milieu où se tient le Contact Improvisation le place au plus près des attractions de fête foraines qui stimulent la désorientation sans engager la survie.

C'est pourquoi il faut les en distinguer : il ne s'agit en effet nullement de chercher, dans la danse, un lénifiant pour adultes en manque de « sensations fortes bas de gamme[106] » qui n'alimenterait que leur passion pour les poussées d'adrénaline et les états hypnotiques provoqués par les chutes. L'apparence de vertige dont il est question dans le Contact Improvisation n'est pas là pour faire illusion : elle est là pour permettre l'étude du phénomène même dont le vertige est le signe, à savoir la dissolution de la conscience.

Ainsi, sans aller jusqu'au vertige du bond ou du saut, la seule pratique du roulé-aïkido, par exemple, est recommandée par Steve Paxton comme un instrument pour étudier la perte de repères. Parce que dans le roulé-aïkido, le corps emprunte une configuration inhabituelle (se conformant à un plan diagonal au lieu de la roulade sagittale coutumière en Occident), il suscite le vertige : c'est là que le travail du danseur commence, au moment où les orientations socio-habituelles ne

103 *Ibid.*, p. 147.
104 Raphaël Zarka, *La Conjonction interdite. Notes sur le skateboard*, Paris, Editions B42, 2007.
105 David Lebreton, *Passions du risque*, Paris, Éditions Métailié, 1991 ou plus récemment *Conduites à risque*, Paris, Puf, 2002.
106 Steve Paxton, « Aikido Information Indeed », art. cit., p. 17.

permettent pas de donner un sens au mouvement. La perte de repères n'est donc pas visée pour elle-même, mais comme occasion d'étudier *la production* même de l'espace comme structure d'orientation : en dégageant notre être à l'espace, en nous soustrayant jusqu'à la sensation d'être arrimé au sol, le vertige nous donne l'occasion de reconstruire un espace qui n'est plus seulement donné une fois pour toute, mais se réinvestit, s'atteste dans le moment où le tournoiement nous met à mal.

La rencontre

La perte de repères n'a pas qu'une fonction épistémique et généalogique : il ne s'agit pas que d'y voir apparaître, pour soi seul, la genèse de l'espace. Le jeu ilinxien auquel je m'adonne en Contact Improvisation n'est pas un jeu solitaire, comme c'est le cas dans les sports de glisse où il en va de mon rapport d'opposition et de concertation avec les surfaces de l'environnement. « L'environnement » dans lequel je danse (outre le studio qui nous contient), c'est mon partenaire : la perte de repères caractéristique du tourbillon est ainsi au service de la rencontre de l'autre.

C'est ce que pointe avec rigueur Nancy Stark Smith dans sa description du geste de sauter :

> « Peut-être qu'il y a des manières d'approcher l'air qui permettent de rejoindre le partenaire (…) ? Comment est-ce qu'on continue de danser dans les airs ? Certaines personnes parfois se jettent dans les airs, et aussitôt perdent leur sensibilité tandis que leurs partenaires s'échinent à les manipuler : on dirait qu'elles essayent de se contenir, de se rassembler, ce qui les rend plus lourdes. En réalité, elles ne sont pas vraiment dans les airs : elles sont déjà en bas. (…) Tout cela à avoir avec la distance du sol à partir de laquelle tu acceptes de chuter. (…) La chute a quelque chose de bon : elle est simplement l'expérience d'un

mouvement dans l'air avec la gravité. Quand on trouve le confort dans la chute, on met la main sur ce qui se passe de l'autre côté de la chute : la chute vous donne une force qui part dans la direction du ciel[107]. »

Je ne peux sauter, faire l'expérience de l'air, en relation à l'autre qu'à admettre de me défaire si radicalement de l'ici et du là que c'est à la chute que je m'expose. Sans ce vertige de l'expulsion (hors du non-ici et du non-là) qui ouvre sur rien, il n'y aurait pas la place suffisante pour que l'autre soit rencontrée. C'est en ce sens, que je bondis plutôt que je ne m'élance : je bondis parce que je ménage la place pour une rencontre qui ne présuppose rien, qui s'effectue sur le fond d'une possible chute au sol. Quand je me jette dans les airs, je suis autant prête à ne pas être accueillie qu'à être soutenue : c'est ce que veut dire Nancy Stark Smith lorsqu'elle dit que la chute doit être envisagée comme un mouvement potentiel vers le haut autant que vers le bas—on n'y présuppose pas la suite des événements. Par l'assomption de la chute, j'efface les coordonnées de l'existant pour me remettre à celles qui appartiendront à la rencontre.

Des deux côtés de la rencontre acrobatique (de la rencontre dans les airs), l'habileté à la rencontre est travaillée par le Contact Improvisation. Du côté du sauteur, le travail sensoriel de la fonction haptique concourt à favoriser l'élasticité de l'atterrissage : la peau est adoucie aux chocs et à la rencontre, et l'entraînement vise à former un corps-boule, capable de dérouler au sol les parties osseuses (coudes, crâne, genoux) qui, sans cela, y achopperaient. Ce corps-boule est le miroir de l'espace-sphère dont nous parlions plus haut : comme je puis verser mon poids de chaque côté de ma kinesphère, il me faut me dessiner des contours ronds. Les fonctions de cette rondeur vont d'ailleurs au-delà de la simple protection des

107 Nancy Stark Smith, « Teaching exchange » (1986), art. cit., p. 4 : « *Maybe there's another way to approach from the air, that asks the other person to join your force (…)? How to keep dancing in the air? People sometimes throw themselves in the air, and then lose their sensitivity while their partner just works with them. They are trying to hold themselves together in the air, and that makes it heavy. They are not really there, they just want to get down. (…) A lot of it has to do with if you're willing and ready to fall from any height (…). Falling is good, because falling is moving through the air with gravity, and if people get comfortable with falling, on the other side of the fall is something that comes up. Falling gives you a force in upward direction.* »

angles. Comme l'a vu Bachelard, en effet, « les images de la rondeur pleine nous aident à nous rassembler sur nous-mêmes, à nous donner à nous-mêmes une première constitution, à affirmer notre être intimement, par le dedans. Car vécu du dedans, sans extériorité, l'être ne saurait être que rond[108]. » En devenant boule, l'exposition de soi dans le saut est ainsi contrebalancée par un retour à la Terre dont la rondeur annule la percée. Voilà pour le sauteur.

Du côté de celui qui reprend à la volée le corps de son partenaire, inversement, tout un travail balistique est effectué pour saisir le saut au moment où le vertige l'habite.

« Exercice : prendre un large matelas, se tenir à quelque distance de votre partenaire. Vos partenaires (les uns après les autres) courent et sautent sur votre corps. Au moment où le sauteur entre en contact, absorber le choc en bougeant dans la même direction que le saut. Essayer de porter l'énergie du saut vers un nouveau chemin, le haut, le bas, le tour. Offrir de la résistance pour soutenir le saut, mais ne pas contracter au moment de la prise ou du porté. Utiliser sa force pour aider le sauteur à atteindre le sol avec délicatesse, ou à spiraler l'élan plutôt qu'à le laisser tomber[109]. »

Si je le rattrape trop tôt, au moment de la montée, ou trop tard, au moment de la descente, son mouvement n'est pas dépouillé de sa direction, il appartient à *là* où se déployait son bond : la force de propulsion m'entraîne, et au lieu de nous accorder ensemble, me voilà pris à résister et à réorienter le flux qui le traversait. Mais si je parviens à le saisir au sommet de la courbe, dans le moment anti-gravitaire du vertige, rien ne préjuge plus dans son mouvement de ce qui peut advenir.

108 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, (1957), Paris, Puf, 1989, p. 210.

109 John Gamble, « On Contact Improvisation », *The Painted Bride Quarterly*, vol. 4(1), Spring 1977, p. 44 : *« Exercise: Using a large mat, stand some distance from your partner. Have your partner and others (one at a time) run and jump on your body. As the jumper makes contact, absorb the shock by moving in the same direction as the jumper. Try to carry the jumper's energy into a new pathway, sometimes up, sometimes down, and sometimes around. Provide resistance to support the jumper, but do not strain to catch or hold the jumper. Use your strength to help the jumper reach the floor gently with forward or spiral momentum instead of downward momentum. »*

On peut trouver confirmation phénoménologique de la nécessité de cette double préparation à la rencontre acrobatique dans une sentence de Henri Maldiney : « après le vertige, le rythme[110] ». Tentons de voir de plus près ce que dit le phénoménologue de ce rapport du rythme au vertige : nous verrons qu'il nous en apprend, par un détour architectural, sur ce qui s'opère de la rencontre motrice dans la danse. Car Maldiney, pour image de cette articulation du rien qui s'opère dans le rythme, prend une relation qu'il tisse, non pas comme dans la danse avec un autre bougeur, mais avec un autre espace : la basilique Sainte-Sophie d'Istanbul. Il parle, notamment, de sa première visite : entrant dans l'espace, il fait l'expérience d'une tension spatiale telle qu'il ne sait plus si c'est le plafond qui soutient le sol, ou si c'est la Terre sur laquelle s'élèvent les façades. Or cette tension, qui commence par jeter Maldiney à la renverse, est résolue au point d'acmé où le vertige emporte le visiteur, quand sa tête suivant l'invitation des murs qui s'élèvent se trouve presque à le faire tomber par terre : c'est à ce moment précis que la coupole vient contenir et résoudre les contradictions—et c'est alors à elle (et non plus au sol) que se trouve arrimée l'église. L'inversion des valeurs spatiales originaires se résout dans une convergence, à quoi l'on reconnaît le rythme d'une rencontre qui fait événement : tout y concourt, bien que rien ne semble y conduire. C'est ce que, d'après Maldiney, l'architecture de la basilique Sainte-Sophie enregistre éternellement : s'y fait jour une ouverture « ni à rien, ni à soi », béance qui donne lieu à la rencontre sans offrir la promesse de « reprendre pied, entre-temps, dans le monde[111]. »

Dans la danse, cette rencontre constitue un *kairos* sans cesse réinstitué dans les multiples chocs dont s'essaime le duo : à chaque fois, il s'agit d'y remettre sur le tapis l'espace et les coordonnées d'où je proviens pour admettre que la carte de mes mouvements n'est pas seulement mienne, mais partagée avec le partenaire, comme les murs de la Sainte-Sophie concourent à la coupole, plutôt qu'ils ne la soutiennent par le dessous.

110 Henri Maldiney, *Vertige...*, op. cit., p. 21.
111 *Ibid.*, p. 33.

La rencontre est ainsi sous la dépendance du vertige. C'est ce qu'indique encore le thème de la transpassibilité chez Maldiney, qui ressaisit au plan transcendantal ce que nous venons de qualifier sur le plan de l'inter-motricité : il n'y a rencontre authentique, c'est-à-dire rencontre de l'inattendu, que sur fond d'un rien, auquel je suis donc « transpassible », c'est-à-dire passible de rien, sans projet, « ouvert » à ce qui peut advenir. Telle est la guise du sensible en ce qu'il se distingue du perçu : le sensible, c'est ce qui ne se donne pas en vertu de mes projets ou projections, ce qui échappe au règne de la légalité, qui m'advient ; je ne le circonviens pas, je ne me l'objecte pas, c'est plutôt lui qui se produit et que je recueille. C'est en ce sens que Maldiney peut dire que « la transpassibilité consiste à n'être passible de rien qui puisse se faire annoncer comme réel ou possible. Elle est une ouverture sans dessein ni dessin, à ce dont nous ne sommes pas *a priori* passibles[112]. » La solidarité ici du réel et du possible (« rien qui puisse se faire annoncer comme réel ou possible ») est conséquente d'une manière d'entendre le réel, à la manière bergsonienne, qui en fait un miroir du possible sous la forme de la correspondance à une loi de conversion de l'un dans l'autre. Le réel, c'est ce qui est prévisible, dans ce sens qu'il est ce qui obéit aux lois de la nature, ou de la perception. Le vrai sens de la phénoménalité n'est jamais de percevoir le réel, mais toujours des événements qui se détachent au sein du réel comme uniques. Le sentir se caractérise par le caractère à la fois absolument nécessaire et en même temps absolument sans cause de ce qui advient pour la première fois : rien ne le requiert, et c'est pour autant que précisément il advient sur fond de rien qu'il advient vraiment.

Toute rencontre authentique se place sous ce signe, au moins rétroactif, d'effacer aussitôt les traces des projets qui pouvaient par ailleurs occuper les rencontrés. C'est vrai lorsque je croise par accident une amie et me retrouve à oublier jusqu'à l'endroit où je me rendais ; c'est vrai du regard amoureux qui, même s'il ne dure que l'instant d'une surprise, suspend le cours de l'espace de mes

112 Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Millon, 1997, p. 421.

mouvements au point que je deviens rapidement gauche et me prends les pieds dans le tapis. Ce n'est pas tant, dans un tel cas, qu'une conscience de soi exacerbée me rendrait inattentive au reste ; c'est plus fondamentalement que jusqu'aux savoirs les plus simples de ce qui m'occupe (à savoir marcher) sont comme défaits et annulés pour que la rencontre ait (eu) lieu sans être en prise sur un régime d'attentes. Le thème du vertige amoureux, du tomber amoureux, des jambes qui flageolent, du sol qui se dérobe, n'est évidemment pas étranger à cette logique : avec les projets qui se suspendent à la clef de voûte que n'est pas encore l'autre, c'est comme dans la chapelle Sainte-Sophie jusqu'à la construction architecturale qui m'entoure qui ne tient plus debout.

Tomber-hors (3) : accueillir/enraciner

Espaces nomades

L'analyse des espaces nomades qu'ont proposée Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux* peut servir ici à mieux faire sentir la nature de cette forme spécifique de spatialité vertigineuse. Dans l'espace nomade, Deleuze et Guattari pointent en effet ce paradoxe : alors même que le désert, la steppe, la glace semblent être des espaces où se dégagent le plus des horizons à perte de vue, il ne s'agit jamais d'y voir de loin. Tout au contraire, l'orientation s'y fait de proche en proche. Il n'y a pas, pour qui cherche à s'orienter dans le désert, d'espace neutre omni-englobant qui permettrait de juger où aller d'après des points cardinaux stables. La nature y est trop changeante pour pouvoir s'appuyer sur des régularités d'année en année de passage. Bien plutôt, il faut obéir à des systèmes de raccordements par proximité, parce que l'oasis, les lieux de chasse ou de pêche n'existent pas dans un repère absolu, mais comme une certaine concentration de l'humidité dans l'air, comme la présence de certaines traces à pister.

En attestent, sur un autre plan, certaines pièces de l'art nomade qui représentent des animaux tordus. S'ils sont tordus, c'est pour Deleuze et Guattari,

non pas en raison d'une contraction/défiguration interne, mais plutôt d'une dépolarisation externe : ils se contorsionnent parce que leurs repères ne cessent de changer, parce qu'ils n'ont pas une terre stable qui permettrait la constitution d'un corps dans le repère orthonormé. Pour ces animaux de l'art nomade, « le sol ne cesse de changer de direction, comme dans une acrobatie aérienne ; les pattes s'orientent à l'inverse de la tête, la partie postérieure du corps est renversée[113] ». Le modèle acrobatique, qui ne semble ici venir qu'à titre métaphorique, est en réalité essentiel à la compréhension de l'espace nomade : il est le modèle d'un espace où le sol n'est pas déroulé à partir d'un point de vue dominant où, comme dans la perspective artificielle, le point de fuite ouvre sur les dalles de marbre des palais italiens. Le sujet de l'espace nomade ou plutôt, le sujet à l'espace nomade (comme on dit qu'on est sujet au vertige) y est plongé : il n'y a pas de vis-à-vis, mais des directions temporaires, constamment susceptibles d'être réorientées par le déroulement d'un mouvement qui est moins percée que réceptivité. Le fait est que les espaces nomades intéressent Deleuze et Guattari dans l'exacte mesure où ils leur permettent de renforcer l'opposition qu'ils construisent entre le lisse et le strié, c'est-à-dire entre deux modes de spatialisation : l'un, le lisse, où le mouvement se subordonne les points qu'il traverse ; l'autre, le strié, où le mouvement suit des lignes qui lui préexistent[114]. Merleau-Ponty déjà, dans la *Phénoménologie de la perception*, s'autorisait d'un espace alternatif à celui de la civilisation urbaine, l'espace primitif, pour assurer que le centre du monde perçu n'est pas tant le sujet en mouvement que le paysage et le monde auquel il se rapporte :

> « Pour un primitif, savoir où se trouve le campement du clan, ce n'est pas le mettre en place par rapport à quelque objet repère : il est le repère de tous les repères, – c'est tendre vers lui comme vers le lieu naturel d'une

113 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 616.

114 *Ibid.*, p. 597 : « Dans l'espace strié, les lignes, les trajets, ont tendance à être subordonnés aux points : on va d'un point à un autre. Dans le lisse, c'est l'inverse : les points sont subordonnés au trajet. (…) C'est la subordination de l'habitat au parcours, la conformation de l'espace du dedans à l'espace du dehors : la tente, l'igloo, le bateau. »

> certaine paix ou d'une certaine joie, de même que, pour moi, savoir où est ma main c'est me joindre à cette puissance agile qui sommeille pour le moment, mais que je puis assumer et retrouver comme mienne[115]. »

Cette formulation est peut-être la plus claire de la source à laquelle Merleau-Ponty pense finalement l'expérience sauvage : elle n'est jamais que le nom d'une sorte d'extension, sur un plan social ou culturel, d'une expérience dont le philosophe fait l'épreuve phénoménologique en portant son attention sur le caractère constituant du mouvement dans la perception. L'image du primitif, qui sera travaillée plus scientifiquement et pour elle-même dans les cours au Collège de France, revêt ici une fonction presque herméneutique : elle est l'histoire qui nous permet d'adhérer, en la projetant sur des structures plus grandes, à ce dont je fais l'expérience quotidiennement dans une forme de pensée sauvage qui habite mon propre être-au-monde. Les espaces du primitif et du nomade nous initient à cet état fondamental de toute perception où « notre corps et notre perception nous sollicitent toujours de prendre pour centre du monde le paysage qu'ils nous offrent[116] ».

On le voit, il n'est donc nul besoin d'être dans le désert nomade de Deleuze et Guattari ou dans l'espace du primitif merleau-pontyen pour que le trajet se subordonne ses propres lieux de passage : il s'agit plutôt d'une différence d'accent au sein d'un même mouvement. Est-ce que je me meus pour aller ici et là ? Ou est-ce que je me meus comme je formule une question, c'est-à-dire en suivant, de proche en proche, les indications que m'offrent les sensations qui résultent du mouvement lui-même ? Ou pour le dire encore autrement, mon mouvement consiste-t-il à traverser, ou à aller vers ? Si je traverse, si je perce l'espace, sans doute mon geste est-il encore adapté à mon environnement, mais c'est plutôt l'environnement que j'organise par mon geste que l'inverse. Si je vais vers, je me laisse toucher par l'espace que je traverse, quitte à changer d'orientation ou d'approche en cours de

115 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 337.
116 *Ibid.*, p. 338.

route. C'est très exactement ce que nous pointons dans le mouvement du bond : le bond est un départ qui n'arrive qu'aux lieux où les rencontres le mènent.

Il y a dans l'expérience esthétique du paysage un médiateur fondamental de cette modalité du mouvement. Au reste, c'est bien de cette expérience que partent Deleuze et Guattari aussi bien que Merleau-Ponty, puisqu'ils y empruntent aux pages qu'Erwin Straus consacre à l'opposition paysage/géographie :

> « Dans le paysage, nous sommes entourés d'un horizon ; aussi loin que nous allions, l'horizon se déplace toujours avec nous. L'espace géographique n'a pas d'horizon. Lorsque nous cherchons à nous orienter quelque part, lorsque nous demandons notre chemin à quelqu'un ou même lorsque nous utilisons une carte nous établissons notre Ici comme un lieu dans un espace sans horizon. Dans le paysage nous ne parvenons jamais qu'à nous déplacer d'un endroit à un autre et chaque endroit est déterminé uniquement par son rapport aux lieux adjacents à l'intérieur du cercle de la visibilité[117]. »

Non sans une certaine nostalgie pour les paysages ruraux, dont Merleau-Ponty se fera plus tard l'écho en se référant au malaise paysan face à l'industrialisation et à la révolution des transports, Straus insiste donc sur le caractère d'horizon que recèle l'expérience du paysage. Le phénoménologue n'a d'ailleurs pas de mots trop durs pour ce qui déjà en 1930 se présente comme son opposé : l'expérience touristique de l'environnement, où le promeneur se rend en certains points-clefs à la recherche de l'expérience esthétique. Or ce qui manque au touriste urbain à la recherche de succédanés de nature, c'est l'expérience constitutive du vertige qui y ouvre, à savoir la sensation de se perdre, ou de se fondre dans le paysage : dès le moment que nous savons d'où voir, dès le moment où nous nous repérons sur une carte pour aller contempler, la contemplation est déjà compromise faute d'avoir laissé la place à l'être-saisi par l'environnement. L'expérience esthétique du paysage est de ce point de vue l'expérience d'un être-déssaisi du projet. Straus désigne cette déprise du projet comme une vie dans l'horizon, par quoi il ne faut pas entendre un

117 Erwin Straus, *Du sens des sens, op. cit.*, p. 378.

horizon qui rayonne depuis le sujet, mais au contraire, un déroulement ou plutôt un écoulement qui s'impose à lui, par où le monde se déborde à ses confins.

Le caractère d'horizon qui qualifie le paysage ne devrait pas nous faire penser qu'il ne s'agirait que d'une expérience optique : il y a des horizons tactiles autant qu'optiques ; et même, le toucher est davantage en prise avec l'horizonalité de la perception que la vision, parce qu'en lui se manifeste le caractère inséparablement moteur et sensible de la perception : dans le toucher, je fais toujours l'épreuve d'une perpétuelle continuabilité de l'expérience, le monde bouge avec moi quand je bouge et je ne suis pas tant un point qui navigue à l'intérieur d'un environnement stable qu'une chair appliquée à une autre chair, mouvante elle aussi. Quand Straus dit que, dans l'expérience du paysage, tout se passe comme si j'emportais l'horizon avec moi, il ne dit pas autre chose que ceci : l'horizon m'obsède plus qu'il ne fuit au-devant de moi ; il vient à moi plutôt que je ne m'oriente en fonction de lui et s'il y a un point de fuite pour le paysage, c'est en moi qu'il se situe comme au terme qui l'absorbe, dans un large mouvement de perspective inversée.

Sculpter l'espace

L'idée de définir l'espace en fonction de polarités qui ne seraient plus celles d'un monde dans lequel je me projette, mais au contraire d'un monde qui m'interpelle, pourrait se subsumer sous le terme bachelardien de « poétique de l'espace ». Il y a poétique de l'espace lorsque l'espace n'est non seulement pas pré-donné à mes gestes, mais plus fondamentalement où il m'est ouvert par l'altérité (par un autre être, humain, animal, végétal, minéral, sidéral), qui m'initie et m'invite dans un mode de relations qui n'émanent plus de moi.

Dans l'histoire de la danse contemporaine, comme l'a pointé Laurence Louppe, cette « approche poétique de l'espace[118] » indique d'abord ce fait, constamment répété depuis les débuts du XXe siècle, que le milieu objectif newtonien, ou le repère géométrique euclidien, n'épuisent pas le sens de l'investissement moteur. La kinesphère de Laban avait pour vocation de rendre

118 Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 178

compte de cela : plutôt que de décrire le mouvement en fonction des paramètres euclidiens (largeur, hauteur, profondeur), il s'agit de penser le mouvement comme rayonnant du centre du danseur. Pour Laban, le mouvement doit être pensé comme « sculpture de l'espace [*carving space*[119]] ».

La rhétorique anti-newtonienne est clairement à l'œuvre chez les contacteurs qui se réclament d'une *chute après Newton* ; mais il nous faut maintenant y insister : ce n'est pas un hasard si le savoir-sentir de la pomme dont se réclame le Contact Improvisation soit précisément *après* et non *avant* Newton. Le monde auquel ont affaire les contacteurs est un monde qui veut tirer les bénéfices d'une géométrisation de l'espace, non les annuler. Il ne s'agit donc pas, comme Rudolf Laban prétendait notamment le faire, d'en revenir à un « monde du silence[120] » d'avant la chute dans le monde urbain (d'où la valorisation des espaces naturels de Monte Verità), mais bien d'assumer ce monde euclidien pour le subvertir[121].

L'oubli des paramètres euclidiens serait en effet l'oubli des espaces architecturaux qui forment le monde de la vie humaine et qui ont été conçus, pour la plupart, selon des normes géométriques auquel le studio, la scène de danse n'échappent pas. Si les paramètres fixés par Euclide, qui produisent cet espace tridimensionnel où viennent se rencontrer trois plans perpendiculaires, ont en effet une validité, ce n'est pas tant en raison d'une validité qui serait seulement mathématique. Henri Poincaré avait ainsi cru bon d'affirmer le caractère de part en

119 Rudolf Laban, *Choreutics*, édité par Lisa Ullmann, London, Macdonald & Evans, 1966, p. 25.

120 Rudolf Laban, *A Life for Dance* (1935), traduit de l'américain par Isabelle Launay dans *A la recherche d'une danse moderne*, Paris, Chiron, 1997, p. 75 : « Derrière les événements extérieurs de la vie, le danseur perçoit un monde tout à fait différent. Il y a une énergie derrière tout événement et derrière toute chose, qu'on peut difficilement nommer. Un paysage caché et oublié. La région du silence, l'empire de l'âme ; en son centre, il y a un temple en mouvement. Pourtant, les messages venus de cette région du silence sont éloquents et nous parlent en termes toujours changeants de réalités qui sont pour nous d'une très grande importance. Ce que nous appelons communément danse vient de ces régions-là, et celui qui en est conscient est un vrai habitant de ce pays, tirant directement sa force de ces trésors inépuisables. »

121 Il est vrai que nombreuses sont les rhétoriques naturalistes dans les écrits des contacteurs, y compris chez Steve Paxton qui dit par exemple se vivre comme « un chasseur-cueilleur » (alors qu'il passe l'essentiel de sa vie à être chorégraphe-agriculteur). Mais le caractère physicaliste, factuel jusqu'à la sécheresse, des descriptions que le chorégraphe instigue dès les débuts du Contact Improvisation continue d'instaurer une forme de méfiance, chez les praticiens, à tout prétendu retour à une naturalité originelle.

part *pratique* de la validité théorique des postulats d'Euclide : non pas que ceux-ci soient plus cohérents en termes de géométrie ou mieux descriptifs en termes de la réalité physique, mais tout simplement parce que le monde de l'action humaine est pour l'essentiel orienté par des corps qui se comportent de manière euclidienne[122]. Or un argument supplémentaire, dont Poincaré ne semble pas avoir connaissance, va dans le même sens : c'est la structure de notre système vestibulaire, puisqu'elle correspond pour l'essentiel à la répartition triplanaire d'Euclide. C'est ce que, dès les années 1870, le physiologiste Elias de Cyon avait déjà défendu en arguant d'un « sixième sens » qu'il baptise du nom de « sens de l'espace » : pour Cyon, la disposition géométrique des sensations, qui ne trouve nulle origine dans les cinq sens habituels dont la structure topologique est toute différente, « trouve sa solution complète dans l'existence d'un organe sensoriel disposé dans trois plans perpendiculaires l'un à l'autre de manière à nous envoyer des sensations de directions ayant les mêmes rapports entre elles[123] ». Le syntagme a un succès important au XXe siècle, et même si son inventeur et le contexte de l'invention sont largement oubliés[124], l'idée d'un système perceptif spécifique de l'organisation géométrique de nos sensations a encore une large portée, notamment dans certaines approches thérapeutiques qui prônent le traitement des désordres attentionnels par la réhabilitation des cadres perceptifs euclidiens[125].

122 Henri Poincaré, *La science et l'hypothèse*, Paris, Flammarion, 1902.

123 Elias von Cyon, « Le sens de l'espace », *L'année psychologique*, vol. 8(1), 1901, p. 418.

124 Il est notamment repris dans l'ouvrage que Pierre Bonnier consacre au vertige (*Le vertige*, Paris, Masson & Cie, 1904) où le physiologiste part du constat que les états réguliers de conscience n'attirent que rarement notre attention : c'est tellement vrai que le plus souvent, ils n'ont même pas de nom dans nos langues, ou s'ils en ont, ces noms sont techniques ou vieillis. Ainsi, remarque Bonnier, aussi essentielle que soit manifestement notre activité d'orientation et de situation, il ne semble pas qu'il y ait de terme propre pour qualifier l'état de non-vertige qui qualifie la vigilance qui sous-tend notre possibilité à nous déplacer : c'est le sens de cet état de non-vertige, qu'il appelle du nom de sens de l'espace.

125 *cf*. notamment Benoît Lesage, « Naître à l'espace », *Enfances & Psy*, #33, 2006, p. 117 : « Le second niveau d'organisation de la spatialité se structure selon le pattern de l'architecture de l'oreille interne. Or, les trois canaux semi-circulaires qui la constituent sont orthonormés, c'est-à-dire qu'ils forment entre eux des angles droits, et la résultante de l'intégration droite-gauche établit une perception précise des trois plans de l'espace, sagittal, frontal et horizontal. (...). Ce second niveau de spatialité présente donc une structure qui favorise une géométrie euclidienne. »

Ces approches sont cependant en porte-à-faux avec la réalité de la diversité des modes d'appréhension du réel qu'elles tendent à vouloir *corriger* vers la « normale ». Elles s'appuient sur un positivisme physiologique stricte qui ne prend pas en compte le simple fait que nous ne percevons pas seulement l'espace en fonction de nos systèmes perceptifs, mais encore de manière relationnelle, conjointement avec les êtres qui nous initient aux espaces que nous habitons[126]. C'est pourtant une leçon que la danse contemporaine n'a cessé de nous enseigner : autour, avec, contre la structure triplanaire de l'espace, d'autres topologies complexes viennent s'articuler, qui ne la requiert pas nécessairement. Notre sens de l'espace est plus plastique que la rigidité de nos espaces architecturaux ne le laisse penser, comme nous y initient les rapports entretenus entre partenaires dans le Contact Improvisation.

À nouveau, la radicalité esthétique de Merce Cunningham, dans la compagnie duquel Steve Paxton travaille pendant des années formatrices (de 1960 à 1964 : il a donc 21 ans lorsqu'il rencontre le chorégraphe), nous permet ici de comprendre la logique d'assomption dans laquelle le Contact Improvisation s'inscrit. Comme l'a bien vu Laurence Louppe, l'espace cunninghamien est, en toute rigueur, un espace utopique[127] : c'est un espace sans *topoi*, sans polarités, où tous les points sont d'égales valeurs, dégageant une égale froideur qui désarçonne la logique orientée du mouvement vivant. Contrairement à l'espace de la praktognosie (le même espace-activité que reconnaît la notation Laban en référant le geste à la trajectoire prise par le bougeur[128]), l'espace cunninghamien est déconnecté de tout pôle : celui

126 *cf*. sur ce point les critiques adressées par Erin Manning et Brian Massumi aux thérapies cognitivistes adressées aux « neurodivergents » (selon le nom de baptême que se donnent certaines personnes déclarées sur le spectre autistique). Erin Manning et Brian Massumi, « Vivre dans un monde de textures. Reconnaître la neurodiversité », traduit de l'anglais (Canada) par Ronald Rose-Antoinette et Anne Querrien, *Chimères*, #78, 2012.

127 Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 184.

128 *cf*. sur ce point le parallèle ingénieux que Vera Maletic a proposé entre les pages de Merleau-Ponty sur la praktognosie orientée et la Labannotation dans Vera Maletic, *Body—Space—Expression. The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, Mouton de Gruyter, Berlin, 1987, p. 190 sq. La philosophe cite notamment ce passage de *Die Welt des Tänzers* (Stuttgart, Walter Seifert, 1920, p. 50) : « On perçoit ce tout entrelacé qu'est l'homme

de l'adresse (qui se centralise sur la face dans ballet classique depuis le modèle perspectiviste qui occupe la Renaissance) ou celui du geste lui-même. Tel est ce que permet l'artifice du tirage au sort dans l'écriture chorégraphique : créer des mouvements qui ne s'enchaînent pas selon une logique qui appartiendrait à l'espace du mouvement précédent ou aux exigences du quatrième mur ouvrant sur le spectateur-roi.

Or, cette logique de neutralisation de l'espace a donné lieu à de multiples réinvestissements après la rupture cunninghamienne, notamment un questionnement de l'espace théâtral lui-même et de son mobilier : Trisha Brown et Lucinda Childs se transportent sur les toits des immeubles new-yorkais, Pina Bausch fait s'intervertir les sols et les murs comme espaces de parcours (ainsi de *Wiesenland* (2000) où un large mur végétal tombe à l'entracte pour devenir une prairie). La particularité du Contact Improvisation, dans l'histoire de ces reprises, est de mettre en avant l'idée que les coordonnées de l'espace ne sont ni définies centralement depuis le bougeur, ni excentrées dans la vue panoptique du spectateur, mais reportées et qualifiées en fonction du partenaire.

Ce qui autorise cette prise en compte, c'est précisément l'espace tonique tel que nous l'avons décrit, à savoir le fait de considérer l'espace, non pas en fonction d'une prise de vue, mais en fonction d'une prise ou d'une déprise d'appui. La mesure de l'orientation devient alors davantage tactile que vestibulaire ou optique, puisque c'est ce sur quoi je m'appuie qui vient me signifier le lieu d'où partir : au lieu de m'orienter en fonction de la gravité seulement (et des indications des statocystes de l'oreille interne) ou de l'espace avant ouvert par l'optique, c'est l'appui qui devient spatialisant. La logique de la spatialité s'en trouve inversée : plutôt que de me mouvoir *dans* un espace que j'aurais ouvert par mes sens distaux (vue, ouïe), je me meus *depuis* l'espace tactile ouvert en proximité, qui fonctionne

avec le monde comme un "je", comme une chose, comme un phénomène. L'enthousiasme ou l'excitation de ce "je" sont rythmées par les densités dont nous faisons l'expérience : des corps, du tactile. La base unifiante de ce tout est le pouvoir toujours changeant du geste. »

par une orientation de proche en proche comme le désert nomade ou le paysage aux multiples horizons qui m'accompagnent sans cesse.

L'idée d'un espace dont les repères seraient relatifs aux mouvements ou aux qualités des objets qui s'y trouvent nous renvoie aux espaces non-euclidiens et à la théorie de la relativité générale d'Einstein et correspond à l'idée de « champ gravitationnel » : à côté d'un objet particulièrement massif, il y a ce qu'on appelle une « courbure » de l'espace ; c'est-à-dire que la lumière qui le traverse se retrouve à décrire un arc au lieu de passer en ligne droite. Il revient au mathématicien Bernhard Riemann d'avoir formulé le premier l'hypothèse d'un tel espace susceptible de variations lorsqu'à la fin du XIXe siècle, il s'est employé à synthétiser les investigations autour des géométries non-euclidiennes : l'espace, suggérait-il, n'est pas seulement le repère orthonormé qui correspond aux postulats d'Euclide ; il est plutôt comme une nappe susceptible de se déformer, d'adopter des courbures positives ou négatives en fonction des objets qui s'y trouvent. Après qu'Einstein eut montré que cet espace riemannien à courbures variables pouvait permettre de comprendre les phénomènes physiques, des sociologues, des psychologues (notamment Eugène Minkowski, qui inspire largement Erwin Straus dans sa conception de l'espace) et des géographes ont cherché à utiliser ce même paradigme pour expliquer les phénomènes sociaux. Les cartogrammes des géographes, où les surfaces d'une carte orthonormée sont agrandies ou diminuées en fonction des activités qui s'y déroulent, correspondent à cette nouvelle manière de concevoir l'espace. Par analogie ou appropriation, l'analyse du mouvement dansé nous semble pouvoir bénéficier de ces représentations topologiques de l'espace perceptif et moteur : comme les masses réorientent les trajectoires des rayons de lumière qui passent à leur voisinage, les corps-mouvements en présence dans le studio de danse polarisent, infléchissent, courbent les trajectoires possibles de ceux de leurs partenaires.

Nous avons fait du bond et de la désorientation à laquelle ils exposent le danseur les moyens privilégiés pour fluidifier l'espace de la rencontre, pour se rendre à cette

perception d'un espace aux courbures variables. Pourtant, selon toute apparence, il semble que les partenaires du duo, loin de faire varier l'espace, aient pour tâche, dans le Contact Improvisation, de se fournir des appuis mutuels, d'être là pour assurer une solidité sur laquelle l'autre peut se reposer, bref tout semble concourir à faire accroire que la fonction du duo serait de trouver un équilibre partagé. Mais en vertu du caractère fondamental du vertige qui œuvre à la rencontre, il nous semble qu'une telle idée ne peut être plus longtemps défendue : si le partenaire est un soutien, un appui, c'est au sens où il m'aide à trouver le déséquilibre (ce qui était très manifeste aux tout débuts de la forme, où les danseurs se jetaient littéralement les uns sur les autres). Il s'agirait, en un sens, d'une forme d'hospitalité inconditionnelle telle que Derrida la thématise dans *De l'hospitalité*[129], où l'accueil se fait au risque de la dissolution de la maison :

> « Pour que l'hospitalité inconditionnelle puisse avoir lieu, il faut que vous admettiez le danger de quelqu'un qui vient détruire votre lieu, en commençant une révolution, en volant tout, ou en tuant tout le monde. C'est cela le danger de l'hospitalité pure[130]. »

Cette dimension d'exposition est liée à une forfaiture des rôles : par la qualité de l'accueil fait à l'étranger, la notion de « maître de maison » en vient à disparaître, chacun des deux se retrouvant chez lui avec l'autre. Les deux sens du mot « hôte » en français sont ainsi entremêlés—c'est le même qui en même temps accueille et est accueilli.

On pourrait exprimer ce paradoxe de l'accueil qui se retourne en exposition de soi de manière gestuelle, dans la figure topologique de la spirale : exécutée dans la stature érigée, la spirale montre un ancrage au sol qui s'accompagne d'une rotation en place conduite par les bras qui cherchent à atteindre l'extérieur ; dans la spirale, on se trouve à la fois au sol et au ciel, ancré et déplacé.

129 Jacques Derrida, *De l'hospitalité : Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre*, Paris, Calmann-Lévy, 1997.

130 Jacques Derrida, « Hospitality, Justice and Responsibility, A dialogue with Jacques Derrida », Richard Kearny et Marc Dooley (dir.), *Questioning Ethics: Contemporary Debates in Philosophy*, Londres et New York (NY), Routledge, 1999, p. 71.

De même, l'accueil de l'autre me déplace et m'ancre : l'espace partagé avec l'autre, ce que Paxton appelle le « sol », n'est pas seulement un milieu pour le partage du mouvement : il est véritablement co-constitutif de ma motricité, il est ce avec quoi je m'explique, au double sens où je suis en tension avec lui, et en même temps ne peut me découvrir qu'à travers lui. Être ancré dans le sol ne signifie pas que je devrais y construire des appuis solides : il ne s'agit pas de construire une forteresse capable de recevoir les chocs venus de l'extérieur. Cette interprétation de l'ancrage au sol, on pourrait l'appeler la tendance athlétique (d'*athlos* : concours, combat) du Contact. Elle est le pendant, au plan de la réception du saut, de l'attitude du jet qui consiste à ne pas se risquer au vide : au lieu de me tenir prêt à être emporté dans le bond de l'autre, j'en arrête la puissance de déséquilibre. En réalité être ancré signifie m'ouvrir à son interpellation, c'est-à-dire être disponible aux déséquilibres qu'il provoque en moi. Pour le dire dans les termes de notre discussion des espaces riemanniens, on pourrait dire que dans l'ancrage, il ne s'agit pas de redresser les courbes de l'espace en construisant des appuis solides et inébranlables. Au contraire, étant donné que nous appréhendons spontanément l'espace comme un espace euclidien (c'est-à-dire l'espace orthonormé de la boîte), il s'agit pour nous d'en fluidifier les coordonnées, c'est-à-dire de le rendre à ses courbures variables.

* * *

Tel est l'enjeu de cette chute perpétuelle dans laquelle m'insère la rencontre avec le partenaire : fluidifier les coordonnées de l'espace géométrique, le rendre malléable

au partage et faire en sorte que du duo, émerge ce quartet où chacun danse avec le sol de son partenaire. Mes mouvements prennent alors pour cadre de référence la spatialité de mon partenaire au même instant où il reporte les siens sur la carte de mes trajets. Et encore, parler de ma carte et de la sienne est-il inadéquat à rendre compte de la co-création des orientations dans le duo. Il s'agit en effet, comme Steve Paxton ne cesse de le répéter sous une forme ou sous une autre, d'« oblitérer le « je » hiérarchique (invitation à la guerre, Atlas contre Hercule) et pour exposer le Nous que nous formons ensemble avec les forces qui nous traversent[131] ». L'entrée dans l'alter-espace que constitue le duo n'est donc pas entrée dans l'espace de l'autre, comme s'il s'agissait de se démettre de son orientation pour accepter que la carte de mon mouvement soit calquée sur celle de l'autre. Il ne s'agit pas non plus, inversement, d'un abandon pur et simple de l'orientation dans la sensation forte du vertige ilinxien, où les deux partenaires s'en remettraient à des conduites automatiques de survie où leurs sols, leurs représentations, leurs mouvements subjectifs n'auraient plus part. La difficulté, encore une fois, est de penser un mouvement partagé qui à la fois absorbe et individue les partenaires dans la rencontre. La thématique du vertige dans le bond nous a fait comprendre que la rencontre ne pouvait s'effectuer que sur fond d'un vide premier ; celle du sens de l'espace nous donne l'appui rythmique pour organiser ce rythme : c'est dans la relation à la gravité, dans l'ancrage commun des choses et de nous-mêmes que nous renouvelons nos manières d'être articulés.

« *Vous arrivez, vous êtes en train d'arriver dans vos corps. Laissez-vous démembrer par le poids de chacun de vos membres. Laissez-vous tomber en mille morceaux* [falling into parts], *laissez chacun de vos membres trouver leur propre chemin vers le sol, comme s'il n'y avait plus un corps central, mais plusieurs centres, plusieurs chutes vers le sol. (…) Et puis, laissez la Terre vous remembrer, vous ressouvenir* [let the Earth re-member you] *: laissez-vous être réorganisés par votre activité posturale*[132]*.* »

131 Steve Paxton, « Aikido Information Indeed », art. cit., p. 17.
132 D'après un atelier avec Nita Little, Vienne, 2016.

Dans ces mots de Nita Little, la chute des membres hors du pouvoir centralisateur de l'activité fait découvrir, par différence, le caractère constitutif du rapport à la gravité : c'est parce que je me laisse transir par la Terre, comme appui et comme force, que je tiens en un seul morceau. C'est donc encore une fois la Terre qui vient assurer le partage du sentir, mais cette Terre n'est plus seulement sol (toucher) ou force (peser) : elle est béance (sauter) ; c'est parce que je peux m'en séparer (et incidemment y revenir), ou plus exactement y tomber, que je suis en mesure de m'articuler à l'autre.

Chapitre 8 ./. Ne-pas-faire

Les choses, nous-mêmes, les autres, les états (de faits, de guerre) délimitent pour nous des mélodies gestuelles, des ritournelles, des manières de faire. Deleuze et Guattari ont appelé cette puissance de structuration « appareil de capture[133] ». Une prison est un tel appareil de capture : elle contraint les gestes des hommes et des femmes qu'elle enferme. Mais un outil est aussi un appareil de capture : il détermine pour moi un certain nombre de gestes, il vient avec son mode d'emploi. Un verre me contraint à un certain nombre d'actions plutôt que d'autres, il « m'invite » à des gestes, et même s'il ne m'en interdit en apparence aucun, il se présente comme une constellation de possibilités qui sont telles qu'elles effacent, répriment les plus saugrenues. Des espaces qui nous capturent (comme la prison) aux objets qui nous invitent à en suivre les modes d'emploi (comme le verre), on peut facilement passer au corps d'autrui : le corps d'autrui, comme il m'apparaît, présente un certain nombre d'invites qui capturent mes gestes. Je ne peux pas lui faire n'importe quoi. Ou plutôt, je pourrais lui faire n'importe quoi, mais je n'y songe même pas.

133 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, « 12. 1227 – traité de nomadologie : la machine de guerre ».

Dans les années 1950 et 1960, le chorégraphe Merce Cunningham a exploré une série des méthodes qui visaient à le libérer de ces invites imposées aux corps des danseurs : il voulait se donner les moyens d'accéder à des suites de mouvements qui ne répondraient pas à sa propre histoire, comme chorégraphe, comme enfant du XXe siècle, avec le corps humain. Il l'a fait en empruntant à une philosophie orientale de l'action, que son compagnon et collaborateur, le musicien John Cage, avait trouvée dans le bouddhisme zen et dans le *I Ching* en particulier.

Le *I Ching* ou *Livre des changements* est un livre de divination, qui propose (en fonction de tirages aléatoires réalisés originellement avec des tiges d'achillée, mais qu'on peut aussi bien obtenir en tirant à pile-ou-face avec une pièce de monnaie) des morceaux de sagesse à suivre dans les événements qui se préparent pour ceux qui consultent l'oracle. Je peux, par exemple, me lever le matin d'un grand événement et demander au *I Ching* comment me comporter dans la journée—il pourra me conseiller avec un oracle du genre de l'hexagramme 49, *la mue*, qui me propose cette sentence : « la situation voit ce qui est nouveau, ce qui est récent, rejeter ce qui est ancien et qui a vieilli[134]. » Il m'appartient alors, à l'intérieur de cet oracle, d'orienter mon action en fonction de l'instruction que j'en interprète. Dans les recommandations qui précèdent les oracles du *I Ching*, on trouve une philosophie de l'action qui explique le recours à la divination. On y affirme d'abord ceci : aucun choix n'est pleinement réalisé en toute connaissance de cause—au moment où il est temps de prendre une décision, il n'est jamais possible d'avoir amassé toutes les informations qui m'en garantissent le succès. Partant de ce constat, suggère le *Livre des changements*, il n'est pas plus illogique de s'en remettre à des tirages au sort qu'à des procédures rationnelles de détermination de l'action : au moins, en tirant au sort, nous saurons où précisément se trouve la part d'aléatoire—dans le tirage au sort. Comme le résume Alan Watts,

> « Nous sommes convaincus que nos décisions sont rationnelles parce que nous nous appuyons sur un faisceau de données valables touchant tel ou tel problème : nous ne nous en remettons pas au jeu de pile ou face (…) [Mais un

134 *Yi Jing. La marche du destin*, traduit du chinois par Michel Vinogradoff, Paris, Dervy, 1996, p. 450.

pratiquant du *I Ching*] pourrait demander comment nous déterminons le moment où nous avons rassemblé suffisamment d'informations pour prendre une décision[135]. »

Cela ne veut pas dire que le pratiquant du *I Ching* s'en remet complètement à la divination. C'est plutôt que le tirage aléatoire est un moyen de mettre au jour la part intuitive de nos choix d'action : le *I Ching* prône un art de poser les bonnes questions, de se mettre dans les bonnes dispositions pour choisir quoi faire. « On ne consulte pas l'oracle sans une préparation convenable (…) afin d'amener l'esprit dans cet état de quiétude supposée être favorable à "l'intuition"[136]. »

C'est en suivant cette logique que Cunningham va laisser aux tirages aléatoires le soin de décider des combinatoires de mouvements, non pas tant pour le plaisir de l'aléatoire, mais afin de restreindre sa propre tendance, en tant qu'humain, en tant qu'homme, en tant que chorégraphe, en tant que danseur, à retomber dans ses propres habitudes et à obérer d'autres modes prises de décision. Merce Cunningham travaille ainsi seul au studio, tirant au sort les séquences de mouvement qu'il transmettra ensuite aux danseurs. Ces mouvements choisis de manière « inhumaine » (c'est-à-dire en ne répondant pas ou en répondant le moins possible à une logique gestuelle interne) sont autant de puzzles pour les danseurs. C'est ce qui intéresse Cunningham : rompre la suite mélodique impliquée dans les gestes par des revirements arbitraires, qui piègent et mettent l'inventivité des danseurs à l'épreuve. Cette approche permet, selon lui, d'instituer une sorte de « gaucherie » qui l'intéresse particulièrement[137]. La méthode de tirages aléatoires consiste ainsi à placer les danseurs dans des situations qu'aucun n'aurait pu anticiper, et donc de donner à voir le danseur aux prises avec des gestes dont il doit négocier la maîtrise, de le placer de force dans cette situation « intuitive » de réceptivité dont parle le *I Ching*.

Steve Paxton est particulièrement influencé par l'approche « zen » du couple Cage/ Cunningham, avec qui il travaille de 1960 à 1964. Ce sont en particulier les références

135 Alan W. Watts, *Le bouddhisme zen*, *op. cit.*, p. 27-28.
136 *Ibid.*
137 Merce Cunningham, *Le Danseur et la danse*, *op. cit.*, p. 44 : « Lorsque vous cherchez à faire ce que vous ne savez pas encore comment faire, il faut s'y prendre comme le ferait un enfant qui trébuche ou un poulain qui se lève pour marcher. Je trouve leur côté un peu "gauche" spécialement intéressant. »

philosophiques zen de Cage qui influencent le jeune danseur. Lorsqu'il entend John Cage pour la première fois, lors d'une conférence que le compositeur donne en Arizona en 1958, Paxton se sent interpellé par les questions qu'il soulève, en particulier celle de savoir

> « comment échapper à la responsabilité qui est ce que la plupart des chorégraphes croient faire dans leur art. [Comment éviter de] choisir les personnages, choisir les costumes, amener une idée, la transmettre.[138] »

Merce Cunningham, quant à lui, ne transmet guère ces principes dans sa relation aux danseurs. La structure de la compagnie reste fortement hiérarchisée et polarisée autour de la figure du chorégraphe qui élabore ses danses dans une tour d'ivoire retranchée des danseurs et les leur transmet sans autre forme d'explication. C'est pourquoi Paxton peut dire que

> « la question de Cunningham, celle de savoir comment éliminer le facteur du goût humain [dans la composition], n'a jamais été vraiment abordée parce qu'il continuait de produire lui-même les mouvements[139]. »

Il fallait donc, pour Paxton, aller plus loin, et cela requérait de remonter plus avant, aux principes *gestuels* qui soutiennent le non-faire. C'est à cette extension que vise Steve Paxton avec le Contact Improvisation, en se posant la question de ce qui pourrait arriver si on éliminait le facteur du « goût » du chorégraphe ou des danseurs dans l'exécution des gestes eux-mêmes : c'est ainsi qu'il faut entendre l'improvisation telle que la conçoit Paxton—comme tentative d'éradication des choix, du goût, ou de la volonté dans le mouvement.

Une bonne part des pratiques du Contact Improvisation est fondée sur la croyance en la nécessité d'atteindre ce zéro d'intention. Cette croyance est fortement liée au dogme émergentiste et moderniste (dont nous avons parlé plus haut) qui a l'espoir de donner accès à une version pure de l'improvisation, dont la pureté tiendrait justement au

138 Steve Paxton (avec Douglas Rosenberg), *Speaking of Dance. Interview with Steve Paxton*, M. & D. Myers, 1994 (DVD). On trouve cette idée exprimée chez Cage au moins dès 1948, dans un article sur la danse (« Grâce et clarté », traduit de l'américain par Monique Fong dans *Silence. Discours et écrits*, Paris, Denoël, 2004, p. 48-52) où le compositeur clame que « la personnalité est un fondement léger sur quoi construire son art. »

139 *Ibid.*

fait que le mouvement ne serait pas prédéterminé par des schèmes anciens. Nous n'avons guère mentionné cette question jusqu'ici, pour montrer par l'étude des gestes du Contact Improvisation, qu'en dépit du terme d'improvisation qui en fait le titre, le Contact n'est pas moins « chorégraphié », c'est-à-dire sujet à des gestes stylisés, que d'autres formes de mouvement. Comme l'a remarqué avec rigueur Susan Leigh Foster,

> « Bien qu'ils [les contacteurs] prétendissent se défaire de l'habitude pour se brancher sur le primal, leur pratique peut fort bien être considérée comme une façon de repositionner et de redéfinir une *semiosis* chorégraphique. Ils se préoccupaient en effet manifestement de leur orientation dans l'espace, de leur localisation dans l'espace, de la synchronisation et de la qualité des diverses énergies mises en jeu, de leur persévérance dans une action donnée ou dans la danse avec une autre personne[140]. »

Il n'en reste toutefois pas moins que les contacteurs prétendent se défaire de leurs habitudes, qu'ils prétendent à une certaine authenticité dans leurs mouvements ou à une certaine qualité réflexe de leurs gestes. Même si cette prétention est irréaliste, elle a, comme prétention, des effets sur les pratiques qui sont inventées pour rendre l'abandon des habitudes possible. C'est de ces pratiques que nous parlons ici. Nous appellerons « non-faire » toutes les stratégies mises en place par le Contact Improvisation pour favoriser la dissolution des goûts ou des habitudes. Nous en examinerons deux principales : l'arrêt et le jeu.

* * *

140 Susan Leigh Foster, « Improviser l'autre », art. cit., p. 34-35.

Ne-pas-faire (1) : Arrêter

Le désœuvrement du danseur

Problème : j'arrive au studio avec le projet de m'y mouvoir (je sais que c'est ce qui s'y passe, j'ai sans doute aussi imaginé déjà mes mouvements sur le chemin qui m'y mène, j'ai peut-être encore un surplus d'énergie à dépenser) ; j'y entre aussi avec les habitudes attachées au temps de l'arrivée dans le studio (j'ai suivi des cours de yoga, des barres au sol, quantité de cours techniques qui m'ont appris à m'étirer, à écouter mon souffle). Bref : je suis travaillée par les mouvements à venir (la chorégraphie que je suis venue répéter, les gestes communs de ma pratique) et par les mouvements passés (mes habitudes, mes savoirs-faire).

Question : dois-je m'en débarrasser ? Un nombre important de chorégraphes improvisateurs des années 1960 aux États-Unis y croient fortement. Toutes les formes de danse ne m'inviteraient pas à un tel vide, qui souvent commencent par emplir la salle de musique, ou de mots, ou de mouvements. Certaines pratiques du Contact Improvisation, par contre, visent à installer dans la corporéité dansante une forme de délaissement du mouvement.

Au reste, les caractéristiques du studio de danse, où il est généralement pratiqué (plutôt que dans la rue ou même dans la nature, comme certaines autres formes de danse), y aident : dans un studio de danse, il n'y a rien à faire. Le sol et les murs sont lisses, l'air est stationnaire, la lumière stable ; et si l'on n'a pas de musicien dans la salle, ce qui tend plutôt à être le cas avec le Contact Improvisation, les sons sont rares. Mais de ce désœuvrement du studio, il n'est pas aisé d'arriver au désœuvrement du danseur. Le geste de s'allonger est une des pratiques utilisées dans le Contact Improvisation pour atteindre à ce désœuvrement. Nancy Stark Smith appelle cette non-action d'apprêtement au sol : *dropping into skinesphere*, « se laisser tomber dans la sphère-peau »—où *skinesphere* est un mot-valise reliant *skin*, « peau » et *kinesphere*, « sphère des mouvements anatomiquement possibles ». Se laisser tomber dans la sphère-peau, c'est atteindre cet état où les seuls mouvements disponibles, même à l'imagination, deviennent des gestes inchoatifs qui ne dépassent même plus la limite de l'enveloppe.

C'est couper les fils kinésiques qui nous relient au monde pour n'avoir plus que des ersatz de tensions qui échouent à la bordure de soi. Dans ce « laisser tomber », la sensation est similaire à celle qu'on peut observer dans les premiers instants du sommeil, où la vigilance s'échappe, où notre tête tombe comme si l'on avait coupé le fil d'une marionnette. Comme dans le « je préférerais ne pas » de Bartleby, il y a, dans ce rien, l'expérience d'un délassement, d'un défaire qui ne refait rien : les fils intentionnels qui me relient au monde sont coupés, mais en la faveur de rien d'autre. Ou plutôt, de rien qu'une sorte de vie anonyme et minimale (souffle et battement de cœur) qui me soutient dans l'être sans que j'y sois pour quoi que ce soit. Dans la *skinesphere*, le passage par cette vie anonyme commence par la reconnaissance du mouvement qui nous rive au sol, et auquel nous cédons : la gravité (la première étape de la sphère-peau est d'ailleurs désignée comme geste de *bonding with the earth*, « faire le lien avec la Terre[141] »).

Pour Nancy Stark Smith, le passage par la *skinesphere* est le point-clef qui permet l'entrée en danse : il est le lieu où le sujet se défait de ses projets, où il devient, selon l'expression de Merleau-Ponty, « cette masse sans regard et presque sans pensées, clouée en un point de l'espace, et qui n'est plus au monde que par la vigilance anonyme des sens[142]. » Nous avons parlé plus haut de la masse anonyme du corps. Celle-ci a clairement la fonction, chez Steve Paxton, de court-circuiter l'intervention du sujet, de son histoire et de ses désirs, pour faire place à ce que Cunningham appelait déjà « l'expressivité nue de l'énergie[143] », et qui forme véritablement le leitmotiv de l'imaginaire de Paxton. Nancy Stark Smith, dans la sphère-peau, retrouve une version charnelle, sensible de la masse anonyme : c'est une masse intérieurement travaillée, mobile, mais sans rayonnement.

Comment passer de ce rien à un début de quelque chose ? La Petite Danse, pratique méditative sur laquelle nous n'aurons cessé de revenir, est à nouveau une école pour répondre à cette question : elle consiste à reconnaître qu'il n'y a jamais un rien de mouvement. Relisons un passage qui la décrit :

141 *cf. infra* annexe 3, « L'Underscore et ses traductions».
142 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 191.
143 Merce Cunningham, « The impermanent art » (1955) repris dans Rebecca Caines et Ajay Heble (éds.), *The Improvisation Studies Reader. Spontaneous Acts*, London/New York, Routledge, 2015, p. 166.

« tout ce que tu dois faire, c'est te tenir debout et te relaxer—tu vois ?—et à un certain point, lorsque tu as relâché tout ce que tu pouvais relâcher et que tu es toujours debout, tu te rends compte que dans cette posture érigée il y a un grand nombre de très petits mouvements... (…) Tu es consciente que tu n'es pas en train de "faire", et donc c'est un peu comme si tu étais ta propre spectatrice, comme si tu étais en train de regarder le spectacle de ton corps en fonctionnement. Et ton esprit ne "sait" pas ce qui se passe, il n'essaye pas de trouver des réponses non plus—tu ne l'utilises pas comme un instrument actif : c'est simplement une espèce de microscope dont tu fais varier les focales pour te concentrer sur certaines perceptions[144]*. »*

On ne s'arrête donc pas tant pour arrêter le mouvement que pour justement montrer qu'on ne peut l'arrêter. La prise de conscience de cette impossibilité d'arrêter le mouvement est le premier sens de la suspension : j'arrête de me mouvoir pour prendre la mesure que je suis mû. Cet être mû sans le faire correspond assez bien à ce que l'anglais peut appeler *stillness*, une immobilité suspendue et instable qui se tient au bord de l'impulsion motrice sans y céder. Un passage du poème de T. S. Eliot, *Four Quartets*, donne de cette *stillness* une idée plus précise en la pensant comme un perpétuel entre-deux : entre-deux de la chair et de l'inincarné, entre-deux du d'où et du vers-où, entre-deux de l'arrêt et du mouvement, de l'ascension et du déclin, où « le passé et le futur se rassemblent[145]. » Debout, les danseurs sont invités à faire l'expérience de cette *stillness* habitée par les mouvementements de l'ajustement postural. Sur fonds de silence et de clôture perceptive relative, la petite danse est la découverte des instructions que présente, anonymement, la relation qu'entretient le corps avec le sol et avec lui-même.

En s'arrêtant, le danseur ne fait pas rien : il observe. Le fait de s'être arrêté lui laisse d'ailleurs tout le temps du monde pour observer (il n'a rien d'autre à faire) : il devient le spectateur de son propre mouvement, par une espèce de dissociation typique de la

144 Steve Paxton (avec Elizabeth Zimmer), « Interview on CBC Radio », *CQ* vol. 3(1), Fall 1977.

145 T. S. Eliot, *Four Quartets*, San Diego (CA), Harcourt, 1943. Nous nous référons et traduisons des passages de la seconde strophe du poème intitulé « Burnt Norton » :

« At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless;
Neither from nor towards; at the still point, there the dance is,
But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,
Where past and future are gathered. Neither movement from nor towards,
Neither ascent nor decline. Except for the point, the still point,
There would be no dance, and there is only the dance. »

suspension. En effet, alors que j'ai décidé d'arrêter de bouger, je fais l'expérience que je bouge encore. Même allongé, même lorsque la gravité n'est pas là pour me faire vaciller, il y a encore le souffle, il y a encore les activités métaboliques qui me soutiennent et qui me font bouger. Je fais l'expérience donc, que je ne fais pas (toujours) ce que je veux. Cette expérience de la résistance du mouvement n'est pas la même chose que l'expérience de la résistance du corps-masse : ce n'est pas l'expérience de l'effort où la pesanteur de mon corps me saute aux yeux quand la fatigue oppresse mes muscles. Dans l'expérience de la résistance du corps-masse, je fais l'expérience de mon vouloir faire et de ses limitations : je fais l'expérience de ce moi d'effort, de ce cogito moteur que Maine de Biran offrait comme porte de sortie au doute cartésien. Dans l'expérience de la résistance du mouvement, je fais l'expérience inverse : non pas celle d'un moi souverain, mais plutôt d'une couche de vie anonyme qui, loin d'être fermée sur soi dans la promiscuité du sens intime, me sort de moi-même. Bien loin de la clôture, de l'immixtion à soi, de la sphère d'auto-affectivité que semble receler l'arrêt du mouvement, me voilà jeté dans le monde par les mouvements qui n'en finissent pas de m'y lier. Autrement dit, quand j'arrête tout, quand je me coupe du monde, il me suffit d'être attentif à une certaine vitalité en moi pour découvrir qu'en réalité, je ne m'en coupe jamais tout à fait.

C'est l'expérience que décrit avec rigueur Merleau-Ponty dans deux passages étonnants (dans la *Phénoménologie de la perception* et dans le cours au Collège de France sur Descartes). Suspendons-y notre description du geste d'« arrêter » : nous verrons, ici comme ailleurs, que le philosophe nous fournit une conceptualité précise sur ces expériences minimales de l'infra-mobilité.

Dans le premier de ces deux passages est consacré à la dépression et le phénoménologue y parle des sens subtils par lesquels nous faisons l'expérience interne de la vie en nous. Pourquoi la dépression est-elle l'occasion d'une méditation phénoménologique sur « l'arrêter » ? Parce que, comme le mot même de « dépression » l'indique (mouvement de descension et d'abandon à la gravité), dans la souffrance psychique dont elle est le pendant moteur, nous ne faisons pas que nous couper du monde, nous replions sur nous-mêmes : dans l'emmurement même auquel je

m'abandonne dans la dépression, il y a aussi comme un amplification des mouvementements qui soulèvent mes organes. Ce pouvoir de rétractation n'est d'ailleurs pas restreint à la seule aboulie dépressive. Il fait fond sur un pouvoir qui m'est constamment disponible, celui de « fermer les yeux, m'étendre, écouter mon sang qui bat à mes oreilles, me fondre dans un plaisir ou une douleur, me renfermer dans cette vie anonyme qui sous-tend ma vie personnelle[146]. » Je peux, autrement dit, habiter une autre vie que la mienne, une vie qui n'est celle de personne, qui est la vie des vivants, et au sein de laquelle « je » ne suis pas en relation parce que le « je » s'est défait.

Cependant, ajoute Merleau-Ponty, la possibilité de cette clôture se retourne immédiatement : cette vie anonyme qui me traverse est déjà une promesse ou une tension vers le monde.

> « Je n'arrive pas à supprimer toute référence de ma vie à un monde, à chaque instant quelque intention jaillit à nouveau de moi, ne serait-ce que vers les objets qui m'entourent et tombent sous mes yeux ou vers les instants qui adviennent et repoussent au passé ce que je viens de vivre. Je ne deviens jamais tout à fait une chose dans le monde, il me manque toujours la plénitude de l'existence comme chose, ma propre substance s'enfuit de moi par l'intérieur et quelque intention se dessine toujours. En tant qu'elle porte des "organes des sens", l'existence corporelle ne repose jamais en elle-même, elle est toujours travaillée par un néant actif, elle me fait continuellement la proposition de vivre[147]. »

Ainsi je ne peux qu'envier et imiter la plénitude d'être des choses inertes : je ne serai jamais comme elles une substance pleine et sans dehors—dans le travail intérieur qui me mouvemente, il y a déjà l'inchoation d'une sortie hors de moi, comme le fantôme d'un aller-vers qui s'esquisse.

Le deuxième texte qui nous intéresse provient d'un cours prononcé au Collège de France de 1960-1961 et dédié à l'ontologie cartésienne. Il s'agit, plus précisément, du dernier cours que prononce Merleau-Ponty (quelques jours à peine avant sa mort brutale

146 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 192.
147 *Ibid.*, p. 192-193.

en 1961), où le philosophe tente d'élucider, une dernière fois dans sa carrière, le sens du doute radical et de la découverte du cogito comme substance pensante.

> « Je suis—que suis-je ? *Cogitatio*—Cela veut dire un être ouvert à, disposé pour... Une ouverture (*facultas cogitendi*)—Ouverture qui n'est pas simple béance, *nichtiges Nichts*, qui n'est pas libre de rester béante, même si elle est libre de penser ceci ou cela : même si le rien se transforme pour elle en quelque chose : pensée. *Res cogitans* n'est pas construction substantialiste, mais façon de dire que cette ouverture à... quelque chose n'est pas un zéro d'être[148]. »

Les similitudes sont frappantes entre cette description du geste de Descartes de « se retirer dans son poële » pour y méditer et y pratiquer le doute, et la puissance découvrante de l'emmurement dans la dépression. On comprend ce qui s'y joue de contestation de l'idée de *res cogitans* en tant que pensée close sur elle-même, enfermée sur elle-même : de même que le dépressif n'est jamais irrémédiablement coupé du monde, de même que le mur qu'il construit autour de lui est toujours déjà une passerelle vers le monde dont il se retire, de même le « moi » qui doute n'est jamais la substance qu'y postule Descartes, mais « ouverture ». Au lieu de mettre l'accent sur la *res* (« la chose »), Merleau-Ponty met donc l'accent sur la *cogitatio* (« la pensée ») qui est lien, portée, béance en direction du monde. Ce que voit Merleau-Ponty, c'est que la coupure n'est jamais complète : ce qu'il voit, c'est qu'il y a toujours une tension, même minimale, qui lie le sujet à l'extériorité, même réduit à ce presque rien de la coupure méditative. Ce sujet minimal il lui donne le beau nom de « témoin » :

> « on ne peut pas le désigner positivement, puisqu'il est non-être—Et il faut qu'il soit non-être pour être témoin dernier, derrière lequel il n'y en a plus d'autre. C'est ce que Descartes appelle *cogitatio* : ouverture à[149]... »

Et c'est cette vigie secrète que nous pouvons reconnaître, quant à nous qui la pensons comme la résultante du geste de s'arrêter comme la couche inframotile de la vie animée qui ne disparaît jamais tout à fait. Cette sentinelle est à l'image du tonus basal qui

148 Maurice Merleau-Ponty, *Notes de cours au Collège de France (1958-1959 et 1960-1961)*, texte établi par Stéphane Ménasé, Paris, Gallimard, 1996, leçon du 27 avril 1961, p. 251.
149 *Ibid.*, p. 258-259.

anime tous nos muscles tant qu'ils sont encore traversés des nerfs moteurs ou sensoriels : c'est une pulsation, un éveil inchoatif, une préparation.

C'est à ce témoin que nous permet d'accéder la suspension du repos, et qui sert de fondement à la défaite du faire en nous : en se posant la question de ce qui soutient le non-faire, nous tombons ainsi sur un faire qui nous fait, plutôt que nous ne le faisons, faire inchoatif qui mouvemente le corps, plutôt que le corps ne l'origine. Mais si la suspension telle qu'elle est pratiquée dans ce repos est un apprêtement, une mise à la disposition de l'attention, il ne s'agit en aucun d'en rester à ce niveau moteur de quasi-immobilité. Pas plus que pour Merleau-Ponty critique de Descartes il ne s'agit de rester assis « dans son poële », pour les danseurs, il ne s'agit de rester allongé au sol ou à méditer dans la petite danse. Tout l'enjeu est justement d'arriver à transporter dans l'engagement auprès du monde cette qualité de l'observation de soi, cette position dans laquelle le danseur se place où il est le spectateur de sa propre danse en même temps que son acteur[150].

L'inhibition

Parmi les stratégies utilisées pour solliciter cette qualité attentionnelle, le choc ou le blocage sont des moyens fréquemment employés dans le Contact Improvisation. C'est que naturellement de telles situations sont produites par la rencontre avec le partenaire : nos kinesphères ne sont pas libres, mais contraintes, compactées par nos partenaires[151]. Même s'il ne m'immobilise pas nécessairement, en effet, mon partenaire est sans cesse sur mon chemin : parce que nous sommes présents l'un à proximité de l'autre, nous sommes bien forcés de condenser nos gestes, et de moment en moment, de faire

150 Steve Paxton, « Esquisses de techniques intérieures », art. cit., *NDD* 38-39, p. 106 : « Le fait de rester immobile était utile. L'événement de base consistait à se tenir debout et à observer le corps. Ceci était un exercice en soi, même si c'en était un très réducteur. Ce que l'on exerçait de cette manière, dans la position debout, c'était l'habitude d'observation ; un mouvement de conscience perceptible à travers le corps. »

151 Karen Schaffman, « Colliding kinespheres: investigating the point between Labananalysis and Contact Improvisation », Linda J. Tomko (éd.), *Proceedings of the Twenty-First Annual Conference*, Riverside (CA), Society of Dance History Scholars, 1998, p. 8 : « chaque danseur abandonne son espace d'extension propre—dans le vocabulaire de Laban : sa kinesphère—afin de se mettre au service de la relation à un autre corps. Les kinesphères se conjoignent, fusionnent, collisionnent, se superposent, s'effondrent, s'étendent, se mêlent l'une à l'autre. »

l'épreuve des limites de nos possibilités de nous mouvoir. Même si son intention est plutôt de collaborer avec moi que de lutter, la plupart du temps et malgré qu'il en ait, il me fait bégayer dans le geste : notre *ilinx* se mélange d'*agôn*, nos vertiges de confrontations.

Toute une partie de l'entraînement en Contact Improvisation vise à favoriser la capacité à accuser le coup de cette opposition. Appelons *inhibition* la pratique volontaire de cette interruption, qui consiste par soi-même ou par un autre, à briser la mélodie cinétique du geste.

Vous bougez. De temps à autre, je dirai : « pause ». Ce sera l'occasion de regarder de plus près aux multiples directions qui s'offrent dans votre mouvement. Peut-être que vous étiez en train de tendre la main, par exemple. À ce moment-là, dans cette pause où vous vous trouvez, vous vous rendrez compte qu'en même temps que vous tendiez la main, vous étiez en train de reculer l'épaule opposée, ou d'abaisser votre regard en direction de là où vous tendiez la main. Au moment où je dis « reprends », vous avez maintenant le choix : prolonger la première direction (tendre la main), ou en prolonger une autre (reculer l'épaule). Dans tous les cas, en connaissance de cause : votre geste habite l'espace dans une multiplicité de lieux plus vastes que la seule zone d'action provisoire dans laquelle vous vous investissiez[152].

Deux éléments ressortent de la pratique de l'inhibition. Le premier aspect est ce que Jacques Gaillard a appelé « l'activité d'accueil sensoriel[153] » ou « remplissage ». En suspendant mon geste à ce qu'il était en train d'effectuer, en effet, je lui retire sa transparence ou sa transitivité : ce faisant, je remets en cause sa fonction première, qui est de modifier le monde, pour porter mon regard sur ce qu'il *me* fait en retour. Autrement dit, je le fais apparaître pour ce qu'il est pour moi plutôt que pour ce qu'il fait à l'extérieur : je le rends sensible, comme infra-motricité, directionnalité, potentiel. Mon geste n'est plus acteur, mais sentinelle. En tenant la pose, en figeant le mouvement au milieu de son effectuation, je crée pour ainsi dire un contenant (les limites de mon corps

152 Procédure tirée d'un atelier avec Jurij Konjar, *Les dynamiques du dialogue*, Paris, 2015.

153 Jacques Gaillard, « L'improvisation dansée : risquer le vide. Pour une approche psycho-phénoménologique », dans Anne Boissière et Catherine Kintzler (éds.), *Approche philosophique du geste dansé*, Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p. 77.

ou de la situation) dans lequel peuvent se verser les sensations présentes. Ces sensations n'étaient pas là avant la pause. La pause n'a pas une fonction épistémique : il ne s'agit pas de découvrir des sensations qui étaient par ailleurs recouvertes ou cachées par l'action. Ces sensations, je les produis, par le cadre que je leur donne. Et c'est dans cette activité de production de la sensation (par une disposition accueillante) que consiste l'inhibition.

Deuxième élément : à la faveur de ce remplissage sensoriel, d'autres chemins, que ceux qui étaient actuellement suivis, sont ouverts. La prégnance de la mélodie gestuelle est sapée, les germes de suites nécessaires sont gelés, la pente naturelle remise à niveau. Un geste, en effet, pourvu qu'il crée un déséquilibre, appelle sa conclusion—à la manière dont des notes dissonantes, en harmonie tonale, appellent irrésistiblement leurs résolutions. Les issues, dans le geste comme dans le son, sont multiples et liées à de multiples causes. En musique, le système, la tradition, mais aussi certaines lois de l'acoustique humaine offrent des opportunités de résolution. Dans le geste, les facteurs appartiennent à tout ce qui codifie le convenable : la société, le style de danse que je pratique, mais aussi certaines lois de la bio-mécanique humaine. Si mon habitude est de suivre la gravité, comme le Contact Improvisation y invite, la cause principale sera l'orientation du poids de mon corps dans l'espace. Mais ce n'est jamais le seul facteur et une pléthore d'autres raisons de bouger, qui appartiennent à la culture cinétique de chacun, entrent en cause : si je commence à soulever la jambe droite par exemple, j'observe que j'aurai tendance à me mettre en pointes et à lancer la jambe vers l'arrière. Pour une raison que j'ignore, ce geste me donne beaucoup de joie. Il est ainsi ma pente naturelle. Dans l'inhibition, je m'efforce de considérer cette tendance à égalité avec les potentiels que le commencement de geste m'offrirait si je ne suivais pas cette première impulsion : commencer à marcher, faire un plié de la jambe gauche, baisser la tête, remettre le pied par terre... La liste est formellement infinie, même si elle est limitée par le temps qui m'est imparti de faire le tour de mon imagination. En tenant l'arrêt, en me tenant au bord du faire, j'ai ainsi la possibilité d'étudier les différentes directions offertes par chacune des parties du corps mises au service du geste.

La pratique de l'inhibition est présente dans de nombreuses techniques, notamment méditatives (comme le zazen) ou thérapeutiques (comme la technique

Alexander)—le Contact Improvisation y emprunte régulièrement son vocabulaire, même s'il cherche à mettre en place l'inhibition dans une relation réciproque, plutôt que dans une relation de soi à soi, comme dans les pratiques méditatives, ou de soignant à soigné, comme dans les pratiques thérapeutiques.

Dans les pratiques somatiques où l'inhibition est utilisée de manière centrale, comme chez F. M. Alexander, la fonction de l'inhibition est la mise au jour des habitudes motrices : dans des sessions individuelles, le praticien peut ainsi donner des injonctions contradictoires (« lève toi... non ne te lève pas ») ou même piéger l'élève (retirer la chaise quand il s'assoit, proposer un appui et ne pas le donner au dernier moment). Ces contradictions ou ces trous révèlent les pentes naturelles de l'élève. Le but n'est évidemment pas de les remplacer par de nouvelles pentes (ce qui ne ferait jamais que reculer le problème d'un cran), mais de les donner à sentir. La véritable fonction de l'inhibition n'est donc pas ainsi de lutter contre une habitude en particulier plutôt qu'une autre, mais de lutter contre une tendance au sein de l'habitude : l'anesthésie. Le propre d'un geste maîtrisé en effet est de ne plus requérir l'accordage sensori-moteur fin qui est en jeu dans l'apprentissage du geste. C'est même là son avantage : parce que je n'ai pas à suivre attentivement le déroulé de ma marche, je peux sentir les odeurs des sous-bois où je me promène ; parce que je n'ai pas à contrôler sans cesse le jeu de mes pieds sur les pédales, je peux conduire ma voiture d'un endroit à un autre. Mais dans un autre sens, l'habitude désactive l'investissement du sujet de son activité. C'est d'ailleurs en ce sens que l'habitude a souvent été condamnée comme de la mécanique coulée dans du vivant. C'est ainsi notamment que Bergson voit dans l'habitude « le résidu fossilisé d'une activité spirituelle[154] » : le contenu sensible et même volontaire de l'action y est appauvri pour laisser place à une simple mécanique. Cette méfiance à l'égard du mécanique, immédiatement confondu avec le *machinal*, est typique du grand mouvement de réaction à l'industrialisation de la société au début du XXe siècle : face à l'appauvrissement du monde gestuel, on blâme l'habitude (fonction biologique qui n'a rien de machinal en elle-même) pour ce dont elle est l'habitude.

154 Henri Bergson, « La vie et l'œuvre de Ravaisson », in *Mélanges*, Paris, Puf, 1972, pp. 1461-1462.

C'est la part machinale de l'habitude que la technique de l'inhibition de F. M. Alexander (qui est bien un contemporain de Bergson en ce sens) veut exposer—non pas donc, on l'aura compris, pour débarrasser le sujet de ses habitudes, mais pour le provoquer à en faire un usage inventif. Cet usage inventif de l'habitude cesse de la faire fonctionner comme un montage de réflexes conditionnés (habitude comme « fossile d'activité spirituelle »), pour faire place à ce qui en elle est adaptabilité, ressource, bref : aptitude, plutôt qu'habitude. La méthode de l'inhibition est utile pour toute personne qui s'est rendue experte dans son domaine : elle permet de faire passer l'habitude de son statut d'anesthésiant à celui de puissance ou de potentiel à l'action.

La puissance-de-ne-pas

Le concept aristotélicien d'*hexis* (aptitude ou faculté) rend assez bien compte de cette idée d'une habitude comme potentiel plutôt que comme routine. Arrêtons-nous y un instant : il nous servira à comprendre avec plus de précision les stratégies du non-faire dans le Contact Improvisation[155].

Être apte, être habile, affirme Aristote, c'est acquérir une certaine puissance (*dynamis*). Par exemple, dire de quelqu'un qu'il a *l'aptitude de la médecine*, c'est dire qu'il a la puissance de soigner. Jusque-là, rien de surprenant. Mais en vertu d'une analyse fine de la notion de puissance, Aristote propose d'aller plus loin. Être puissant ou avoir la puissance de faire quelque chose, remarque Aristote, ce n'est pas seulement être capable de le faire : si, en acquérant la faculté de faire quelque chose, on ne devenait que cela (si on n'était plus capable que de faire cela), cette faculté deviendrait *ce que nous sommes* et non pas seulement ce que nous pouvons. Quand on apprend à soigner, il faut bien aussi qu'on apprenne, en même temps, à ne-pas-soigner : c'est de fait ce que l'on fera pour l'essentiel de notre vie—la nuit quand nous dormons, le matin quand nous faisons la vaisselle, etc. Croire qu'on est *toujours* en train de soigner (que notre simple présence dispense le soin), « se croire » médecin quand on n'a fait qu'acquérir la puissance de soigner, c'est autre chose qu'être médecin : c'est en avoir le délire. Jacques Lacan donnait

155 Nous nous appuyons sur ce point sur les analyses incontournables de Giorgio Agamben en particulier dans *La puissance de la pensée. Essais et conférences* (2005), traduit de l'italien par Joël Gayraud et Martin Rueff, Paris, Payot, 2011, p. 315 sq.

de ce délire particulier du « se croire » la formule suivante : « si un homme qui se croit un roi est fou, un roi qui se croit un roi ne l'est pas moins[156]. » Inversement, doit-on comprendre, le moins fou est celui qui distingue ce qu'il sait faire de ce qu'il est, qui ne se croit pas « roi » dans toutes ses actions, mais seulement dans celles qui relèvent de sa royauté.

Voilà ce que nous enseigne Aristote : pour qu'une puissance soit vraiment puissance, il faut que ce qui est doté de puissance puisse aussi ne pas être ou faire ce dont il a la puissance. Ou, comme le synthétise Giorgio Agamben,

> « La puissance est définie essentiellement par la possibilité de son non-exercice, ainsi que le signifie *hexis* : disponibilité d'une privation. L'architecte est puissant en tant qu'il peut ne pas construire et le joueur de cithare est tel parce qu'à la différence de celui qui est dit impuissant seulement au sens général et qui tout simplement ne peut pas jouer de la cithare, il peut ne-pas-jouer de la cithare[157]. »

C'est ce que dit la définition du puissant (*to dynaton*) dans la *Métaphysique* :

> « ce qui est doté de puissance (*to dynaton)* peut aussi bien être que ne pas être en acte (*me energein*). En effet, la même chose a la puissance d'être autant que celle de ne pas être (*to auto ara dynaton kai einai kai me einai*)[158]. »

Toute puissance, autrement dit, est double : à la fois puissance-de et puissance-de-ne-pas. Ainsi, il est vrai (et tautologique) de dire que le médecin qui a appris à soigner a, après ses études, la puissance de soigner : il a, par ses savoirs-faire et savoirs-sentir, acquis la capacité de poser des diagnostics, de proposer des remèdes, d'imaginer des pronostics de guérison. Mais cette puissance ne serait rien si elle ne s'accompagnait de sa contrepartie, à savoir une puissance-de-ne-pas soigner. Cette puissance-de-ne-pas soigner est quelque chose comme un second niveau de l'*hexis* pour le médecin, une sorte de

156 Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 170. Et il ajoute : « Qu'on n'aille pas me dire que je fais de l'esprit, et de la qualité qui se montre dans ce mot que Napoléon était un type qui se croyait Napoléon. Car Napoléon ne se croyait pas du tout Napoléon, pour fort bien savoir par quels moyens Bonaparte avait produit Napoléon, et comment Napoléon, comme le Dieu de Malebranche, en soutenait à chaque instant l'existence. S'il se crut Napoléon, ce fut au moment où Jupiter eut décidé de le perdre, et sa chute accomplie, il occupa ses loisirs à mentir à Las Cases à pages que veux-tu, pour que la postérité crût qu'il s'était cru Napoléon, condition requise pour la convaincre elle-même qu'il avait été vraiment Napoléon. » (p. 171)

157 Giorgio Agamben, *La puissance de la pensée*, *op. cit.*, p. 317-318.

158 Aristote, *Métaphysique*, Δ, 1050b10-12 ; cité in *ibid.*

couronnement de son apprentissage. Voyons le jeune interne en médecine : à quoi reconnaît-on son inexpérience ? Non pas à ses mauvais diagnostics, non pas à sa mauvaise manière de mettre en acte sa capacité. Cela il sait le faire—ou du moins, il ne sait pas vraiment moins le faire que le médecin expérimenté—il a peut-être un peu moins de savoirs, mais la différence sur ce point est quantitative et non qualitative. La véritable différence qui sépare l'inexpérimenté de l'expérimenté, c'est qu'en l'inexpérimenté la puissance-de-ne-pas fait défaut. Le jeune médecin, on le reconnaît à cela qu'il ne peut pas s'empêcher de soigner, il ne peut pas s'empêcher de diagnostiquer, de palper, de faire tomber ses jugements. Il voit des maladies partout. Ainsi, alors que ce qui différencie le médecin du non-médecin, c'est le savoir soigner, ce qui différencie le médecin expérimenté du presque-médecin, c'est le savoir ne-pas-soigner.

En suivant les indications de Giorgio Agamben[159], on peut tenter de comprendre l'acte de création comme l'espace au sein duquel cette puissance-de-ne-pas est manifestée, c'est-à-dire rendue visible à soi-même et aux autres.

Certaines œuvres cherchent à manifester directement la puissance-de-ne-pas comme impuissance. Suivons, sur ce point, l'exemple de Cézanne, et restons un instant avec lui : cela nous permettra de donner une chair à la puissance-de-ne-pas. Cézanne laisse souvent intactes certaines zones de sa toile. Dans ces vides, ce qui se donne à voir ce n'est pas le talent du peintre, sa touche : il n'y a rien à y voir. Et pourtant, tout amateur de sa peinture y reconnaîtra sa manière de faire : cette manière, ce n'est pas son toucher, mais son non-toucher ou sa non-touche, c'est-à-dire le savoir qu'il a d'arrêter son geste. Il y a un tremblement, une oscillation contenue du pinceau qui sont propres à Cézanne, et s'il ne donne pas la touche finale, c'est parce qu'elle romprait l'enchantement de cette vibration sourde—la couleur cristalliserait, deviendrait enfin forme. C'est cette netteté, c'est-à-dire cette manière d'accommoder le tout de la surface peinte à une vision fovéale monoculaire, que Cézanne se refuse d'accomplir. Nous présentant les formes des choses à leur état naissant, à ce moment où elles ne sont encore qu'esquisses de ce qu'elles pourraient devenir. Les peintures de Cézanne nous laissent voir double, nous

159 Giorgio Agamben, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », repris in *Le feu et le récit* (2014), traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Payot, 2015.

maintiennent en ce lieu où les choses ne sont encore que de simples phénomènes prétendant à la solidité nue de l'en-soi, sans y parvenir.

Le déploiement de cet exemple cézannien nous est nécessaire, parce qu'il permet de mieux comprendre ce que veut dire *ne-pas* faire. Chez Cézanne, la négation ne fait plus alternative avec la position, elle l'accompagne au contraire comme son dédoublement : elle pose un monde inachevé, mais elle le pose tout de même.

Cette négation doit donc s'entendre à la manière dont le vide, dans certaines pensées chinoises, ne fait pas alternative avec le plein, mais le présuppose. François Cheng, dans *Vide et plein*, cite à cet égard un traité du peintre chinois Fan Chi qui nous éclaire :

> « Dans la peinture, on fait grand cas de la notion de Vide-Plein. C'est par le vide que le Plein parvient à manifester sa vraie plénitude. Cependant, que de malentendus il convient de dissiper ! On croit en général qu'il suffit de ménager beaucoup d'espace non peint pour créer du vide. Quel intérêt présente ce vide s'il s'agit d'un espace inerte ? Il faut en quelque sorte que le vrai Vide soit plus pleinement habité que le Plein. Car c'est lui qui, sous forme de fumées, de brumes, de nuages ou de souffles invisibles, porte toutes choses, les entraînant dans le processus de secrètes mutations[160]. »

On se trouve, avec ces propos, au plus proche de ce que nous décrivions chez Cézanne (lui-même d'ailleurs fortement influencé, si ce n'est par les traités de peinture chinois, du moins par certaines esquisses, qu'on le sait consulter régulièrement). Le vide manifeste le plein dans la mesure où il est interruption au bon moment, au moment où le plein deviendrait « trop plein », ou saturation : il se tient en deçà, dans cet infra riche en potentiel où tout n'a pas été dépensé.

Mais ce qui est vrai de la peinture chinoise ou de la peinture de Cézanne est-il vrai de toute peinture ? Et plus encore de tout acte de création ? De manière abstraite, oui, en un sens : l'acte de création est, en lui-même, un processus à tendance infinie—comme dans de nombreuses autres activités, comme les jeux et le sexe, il n'y a rien dans l'action qui

160 Fan Chi, *Propos sur la peinture du Pavillon des Nuages Effacés* (fin XVIIe siècle), traduit du chinois et cité dans François Cheng, *Le vide et le plein : l'art pictural chinois*, Paris, Seuil, 1991, p. 58.

commanderait, par elle-même, son interruption. L'arrêt du jeu, l'arrêt du désir sexuel, l'arrêt de la création sont des événements de surcroît par rapport à l'activité : ils ne lui appartiennent pas en propre. C'est pourquoi en art, le parachèvement est souvent effectué par la bande, en vertu des nécessités extrinsèques : le commanditaire a fixé une date pour la remise du tableau, le théâtre n'est disponible que tels et tels soirs. Ces fins extérieures sont une bénédiction : psychologiquement, parce qu'on peut rager contre elles ; ontologiquement, parce qu'elles circonscrivent l'espace dans lequel l'œuvre peut exister comme chose, et non se perpétuer infiniment, en un processus qui pourrait tirer à l'épuisement. De la même manière que la jouissance vient mettre fin à l'acte sexuel sans en être l'accomplissement, de la même manière la création s'arrête dans l'œuvre finie sans que celle-ci en soit autre chose que la trace. Et ce sont ces nécessités extérieures qui viennent couper le savoir-faire, qui viennent donc laisser dans un certain état de suspension l'acte de création. Comme le dit Renaud Barbaras à propos de la jouissance sexuelle,

> « du point de vue du mouvement même du désir, il n'y aucune raison que cela cesse—et c'est d'ailleurs pourquoi nous reprenons dès que cela est possible. La logique du désir est celle d'une intensification sans fin, dans les deux sens du terme, c'est-à-dire sans but ni terme, de sorte que l'interruption est pour ainsi dire contingente ; elle tient aux limites de ce que le corps et plus encore le sujet peuvent supporter, au fait que les conditions de notre existence, aussi bien biologiques que proprement existentielles, ne peuvent être à la hauteur de la sexualité[161]. »

Analogiquement, la fin de l'œuvre signifie simplement que les conditions matérielles —autant du sujet que de l'objet (la toile, la peinture, le plateau, les danseurs)—sont épuisées ; épuisement qui ne signifie pas celui de l'élan créatif proprement dit, mais du fait que l'artiste n'est pas à la hauteur de la création, c'est-à-dire qu'il n'est pas en mesure de supporter jusqu'au bout le désir qui soutient son faire. Ce que la rhétorique aristotélicienne appelait le *kairos* pointe vers cet état *in extremis* : alors que le public est épuisé, tiré hors de lui par les arguments, le kairos est le moment où il s'agit de les saisir,

161 Renaud Barbaras, *Le désir et le monde*, Paris, Hermann, 2016, p. 43-44.

de donner le coup de grâce, et de « ramener l'argument à la maison ». Analogiquement, l'œuvre (réussie ? mais pour qui ?) se reconnaît à ce qu'en elle l'artiste a su s'arrêter avant que ses forces ou celles du système avec lequel il travaille s'épuisent, se dilatent, s'étiolent enfin.

Quelle qualité du geste créatif vise-t-on ici, qui manifesterait cette fragilité à même l'acte créatif ? Dans l'article d'Agamben dont nous nous inspirons pour ce propos, le philosophe cite un vers de la *Divine Comédie* où Dante dit que « l'artiste qui a l'usage de l'art a la main qui tremble[162] » : ce tremblement est celui de la puissance-de-ne-pas, qui se manifeste dans l'art comme fragilité de la création. Le tremblement, la fragilité est le signe d'une exposition de l'artiste, dans le faire œuvre, au risque qu'il puisse *ne pas faire* : que la matière résiste, que l'inventivité, le désir même de créer fassent défaut. De ce point de vue, les arts scéniques ont l'avantage de pouvoir manifester directement, sans médiation, ce risque du non-faire : le fait de monter sur scène est, par essence, le fait de se confronter à la possibilité de ne-pas, c'est-à-dire à la fragilité ou la vulnérabilité de l'acte en train de se faire.

Extemporiser

Mais encore faut-il accueillir cette possibilité, et ne pas céder à la tentation de la masquer par les savoirs-faire. Cette difficulté n'est pas seulement de nature psychologique : elle n'est pas seulement liée à la tendance qui fait que, face à l'inconnu, j'enclenche les ritournelles rassurantes du connu. C'est une difficulté d'ordre ontologique :

> « si l'acte de la puissance de jouer du piano est certainement, pour le pianiste, l'exécution d'un morceau sur le piano, qu'advient-il de la puissance de ne pas jouer au moment où le pianiste commence à jouer ? Comment se réalise donc une puissance-de-ne-pas jouer[163] ? »

Comment puis-je, en même temps que je fais ce que je sais faire, manifester ma puissance-de-ne-pas le faire ? Répondre à cette question exige d'en passer par une discussion du *temps* de la création, en mettant donc l'accent sur la question de ce « même

162 Dante Aligheri, *La divine comédie : Le paradis*, chant 13 ; cité et traduit dans Giorgio Agamben, *Le feu et le récit*, *op. cit.*

163 Giorgio Agamben, *Le feu et le récit*, *op. cit.*, p. 50.

temps » où je fais ce que je sais faire et où je m'efforce de ne-pas-faire, c'est-à-dire d'y manifester une certaine impuissance.

Cette question nous replonge directement dans la question du non-faire telle qu'elle se pratique dans le Contact Improvisation. Suivons, comme à notre habitude, un texte de Steve Paxton—ayons confiance, malgré le caractère hésitant du propos, dans sa finesse descriptive. Parlant du non-faire, du non-vouloir, il note que

> « ce qui est remarquable dans cette idée d'absence de but, d'absence de fin recherchée, de non-savoir, c'est qu'elle est très liée à une quête de création non-subjective du futur. Parce que si tu entretiens un but, ou même simplement un rêve ou un désir, même si c'est encore un peu flou, tant que c'est quelque chose que tu essayes d'atteindre (…) c'est de l'énergie que tu mets dans le futur. Or ce futur, il est là. Enfin ce n'est pas le futur, c'est un quasi-futur. Et il te bouge. (…) Je n'essaye pas de trouver un endroit où rien n'est prévu. J'essaye de trouver un endroit où ce qui est prévu est la question posée[164]. »

Ce qui est remarquable dans ces propos de Paxton, c'est le retournement conceptuel qu'ils sous-tendent. Steve Paxton ne dit pas en effet qu'on devrait éviter toute appréhension du futur : le « non » du « non-faire » serait alors une pure négation de l'action, un rien, qui n'est ni souhaitable, ni même souhaité. Il dit plutôt que la pratique implique de vivre le futur comme une des formes que prend l'expérience présente : à savoir comme désir, anticipation, volonté. Ce désir, cette anticipation, cette volonté sont normalement « réglés » sur l'objet du désir, de l'anticipation, de la volonté, c'est-à-dire qu'ils guident l'action comme une sorte de tunnel ou de canal dans lequel elle vient se couler. L'état dont parle Paxton ne consiste pas à nier cette relation au futur : elle est inévitable. Même si le futur est seulement quelques secondes plus tard, c'est la fonction de ma perception que de m'informer sur lui et de m'offrir des possibilités d'action[165]. S'il

164 Steve Paxton (avec Robert Steijn), « Training Perception », Jeroen Fabius (éd.), *TALK / SNDO (1982-2006)*, Amsterdam, School For New Dance Development, 2009 ; [en ligne] www.theaterschool.nl

165 C'est la thèse de « l'énaction » : nous percevons pour agir ou pour guider l'action ; et inversement, il n'y a pas de perception qui ne soit prise dans une mélodie motrice. *cf.* sur ce concept, Francisco Varela, Evan Thompson et Eleanor Rosch, *L'Inscription corporelle de l'esprit : sciences cognitives et expérience humaine* (1991), traduit de l'américain par Véronique Havelange, Paris, Seuil, 1996.

ne s'agit pas de sortir de l'état d'anticipation (ce qui n'est ni possible, ni même souhaitable étant données les situations où nous place le Contact Improvisation), l'état dont parle Paxton consiste plutôt à vivre dans ce que ces désirs, anticipations, volontés ont de présent. Par exemple, je peux observer en ce moment mon désir de me lever de l'engourdissement de la chaise à ce que mes pieds sont en position pour m'aider à me sortir de là. Et au lieu d'aller vers ce dont cette position des pieds est la préparation, je peux l'accentuer, lui donner du relief : par exemple en suivant la direction proposée par la courbe de mon pied. Tout le contraire d'une négation des anticipations impliqués dans mes savoirs-faire, on pourrait dire qu'il s'agit de les sortir de leur rapport au temps, de les renvoyer à ce qu'ils modifient ici et maintenant.

La faculté d'improviser se dit en latin : *ex tempore (gerendi) facultas*, faculté d'agir hors du temps[166]. Comprenons ce hors-temps comme une *présentialisation*, c'est-à-dire comme un empêchement, un frein donné au présent de faire place au futur, ou plutôt, comme la manifestation de ce présent (qui appelle le futur) *comme présent* (et non comme viaduc conduisant à un futur). Il s'agit ainsi d'opacifier le présent, de le rendre plus dense de sorte qu'on achoppe sur lui, au lieu de se laisser porter par lui vers l'action future. C'est dans ce rapport avec les données immédiates de la conscience que se manifeste « l'impuissance » ou « la puissance-de-ne-pas » : il est toujours possible, à l'intérieur de chaque moment, de ne pas en accomplir la suite mélodique parce qu'il est toujours possible de céder, à l'intérieur du mouvement, au sentir dont il est le miroir.

Ne-pas-faire (2) : Jouer

Jeux infinis

Mais l'écoute auto-affective, le tourné attentionnel dont il est ici question dans l'inhibition n'est pas la seule ressource du danseur pour atteindre au non-faire. Si à l'intérieur d'une danse, je peux décider de me donner tout entier au sentir, il me faut bien

166 Quintilien parle d'une « faculté de dire hors du temps » (*ex tempore dicendi facultas*) que nous transposons au régime de l'agir (*cf*. Quintilien, *Institution oratoire*, traduit du latin par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975-1980, livre X, VII, §1.)

aussi, comme une mesure de compensation, quelques prétextes pour bouger : même si j'étais le pur improvisateur que certaines rhétoriques du Contact Improvisation ont rêvé, il me faudrait bien, de temps à autre, des prétextes pour bouger. En réalité, dans une danse, j'alterne (sans jamais y atteindre tout à fait) entre deux pôles extrêmes : l'immersion dans le sentir, la perte de repères caractéristiques du non-savoir ; et le jeu avec des prétextes qui me disposent à l'action. Il y a une sorte de clignotement, qui est sans doute caractéristique du vivre en général, où tantôt je fais l'expérience transparente de mon action sur le monde et où tantôt je dois me donner à moi-même les raisons d'agir.

La question, de ce point de vue, se repose : comment *ne-pas-faire* (si telle est mon intention) à l'intérieur d'une activité que je me donne à moi-même ? Nous trouvons la réponse dans un des gestes fondamentaux du Contact Improvisation : jouer. Le lien du Contact Improvisation au jeu est structurel et historique, comme le rappelle Steve Paxton :

> « Je crois que, quand j'ai conçu le Contact Improvisation, la première chose qui m'est revenue était la manière dont les enfants jouent avec les adultes. Et comment les adultes traitent les corps des enfants : en les balançant dans les airs, en les câlinant. Et comment les enfants, pourchassant les adultes, cherchent à obtenir des interactions avec eux. L'autre chose qui était très présente, c'était que mes chats venaient d'avoir une portée de chatons : et j'ai observé comment ces petites boules de poils aveugles utilisaient le jeu, le combat, la taquinerie comme autant de modes d'apprentissage pour toutes leurs activités. Le jeu se présentait de manière évidente comme la boîte d'instruction pour tout ce qu'ils avaient besoin d'apprendre, de la chasse au sexe. Tout cela provenait du terrain de jeu[167]. »

L'anthropologue Melvin Konner a désigné du nom de *gentle-and-tumble* ces taquineries que s'adressent les jeunes êtres humains dans les situations d'apprentissage moteur au sortir des jeux avec le parent. Il remarque qu'elles tendent à s'effacer dans les sociétés occidentales à la faveur de simulacres de bagarre de nature agonistique et compétitive, tandis que dans les tribus d'Afrique de l'Ouest qu'il étudie (en particulier les !

167 Steve Paxton avec Romain Bigé, « Mouvements ancestraux », art. cit., p. 4.

Kung), cette taquinerie douce est encore le mode prioritaire de socialisation dans la prime enfance (1 à 5 ans). Le *gentle-and-tumble* implique les mêmes gestes que nous avons repérés dans le Contact Improvisation, puisque les enfants

> « y entrent en contact les uns avec les autres, emmêlent leurs jambes les unes aux autres, s'accrochent les uns aux autres, se roulent les uns sur les autres au sol. L'absence de rire, la lenteur des mouvements, et la faible probabilité de se lever sont des éléments qui le distingue de nos bagarres [*rough-and-tumble*]. Sauf quand ces jeux incluent explicitement l'activité génitale (qui commence à se produire à cette même période) ce comportement, qu'on pourrait désigner comme une chamaille [*gentle-and-tumble*], est ignoré des adultes[168]. »

La particularité des jeux que Konner décrit et qu'on pourrait reprendre termes à termes pour qualifier le Contact Improvisation est que s'y esquisse une autre idée du corps-à-corps que celle à laquelle nous habituent les arts martiaux et en général, l'image retenue par les sociétés occidentales de la confrontation ludique entre deux individus. Ils indiquent qu'une autre agonistique est possible, qui ne soit pas fondée sur l'antagonisme, mais sur la collaboration, sur le rassemblement plutôt que sur l'opposition. On peut définir cette agonistique en empruntant à James P. Carse[169] une distinction entre deux types de jeux : les jeux à tendance finie, dont le but entretenu est de mettre fin au jeu (tous les jeux de compétition relève de cette tendance finie, puisqu'il s'agit de remporter la victoire sur l'adversaire, et donc de mettre fin au jeu) ; et les jeux à tendance infinie, dont le but entretenu est de permettre au jeu de continuer. La plupart des jeux d'enfant relève des jeux infinis, où les règles sont tissées et détissées à mesure que le jeu avance : si par exemple, un des joueurs est « attrapé » et que les règles du jeu initiales prescrivent que le jeu est fini, on peut à tout moment inventer une nouvelle règle qui dira qu'un « sort de protection » nous permet de nous échapper, et autoriser ainsi le jeu à continuer. Cette « triche » fait partie du jeu, puisqu'à nouveau : le but du jeu n'est pas d'achever le jeu, mais de soutenir son prolongement.

Le Contact Improvisation fait plutôt partie de ces jeux à tendance infinie :

168 Melvin J. Konner, *The Tangled Wing: Biological Constraints on the Human Spirit*, New York (NY), Henry Holt, 1982, p. 301.

169 James P. Carse, *Finite and Infinite Games*, New York, Ballantine Books, 1987.

assurément, il s'agit bien, dans le Contact Improvisation, d'une confrontation—je fais face à l'autre, je m'adapte à lui, nous négocions ensemble l'espace de jeu—mais dans le même temps, il n'y a pas d'affrontement dans cette confrontation : il n'y a que le désir de soutenir la relation, du moins jusqu'à ce que l'épuisement ou l'ennui nous gagnent.

L'obstacle et le flux

Quels sont les moyens mis en œuvre par les joueurs pour en prolonger indéfiniment la pratique et pourquoi le souhaitent-ils ? La première partie de la question (quels sont les moyens du jeu ?) nous conduit à travailler à partir de la philosophie des jeux de Bernard Suits et de la fameuse définition qu'il propose du jeu comme « tentative volontaire de surmonter des obstacles inutiles[170] ». La seconde partie de la question (pourquoi jouons-nous ?) nous amène à penser l'expérience dite du *flow* ou de la *zone*, caractéristique du plaisir de jouer.

Repartons de la définition du jeu proposée par Bernard Suits. Nous en avons donné ce qu'il appelle la « définition portative », lisons à présent la définition complète et tentons de comprendre :

> « Jouer à un jeu, c'est essayer d'atteindre un état de choses particulier [but pré-ludique] en employant uniquement des moyens définis par des règles [moyens ludiques], où ces règles interdisent l'usage de moyens plus efficaces et favorisent l'usage de moyens moins efficaces [règles constitutives] et où les règles ne sont acceptées que parce qu'elles rendent cette activité possible [attitude ludique]. J'offre également une version condensée de la précédente, qui en est pour ainsi dire la version portative : jouer à un jeu, c'est la tentative volontaire de surmonter des obstacles inutiles[171]. »

Prenons l'exemple d'un marathon : le but d'un marathon est de franchir la ligne d'arrivée en premier. Mais ce but ne suffit pas à faire le jeu. Si tel était le cas, les coureuses ne verraient aucun problème à prendre des raccourcis, ou à monter dans une voiture pendant la course. Or elles ne le font pas, et il n'y aurait aucun sens pour elles à le faire.

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

C'est donc que le marathon n'est pas seulement une course où il s'agit de franchir la ligne d'arrivée, mais bien une course où il s'agit de le faire *en courant* et *en suivant le chemin prescrit*, qui sont tous deux des moyens relativement inefficaces pour arriver la première sur la ligne d'arrivée (surtout si je ne suis pas très athlétique). Ces moyens inefficaces sont ce que Suits appelle donc des « obstacles inutiles » et c'est le désir de se confronter à de tels obstacles qui définit l'attitude ludique : vouloir jouer, c'est accepter de se donner des obstacles inutiles pour la simple raison que ces obstacles rendent le jeu possible.

De ce point de vue, les jeux sont notamment en contraste avec les activités techniques—c'est-à-dire avec les activités qui consistent à utiliser des moyens efficaces pour obtenir une fin dont la valeur est (relativement) indépendante des moyens utilisés pour y arriver (pour clouer, que j'utilise ma chaussure ou un marteau, l'important est que le clou soit entré dans le mur ; sauf si j'utilise, par exemple, un tableau de maître à la place du marteau et que je le brise pour planter mon clou, auquel cas la valeur de mon action de clouer sera jugée à tout le moins inefficace, si ce n'est criminelle).

Or contrairement aux activités techniques, les jeux sont des espaces où les moyens mis en œuvre sont au moins autant valorisés que la fin. Par exemple, dans les sports, on dira qu'un tennisman a fait un beau match, même s'il ne l'a pas gagné. On pourra même valoriser, plus localement, la grâce d'un geste indépendamment de la manière dont il permet de réaliser la fin qu'il se donne : par exemple, un saut tentaculaire au basket peut échouer à atteindre le panier, et conserver une élégance propre. C'est ce qu'on appellerait en propre un « beau geste » et qu'on peut définir, avec Giorgio Agamben, comme geste qui consiste « à exhiber une médialité, à rendre visible un moyen comme tel[172] ». Le beau geste répond en cela à l'étymologie du mot geste lui-même : ni *agere* ni *facere* où les moyens sont soumis à une fin tantôt interne (agir, *praxis*) tantôt externe (faire ou produire, *poiesis*), le geste est *gerere*, c'est-à-dire suivre, soutenir, (sup)porter. Le beau geste n'est qu'ancillaire et c'est cette ancillarité qu'on loue, non le but qu'elle soutient—ce qui ne veut pas dire que l'activité soit elle-même sans but, ou que l'activité

172 Giorgio Agamben, « Note sur le geste », traduit de l'italien par Martin Rueff dans Giorgio Agamben, *Moyens sans fins. Notes sur le politique*, Paris, Rivages, 1995, p. 69. *cf*. pour une application à la danse du concept de geste ainsi entendu : « Le geste et la danse », traduit de l'italien par Daniel Loayza et Dominique Noguez dans *Revue d'esthétique*, #22, 1992.

prenne pour but le moyen lui-même—mais simplement que le moyen se manifeste lui-même momentanément, comme « beau » moyen en lui-même, comme moyen « bien taillé » non pas à la fin, mais à la situation. C'est d'ailleurs ce qu'on entend dans des expressions comme « c'est le geste qui compte » : il n'est pas nécessaire au geste, pour être signifiant, d'arriver à la fin qu'il s'était fixée ; il manifeste, de lui-même, une intention ou un effort qui suffisent à le renommer. C'est aussi à l'appréciation de ce geste qu'on reconnaît le bon joueur (le mauvais joueur étant celui qui ne joue que « pour gagner », pour qui seul le but compte).

Ceci nous conduit déjà à nous poser la question de savoir *pourquoi* nous adoptons une attitude ludique. Manifestement, l'attitude ludique permet à des spectateurs de valoriser les moyens mis en œuvre, plutôt que les fins obtenues par une activité. Mais il nous faut aller plus loin, et examiner ce plaisir du point de vue des joueurs eux-mêmes. Après tout, la plupart du temps, nous ne jouons pas pour le plaisir d'être regardé jouant par d'autres : pourquoi cherchons-nous à jouer si ce n'est pas (ou pas seulement) pour qu'on congratule nos beaux gestes ?

Dans l'élégance du geste ou du match de tennis, nous avons affaire à un spectateur qui juge de la beauté de certains moyens mis en œuvre en les coupant momentanément, le temps de les regarder, de la fin qu'ils servent. Est-ce cette même expérience auquel le joueur se rapporte ? Est-on, joueuses, spectatrices de nous-mêmes ? Assurément, cette (auto-)inspection n'est pas absente des plaisirs tirés à faire un beau geste. Mais nous défendrons qu'il y a plus, dans le plaisir tiré à jouer, que l'opportunité d'être au premier rang pour assister au beau coup. Il y a l'expérience d'une qualité distincte, dont seul celui qui agit peut faire l'expérience. C'est ce qu'a montré avec rigueur le philosophe Thi Nguyen dans une conférence sur « Les jeux et l'esthétique de l'agentivité » :

> « L'expérience du jeu (…) repose sur des traits distinctifs qui sont disponibles seulement au joueur en tant qu'agent causal. Ce sont les expériences de l'agir, du décider, du résoudre—expériences qui ne consistent pas seulement à apprécier un mouvement ou une solution, mais à les produire, et à les produire face à une opposition récalcitrante. Ces expériences peuvent être considérées comme esthétiques. Prenons une propriété paradigmatiquement esthétique :

l'harmonie. Quand un joueur d'échec découvre le coup parfait qui échappe avec élégance au piège tendu par l'adversaire et, dans le même temps, place savamment celui-ci dans une situation d'inconfort, l'harmonie du coup—l'adaptation élégante qu'on y trouve entre la difficulté et sa résolution—peut être appréhendée à la fois par lui-même, et par le spectateur. Mais il y a quelque chose que seul le joueur peut appréhender : une expérience particulière d'harmonie, d'adaptation entre son attention, ses capacités à résoudre les problèmes et à prendre des décisions, et l'élégance du résultat. Ce n'est pas seulement que la solution convient à la situation ; c'est que *mes capacités s'adaptent à la situation*, en étant capables de générer la solution. Lorsque nos capacités s'adaptent précisément aux difficultés, lorsque notre esprit ou notre corps sont à peine capables de remplir une tâche, lorsque nos capacités sont à peine à la mesure de la situation, voilà où se trouve l'expérience de l'harmonie qui n'est accessible qu'aux joueurs, une harmonie entre le soi et la difficulté, une harmonie d'efficacité causale, entre le soi pratique et les obstacles du monde[173]. »

Cette sensation spécifique que « mes capacités s'adaptent à la situation en étant capables de générer la solution » est une des manières de décrire le non-faire. Dans l'inhibition et dans l'arrêt, nous avons vu que le non-faire était atteint par un mouvement inverse, qui consistait à faire baisser au maximum la « difficulté » de la situation : les arrêts du mouvement permettaient ainsi de faire à nouveau se correspondre la vigilance sensorielle avec les exigences de la situation, de créer une sorte d'alignement entre le faire et le sentir. Dans le jeu, nous voyons à présent que le non-faire est atteint par des règles qui permettent de faire goûter une cohésion similaire entre ce que je sais faire et ce que je fais. Le point de recoupement n'est plus tant entre le sentir et le faire—il est entre le savoir-faire et l'à-faire.

Il y a une joie singulière dans le fait que quelqu'un reconnaisse en moi mes savoirs-faire, joie qui est d'autant plus forte quand elle prend la forme d'une tâche qui m'est donnée et vis-à-vis de laquelle il *s'avère* que je suis apte. Ce mouvement par lequel je

173 C. Thi Nguyen, « Games and the aesthetics of agency », conférence donnée lors de l'*American Society for Aesthetics Annual Meeting*, Philadelphie (PA), 2017. Ce passage apparaît également dans son livre à paraître, *Games: Agency as Art*.

découvre ma propre capacité à faire est le noyau de l'expérience esthétique de l'agentivité. C'est notamment ce dont me prive l'aliénation dans le mode de production capitaliste : en me privant d'une vue d'ensemble sur le processus de production, l'aliénation m'empêche de faire l'expérience de ma puissance en tant qu'agent ; je suis dépossédé, non pas seulement des fruits de mon travail (sous la forme d'une exploitation qui me prive de la valeur tirée de ma production), mais des fruits de mon agentivité, c'est-à-dire de ma capacité à résoudre des problèmes de manière inventive à l'intérieur même de ce travail. Le jeu est ainsi le contraire d'une aliénation : une *autorisation*, c'est-à-dire une manière de donner au faiseur, l'opportunité même momentanée (le temps du jeu) de réinvestir sa capacité à s'adapter harmonieusement à une situation.

La satisfaction de voir se conjoindre la difficulté et l'habileté à la résoudre a fait l'objet d'une des premières études systématiques de psychologie des états positifs dans les années 1970[174], celle que Mihály Csíkszentmihályi a dédiée au concept de *flow*. Son livre *Par-delà l'angoisse et l'ennui* (1975) rassemble les témoignages de nombreux sportifs de haut niveau, ainsi que de danseurs et de joueurs d'échec, qui rencontrent de telles expérience d'adaptation ou d'harmonie entre les capacités subjectives et les difficultés rencontrées. Il en extrait diverses définitions, dont voici une synthèse :

> « Dans l'état de *flow*, l'action succède à l'action selon une logique interne qui ne semble pas requérir l'intervention consciente de l'acteur. Celui-ci ressent l'action comme un fluide qui s'écoule d'un moment à l'autre, dans lequel il est

174 La psychologie des états positifs ou « psychologie positive » est une discipline fondée par Martin Seligman dans les années 1990 pour rassembler les chercheurs en psychologie expérimentale qui, depuis les années 1970, se sont intéressés aux phénomènes que les individus jugent comme des expériences joyeuses, satisfaisantes ou désirables. Le postulat de cette approche est qu'une psychologie expérimentale uniquement tournée vers les états négatifs et pathologiques se prive d'une part importante de la réalité humaine, et ne donne guère les moyens que de comprendre l'origine des pathologies, sans avoir d'éléments pour soutenir la vie bonne. Certes, comme Fabrice Midal l'a remarqué avec justesse, « évoquer ces valeurs positives et mettre l'accent sur le bonheur peut dégénérer en un discours à la fois mièvre et totalitaire (gare à ceux qui sont pris par l'angoisse!), ou encore à la naïveté selon laquelle "il n'y a qu'à" », mais si l'on trouve de telles facilités dans des manuels de vulgarisation, des psychologues tels que Seligman ou Csíkszentmihályi, dont les écrits sont descriptifs et non prescriptifs, s'en gardent bien (Fabrice Midal, *La méditation*, Paris, Puf, 2014, p. 80).

au contrôle de ses actes, et au sein duquel la distinction est mince entre le soi et l'environnement, entre le stimulus et la réponse, ou entre le passé, le présent, et le futur[175]. »

Un des arguments majeurs du psychologue est d'affirmer qu'une expérience manque de *flow* à raison de la distance et de l'extériorité des buts que le sujet se propose dans son activité. Nous échouons au *flow*, autrement dit, lorsque nos actions sont contrôlées en fonction d'un but éloigné d'elles-mêmes, c'est-à-dire lorsqu'elles sont jugées par rapport à leur degré de rapprochement de ce but plutôt qu'en fonction de leur qualité propre. Lorsque je me rapporte davantage à la peinture que je veux faire, plutôt qu'à l'acte de la peindre actuellement ; lorsque je rêve à la théorie que je veux atteindre, plutôt que de vivre l'acte de l'écrire actuellement, etc., de quoi mon expérience est-elle faite ? Elle se remplit, non pas d'elle-même, mais de la sensation de l'écart ou du manque entre l'acte et ce qu'il réalise : c'est sans doute, pour une bonne part, la sensation de cet écart qui me conduit à continuer ; mais dans le même temps, cette sensation porte en elle une insatisfaction constitutive qui me frustre de mon expérience, et ne me la fait guère goûter pour ce qu'elle est. L'argument qu'en tire Csíkszentmihályi est qu'en toute rigueur, ce n'est jamais *parce qu'*elle permet d'accomplir un but qu'une action est satisfaisante. Au mieux, elle peut l'être *une fois* qu'elle a permis à ce but de s'accomplir, mais alors ce n'est plus l'action en elle-même qui est satisfaisante, c'est le but qu'elle m'a permis d'atteindre.

C'est le but qui, par son absence, me meut : mais pendant l'action elle-même, le but n'étant, par définition, pas là, ce n'est pas lui qui me satisfait. Le *flow* est cette expérience presque contradictoire où je suis à la fois mû (et donc en un sens insatisfait, puisque la motion est l'indice de quelque chose qui me fait défaut) *et* satisfait (et donc en un sens démobilisé, puisque le défaut, le manque, l'écart est ce qui me motive à bouger). Csíkszentmihályi définit ainsi l'action en *flow* comme autotélique, mais il nous prévient : par autotélique, il ne faut pas entendre l'idée que l'action n'aurait de but qu'elle-même— l'action entretient bien des buts (sans quoi on ne voit pas pourquoi on aurait entrepris de bouger), mais ces buts ne sont plus la mesure de ce qui, dans l'action, est réussi ou pas. Quand j'entre au studio, comme nous le disions plus haut, j'y entre déjà habité de désirs,

175 Mihály Csíkszentmihályi, *Beyond Boredom and Anxiety: Experiencing Flow in Work and Play*, San Francisco (CA), Jossey-Bass, 1975, p. 36.

de projets, de volontés : répéter un spectacle, exercer mes muscles, mes perceptions, mon corps, prendre du plaisir, etc. Mais, quand cette pratique au studio devient une expérience de *flow*, ces projets ou ces prétextes qui m'engagent à danser, sont comme suspendus, ou mis entre parenthèses : ce n'est pas que je les oublie, mais c'est simplement que ce n'est plus en fonction d'eux que j'évalue ou que je contemple ma propre action. Mon action est régulée par un contrôle plus local de l'activité elle-même, et non de l'objectif en fonction duquel elle est exécutée.

L'à-tour-de-rôles et l'agir

La médialité de l'action semble donc être au cœur de l'expérience du jeu. On retrouve ainsi un thème qui nous a occupé tout au long des chapitres précédents, à savoir l'idée de gestes « moyens » : toucher-pour-être-touché, peser-pour-être-porté, voir tout en se sachant vu-voyant, sauter-pour-tomber... Tous ces gestes moyens peuvent à présent être lus comme autant de méthodes que le Contact Improvisation déploie pour rester au milieu, au moyen de l'action. Ce n'est pas, à nouveau, que le but soit annulé, que le mouvement soit sans finalité autre que lui-même. C'est plus simplement qu'à l'intérieur même de l'activité qui atteint son but : toucher, peser, sauter... le geste se renverse et se laisse affecter par ce qu'il fait. Tel serait le jeu du Contact Improvisation, jeu qu'il faut donc comprendre au sens où il nous donne le moyen de manifester les gestes en leur médialité.

Cette médialité est toutefois à tout moment mise en danger, ou à tout le moins inquiétée, par un autre jeu ou disons un super-jeu, aux règles duquel il est difficile de ne plus se soumettre : appelons ce jeu « l'à-tour-de-rôles » et son but « l'existence sociale ». Le problème, en effet, est qu'on ne danse pas seulement avec des règles et des choses en Contact Improvisation, on danse aussi avec des personnes. Or des personnes ne sont pas des masses ou des surfaces anonymes avec lesquelles jouer : ce sont aussi des êtres socio-historiques dont l'aspect, la forme physique, le poids, l'âge, le genre, la sexualité, la couleur de peau, malgré que j'en ai, en raison des histoires que je porte et que portent nos histoires communes, me provoquent à jouer un rôle plutôt qu'un autre, c'est-à-dire me contraignent à une certaine performance de mes réserves gestuelles. De même que la

parole est autrui en nous, en effet, le geste existe « entre nous » : ce n'est pas seulement quelque chose que *je* fais, c'est aussi quelque chose qui *nous* arrive. C'est en ce sens que l'autre est pour moi un appareil de capture : il m'oblige à certaines performances gestuelles, ou en tout cas, informe, oriente, donne à ma danse une structure qui la limite. Cette structure n'est ni un mal ni un bien, mais elle brise la ligne gestuelle que me propose le Contact Improvisation, où s'invite l'idée de considérer mon corps et le corps de l'autre comme une masse dont j'accompagne les aventures gravitaires.

Fernand Deligny, dans *Les détours de l'agir*, a distingué entre deux manières de bouger en présence d'un autre : le faire et l'agir[176]. Soient deux enfants : l'une (Anne) qu'on dit autiste ; l'autre (Isabelle) dont on ne dit rien de particulier. Anne et Isabelle sont occupées par une flaque d'eau et des pierres. Anne bouge des pierres d'un côté de la flaque à l'autre en les faisant passer dans l'eau. De ce qu'en comprend Isabelle, Anne joue à laver les pierres dans l'eau, ce qu'elle essaye de confirmer tantôt en aidant Anne, tantôt en la contrecarrant. Mais rien n'y fait : Anne tient une ligne d'action, que les tentatives d'Isabelle ne font que briser sans jamais la rejoindre. Hypothèse de Deligny : il y va pour Isabelle d'un jeu à-tour-de-rôle, tandis que pour Anne, il n'y a ni rôle, ni tour, mais simplement la ligne ou la forme du geste—il faut le faire, ce geste, de cette manière, « dans les formes », voilà tout ce qui compte pour Anne. Pour Isabelle, « je » est substituable par l'autre : chacune peut faire ce que l'autre fait. Tandis que pour Anne, il y a insubstituabilité : le tout que l'on forme avec le monde ne s'analyse pas.

Or, en raison de ce principe de substituabilité, il y a aussi, dans les gestes d'Isabelle, l'élévation d'une prétention à l'existence et la peur qui lui est associée de se la voir dénier. Dans tous les gestes d'Isabelle, il y a comme une réclamation ou une question : m'as-tu vue faire ? Oui ? Et, c'était bien ? Dis ? D'où Deligny tire donc cette conclusion :

176 Fernand Deligny, *Les détours de l'agir ou le moindre geste*, Paris, Hachette, 1979.

> « Dès qu'apparaît ne serait-ce qu'une once de l'existence de soy, on voit s'exercer ce besoin de preuves. Certains diront que c'est tant mieux. Peut se voir là, au plus rudimentaire, la souche de ce qui devient le rôle social. Mais si la société se conçoit comme étant ce qui permet à d'innombrables soy de se prouver leur existence, l'autre gravité est donc éliminée[177]. »

Voilà, pour ainsi dire, contenue en quelques phrases et l'image de deux enfants occupées auprès d'une flaque, la difficulté que me constitue l'autre quand il s'agit de jouer ensemble au jeu de s'abandonner aux forces de la gravité. Tout occupé que je suis à jouer mon jeu sérieux, mon jeu « grave » d'adulte socialisé ou de pré-adulte avec ses fantasmes de rôles sociaux, il m'est difficile de faire place à « l'autre gravité », celle qui me traverse et m'organise en relation avec la Terre. Il m'est ainsi difficile de me débarrasser de l'idée que nous jouons « à tour de rôle » et que donc je dois entrer dans le jeu de l'autre et que l'autre doit entrer dans mon jeu. Nous nous sommes mutuellement des partitions en ce sens : nous nous donnons à nous lire et à nous interpréter, l'un à l'autre, sans cesse. Comme dit encore Deligny,

> « Si tu joues au policier, ils joueront aux bandits. Si tu joues au bon Dieu, ils joueront aux diables. Si tu joues au geôlier, ils joueront aux prisonniers. Si tu es toi-même, ils seront bien embêtés[178]. »

Or si en un sens le Contact Improvisation ne veut pas nier ce jeu d'échanges et de rôles (et si quant à nous nous ne souhaitons aucunement romantiser les modes neurodivers de l'agir), on peut cependant dire qu'il y va, dans cette danse, d'une pratique de dissolution des rôles : non qu'elle atteigne à cette dissolution, mais qu'elle en soit l'exercice, c'est-à-dire qu'elle la remette sur le tapis d'instants en instants. Dans un texte programmatique, Steve Paxton parle ainsi des rôles passifs et actifs dans la danse :

> « Ces formes émergent naturellement, et je n'ai jamais vraiment cherché à les enseigner, sinon pour souligner ce que l'on gagne à ne pas s'arrêter, dans l'improvisation, à ces rôles (sociaux ou relationnels) prédéfinis, et pour indiquer quelles formes s'avèrent sans issue. Au début, on peut avoir tendance à tomber

177 *Ibid.*, p. 13
178 Fernand Deligny, *Graine de crapule*, Paris, Dunod, 1998, p. 31.

> dans une forme et à s'y cantonner plusieurs secondes durant. Personne n'est *forcé* d'être actif ou passif pendant longtemps, et il est désirable d'avoir l'intelligence et la liberté de choisir quel mode est approprié à l'improvisation qui est en train d'avoir lieu. Le couple dépasse alors le niveau des réponses socio-glandulaires pour atteindre un niveau supra-social[179]. »

Ainsi le partenaire nous pousse (sans, il est vrai, nous y *forcer*) au faire plutôt qu'à l'agir, c'est-à-dire qu'il nous pousse par sa seule présence à remettre, ne serait-ce que minimalement, le costume de nos rôles sociaux ou sexuels-genrés (c'est ce que veut dire Paxton par « glandulaire »). Le problème n'est pas le rôle en soi, mais de s'y cantonner « pendant plusieurs secondes », c'est-à-dire de ne pas le lâcher quand il n'est plus utile, ou de ne pas réévaluer son utilité une fois qu'il a servi.

Quelques remarques de Steve Paxton sur les premiers spectacles du collectif masculin Mangrove attestent assez bien de l'allergie que le chorégraphe semble avoir à l'égard de la provocation dans sa forme masculine : celle d'une hostilité gratuite, qui consiste à faire compétition (de muscle ou d'adresse) et à pousser l'autre à réagir, plutôt qu'à lui ouvrir la possibilité d'être. Revenant sur les bénéfices de l'Aïkido, il remarque notamment ce qu'on y apprend :

> « on accueille les agressions hostiles avec amour, l'énergie est calculée avec le respect de l'autre et pour être plus efficace que l'attaque. Dans un entraînement de longue haleine de cette sorte, les rôles alternent, et l'étudiant apprend à détailler ce qui déclenche l'agressivité chez lui[180]. »

Au contraire, le collectif masculin Mangrove, en incarnant les stéréotypes masculins de l'agressivité, de la compétition, prône une forme de relation réductrice qui est à l'opposé des principes de l'Aïkido en vertu desquels Steve Paxton entendait fonder le Contact Improvisation. Son article sur Mangrove se termine sur cette question : « comment déjouer la défiance au-delà de ces jeux d'hostilité habituels que nous nous sommes enseignés les uns les autres[181] ? » Il semble que telle soit la recherche à laquelle le

179 Steve Paxton, « Contact Improvisation » (1975), art. cit., p. 41.
180 Steve Paxton, « Mangrove », art. cit., p. 19.
181 *id.*

Contact Improvisation se dédie, en défendant une compréhension des relations interindividuelles fondée sur la permission plutôt que sur la provocation, sur l'accueil, plutôt que sur la réaction ou la demande. Certains théoriciens de la danse en ont tiré la conclusion que la pratique du Contact Improvisation était pour cela « démocratique » puisque chaque partie du corps et chaque positionnement de la personne se veulent capables « d'assumer n'importe quelle fonction[182] » ; d'autres ont voulu le dire « anarchique[183] » parce qu'il proposait la dissolution des rôles. Steve Paxton a répondu que le Contact Improvisation n'était, pour lui, ni l'un ni l'autre : c'est simplement « une collaboration formelle[184] » : autrement dit, c'est l'effort de s'en tenir aux formes qui rend la collaboration possible.

Il y a sans doute quelque chose d'un peu désarmant dans cette tendance à faire les choses dans les formes, dans cet agir qui s'en tient au *faire-dans-les-formes* et qui n'a finalement qu'assez peu d'intérêt pour les formes produites. Deligny encore, s'en étonne à l'égard des arts qu'on dit (pour ne pas dire primitifs ?) premiers :

> « Quand un aborigène de la Terre d'Arnhem, au nord de l'Australie, grave et peint une tortue sur un morceau d'écorce mis à plat, que fait-il ?
>
> Rien.
>
> La tortue une fois faite—et avec quel soin, quelle minutie scrupuleuse—l'aborigène s'en désintéresse ; il peut l'abandonner, s'asseoir dessus, laisser la pluie délaver la peinture[185]. »

On a dit comment le Contact Improvisation avait mis au désespoir un certain nombre de publics, dans l'absence de fin que semblait présenter la pratique : on ne savait trop guère que faire de ce mouvement qui n'en cessait pas de se relancer. Mais voilà tout entier le nom de la pratique justement qu'est le Contact Improvisation : ne pas laisser les choses ni s'éteindre, ni culminer—les maintenir dans un flot de gestes qui s'ensuivent.

182 Philippe Guisguand, « L'improvisation : corps démocratique/corps citoyen », dans Anne Boissière et Catherine Kintzler (éd.), *Approche philosophique du geste dansé*, *op. cit.*, p. 174. L'idée en remonte à Sally Banes, qui parle d'un « corps de la démocratie » à propos du Judson Church (Sally Banes, *Democracy's Body: Judson Dance Theater 1962-1964*, Durham, Duke University Press, 1995).

183 *cf.* par exemple Aat Hougée, « Paths of Change », *CQ*, vol. 17(2), Summer/Fall 1992, p. 36.

184 Steve Paxton, « Jumping Paradigms », art. cit., p. 37.

185 Fernand Deligny, *L'Arachnéen et autres textes*, Paris, L'Arachnéen, 2008, p. 66.

Pour cela, j'apprends donc à ne pas être provocateur, c'est-à-dire à laisser aux autres l'opportunité de rester « en puissance » de ce qu'ils peuvent faire, de ne pas le forcer à agir. Une figure bien connue en politique du provocateur, c'est celle de l'agitateur, celui « dont la tâche est précisément d'obliger celui qui a le pouvoir à l'exercer, à le mettre en acte[186]. » Par exemple, un agitateur s'agite face aux gendarmes : pourquoi ? Pour les tenter, pour les provoquer à exercer la force, la violence dont ils ont la puissance, mais qu'ils ne montrent pas. Il veut ainsi exhiber le vrai visage de l'État comme dépositaire de la violence légitime. Le provocateur, l'agitateur, ce sont ceux qui ne laissent pas l'en-puissance tranquille, qui ne laissent pas aux puissants leurs réserves, les obligent à les dépenser.

Or si cette fonction du provocateur est essentielle, s'il est essentiel d'apprendre à voir la puissance se dérouler en acte devant nos yeux pour en prendre la mesure, la pratique du Contact Improvisation se veut l'étude de ce que serait une puissance conservée, maintenue, suspendue à l'état de puissance. De ce point de vue si comme certaines théoriciennes l'ont proposé le Contact Improvisation doit être approché comme une forme de contestation politique, il peut être associé aux politiques non-violentes[187] et plus généralement à ce qu'Isabelle Ginot a nommé, à propos des pratiques somatiques, une « politique de la douceur[188]. » Pratiquer une politique de la douceur, c'est pratiquer un « activisme perceptif » fondé sur l'ouverture à soi-même et aux autres de nouveaux points de vue sur l'expérience : il ne s'agit pas de diriger cette expérience, et encore moins de diriger des foules, mais de faire la place (par son attitude, par ses actes, par une qualité d'écoute) à la découverte et à la construction de nouveaux savoirs. Quelque chose est sans doute agité par cette disposition : mais l'agitation ne vient pas du déclenchement de l'action, elle vient du mouvementement qui s'effectue dans le repli des savoirs disponibles[189].

186 Giorgio Agamben, *Le feu et le récit*, *op. cit.*, p. 48.

187 Danielle Goldman, « Bodies on the Line: Contact Improvisation and Techniques of Nonviolent Protest », dans *I Want to Be Ready: Improvised Dance as a Practice of Freedom*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2010.

188 Isabelle Ginot, « Douceurs somatiques », *Repères, cahier de danse*, #32, 2013, p. 23.

189 Notons bien que l'inverse de cette politique de la douceur n'est donc pas la politique de l'agitation. La douceur est du même côté que l'agitation, son œuvre est la même : elle vise à *la manifestation des*

* * *

On ne cesse donc de revenir, avec le non-faire, du côté de l'idée de maintenir la puissance en tant que puissance, de faire voir la puissance-de-ne-pas, bref, de manifester en l'autre et en moi-même le potentiel, plutôt que l'actuel. Dans les gestes d'arrêter et d'inhiber, la manifestation du potentiel se fait dans une suspension littérale de l'action : la mélodie du geste s'interrompt, laissant la place à une restructuration des désirs et des sentirs du bougeur. Dans le geste de jouer, les fins sont perpétuellement reportées (jeux infinis) et les rôles suspendus (agir) pour faire la place aux moyens comme tels, au plaisir du geste comme médialité.

Le mot de métastabilité permet de réunir et de qualifier ces opérations par lesquels les potentiels sont maintenus comme potentiels. Le concept provient de la physique thermodynamique et désigne l'état paradoxal d'un système où l'on observe à la fois une stabilité cinétique apparente (rien ne bouge) et une activité énergétique disponible importante (à tout moment, cela peut bouger). Une image peut être donnée de la métastabilité en considérant une boule en équilibre au sommet d'une colline. Cette boule ne bouge pas, certes, mais son absence de mouvement n'est pas la même que celle d'une boule qui se tiendrait, par exemple, au fond d'un trou. Pour bouger la boule au fond du trou, il faut solliciter une grande quantité d'énergie extérieure au système (par exemple, il faut que j'étende mon bras, la saisisse, l'en sorte). Pour bouger la boule au sommet de la colline en revanche, la plus petite brise suffira à déclencher une longue cascade de roulés et de rebonds qui ne s'achèvera que bien plus loin, au bas de la plaine. Le potentiel cinétique de mouvement recelé par la boule au sommet de la colline est ainsi

potentiels. Simplement, là où l'agitation manifeste les potentiels des dominants (en les forçant à agir), la douceur cherche à manifester les potentiels des dominés (en les y autorisant). Les deux opérations sont donc complémentaires. L'inverse—et aussi bien—l'ennemi de la douceur, c'est le *mielleux* tel qu'on la définit avec Sartre, auquel la douceur somatique s'oppose tout autant que l'agit-prop', car le mielleux c'est celui qui fait de la douceur une arme perverse de domination : celle de l'engluement consensuel.

maximal, sans qu'actuellement, dans son équilibre, il n'y paraisse rien. Sans bouger, elle est cependant pleine de mouvements. Elle est métastable.

Gilbert Simondon, dans *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, a fait de la métastabilité un concept central pour comprendre la manière dont des formes sont sans cesse prises et abandonnées par des vivants au cours de leur vie. Il décrit ainsi la vie des vivants comme une succession de prises de forme métastables, suivies d'un relâchement de l'énergie accumulée jusqu'à de nouvelles prises de forme. Un bon exemple de cette progression qui va de l'état métastable à la libération d'énergie vers une forme qui n'atteint sa perfection que pour devenir un nouvel état métastable est l'évolution des schèmes corporels de pronation chez l'enfant, que Simondon cite comme référence[190].

Lors d'un premier stade, les schèmes corporels acquis lors de la première phase de pronation, la reptation, commencent par atteindre une perfection chez l'enfant, qui rampe alors très vite et sans difficulté. Mais soudainement, lorsque la maturation du corps est suffisante, il se produit une brusque désadaptation de ces mêmes mouvements : l'enfant rampe mal, il se dresse sur ses bras, se met à genoux—il n'avance plus. C'est qu'il cherche alors une nouvelle forme pour le mouvement d'avancée, qui sera bientôt celle de la marche à quatre pattes. Or ce qui est remarquable, c'est que dans cette nouvelle forme, le contenu de la reptation (à savoir : les mouvements ipsi- et contralatéraux, le « déhanché » spécifique de la reptation) est réincoporé dans la marche à quatre pattes pour permettre à l'enfant de lancer bras et jambes en avant, jusqu'à devenir, au terme de l'évolution, la marche debout, où les mouvements ipsi- et contra-latéraux deviennent les mouvements de balancier des bras et des jambes. Dans cette dialectique des moments qui conduisent du ramper au marcher, chaque structure précédente est comme suspendue pour se restructurer sans changer de contenu autour d'une nouvelle forme présentant un nouveau degré de métastabilité. Ainsi Simondon peut-il interpréter les moments de fragilité, de maladresse, non pas comme des désadaptations ou des régressions de l'enfant en cours de croissance, mais comme des

190 *cf*. Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* (1964), Grenoble, Millon, 2005, p. 544 sq. Le philosophe se réfère aux travaux de Gesell sur l'ontogenèse du comportement, auxquels nous aurons à revenir plus tard, et en particulier à Arnold Gesell et Louise B. Ames, « The Ontogenetic Organization of Prone Behavior in Human Infancy », *The Pedagogical Seminary and Journal of Genetic Psychology*, vol. 56(2), 1940.

moments où l'individu se reconstitue « des schèmes de potentiels, à partir desquels ce domaine de schèmes élémentaires en quelque façon liquéfiés (…) pourra se restructurer très vite par sa propre énergie autour d'un thème d'organisation présentant une plus haute tension de forme[191]. »

Cette description correspond point pour point à la dialectique du faire et du non-faire dans le Contact Improvisation. Un des éléments auxquels ne cessent de revenir les improvisateurs y est la sensation partagée du poids, que les danseurs s'efforcent de maintenir au point métastable où le potentiel cinétique est maximal. Évidemment, la gravité ne cesse de faire retomber le poids jusqu'à la dissolution et il faut, d'instants en instants, en remonter la pente : les désirs, les habitudes, les schèmes disponibles sont alors mis au service de ce qui m'élèvera à nouveau, et me permettra, à nouveau, de suivre la pente des chemins les plus aisés vers le bas. Cette dynamique des ascensions et descensions qui situe le Contact Improvisation du côté de la « chute après Newton » que rêvent Steve Paxton et Nancy Stark Smith dans le documentaire du même nom, donne l'image rythmique de l'opération du non-faire : il n'y a de non-faire que comme effort de me défaire, d'improvisation que comme effort de me dépourvoir, de m'inexpertiser, de me rendre à la métastabilité qui qualifie en moi ce qui est encore à devenir.

191 *Ibid.*, p. 545-546.

Partie 3

Mouvements

Notre langue est mal adaptée pour penser l'action collective. Quand nous décrivons un mouvement (physique, biologique, politique), même si l'on essaye de donner à voir la diversité qui s'y déploie, c'est toujours d'une seule et même entité qu'il est question : même quand il est mis au pluriel, le sujet (« ils » ou « vous », ou « les arbres », ou « les danseuses ») est rassemblé en une pluralité, certes, mais qui se grammatise comme une unité (*le* sujet du verbe). Cette grammaire fait miroir à la pente narrative dont la préférence va vers l'unité (du temps, de l'espace et de l'action, comme dans le théâtre classique). Comme il est plus aisé de percevoir ce qui ne se passe que d'une traite dans un espace et dans un temps circonscrits, il est plus aisé de référer ce qui se passe à un seul et même auteur, auquel on remet la responsabilité des actions (qu'il les porte ou qu'elles transitent par lui). L'auteur ou le héros est une figure dont on peut suivre les motifs psychologiques comme nous croyons pouvoir suivre les nôtres. C'est—entre autres raisons idéologiques—on a longtemps fait l'histoire des « Grands Hommes » (histoire de César, histoire de Napoléon, histoire des Borgia), plutôt que celle des classes (histoire du prolétariat, histoire de la bourgeoisie) ou des choses (histoire du bleu, histoire du pain, histoire du climat) : le multiple, dans sa profusion, ne se laisse guère prendre pour sujet et ce n'est que récemment qu'on a essayé de l'intégrer à nos idées de ce qui existe historiquement.

Or même mes mouvements ne sont pas aussi subjectivement circonscrits que j'aimerais peut-être le croire quand je parle à la première personne. Dans le moindre de mes gestes, il y a déjà une cohorte de faire multiples qui se conjoignent à chaque instant, un étagement de mouvements volontaires et involontaires, conscients et inconscients, en moi et hors de moi. À chaque instant, toutes les strates du cellulaire au symbolique, du musculaire à l'émotionnel, du biomécanique au cortical, sont sollicitées et se déploient ensemble pour soutenir l'action. Il est vrai que, par effet de simplexité, je n'ai pas besoin d'avoir conscience de tous ces niveaux pour agir : quand je lève la main, il me suffit de contrôler le mouvement de mes doigts pour que poignet et bras les suivent, par stéréotypie. Et plus important, phénoménologiquement, il est même souvent essentiel de « se centrer », c'est-à-dire de rassembler cette cohorte en un seul et même acteur, pour agir (c'est tout le thème du débat des parties—du corps humain ou du corps social—

qu'on trouve déjà chez Platon, où la dissension entre tête, cœur et ventre mène à la dissolution du corps total). Mais il ne s'agit pas, en reconnaissant les multitudes dont nous sommes faits, de nier le sujet. Reconnaître qu'il y a d'autres niveaux de réalité ne nous force en rien à considérer que le niveau où il n'y a qu'une entité (celui où l'on se saisit du sujet, qu'on désignera donc comme niveau de la grammaire de l'action) est un faux niveau. Le sujet existe, mais il existe tantôt par, tantôt avec, tantôt malgré ces mouvements anonymes qui le soutiennent dans l'être.

Et si nous le disons, ce n'est pas pour dissoudre sa responsabilité. C'est au contraire pour augmenter son autorité (au sens de « capacité à dire que je suis l'auteur de »). Nous voulons renommer la vie anonyme en nous pour rendre visibles ces zones, ces niveaux d'être desquels il se pourrait que nous ayons envie de répondre—même s'ils n'en ont pas besoin. Cet élargissement de la responsabilité à l'égard de la vie anonyme est bien connu chez les mystiques : jeûnes, disciplines du souffle, veilles forcées, manies musculaires (piétinements, tournoiements, prosternations en génuflexions périodiques, égrenages du chapelet) visent ainsi à prendre la charge momentanée de ce qui s'effectue en nous sans nous. Dans la plupart des religions, cette prise en charge humaine de la vie anonyme joue un rôle de « désinsertion cosmique[1] » dont la première étape se situe dans une prise de contrôle des fonctions métaboliques (digestion et respiration en particulier) qui prend le revers de l'automatisme des fonctions vitales. Mais cette prise de conscience et cette inflexion donnée à la vie anonyme peuvent aussi suivre le mouvement exactement inverse, et se manifester dans des recherches de « cosmose[2] », dans le désir de faire corps avec la nature, conçue tantôt sous les aspects du naturel (« retour » à la nudité animale par exemple, ou à des comportements jugés plus instinctifs) que des lois de la nature physique (abandon aux forces gravitaires, dans l'allongé ou dans l'assise) ou cosmique (respect strict des rythmes circadiens dans les religions solaires). Dans les arts et dans la danse en particulier, des stratégies similaires de cosmose (la chute avec la gravité du Contact Improvisation) et de désinsertion cosmique (la légèreté du ballet) sont

1 André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. Tome 2 : La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1965, p. 102.

2 Bernard Andrieu, *Se fondre dans la nature : figures de la cosmose*, Montréal, Liber, 2017.

poursuivies qui visent à rendre conscients et sensibles ces *autres mouvements* qui ne sont pas les nôtres, mais avec lesquels nous sommes en dialogue.

Depuis la Renaissance, l'ensemble de la pensée occidentale du mouvement humain s'est convaincue que le sujet n'était pas tant mû qu'auto-moteur. À peu près au même moment sont inventés : la perspective artificielle (qui dévoile un espace d'action dominé par le sujet humain), l'horlogerie (temps mesuré à l'aune des machines humaines) et l'anatomie vésalienne (qui découvre littéralement le corps en lui retirant son enveloppe de peau pour en expliquer les ressorts intérieurs, au mépris de son rapport aux forces qui l'entourent). La traversée des gestes du Contact Improvisation nous a mis en demeure de contester cette triple séparation, en nous apprenant qu'un mouvement peut être partagé, en nous apprenant à voir qu'on pouvait bouger ensemble. C'est en effet ce que le Contact Improvisation nous a appris à reconnaître : que le danseur est autant « mis en mouvement » qu'il se meut. Si le Contact Improvisation nous a ainsi initié au bougé, il nous reste cependant à nous demander ce que ce bouger appelle à modifier dans nos ontologies.

Comment penser l'humain dans sa relation dynamique à l'environnement ? Comment admettre l'expérience subjective du mouvement comme traversée de mouvements qui n'appartiennent pas au sujet ? Qu'est-ce qui nous fera sentir le mouvement comme partagé avec—plutôt que soustrait à—l'extériorité ? Nous suivrons, dans nos trois chapitres finaux, deux voies qui soutiennent cette appréhension du mouvement : la biologie et l'anthropologie.

Dans nos propos biologiques (chapitre 9), nous nous consacrons au thème de la symbiose, c'est-à-dire à la question de la communauté biotique au sein de laquelle nous existons en tant que vivants. Le détour est vaste pour parler d'une forme de danse : il est en vérité nécessaire, non seulement en raison d'une certaine urgence politique et tout actuelle de renommer ces questions (il n'est pas certain qu'il y ait du sens aujourd'hui, alors que la Terre est menacée comme entité biologique, à livrer un écrit qui n'essaye pas de penser, même par la bande, des modes de rapports nouveaux aux autres vivants), mais également, de manière plus interne, parce que les mouvements partagés dont il est

question dans le Contact Improvisation puisent, dans la convivance biologique, matière à danser. Le moindre de nos gestes en direction d'un autre humain s'appuie en effet sur des millénaires d'une co-évolution avec les autres vivants qui habitent la planète que nous partageons. Ce partage de la Terre—c'est-à-dire ce partage *au sein de la Terre* (comme sol) et *avec la Terre* (comme entité biologique d'ordre supérieur)—est en ce sens le partage du mouvement le plus ancien mais aussi celui que reprennent tous les partages actuels : l'expliciter, c'est se donner les moyens de tracer l'archéologie du partage des mouvements dans la danse.

Dans nos propos anthropologiques (chapitre 10), nous revenons sur la question de la posture érigée. L'être debout contient en effet très précisément cette réserve de vie pré-subjective ou pré-intentionnelle en moi dont il est question dans la cosmose. Pourvu que j'y prête attention, je peux me saisir de cette réserve de vie pré-subjective en prenant conscience de la précarité, de l'instabilité de ma posture. La biomécanique me le confirme : la posture érigée bipède est, du règne animal, la posture la moins adaptée au repos (puisque le polygone de sustentation atteint son minimum en elle). Cette instabilité est renforcée par le poids considérable représenté par la tête humaine qui, placée au sommet de l'édifice, entraîne le reste du corps dans des déséquilibres gravitaires immédiats à la moindre situation qui m'invite à lui tendre l'oreille ou à y jeter un œil. Cette réalité biomécanique instable est, en un sens, tout ce que l'image de l'humain tel que nous le présente Vésale veut nous faire oublier : la tête tenue et tirée vers le haut de ses écorchés est en effet une tête qui ne vacille pas, qui n'entraîne pas le corps dans sa chute. C'est sous cette image d'Épinal de la posture érigée que nous tenterons de redécouvrir le bougé qui qualifie l'humain.

Descendant de ces deux points de vue (biologiques et anthropologiques), pour revenir à la philosophie des gestes humains, nous pourrons revenir à la question du partage du mouvement dans la danse et plus généralement dans l'existence humaine (chapitre 11). Nous nous nous confronterons pour cela à une théorie du désir où nous verrons l'antidote aux mythes de la séparation et trouverons les éléments d'une pensée du bouger-ensemble.

Proposer une biologie et une anthropologie dans une étude philosophique consacrée à la danse peut paraître un détour, voire une échappée. Mais il ne s'agit d'une échappée que si l'on considère que la danse, et le Contact Improvisation en particulier, ne contiennent pas en elle-mêmes une biologie et une anthropologie, au moins formulées inchoativement, au moins présupposées. Or c'est la tâche d'une philosophie qui désire s'écrire *avec* le Contact Improvisation, et non seulement *sur* le Contact Improvisation, que de rendre visibles ces pensées (immanentes, tacites) de la vie et de l'humain, de les solidifier en un corps de pensées qui chercherait à faire système. Car en ne tentant pas d'élever au rang de philosophies biologiques et d'anthropologies philosophiques les concepts découverts avec le Contact Improvisation, on se met au risque de laisser ces philosophies coexister avec la pratique de la danse comme des appendices surnuméraires et décoratifs.

Tel n'est pas notre parti pris. Nous prenons plutôt le parti de considérer que s'il est régulièrement question de données de la biologie et de la psycho-motricité, de la biomécanique et de la psychologie de la conscience, dans les pratiques du Contact Improvisation, c'est parce que cette pratique est en elle-même un *programme de recherche* en ces disciplines. Gageons, ou plutôt, ayons la générosité méthodologique de croire que la posture engagée par le Contact Improvisation nous donne une perspective sur le monde telle qu'elle est à même de fournir les bases d'une biologie et d'une anthropologie. Écrivons, en d'autres termes, une biologie et une anthropologie *depuis* le Contact Improvisation, en imaginant ou en écrivant le programme de ce que serait une biologie pour une personne qui serait habituée à penser ses propres mouvements à partir de la question : comment puis-je les mettre au service de mon partenaire ? Comment partager mon mouvement ?

Cette question gestuelle qui a trait à la commotion, au co-déplacement du bougeur et du bougé, fournit un programme de recherche ou de pensée d'autant plus stimulant qu'elle prend le contre-pied de la question gestuelle qui a dominé la science moderne depuis la révolution scientifique, et qui a justement surdéterminé la biologie et l'anthropologie au moins jusqu'à l'orée du XXème siècle. Alors que la question gestuelle du

Contact Improvisation est en effet de savoir comment me mettre au service de mon partenaire quand il bouge, la question de la science moderne est plutôt celle de savoir comment mettre les choses, en particulier les objets inertes, à mon service quand je veux bouger (et agir dans le monde). Cette question, comme l'a montré Vilém Flusser, la science l'a reçue de la bourgeoisie marchande des XVIème et XVIIème siècles. En effet, qui est le bourgeois, qui le premier pratique ou finance la nouvelle science ?

> « Le bourgeois est artisan : il manipule des objets inanimés. Il cherche quoi faire avec eux. Il ne manipule pas des animaux : c'est le paysan qui fait cela. Il ne manipule pas des gens : ce sont l'aristocrate et le prête qui le font. Sa connaissance pratique se borne aux objets inanimés. C'est la raison pour laquelle la recherche moderne commence par l'astronomie et la mécanique. Par ces disciplines qui cherchent à comprendre les mouvements des objets inanimés[3]. »

La validité de ces questions n'est bien sûr pas à remettre en cause comme telle, non seulement parce qu'elle a mené aux techno-sciences actuelles, mais aussi, tout simplement, parce qu'il est aussi vrai qu'il peut arriver que nous manipulions des objets inanimés. Mais on peut se donner d'autres gestes-paradigmes pour fondement de la recherche, en particulier sur le vivant et sur l'humain, que la manipulation des objets inertes : nous avons d'autres choses à faire avec eux—comme bouger et plus généralement vivre à leurs côtés. Et nous verrons même qu'à dire le vrai, non seulement nous pouvons, mais nous *devons* prendre d'autres paradigmes pour la recherche, car ni le vivant, ni l'humain ne peuvent se penser pleinement à partir du modèle de l'inerte manipulable : ni le vivant ni l'humain ne sont *partes extra partes* et les dissoudre en cette solution mécanique et sans vie est à la fois criminel et fallacieux[4].

3 Vilém Flusser, « Le geste de chercher », *Les gestes*, *op. cit.*, p. 99.

4 Au reste, le geste de la manipulation comme paradigme de la connaissance scientifique depuis la révolution bourgeoise du XVIème, en tant que geste qui suppose la séparation du sujet connaissant et de l'objet connu, est en crise depuis déjà plus d'un siècle dans la science physique elle-même, et par extension dans toutes les sciences, à partir du moment où la physique quantique s'est mise à reconnaître que le geste de rechercher lui-même n'était jamais pur, et que le chercheur était toujours en un sens impliqué dans l'objet recherché.

La biologie et l'anthropologie qui vont suivre sont une biologie et une anthropologie considérées du point de vue du Contact Improvisation : une biologie et une anthropologie où ce sont les questions posées par des danseurs pour bouger ensemble qui fournissent le programme des questions que nous posons à notre tour à ces sciences. Il s'agit ainsi d'écrire une « philosophie inversée » au sens où l'anthropologie parle d'« anthropologies inversées » *(reverse anthropology)* pour décrire la manière dont certains peuples étudiés (notamment mélanaisiens) par des anthropologues occidentaux se sont mis à théoriser sur les structures élémentaires des sociétés d'où provenaient lesdits anthropologues[5].

La conséquence de cette inversion de la philosophie, qui au lieu de s'appliquer à des objets (en l'occurrence les mouvements dansés) part de ces objets pour s'appliquer à elle-même (ce que nous avons fait jusque-là), c'est une certaine sélectivité dans les sources sollicitées, dans les questions posées : en un sens, nous cherchons ce qui, dans la biologie et dans l'anthropologie, viendrait asseoir ou confirmer l'éthique, l'esthétique et la micro-politique du Contact Improvisation. Mais cela ne veut pas dire que la philosophie qui suit aurait pour vocation à fonder le Contact Improvisation ou à en justifier l'existence *a priori* (le Contact Improvisation n'a besoin d'être fondé en rien—c'est un objet historique, et donc contingent, on ne peut fonder son existence autrement que par empirie). Dans le même temps, il ne s'agit pas non plus d'oublier qu'il y a une biologie et qu'il y a une anthropologie qui se sont déjà formulées, et c'est de leurs données qu'il nous faut partir pour, de leur intérieur, tenter d'inquiéter leurs résultats.

Le Contact Improvisation cesse donc dorénavant d'être le thème de notre travail, pour en devenir plus proprement le fond, l'ambiance et comme le contexte d'où nous écrivons. Cet usage non-thématique du Contact Improvisation n'est pas moins une étude que les pages qui précèdent et qui relevaient davantage de l'étude de cas. Mais alors que les chapitres centraux de notre travail considéraient le Contact Improvisation comme un

5 Le terme d'anthropologie inversée apparaît chez Roy Wagner (*The Invention of Culture*, Chicago (IL), The University of Chicago Press, 1981) dans son commentaire du fameux « culte du cargo » chez les Mélanaisiens. Il y voit une manière pour les Mélanaisiens de prendre à revers la tentative des anthropologues occidentaux d'arraisonner leurs modes de fonctionnement. En observant la richesse et le développement matériel des occidentaux, ils ont inféré l'existence d'un système de puissances magiques à l'origine de la production de ces biens matériels.

« objet » qu'il s'agissait de circonscrire, il s'agit à présent d'en faire le « sujet », c'est-à-dire de considérer le point de vue de ses danseurs et de ses danseuses comme nous ouvrant à une appréhension renouvelée des êtres, vivants et humains, qui nous entourent.

Chapitre 9 ./. La symbiose

Nous parlons ici de mouvements. Des mouvements, il n'y en a pas que d'humains. Il en est même d'abord (au sens simplement historique de l'histoire du cosmos) sans nous : chutes des astres et des pierres, pousse des plantes et comportement des animaux qui, pour « obéir » à des lois (physiques, biologiques, biomécaniques), n'en sont pas moins des mouvements qui modifient et structurent nos mondes et ne manquent pas de nous apparaître comme des gestes à nous qui les percevons (étoiles *filantes*, pierres qui *roulent*, arbres qui *balancent*...)

La question de la mobilité des choses et des autres vivants n'est sans doute pas métaphysique (puisqu'il ne s'agit assurément pas de quitter le domaine de la nature et de ses poussées dynamiques) mais elle est à tout le moins méta-anthropologique : elle tend à dépasser l'humain. Or comme l'ordre de notre écriture l'indique, ce dépassement ne suppose pas que nous annulions l'humain comme mode d'initiation au mouvement : au contraire, il s'agit pour nous de prendre les gestes comme paradigmes et modes d'entrée et de sympathie vis-à-vis d'autres allures de l'être. Hans Jonas appelle « anthropomorphisme méthodologique » ce chemin qui consiste non pas à prendre l'humain comme « mesure de toute chose », mais à prendre en compte que nous sommes cette mesure pour nous-mêmes et

notre monde, et qu'il nous est impossible ou plutôt qu'il serait inutile et contre-productif de nous extraire tout à fait du monde que nous voulons penser. Nous avons beau en effet avoir converti en mètres, les pouces, les pieds, les coudées de nos anciens systèmes de mesure, tout notre monde géométrisé reste à l'aune de nos dimensions gestuelles (poser le pouce, arpenter du pied, brasser du coude) même si l'on prétend s'en remettre à des événements purement mondains (l'explosion du Cesium pour la mesure de la seconde, d'où est ensuite déduite la mesure du mètre par l'intermédiaire de la vitesse de la lumière). Et de même, nous avons beau nous être extraits du reste des vivants en leur refusant la pensée, la raison, le langage (toutes différences anthropologiques aujourd'hui battues en brèche), il n'en reste pas moins que comme certains animaux nous sommes omnivores, que comme certaines plantes nos rythmes biologiques sont saisonniers et nycthémères, que comme tout vivant enfin, un de nos problèmes majeurs est la conversion et la conservation de l'énergie solaire dans l'enceinte de nos cellules.

La démarche anthropomorphique ainsi comprise, qui s'appuie sur les parentés entre l'humain et les vivants ou les choses pour comprendre ces dernières, a une fonction « diplomatique[6] » plus qu'épistémique : ce n'est pas tellement qu'elle nous assure d'une vérité objective (dont l'objectivité est d'ailleurs bien discutable : si c'est celle de *nos* sciences, n'est-elle pas, cette objectivité, anthropocentrique ?), c'est qu'elle nous permet de penser des manières de nous lier avec d'autres êtres que nos seuls congénères. Or, indépendamment de l'urgence qu'il y a, par ailleurs, à réfléchir aux moyens d'instaurer une diplomatie avec les autres vivants étant donnés les états de guerre et de spécicide permanents dans lesquels l'humanité se trouve depuis plusieurs siècles d'anthropocène, il est à penser qu'une telle pratique diplomatique aurait de quoi nous soutenir quant à notre désir d'expliciter les relations intermotrices chez l'humain. C'est que dans toutes les négociations gestuelles chez les humains, il n'est pas question que d'un partage de mouvements humains à mouvements humains : au travers de nous ou avec nous, se rencontrent aussi, à d'autres niveaux, les animaux que nous ne sommes plus, les plantes que

6 Baptiste Morizot, *Les diplomates. Cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant*, Paris, Wildproject, 2016.

nous n'avons jamais été mais qui sont nos convives, les masses physiques que la mort nous menace à tout moment de nous faire redevenir.

Cette conscience d'étagements diplomatiques dans la négociation intermotrice n'est pas qu'une ruse philosophique que nous mettrions ici au service d'un élargissement de notre propos. Les techniques du Contact Improvisation y empruntent en effet directement. Nous avons vu comment le Contact Improvisation parlait du corps du danseur comme d'une masse ou comme d'un système de réflexes, en empruntant aux images et aux imaginaires de la mécanique ou de la biologie. Nous avons vu aussi comment il étudiait les négociations spatiales, les sauts, les chutes, selon un régime qui se tenait à la limite de l'intersubjectivité, qui tentait d'effacer ou d'atténuer les effets de la sexuation, du social, pour en revenir tantôt à de mythiques comportements animaux (des amibes aux mammifères supérieurs) voire stellaires—suivant, autant que possible, les lignes de force de l'attraction universelle plutôt que celle de l'attraction sociale. Ces circulations dans d'autres domaines de l'être que l'humain nous invitent donc à dépasser les contours de notre propos et à circuler en dehors de la seule poétique du Contact Improvisation.

Faisons-y incursion et établissons dans ce chapitre par où la vie, y compris dans sa différence avec la non-vie, nous apprend quelque chose du partage du mouvement.

* * *

Ontologie de la vie et ontologie de la mort

Dans son importante philosophie biologique, Hans Jonas a contrasté deux grandes approches de la vie—deux écoles philosophiques, pourrait-on dire—qu'on retrouve régulièrement au cours de l'histoire de l'humanité. Il s'agit de deux ontologies : l'ontologie de la mort et l'ontologie de la vie.

L'ontologie de la vie, c'est (par exemple) l'ontologie majoritaire de la Grèce antique. Pour les Grecs, le monde est sinon un « grand vivant » doté d'un haut et d'un bas et de rythmes saisonniers (comme chez Aristote), du moins rempli de puissances vitales qui habitent le moindre événement (un vent, une marée, une pluie qui sont chacun soit des dieux, soit des comportements des dieux). Corrélativement, le mystère pour les ontologies de la vie, c'est la mort : c'est elle l'inexplicable, c'est elle dont la réflexion philosophique doit rendre compte (d'où l'omni-présence du problème de la mortalité humaine dans la pensée grecque). Le mobilisme (l'idée que tout est en mouvement) est ainsi peut-être la première formulation de cette volonté philosophique de trouver solution à l'existence de la mort, en l'occurrence par dénégation : non, dit Héraclite, rien ne meurt—tout bouge, tout flue, tout passe, tout le temps.

Par contraste, l'ontologie de la mort est l'ontologie pour laquelle la mort est le phénomène fondamental : le monde est inerte, sans différences, partout empli d'une même matière. Au sein de ce monde, c'est la vie qui devient mystérieuse : comment peut-il y avoir des vivants dans un univers matériel qui ne contient, au moins dans sa plus grande généralité, que de la matière inerte ? Cette « ontologie de la mort » est l'ontologie moderne par excellence, et elle est la conséquence directe de la réduction opérée par le projet de *mathesis universalis* qui à partir de la naissance de la physique mathématique à la Renaissance diffuse à l'ensemble de la réalité un modèle de l'être conçu comme pure matière. Au sein du cosmos moderne, la vie n'est plus qu'un empire dans un empire infiniment plus vaste et au sein duquel elle fait exception. Comme le synthétise Jonas, dans ce monde, la vie est « quantitativement infinitésimale dans l'immensité de la matière cosmique » et « qualitativement une exception à la règle qui en régit les propriétés[7]. »

Dans la description que Jonas propose de ce changement de paradigme, un fait doit retenir notre attention : c'est le rôle pivot qu'y joue une redéfinition de l'expérience corporelle, en première personne, du mouvement. En effet, pour Jonas, l'ontologie de la mort est sous la dépendance du dualisme : on ne peut tenir le monde pour « mort » que si l'on a institué une séparation, au sein de ce monde, entre deux principes—les principes mécaniques qui concernent la matière, et les principes vitaux qui concernent l'esprit (puisqu'il faut bien maintenir vivant au

7 Hans Jonas, *Le phénomène de la vie* (1966), traduit de l'anglais par Danielle Lories, Bruxelles, De Boeck, 2001, p. 22.

moins *l'esprit* qui connaît ce monde matériel). Au plan scientifique, le dualisme produit une division culturelle du travail scientifique : d'un côté, une physique de l'étendue s'intéresse aux phénomènes mécaniques ; de l'autre, une phénoménologie de la conscience s'intéresse aux phénomènes psychiques[8]. Mais sur quoi s'appuie ce dualisme ?

L'œuvre de Descartes est exemplaire de la décision méthodologique qui le sous-tend et qui oppose non pas tellement deux principes ou substances (le fameux « dualisme » de l'âme et du corps), mais bien deux *manières de se disposer à la connaissance*, à savoir : d'un côté, un retrait méditatif qui consiste à « s'enfermer seul dans son poêle[9] » et à se couper du monde ; de l'autre, une pratique physique qui consiste à expérimenter aux côtés de la nature pour s'en rendre « comme maître et possesseur[10] ». Bien que Descartes lui-même ne pratique guère l'expérimentation à laquelle il en appelle et bien que dans sa physique on trouve davantage de déductions *a priori* à partir de la métaphysique (d'où les absurdités des *Principia*), la séparation des activités qu'il prône dans le *Discours de la méthode* fait des émules dans toute la postérité galiléo-cartésienne et dans la division sociale du travail scientifique entre physique et psychologie. Or ce que cette séparation institue, ce n'est pas tant une séparation entre le corps et l'âme que (comme le dit Renaud Barbaras) une opposition entre le mouvement et le sens[11] : la séparation de l'âme et du corps n'est qu'un dérivé de cette séparation plus profonde entre deux modes de compréhension, moteur et immobile. Le dualisme moderne doit être ressaisi en sa vérité : il n'est pas tant l'opposition de l'esprit et du corps, que l'opposition de deux

8 *Ibid.*, p. 28.

9 *cf*. Renés Descartes, *Discours de la méthode* (1637), repris dans *Œuvres*, éditées par Charles Adam et Paul Tannery, Paris, Vrin-CNRS, 1964-1974 [dorénavant citées AT, suivi du numéro de volume et de la page] : « J'étais alors en Allemagne, où l'occasion des guerres qui n'y sont pas encore finies m'avait appelé et comme je retournais du couronnement de l'empereur vers l'armée, le commencement de l'hiver m'arrêta en un quartier où, ne trouvant aucune conversation qui me divertît, et n'ayant d'ailleurs, par bonheur, aucuns soins ni passions qui me troublassent, je demeurais tout le jour enfermé seul dans un poêle, où j'avais tout le loisir de m'entretenir de mes pensées. » (AT VI 11)

10 « Au lieu de cette philosophie spéculative qu'on enseigne dans les écoles, on en peut trouver une pratique, par laquelle, connaissant la force et les actions du feu, de l'eau, de l'air, des astres, des cieux, et de tous les autres corps qui nous environnent, aussi distinctement que nous connaissons les divers métiers de nos artisans, nous les pourrions employer en même façon à tous les usages auxquels ils sont propres, et ainsi nous rendre comme maîtres et possesseurs de la nature. » (AT VI 61-62)

11 Renaud Barbaras, « Préface » à Lucia Angelino (dir.), *Quand le geste fait sens*, *op. cit*.

manières d'être un corps—corps sans effort, au repos d'un côté, corps au contact des choses, en mouvement de l'autre. Hypostasiant ces deux usages du corps, on peut alors parler d'un côté de « mon âme » (corps au repos) et de « mon corps » (corps en mouvement), ce qui revient à polariser le monde entre : un principe immobile spirituel, capable de se fonder lui-même, et un principe mobile qui ne signifie rien. Dans le cartésianisme comme chez Galilée, le mouvement est un *état* et non une *activité* (ce pourquoi il perdure tant qu'une force ne vient pas le contrarier). Autrement dit, le mouvement n'est pas quelque chose que l'on fait : c'est simplement quelque chose qui arrive. Le mouvement « ne fait rien, n'accomplit rien et ne va donc nulle part. Il n'a aucune direction ontologique, c'est-à-dire aucun sens ; il est aussi étranger au sens que l'étendue l'est à la sphère de la pensée[12]. »

Un rejeu significatif de cette expulsion du sens hors de la sphère du mouvement, c'est le fantasme chorégraphique et plus généralement esthétique du corps fluide. Dans la préface à *Épuiser la danse*, André Lepecki suggère que la double équation danse=mouvement et mouvement=fluidité est un des épigones de l'idéologie contemporaine qui réclame pour toutes les marchandises et pour tous les travailleurs une mobilité sans accrocs ni bégaiement, dont on trouverait l'image dans la « flexsécurité » du libéralisme : de même que le travailleur doit pouvoir être licencié sans accrocs et passé des mains d'une entreprise à l'autre, de même on doit attendre du danseur qu'il passe d'une position à l'autre sans effort[13]. Or cette idéologie remonte à bien plus loin qu'au libéralisme : elle est le propre de la modernité scientifique, et elle s'en accompagne esthétiquement d'ailleurs depuis la *sprezzatura* du *Livre du courtisan* de Castiglione au XVIe siècle (qui cherche à simuler l'absence de pensée dans la posture). L'opposition entre un geste (fluide) qui ne se pense pas et un geste (bégayé, épuisé) qui pense rejoue ainsi, à l'intérieur des styles dynamiques contemporains, la division moderne du sens et du mouvement. Les apologues de la *sprezzatura*, de la fluidité semblent ainsi nous dire : « si vous devez bouger (puisque vous êtes vivants) faites au moins en sorte qu'on ne vous voie pas le faire, c'est-à-dire que *vous* n'y soyez pas en jeu ».

12 *Ibid.*, p. 10.
13 André Lepecki, *Exhausting Dance*, London, Routledge, 2006, p. 1-4.

L'abdication de la signification dans l'étude du mouvement est particulièrement patente dans l'abandon (synonyme de la modernité en science) de l'explication par les causes finales. Cet abandon est parlant pour nous qui nous sommes dédiés à étudier les gestes et qui savons, en effet, qu'on ne saurait comprendre aucun geste sans référence à la finalité dans laquelle il s'inscrit. Pour rendre compte même du plus simple geste de la main, j'aurai beau recourir à toute la biomécanique du monde pour parler des muscles fléchisseurs, à toute la neurophysiologie qui rend compte du cortex moteur où ce dessein s'inscrit, il y aura toujours quelque chose d'insatisfaisant et d'incomplet dans ma description si je ne dis pas que ce geste est fait *pour* (par exemple) saluer quelqu'un. Or c'est précisément pour cette raison que l'explication par les causes finales dans la « science du *mouvement* » (par opposition au geste, donc) devait être exclue : elle fait partie des « idoles de la tribu » comme dit Francis Bacon dans le *Novum Organum* (1620), c'est-à-dire qu'elle est la manière dont nous nous expliquons nous-mêmes (« … de la tribu »), et que nous aurions tort de projeter (« idole... ») dans le monde. Les causes finales, dit-il, « tiennent plus à la nature de l'homme qu'à la nature de l'univers » et sont en ce sens « à la source d'une corruption singulière de la philosophie[14]. » Hans Jonas, dans le commentaire qu'il propose de cette décision, pointe bien son caractère circulaire : elle s'appuie sur ce qu'il y a à démontrer, à savoir que l'attitude cognitive de l'homme serait étrangère à la nature, autrement dit, que nos manières de penser seraient en dehors du monde qu'il y a à penser. Or tel est bien le préjugé fondamental de la pensée moderne : la réalité (*res extensa*) n'est pas seulement étendue, elle est *extérieure* c'est-à-dire « détachée (…) de la réalité intérieure de la pensée[15] ». Rien ne fonde une telle attitude, dit Jonas, sinon un préjugé anti-anthropomorphe : la peur d'introduire la petitesse des vues humaines dans la compréhension des choses.

Le plus grand acte de méfiance envers l'morphisme est sans aucun doute la décision prise par le cartésianisme de refuser la sensibilité aux autres vivants. Les animaux-machines de Descartes présentent tous les aspects de la sensibilité et même du

14 Francis Bacon, *Novum Organum*, I, 48 ; cité in Hans Jonas, *Le phénomène de la vie*, *op. cit.*, p. 46.
15 Hans Jonas, *Le phénomène de la vie*, *op. cit.*, p. 47.

sentiment (de la peine et du plaisir à la joie et à la tristesse), mais ces apparences ne sont que le résultat d'une introjection que nous produisons en raison de « la ressemblance qui est entre la plupart des actions des bêtes et les nôtres[16] ». Ainsi selon Descartes, les comportements animés ne sont que des signes vides que nous —humains—lisons comme pointant vers une intériorité dont les bêtes sont en réalité dénuées, n'étant que de purs mécanismes. C'est à nouveau une « idole de la tribu » qui vient interférer dans notre appréhension des « bêtes brutes » : la sympathie pour le mouvement, qui interprète affectivement un geste qui n'est qu'une mécanique vide. Les bêtes ne sont que des corps sans âme, et à celles et ceux qui objecteraient qu'elles font tous les mouvements extérieurs qui correspondent en nous aux mouvements intérieurs, Descartes peut répondre : « je n'explique pas sans âme le sentiment de la douleur... mais j'explique ainsi tous les mouvements extérieurs qui accompagnent en nous ce sentiment, lesquels seuls se trouvent chez les bêtes, et non la douleur proprement dite[17]. » Jonas commente avec humeur :

> « L'impudence de cette dernière affirmation a quelque chose de désarmant. On ne peut s'empêcher de se demander si Descartes lui-même croyait en ce décret de son raisonnement en dehors du cercle enchanté de la théorie, c'est-à-dire quand il avait réellement affaire à des animaux[18]. »

Quoi qu'il en soit de la véracité de cette position pour l'homme Descartes (qui l'assurait dans une lettre à Morus : « je ne suis pas si cruel aux bêtes... »), elle n'est assurément pas un accident de son épistémologie : c'est même une de ses pierres de touche. Sans elle en effet, l'union de l'âme et du corps—qui s'atteste partout chez l'humain, et que Descartes ne nie absolument pas—serait de même attestée partout où l'on trouve la vie, ce qui freinerait considérablement le projet de *mathesis universalis*—qui ne peut s'appliquer que là où il n'y a que de l'étendue. Par la ruse des animaux-machines, Descartes débarrasse donc tous les « corps » de leur

16 René Descartes, *Lettre à ****, mars 1638, AT II 39.
17 René Descartes, *Lettre au R. P. Mersenne*, 11 juin 1640, AT III 85.
18 Hans Jonas, *Le phénomène de la vie*, *op. cit.*, note 9 p. 66.

relation à l'esprit, des astres aux animaux, ce qui en autorise l'étude. Reste le corps humain, qui continue de poser le problème de l'union, et encore n'est-ce pas *tout* le corps humain, mais seulement cette partie congrue du corps qui, dans le cerveau, est le « siège de l'âme » (l'épiphyse ou glande pinéale des traités de *L'homme* et de *La dioptrique*) ; tout le reste du corps humain étant, comme les astres et comme les animaux, pur mécanisme. Comment l'union se réalise-t-elle ? On ne le sait pas ou plutôt, jamais l'entendement n'en rendra compte (elle est, pour lui, une idée confuse). C'est une notion simple, c'est-à-dire qu'elle est une donnée inanalysable (comme il le dit à Elizabeth : il suffit de bouger pour se rendre à son évidence[19]). Mais le gain en liberté théorique vaut bien qu'on paye « le prix de ce problème métaphysique ingérable[20] » : en s'en acquittant, il devient possible d'épurer le monde matériel des esprits qui l'habitent et de réaliser ainsi le projet d'une science universelle.

Ironie ultime du dualisme, le monisme matérialiste qui en est issu dans les sciences de la vie est finalement ce qui rendra possible, au XIXe siècle, le succès de la théorie de l'évolution de Darwin. Or la théorie de Darwin est précisément la même théorie qui met un terme définitif à « la position spéciale de l'homme [au sein du règne animal] qui avait garanti le traitement cartésien de tout le reste[21] ». En effet, alors que le dualisme de l'âme et du corps chez Descartes avait été posé en sauvegardant une parcelle de résistance à l'opposition des deux règnes (matériel et spirituel) dans l'existence humaine (où s'observe l'union de l'âme et du corps), les succès de la science même que ce dualisme contribue à fonder finissent par intégrer le seul endroit où l'union s'observait dans la série des « animaux-machines » soumis au pur mécanisme, à savoir le corps humain dont l'émergence est à présent intégrée dans la filiation animale. Par un étrange retournement de situation, c'est par cette voie que se redécouvre à la fin du XIXe siècle une union somato-psychique qui circule parmi tous les êtres, de l'amibe à l'humanité, mais en partant cette fois de

19 Descartes parle ainsi de « l'union que chacun éprouve toujours en soi-même sans philosopher ; à savoir qu'il est une seule personne, qui a ensemble un corps et une pensée, lesquels sont de telle nature que cette pensée peut mouvoir le corps, et sentir les accidents qui lui arrivent. » (René Descartes, *Lettre à Elizabeth*, 28 juin 1643, AT III 694.)

20 Hans Jonas, *Le phénomène de la vie*, *op. cit.*, p. 67.

21 *Ibid.*, p. 67.

l'humanité qui, au sommet de la série des vivants, ne peut plus être le seul être qui aurait miraculeusement été doté de sensations.

> « Ainsi, après la contraction amenée par le transcendantalisme chrétien et le dualisme cartésien, la province de l'âme, avec le sentiment, l'effort, la souffrance, la joie, se répandit à nouveau, à partir de l'homme, grâce au principe de gradation continue, sur le règne de la vie[22]. »

Nous (re)voilà donc, nous post-darwiniens, en un point de l'histoire des idées qui reconnaît de la sensibilité (de « l'esprit ») aux vivants. Mais, héritiers d'un monisme mécaniste avec lequel nous sommes toujours aux prises, le problème reste entier d'expliquer comment cette sensibilité peut exister *au sein d'un univers mécanique*, c'est-à-dire au sein de la non-vie.

La continuabilité du partage

L'autonomie des vivants

Tentons de ne pas présupposer la différence du mécanique et du vivant : tentons de la produire à partir de l'expérience que nous faisons de ces phénomènes. Partons pour cela du fait qu'au moins selon toute apparence, les phénomènes vivants nous apparaissent être des phénomènes dotés d'une spontanéité qui excède la simple *réactivité* : comme toute chose, un vivant reçoit des mouvements ; mais il apparaît également capable d'en produire par lui-même.

Une difficulté singulière est posée à cette distinction par l'existence d'êtres automobiles, en particulier parmi les artefacts humains : de la statue du dieu Amon actionnée par les prêtres égyptiens au canard de Vaucanson et à nos voitures à pilote automatique, il semble que de nombreux êtres soient capables de mouvements par eux-mêmes sans pour autant être vivants. La difficulté que les automates représentent s'adresse à une partie de la définition du vivant comme auto*nome*, c'est-à-dire qu'elle repose sur le fait qu'on conçoit la vie comme seule

22 *Ibid.*, p. 67-68.

disposant d'un *soi* (auto) capable de se donner ses propres règles (*nomos*). Examinons cette idée selon ses deux versants : le soi et la règle.

Quant au soi, la biologie contemporaine défend la position que le soi particulier au vivant tient aux propriétés émergentes de la matière qui y est organisée. Ainsi dans leur récente *Biologie*, Campbell et Reece considèrent qu'« à chaque niveau de l'organisation biologique apparaissent de nouvelles propriétés qui n'existaient pas au niveau précédent[23] » (c'est cela qu'on appelle émergence) : « une molécule possède des propriétés qu'aucun des atomes qui la composent ne présente et une cellule est beaucoup plus qu'un simple paquet de molécules[24] ». L'idée gestaltiste selon laquelle le tout n'équivaut pas à la somme de ses parties, que les propriétés attribuables au tout sont qualitativement différentes des propriétés attribuables aux parties, est ainsi utilisée pour décrire la vie comme objet spécial de l'étude biologique.

Mais comme le montre Tristan Garcia dans son *Traité des choses*, cette opposition ne tient pas. Formellement, en effet,

> « tout a du soi, au sens où toute chose, quelle qu'elle soit, est la différence entre *ce qui l'est* et *ce qu'elle est*. Soi, ce n'est rien d'autre, pour toute chose, que la différence entre ce que cette chose comprend et ce qui la comprend[25]. »

Ainsi un morceau d'astéroïde comprend de nombreux composés minéraux (c'est *ce qui l'est*, c'est-à-dire ce qui le fait), mais de ces composés je ne peux pas déduire notamment le fait qu'il se sépare d'un autre morceau d'astéroïde, ou d'une planète, et qu'il est influencé par eux (c'est *ce qu'il est*, c'est-à-dire ce qu'il fait ou, mais c'est la même chose, ce dans quoi il est, ce en quoi il est compris). Il est possible que de tels *soi* (composés-composants) n'existent dans l'univers que parce que ce sont des vivants (humains) qui s'y rapportent. Mais, puisqu'il s'agit justement de savoir ce qu'il en est pour nous de cette distinction, ceci n'ôte rien au fait qu'il est insuffisant, pour comprendre la distinction entre les mouvements

23 Neil A. Campbell, Jane B. Reece, *Biologie*, traduction de l'américain par Mathieu Richard, Bruxelles, De Boeck Université, 2004, p. 5.

24 *Id.*

25 Tristan Garcia, *Forme et objet*, *ibid.*, p. 206.

mécaniques et les mouvements vivants, de faire passer la frontière entre des mouvements où s'observeraient un soi et des mouvements où il ne s'y donnerait pas à voir.

On pourrait objecter qu'*avoir du soi* et *agir en fonction d'un soi* n'est pas la même chose, et que telle serait la spécificité des mouvements vivants—dans l'auto*nomie*, on mettrait alors plutôt l'accent sur la capacité à se donner des règles, que sur celle d'avoir un soi. Le problème est qu'il se trouve certains phénomènes physiques qui justement s'organisent en fonction du tout qu'ils forment. C'est ce que la philosophie de la *Gestalt* a appelé « forme » et qu'on reconnaît, selon la définition topique de Merleau-Ponty,

> « partout où les propriétés d'un système se modifient pour tout changement apporté à une seule de ses parties et se conservent au contraire lorsqu'elles changent toutes en conservant entre elles le même rapport[26]. »

Ainsi le comportement d'une vague n'est pas réductible à la somme des comportements de chacune des vaguelettes qui la composent : la vague « a sa propre unité distincte, sa propre histoire et ses propres lois, et ces dernières peuvent devenir des objets indépendants pour l'analyse mathématique par abstraction à partir des identités plus immédiates du substrat[27]. » C'est ainsi que le calcul qui porte sur les unités oscillantes élémentaires n'est pas du même ordre que le calcul qui porte sur la vague qu'elles contribuent, momentanément, à former.

La distinction entre le mécanique et le vivant, si elle doit fonctionner, ne peut donc pas porter sur le rapport entre les mouvements et le soi. Des mouvements et du soi, c'est ce dont disposent toutes choses, tout le temps : il n'y a pas d'être absolument immobile, pas plus qu'il n'y a d'être absolument sans soi.

Quoi d'autre alors ? Faisons l'hypothèse que ce dont ne disposent pas toutes choses tout le temps, sauf au sein de la biosphère, c'est du partage, c'est-à-dire de la relation au non-soi. En effet, dans la biosphère, à tout instant, tout ce qu'il y a

26 Maurice Merleau-Ponty, *La Structure du comportement*, Paris, Puf, 1942, p. 50.
27 Hans Jonas, *Le phénomène de la vie*, *op. cit.*, p. 87/77.

d'individué en elle est, dans le même temps, relié à elle. La différence entre le vivant et le mécanique ne porterait pas sur les types de mouvements, ni mêmes sur leurs relations à leurs soi, mais sur les modalités du partage.

Définissons le partage comme un rapport de composition tel que ce qu'est la chose et ce qu'elle n'est pas sont en relation. *A minima* physique (dans la théorie de la relativité), on dira que cette relation est gravitationnelle. Soit le mouvement d'un astéroïde : ce mouvement peut se diviser en deux si l'astéroïde est scindé ; mais alors chacun des mouvements des deux astéroïdes résultants influence l'autre, même infinitésimalement.

Or dans l'univers comme sur Terre, deux mouvements peuvent se scinder *et* cesser d'être en relation.

Au plan de l'existence humaine, le moment de la naissance est un carrefour pour cette raison : le nouveau-né qui se sépare de la mère peut être abandonné ou adopté. De ce que l'enfant est né, l'adoption ne découle pas, il y faut un acte de surcroît : dans la Rome antique, cet acte de surcroît était un acte du père qui avait tout pouvoir de créer le lien, en adoptant ou en exposant l'enfant à la nature.

Cette réalité existentiale de mouvements qui se séparent s'entend aussi cosmologiquement, du moins dans l'univers pluraliste de la science contemporaine. Le grand acquis de la théorie de la relativité est en effet d'avoir rejeté l'idée d'une interconnexion absolue par ce que la physique mécanique appelait encore des actions à distance. Il est essentiel (et non accidentel) à la théorie de la relativité générale que les actions prennent du temps, d'où la possibilité qu'il y ait, au sein du cosmos tel qu'elle se le représente, des « faux raccords » entre plusieurs événements. Comme l'a pointé Élie During,

> « au principe de la connexion immédiate, Einstein substitue ainsi l'idée d'une propagation locale, de proche en proche. Ce principe de localité, qu'on pourrait aussi bien appeler "principe de lumière", énonce, très simplement, que toute interaction à distance prend

du temps. Toute transmission de signal, toute connexion prend du temps dès lors que les choses à connecter n'entretiennent pas une relation de contiguïté spatiale[28]. »

L'univers, contrairement à ce que supposaient les classiques, n'est pas plein, et il n'est plus vrai de dire que « tout corps se ressent de ce qui se fait dans l'univers » (Leibniz). Notre univers (à nous héritiers d'Einstein) est troué.

Ces possibilités existentiales (l'abandon) et cosmologiques (le faux raccord) devaient être nommées, parce qu'elles permettent de voir qu'un mouvement peut se diviser *et cesser de se partager*, ce qui signifie que le partage du mouvement n'est jamais simplement un donné : il doit encore et toujours être effectué.

Pour ce qui concerne les vivants, on peut dire que cette effectuation (dont rien ne garantit certes la continuabilité) est produite dans et par l'espace même où la vie se déploie, à savoir la biosphère. Il faut en effet donner toute notre attention à ce fait que la région de réalité au sein de laquelle des vivants existent est une *sphère* : cela signifie, topologiquement, que nul vivant ne peut se séparer des autres sans aussitôt retomber sur d'autres (car contrairement à ce qui se passe dans un espace linéaire par exemple où plus je m'éloigne de mon point de départ, plus j'en suis séparé, dans un espace sphérique, plus je m'éloigne de mon point de départ, plus je m'en rapproche). Dans la biosphère, l'interrelation des vivants entre eux est telle qu'on peut dire qu'aucune action locale ne peut jamais cesser. Il n'est certes pas exact de dire que la biosphère ne serait qu'un espace-temps compact (puisque les espaces-temps sont des principes d'observation). En revanche, rien de ce qui s'y passe ne peut cesser d'être en relation réciproque avec d'autres choses, et aucun vivant ne sort de ses connexions locales avec d'autres vivants. Ainsi, même abandonné par ses parents, l'enfant restera, inévitablement, en relation avec d'autres vivants et ce jusqu'à sa mort. La vie même est cette interrelation et la biosphère est le nom de ce nouage (ainsi dans le cas exceptionnel des voyages spatiaux, on peut parler en toute rigueur de la création de nouvelles biosphères,

28 Élie During, *Faux raccords. La coexistence des images*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 189.

c'est-à-dire de nouveaux êtres vivants séparés et dotés d'une durée de vie limitée[29]). Si en effet chaque cellule est un être à part des autres cellules, si chaque animal est un être à part des autres animaux, pourtant, en un autre sens, aucune cellule n'existe indépendamment d'autres cellules, et aucun animal n'existe indépendamment d'autres animaux.

Le métabolisme

La particularité du contexte qu'est la biosphère est ainsi qu'elle contient des êtres (les vivants) dont *chaque moment* d'existence peut être défini comme un partage de mouvements. Dans le contexte particulier de la biosphère et des vivants qui l'habitent, ce partage perpétuel est ce qu'on appelle la relation métabolique. Hans Jonas définit ainsi la forme métabolique : formellement identique à elle-même dans le temps, elle n'est pourtant jamais la même matériellement. Ou plus exactement : la forme métabolique

> « perdure comme son même soi, *par ceci* qu'elle ne reste pas la même matière. Une fois qu'elle se confond réellement avec la mêmeté de son contenu matériel—si deux quelconques de ses "coupes temporelles" deviennent quant à leurs contenus individuels identiques l'une à l'autre et identiques aux coupes intermédiaires entre elles—, elle cesse de vivre[30]. »

Métabolique, le vivant ne se maintient identique à lui-même qu'en vertu du renouvellement incessant de ce dont il est fait. D'un côté, je maintiens une certaine stabilité dans mon rapport au monde (en tant qu'humain, en tant qu'individu, j'ai un certain nombre d'attitudes envers le monde qui ne varient pas constamment) ; de l'autre, cette identité qui me qualifie s'appuie sur une différence à moi-même

29 C'est ce qu'ont bien vu les initiateurs de la plus longue expérience (trois ans) de recréation artificielle d'un écosystème fermé lorsqu'ils l'ont baptisée *Biosphère 2* (en considérant que la Terre était la première biosphère). Réalisée de 1991 à 1994, *Biosphère 2* s'étendait sur 1.2 hectares, pour une atmosphère de 180 000 m^3. Et encore n'était-elle pas pleinement autonome (c'est-à-dire qu'elle restait, en toute rigueur, liée à biosphère 1), puisque des simulateurs de vents et de courants aquatiques étaient alimentés de l'extérieur par des sources électriques provenues de la Terre. *cf*. sur ce point John Polk Allen, Mark Nelson, Abigail Alling, « The Legacy of Biosphere 2 for the study of biospherics and closed ecological systems », *Advances in Space Research*, vol. 31(7), 2003.

30 Hans Jonas, *Le phénomène de la vie*, *op. cit.*, p. 86/76.

permanente. Le tout que je forme n'est pas seulement supérieur à la somme de mes parties : il ne se maintient que comme leur incessant renouvellement.

Le concept de métabolisme est daté[31] : il provient des débats de la biologie contemporaine de Jonas (celle des années 1960) notamment dans la toute naissante cybernétique appliquée au vivant. Mais Jonas en déplace le sens, puisqu'au lieu d'en faire une fonction de l'organisme, il en fait la définition : le vivant *est* un partage métabolique. Jonas arrive à cette caractérisation négativement, en affrontant le fait qu'une pensée du vivant comme *Gestalt* (tout supérieur ou distinct de la somme de ses parties) n'est pas suffisante. On l'a déjà dit en effet, toute chose a une *Gestalt*. Avoir une *Gestalt* est tout aussi essentiel à certaines unités physico-chimiques comme les atomes et les molécules que cela l'est aux vivants. Les atomes comme les vivants sont en effet des entités formelles qui intègrent une diversité matérielle (en l'occurrence, électrons, neutrons, positrons...) dans une structure stable et ce, non pas en fonction de pressions seulement extérieures, mais bien en raison d'une structure interne qui leur est propre. La différence du vivant et de l'inerte ne saurait donc passer entre émergentisme et mécanisme : même les atomes sont « émergents ». La différence, en réalité, tient à la place de *l'échange avec l'extériorité* dans cette existence formelle : là où un cristal par exemple possède son unité du fait qu'il ne tolère pas l'incursion d'autres éléments matériels en son sein, la plus simple cellule n'existe que dans la mesure même où la membrane qui la différencie du monde environnant est aussi surface d'échange avec lui (ce qu'on appelle *respiration cellulaire*).

On pourrait arriver à la même conclusion en partant du fait que de nombreux artefacts sont maintenus identiques à eux-mêmes dans le temps par le renouvellement de leurs parties. Les premiers paradoxes autour de l'identité provenaient d'ailleurs de ce phénomène banal : en espaçant mes réparations dans le temps, je peux remplacer intégralement toutes les pièces qui composent, par exemple, un vaisseau ; le vaisseau conservera alors sa forme et sa fonction malgré le

31 *cf*. sur ce point Nathalie Frogneux, *Hans Jonas ou la vie dans le monde*, Bruxelles, De Boeck, 2001, chapitre 4 « La polarisation de l'inerte et du vivant ».

renouvellement total de son substrat matériel[32]. Sans entrer dans les débats des logiciens quant à savoir s'il s'agit ou non du *même* navire, on peut relever le fait que si ces débats existent, c'est que justement la question de *ce qui* est renouvelé dans la réparation du navire dépend justement d'un certain point de vue (d'où la possibilité de paradoxes), à savoir le point de vue de l'usage. Ainsi on pourrait dire que si les utilisateurs ont le fétiche de l'ancien, ce sont les planches vermoulues qui *seront* le navire ; tandis que s'ils ont intérêt à la navigation efficace, c'est le navire reconstruit qui sera le véritable exemplaire[33]. Par contraste, le vivant est sa propre norme, c'est-à-dire qu'il n'a pas besoin d'agents extérieurs qui cherchent à le restaurer à l'identique : le vivant se maintient à l'identique par et pour soi et non par et pour des autres. C'est donc ce qui distingue l'organisme vivant des artefacts qu'on répare : il est à l'origine de son propre métabolisme.

Mais ce serait encore trop diviser le vivant que de dire qu'il y aurait d'un côté un organisme et de l'autre un métabolisme qui lui permettrait de continuer à être. Cette option a notamment été défendue par le cybernéticien Norbert Wiener, dans son *Human Use of Human Beings*. Partant du constat que l'identité physique d'un individu ne peut consister dans la matière dont il est fait étant donné le rythme du renouvellement cellulaire, il en conclut que l'individualité biologique de l'organisme consiste dans une certaine continuité processuelle et dans la mémoire que l'organisme conserve de lui-même. Mais pour lui, forme et matière s'opposent, c'est-à-dire que la forme se maintient *malgré* le renouvellement de la matière, et non par elle :

32 C'est le paradoxe dit du « bateau de Thésée » dont on trouve une première mention chez Plutarque : « Le navire à trente rames sur lequel Thésée s'était embarqué avec les jeunes enfants, et qui le ramena heureusement à Athènes, fut conservé par les Athéniens jusqu'au temps de Démétrius de Phalère. Ils en ôtaient les pièces de bois, à mesure qu'elles vieillissaient, et ils les remplaçaient par des pièces neuves, solidement enchâssées. Aussi les philosophes, dans leurs disputes sur la nature des choses qui s'augmentent, citent-ils ce navire comme un exemple de doute, et soutiennent-ils, les uns qu'il reste le même, les autres qu'il ne reste pas le même. » (Plutarque, *Vies des hommes illustres*, traduit du latin par Alexis Pierron, Paris, Charpentier, 1853, « Vie de Thésée », §23.)

33 C'est ainsi que Thomas Hobbes est un des premiers (dans le *De Corpore*, II, 11, §7) à envisager le problème des limites de l'individuation (à partir de quand Socrate vieillissant est-il encore le « même » que Socrate jeune ?) en se posant la question de ce qui est recherché *par l'observateur* : on reconnaît là la position moderne par excellence, dans laquelle le changement (ici d'identité) n'est pas reconnu dans l'être, mais dans le sujet connaissant.

> « Nos tissus changent au cours de notre vie : la nourriture que nous ingérons, l'air que nous respirons devient la chair de nos chairs, l'os de nos os, et les éléments momentanés de nos chairs et de nos os passent, jour après jour, hors de nos corps, dans nos excrétions. Nous ne sommes que des tourbillons dans le flux continu de l'eau d'une rivière. Nous ne sommes pas quelque chose qui reste, mais des formes (*patterns*) qui se perpétuent elles-mêmes[34]. »

L'image du tourbillon devrait pourtant nous faire comprendre que forme et matière n'ont pas besoin d'être opposées pour se distinguer. Dans le tourbillon, la forme est inhérente à la matière *et* n'est pas elle : le tourbillon est une forme immanente à l'eau—elle ne s'en distingue pas— et pourtant en tant que forme elle s'est séparée du flux (la rivière, dans le tourbillon, tourne sur elle-même) qui l'alimente. De même l'organisme *est* la matière qui le compose *et* son métabolisme.

> « De même que, dans une bougie en train de se consommer, la permanence de la flamme est une permanence, non pas de la substance, mais du processus par lequel à chaque moment le "corps" avec sa "structure" de couches intérieures et extérieures est reconstitué avec des matériaux différents des précédents et des suivants, de même l'organisme vivant existe comme un échange constant de ses propres éléments, et ne tient sa permanence et son identité que de la continuité de ce processus, et non d'une quelconque persistance de ses parties matérielles. Ce processus, en effet, *est* sa vie, et en dernière instance l'existence organique signifie, non pas être un corps défini composé de parties définies, mais être une telle continuité de processus dont l'identité est soutenue par-delà et au travers du flux de ses éléments[35]. »

Telle est en effet la spécificité du métabolisme : alors que dans le partage *mécanique* du mouvement, la scission entre le soi et le non-soi précède *ponctuellement* la relation entre le soi et le non-soi, dans le partage *métabolique* du

34 Norbert Wiener, *The Human Use of Human Beings*, London, Eyre & Spottiswoode, 1950, p. 95.
35 Hans Jonas, *Philosophical Essays,* Chicago-London, University of Chicago Press, 1980, p. 211.

mouvement, scission et relation arrivent *continuellement* l'une par l'autre. Dans le partage mécanique, on le conçoit, il faut qu'il y ait d'abord deux morceaux d'astéroïdes pour qu'ensuite il y ait une relation entre eux. La relation au non-soi suppose chronologiquement l'antériorité de la constitution du soi. Mais dans le partage métabolique, la relation temporelle est tout autre : c'est le même événement qui institue le soi et la relation au non-soi, ou plutôt, les deux s'alimentent de telle sorte que soi et relation au non-soi se présupposent réciproquement. Cette présupposition mutuelle est telle qu'une fois le premier partage du mouvement arrivé, c'est-à-dire après l'événement qu'est la naissance, il n'a de cesse de recommencer. « Explosion stabilisée[36] », comme dit Merleau-Ponty du sensible, la naissance des vivants a pour ainsi dire un sens pré-temporel : le vivant ne naît pas une fois pour toute, sa vie est une naissance continuée, la séparation et l'union s'y réalisent de manière permanente. Dans le cas du mouvement de l'astéroïde, le partage du mouvement est un événement qui arrive à l'astéroïde (un choc par exemple, lié à un autre astéroïde). Dans le cas du mouvement métabolique, le partage relève de ce que Renaud Barbaras appelle un « archi-événement » : cela arrive au vivant, mais c'est aussi ce par quoi le vivant arrive. Le vivant n'arrive pas une seule fois le jour de sa naissance : il est toujours en train d'arriver, incessamment entrain de « se produire ». Le partage métabolique n'est jamais pleinement institué : il est plutôt l'institution du vivant, au sens où il est l'acte continué par lequel il se réalise. C'est ainsi que le vivant ne peut pas quitter sa biosphère sans soit en recréer une (cas des voyages spatiaux), soit mourir. Être, pour un vivant, ce n'est pas tant être en mouvement qu'être en partage, c'est-à-dire : se séparer des mouvements desquels il naît (l'environnement dynamique qui l'entoure), se lier aux mouvements dont il se sépare.

Le partage du mouvement permet ainsi de qualifier l'existence du vivant en dehors des limites matérielles qui l'enclosent. Un vivant n'est pas plus séparable de son environnement qu'il n'est démembrable, c'est-à-dire : sans que « ce qu'il est » soit par là tronqué. Comme dit Canguilhem,

36 Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 316.

> « du point de vue biologique, il faut comprendre qu'entre l'organisme et l'environnement, il y a le même rapport qu'entre les parties et le tout à l'intérieur de l'organisme lui-même. L'individualité du vivant ne cesse pas à ses frontières ectodermiques, pas plus qu'elle ne commence à la cellule. Le rapport biologique entre l'être et son milieu est un rapport fonctionnel et par conséquent, mobile, dont les termes échangent successivement leur rôle[37]. »

La particularité du vivant n'est donc pas que le tout qu'il forme soit qualitativement différent de la somme de ses parties : elle tient à l'intrication en lui de ce *dont* il est composé et de ce *avec quoi* il compose. L'enchâssement des niveaux de composition (composé-de et composé-avec) est un trait distinctif du partage métabolique du mouvement. Comme le synthétise Renaud Barbaras, il faut donc dire que

> « Le vivant ne s'accomplit qu'en s'ouvrant à ce qui n'est pas lui, sa clôture a pour condition une ouverture au milieu : l'individualisation de l'individu et son appartenance à un monde, le devenir soi et l'ouverture à l'autre la différence et l'identité avec le monde ne font pas alternative. Le vivant ne doit pas être compris comme un être substantiel qui se rapporte après coup au milieu, ni d'ailleurs comme une production de ce milieu. Il est contemporain de ce rapport et ne fait finalement qu'un avec lui. Le milieu et le vivant naissent ensemble de leur relation vitale[38]. »

Sur un plan très direct, il va de soi qu'un animal aquatique placé hors de l'eau, une plante méditerranéenne placée dans les tropiques, souffrent si mal le détachement de leur milieu d'origine qu'ils en meurent. Le phénomène de l'exil, dans l'existence humaine, en donne également une idée : le sentiment d'irréalité qui accompagne toute expulsion du pays d'attachement, plus qu'une nostalgie, atteste du caractère définitionnel de l'environnement dans l'appréhension de soi comme dans les

37 Georges Canguilhem, *La connaissance de la vie* (1952-1965), Paris, Vrin, 1992, p. 144.
38 Renaud Barbaras, *La perception. Essai sur le sensible*, Paris, Vrin, 2009, p. 86.

possibilités d'action corrélatives. Il est vrai que les êtres humains, par le caractère technologique de l'environnement dont ils s'entourent, font montre d'une plasticité exceptionnelle à l'égard de la relation de codéfinition qu'ils entretiennent avec leur environnement. Le cas du voyage est exemplaire de cette plasticité, où la solution semble consister en une fusion imaginaire entre l'environnement passé et l'environnement présent : aux premiers jours de mon temps dans une ville inconnue, je n'ai ainsi de cesse de croiser, au détour des rues, des visages de ma ville d'origine, comme si je simulais la familiarité au sein de l'environnement nouveau. De même qu'il y a, pour l'amputé, réapparition des membres disparus sous formes de fantômes de sensation, de même il y a, pour le voyageur, superposition de l'environnement natal à l'environnement actuel, sous la forme d'hallucinations de familiarité.

Mais comme le plus petit traumatisme l'atteste, cette plasticité est vite endommagée dès que la fonction symbolique est atteinte par un interdit physique. Comme le remarquait déjà Kurt Goldstein, « des individus paraissent malades dès que cette adaptation à un milieu personnel leur fait défaut[39] ». En ce sens, on pourrait définir la maladie comme inaptitude physiologique au déplacement : la maladie est limitation de la capacité à changer de milieu ou plutôt à le reconstituer. La pathologie sert ici à mettre en lumière le phénomène normal, qui se laisse décrire comme relation de co-constitution du vivant et de son milieu : même les humains et leurs appareils technologiques complexes n'y coupent pas—le vivant forme avec son milieu une totalité dynamique dont il procède.

Gaïa

En vertu de cette relation de co-constitution, l'environnement d'un vivant ne doit donc pas seulement être décrit comme une niche écologique, milieu auquel il serait particulièrement adapté et sans lequel il ne pourrait pas vivre. Décrire ainsi l'environnement d'un vivant, ce serait faire comme si l'environnement existait indépendamment du vivant qu'il entoure ; or s'il y a co-constitution, il faut qu'elle

39 Kurt Goldstein, *La structure de l'organisme* (1934), traduit de l'allemand par E. Burckhardt et Jean Kuntz, Paris, Gallimard, 1983, p. 347.

aille dans les deux sens, c'est-à-dire que non seulement le vivant soit sous la dépendance de son milieu, mais qu'en un sens, il soit lui aussi, réciproquement, responsable de son milieu.

La tentation est pourtant forte de faire comme si les vivants habitaient un seul et même espace auquel ils ne doivent rien. Le modèle de cet espace unique nous est par ailleurs fourni par la science physique, qui le présuppose. Mais l'espace de la physique n'est pas un espace qui nous préexiste : c'est l'espace de nos possibilités d'action à nous, humains occidentaux appareillés technologiquement comme nous le sommes aujourd'hui. S'il *y a* des bosons, dans cet espace, ce n'est que parce que nous avons un accélérateur de particules suffisamment puissant (le LHC du pays de Gex) pour les *faire* apparaître. Or cet univers de l'(action) physique humaine n'est pas le monde qu'habitent tous les vivants, et si l'on veut décrire biologiquement leurs mouvements, on ne peut pas faire comme s'ils se déroulaient dans l'espace de la physique. Comme dit encore Canguilhem,

> « Le vivant ne vit pas parmi des lois mais parmi des êtres et des événements qui diversifient ces lois. Ce qui porte l'oiseau c'est la branche, et non les lois de l'élasticité. Si nous réduisons la branche aux lois de l'élasticité, nous ne devons pas non plus parler d'oiseau, mais de solutions colloïdales[40]. »

Appelons sophisme de l'inclusion le raisonnement qui sous-tend l'opération par laquelle on ignore le fait élémentaire des partages réciproques du mouvement entre chaque individu et son environnement. C'est un sophisme en ce sens qu'il consiste à séparer deux éléments qui existent l'un par l'autre pour ensuite s'étonner qu'ils soient réunis. Ainsi dans le sophisme de l'inclusion, l'environnement est d'abord séparé de sa relation au vivant : on fait comme si l'habitat pouvait exister indépendamment de sa relation aux activités que les habitants produisent pour aménager leur territoire (on parle de « l'espace » sans les vivants qui l'aménagent) —on fait comme si un foyer pouvait exister sans des personnes qui se rassemblent autour (on parle de « la ville » sans les habitants qui l'innervent). Dans la deuxième étape du sophisme, le sentiment de surprise et d'inexplicabilité face à l'union peut

40 Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, Paris, Puf, 1966, p. 131.

alors s'exprimer, car il faut bien en effet reconnaître, même si l'on a abstrait l'habitat de l'activité des habitants, que cependant « dans » l'habitat il y a des individus qui habitent—or voilà : en vertu de l'abstraction qui les a détachés l'un de l'autre (première étape du sophisme), la relation de l'habitant à l'habitat ne peut plus être d'essence. L'un ne produit plus l'autre et l'autre n'accueille plus l'un : ils existent comme deux entités distinctes. Leur relation, dès lors, ne peut plus être qu'une relation d'inclusion spatiale : l'habitant « se trouve » dans l'habitat, il l'occupe tout au mieux, mais il ne l'habite plus.

Depuis au moins deux siècles, ce sophisme de l'inclusion explique la division sociale du travail des sciences de la vie et de la terre—les biologistes et les géologues s'étant mis d'accord, au cours de l'ère victorienne, pour dire que l'environnement était le produit de processus géologiques et physico-chimiques auxquels les organismes devaient s'adapter[41]. C'est même, en un sens, un des présupposés de la théorie de la sélection naturelle proposée par Darwin puisque l'adaptation y est conçue comme une correspondance entre les capacités du vivant (produites aléatoirement) et les caractéristiques de l'environnement.

Francisco Varela, Evan Thompson et Eleanor Rosch[42] ont montré d'ailleurs les faiblesses de ce modèle adaptatif en pointant le caractère peu satisfaisant de l'explication de l'évolution par adaptation quant à la *pluralité* des formes vivantes : si en effet les vivants adaptaient leurs caractéristiques à leurs environnements, on ne comprend pas pourquoi ils seraient si différents les uns des autres. S'ils le sont, c'est que le mécanisme d'adaptation ne fait qu'éliminer les plus inaptes, mais tout en laissant libre cours à *tout ce qui ne contrevient pas* aux nécessités.

Mais plus encore que ce simple argument interne à la théorie de l'évolution, depuis les années 1970 au moins, la biologie n'a cessé d'insister sur le fait que l'environnement est déterminé par cette profusion des formes vivantes qui l'habitent, y compris au plan macrologique de la biosphère. Telle est « l'hypothèse

41 En 1788, le fondateur de la géologie moderne, James Hutton avait pourtant élaboré une *Theory of the Earth* qui se représentait la Terre comme un super-organisme dont l'étude devait englober les sciences de la terre et de la vie sous les espèces d'une « physiologie » terrestre. *cf*. James E. Lovelock, « Geophysiology, the science of Gaia », *Reviews of Geophysics*, 17(11), May 1989.

42 Francisco J. Varela *et alii.*, *L'inscription corporelle de l'esprit*, *op. cit.*, ch. 9.

Gaïa », défendue dès 1974 par James Lovelock et Lynn Margulis[43]. D'après cette hypothèse, la composition de l'atmosphère, les sédiments et les environnements aquatiques sont contrôlés par les organismes vivants dans leur interaction avec leurs milieux. Les proportions des gaz sur Terre notamment sont des « anomalies géophysiques » qu'on ne peut expliquer en recourant aux seules propriétés physico-chimiques de la géologie : par exemple, « le nitrogène sous forme gazeuse n'a pas sa place sur une Terre dotée d'océans de cette taille ; on devrait plutôt s'attendre à le trouver sous sa forme stable (l'ion nitrate) dissous dans la mer[44]. » Or la seule explication pour la présence du nitrogène, c'est que les vivants en produisent et contribuent ainsi à réguler le milieu qui leur est favorable. Pour les tenants de l'hypothèse Gaïa, on peut ainsi parler d'un contrôle de l'atmosphère par les vivants et plus généralement, sur le très long terme des âges géologiques, d'une coévolution des formes de vie et des conditions environnementales. Il serait abusif d'affirmer qu'au cours de l'évolution les vivants *manipulent* en leur faveur les conditions environnementales, mais on peut du moins argumenter que ces conditions sont le « produit dérivé[45] » d'une évolution qui est d'abord régie par la nécessité de s'adapter au milieu présent. La théorie de l'Anthropocène qui veut que la période géologique contemporaine (depuis 1610, 1945 ou 1964 selon les études[46]) soit univoquement déterminée par l'activité humaine abonde dans ce sens et n'atteste d'aucune rupture par rapport à la logique qui informe le dialogue entre les vivants et leurs milieux depuis le Précambrien (avec l'apparition des premières photosynthèses chez Cyanobacteria en - 3,5 Ga, responsables de l'élévation du taux d'oxygène atmosphérique) : la nouveauté (et peut-être aussi son horreur) étant qu'une seule espèce vivante, l'espèce humaine, s'est accaparée un dialogue jusque-là relativement pluriel.

D'où vient qu'on a pu, pendant aussi longtemps, négliger le caractère réciproque du rapport entre les vivants leurs milieux ? Un médiateur important du

43 James Lovelock et Lynn Margulis, « Biological modulation of the Earth's atmosphere », *Icarus*, vol. 21(4), avril 1974.

44 James Lovelock, *Gaia: A New Look at Life on Earth*, Oxford, OUP, 1982, p. 7.

45 C'est l'argument de Tyler Volk dans *Gaia's Body: towards a physiology of Earth*, New York, Copernicus, 1998, p. 241 : « Gaia is probably built from free by-products, side effects. »

46 *cf*. Simon L. Lewis et Mark A. Maslin, « Defining the Anthropocene », *Nature*, vol. 519, 2015.

sophisme de l'inclusion est le concept d'*intériorisation*, qui permet « d'enfermer » ou en tout cas de « situer » *dans* les agents les contraintes du milieu. Par l'intériorisation, on répond à la difficulté d'expliquer la cohérence des actions des individus à l'intérieur de leur milieu : ce n'est pas parce qu'ils le créent, c'est parce qu'ils ont en intériorisé (sous formes d'instincts ou de normes) les codes. C'est ce qu'affirme avec finesse Tim Ingold dans son anthropologie de la vie :

> « Le champ par lequel une chose ou une personne est impliquée dans le monde est converti en schéma intérieur dont les apparences et comportements manifestes sont réduites à des expressions extérieures. Ainsi, l'organisme qui bouge ou croît selon des lignes qui l'intègrent au tissu de la vie est reconfiguré comme l'expression extérieure d'un dessein intérieur. De la même manière, on suppose que la personne, agissant et percevant à l'intérieur d'un nexus de relations entremêlées, se comporte en fonction des directives inhérentes aux modèles culturels ou aux schémas cognitifs incrustés dans sa tête. Par l'entremise de l'inversion, des êtres originellement ouverts au monde sont enfermés sur eux-mêmes, scellés dans les limites d'une frontière, ou d'une coquille qui protège leur constitution interne de l'échange interactif avec leur entourage[47]. »

Le sophisme de l'inclusion produit ainsi un concept de spatialité où l'habitant n'est plus qu'un occupant. La vie elle-même, dans cette logique, est réduite à une propriété interne des vivants, comme les vivants eux-mêmes *occupent* le monde sans l'*habiter.* Autrement dit, le monde (« l'espace ») est en lui-même « vide » ou « mort », mais il se trouve qu'il est rempli d'êtres à l'intérieur desquels la vie se trouve enfermée. Le sophisme de l'inclusion produit ainsi une suite d'imbrications *partes extra partes* dont les contenants n'ont pas de liaison d'essence avec les contenus, sinon le fait qu'ils les renferment : l'espace contient des lieux (habitats, territoires...), les lieux contiennent des vivants, les vivants contiennent la vie.

47 Tim Ingold, *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*, London and New York, Routledge, 2011, p. 68.

Le piège représenté par le sophisme de l'inclusion est évité si l'on fait l'effort de décentrer nos interrogations sur le vivant. Le concept de métabolisme nous a permis de réaliser ce décentrement au niveau de l'identité formelle du vivant : cette identité ne se maintient que par un échange continuel avec le milieu, elle n'est donc pas auto-suffisante mais dépend d'un partage sans cesse réinstancié avec l'entourage. Les vivants sont toujours *avec* d'autres vivants, c'est-à-dire qu'au sein de la biosphère, un partage métabolique du mouvement est toujours enté sur un autre : soit sur un autre niveau d'existence (les cellules sont intégrées dans des organites qui sont intégrés dans des tissus qui sont des parties dans des individus qui sont pris dans des populations qui font partie de la biosphère et inversement, la biosphère comme tout est sous la dépendance du fonctionnement intégré de ses parties, etc.) soit sur d'autres individus au même niveau (la symbiose est en effet la chose la mieux partagée du monde de la vie : les cellules d'un individu dépendent les unes des autres, comme les diverses espèces et individus qui cohabitent dans une prairie, dans une jungle ou dans un littoral).

Le partage du monde

Mélodies et polyphonies

Mais nous pouvons aller plus loin qu'à une théorie du métabolisme, et étudier, au plan du comportement, des trajectoires, des modes d'occupations du milieu comment l'intrication des vivants entre eux se réalise. L'éthologie de Jakob von Uexküll nous donne les fondements théoriques pour contester de cette manière le sophisme de l'inclusion. L'originalité de l'approche d'Uexküll est de considérer que le vivant dégage autour de lui un monde (*Umwelt*, « monde-environnant, milieu »), et qu'il appartient à l'étude du vivant de le saisir à même ce monde[48]. Il y a, pour

48 Jakob von Uexküll, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen* (1933), traduction de l'allemand Charles Martin-Freville, *Milieu animal et milieu humain*, Paris, Payot, 2010. Malgré la traduction pertinente par « milieu » du mot *Umwelt* (c'est-à-dire littéralement le « monde-environnant », *um-Welt*), nous préférons conserver le concept de monde (*Welt*). Cela permet d'éviter de réunir l'humain et le vivant par le bas au risque de faire croire que, si humains et animaux partagent bien le fait d'avoir un milieu, en revanche seul les humains auraient un monde. Pensons selon la logique anthropomorphique : le point commun entre les animaux et les

Uexküll, une *Umwelt* propre à chaque espèce, et l'on peut étendre cette logique en disant qu'il y a une *Umwelt* propre à chaque individu à l'intérieur de ces espèces, qui est fonction de leurs histoires singulières, et même une *Umwelt* propre à chacun des moments de la vie de ces individus, correspondant aux pôles formés par leurs intérêts, leurs aversions et plus encore par leurs possibilités d'action actuelles. Contrairement à ce dont l'éthologie béhavioriste semble s'être persuadée, le vivant n'est pas une somme d'outils (moyens pour agir—dont les équivalents chez l'humain serait le marteau, le couteau...) et de perceptils (moyens pour percevoir—dont les équivalents seraient le télescope, le gant, le cornet...). Le réduire à la somme de ces appareils, ce serait « supprimer l'essentiel à savoir le *sujet*, celui qui se sert des moyens, perçoit avec eux et agit avec eux[49]. » Or il n'y a pas seulement des *moyens pour* percevoir et agir, il y a *le percevoir et l'agir* d'un sujet et le monde qui en est déployé. Ainsi, remarque Uexküll, le travail de l'éthologue de la Tique est d'abord de reconnaître qu'en tant qu'être humain, son propre intérêt est relativement restreint pour l'acide butyrique (le composant chimique qui entre dans la composition de la sueur des mammifères). Au contraire, l'acide butyrique forme véritablement la passion de cet insecte qui, juché sur une branche, peut attendre jusqu'à dix-huit années en parfaite immobilité que cette odeur ne vienne l'éveiller de sa torpeur pour se jeter sur la proie animale où elle viendra pondre ses œufs. Si donc l'éthologie d'Uexküll étudie le comportement animal, elle ne le sépare pas de son intrication avec le milieu. Uexküll nomme cette intrication d'un terme que nous voudrions étoffer, c'est celui de mélodie. Appréhender un vivant, dit Uexküll, c'est appréhender une mélodie cinétique, dotée d'une temporalité et d'une spatialité qu'elle génère, plutôt qu'un ensemble de fonctions ou de mécanismes. Cette image mélodique permet à Uexküll de rendre compte élégamment de la coexistence des vivants et de la manière dont leurs mondes communiquent.

Les lecteurs de *Mondes animaux et mondes humains* objecteront peut-être qu'Uexküll y parle bien peu de mélodies, et qu'il compare d'abord cet

humains, ce n'est pas l'animalité mais « l'humanité » (dont la guise, en l'occurrence, serait le fait d'avoir un monde).

49 *Ibid.*, p. 26.

entrecroisement des mondes vivants à une autre image : celle des « bulles de savons qui se traversent sans accrocs[50] ». Autour de chaque vivant, rayonneraient ainsi des sphères de signes, dont les coexistences seraient partielles et sélectives : par quelques coins, les vivants interagiraient avec d'autres sur des plans qui cependant ne communiquent que par de rares endroits. Une prairie par exemple, avec les myriades de plantes, d'insectes, de rongeurs et d'herbivores, serait comme d'un champ rempli de sphères plus ou moins vastes et plus ou moins opaques autour de chaque vivant. Mais il semble qu'Uexküll se soit rendu compte que l'image des bulles de savon peut être trompeuse : elle porte en effet malgré elle l'idée que les vivants seraient enclos dans des « mondes privés ». Or ce n'est pas ce que veut dire l'éthologue (qui s'intéresse plutôt au mystère du fait que ces bulles « se traversent sans accrocs »). C'est sans doute pourquoi il propose une seconde image de la coexistence des vivants, qui emprunte cette fois, donc, au domaine du sonore.

L'éthologue utilise le mot de « ton » (*Ton*) pour décrire la manière dont les choses apparaissent aux vivants : la pomme a pour la chèvre une tonalité d'alimentation (*Esston*), la lampe a pour moi une tonalité d'éclairage (*Lichton*), la ruche a pour l'abeille une tonalité de résidence (*Wohnton*). La métaphore de la tonalité présente un avantage : parler de tonalité, c'est en effet se référer au monde acoustique où la coexistence simultanée des objets est possible, puisqu'un même moment peut contenir plusieurs mélodies distinctes. L'autre bienfait du concept de mélodie pour penser le vivant est le rapport temporel sous lequel il nous permet de penser la vie. On peut ainsi comparer le vivant, selon une heureuse expression d'Uexküll, à une « mélodie qui se chante elle-même[51] ». L'animal est alors conçu comme un carillon complexe dont chacune des cloches serait attribuée à chacune des fibres musculaires—c'est l'activité vitale de l'animal qui enclenche la mélodie[52].

Il est remarquable que les exemples de vivants sollicités par Uexküll pour

50 Jakob von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain*, *op. cit.*, p. 71.

51 Cité (sans référence) par Frederik F. Buytendijk dans « Les différences essentielles des fonctions psychiques chez l'homme et les animaux », *Cahiers de Philosophie de la nature*, vol. IV, 1930, p. 131.

52 Jakob von Uexküll, *Bedeutungslehre* (1940), traduit de l'allemand vers l'américain par Joseph D. O'Neil dans *Foray into the Worlds of Animals and Humans. With A Theory of Meaning*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, p. 148.

élaborer son éthologie soient systématiquement des exemples d'animaux impliqués dans des relations symbiotiques. La Tique, dont l'étude est annoncée comme paradigmatique du « récit de voyage » que constitue *Mondes animaux et mondes humains*, est ainsi un symbiote (parasite) dont l'ensemble des actions peut se lire comme commandé par sa relation à ses hôtes : même dans l'étape où elle se juche au sommet d'un brin d'herbe, elle le fait en vue d'être à hauteur de mammifère. La prairie comme milieu intégrant une variété d'animaux et de végétaux en relation les uns aux autres offre de nombreux exemples de co-adaptation symbiotique : la relation abeille-fleur, typiquement, est une relation symbiotique mutuelle puisque la fleur fournit à l'abeille le nectar qui forme la base de son alimentation, tandis que l'abeille offre à la fleur un moyen rapide de polliniser et d'essaimer ses progénitures —ces avantages mutuels n'étant pas simplement accidentels mais étant le produit d'une co-évolution symbiotique où fleurs et abeilles ont renforcé mutuellement l'un chez l'autre les traits qui leur étaient bénéfiques[53].

L'image même de la mélodie sert d'ailleurs très précisément cette explication de la vie par la symbiose. L'idée que le vivant serait une mélodie qui se chante elle-même vise en effet, non seulement l'existence dans le milieu, mais corrélativement le développement de l'organisme lui-même. Autrement dit, voilà ce que vise Uexküll : la mélodie que représente l'*Umwelt* pour l'animal, l'ensemble des tonalités qu'il éveille en lui d'un côté, et de l'autre la formation même de cet animal *ne font pas alternative*.

> « Les mélodies formatrices qui prennent en charge la structure tiennent leurs motifs des mélodies formatrices d'autres sujets, qu'ils rencontrent à différents moments de leur vie. (...) Ces motifs sont prélevés sur les zones, entre autres, de l'alimentation, du danger, ou de la sexualité. La mélodie formatrice tient la plupart de ces motifs de la zone de l'environnement ambiant : la structure de nos yeux est "solaire", et celle de la feuille d'érable avec ses canaux pour évacuer les gouttes d'eau est "pluiesque". (...) La fleur affecte

53 *cf*. Surindar Paracer et Vernon Ahmadijan, *Symbiosis: An Introduction to Biological Associations*, Oxford, OUP, 2000, chapter 14 « Symbiosis and coevolution ».

ainsi l'abeille comme un faisceau de contrepoints[54]. »

Uexkül fait ainsi de la symbiose un véritable paradigme du principe organisateur de la vie en général : l'organisme se chante lui-même, sans doute, mais *en contrepoint* avec les organismes et les éléments (soleil, pluie) qui l'entourent ; sa ligne mélodique est indépendante *et* en relation avec eux.

Dans l'étonnante conclusion de *Mondes animaux et mondes humains*, il appelle ce principe organisateur « l'Un ». Il est tentant de considérer cet « Un » à la manière de l'univers du physicien, c'est-à-dire à la manière d'un monde uniforme et non-polarisé, indépendant des vivants. Ce serait tomber, à nouveau, dans les rets du sophisme de l'inclusion, et ce n'est pas ce que veut dire Uexküll. Cet « Un » est plutôt à concevoir comme le produit d'un partage métabolique des vivants entre eux à l'échelle de la biosphère, hypothèse qu'à nouveau certaines biologies contemporaines assument depuis les travaux de Lynn Margulis qui placent la symbiose au centre du processus de l'évolution (à l'opposé de la « compétition » darwinienne) et défendent une conception symbiotique de l'imbrication de la vie au sein de la planète[55].

Uexküll proposait, comme analogie à « l'Un » constitué par cette convivance au sein de la communauté biotique, l'image des différentes *Umwelten* que représente un chêne pour ses habitants :

> « Dans les cent différents milieux de ses habitants, le chêne joue en tant qu'objet un rôle des plus variables, avec telle partie ou avec telle autre. Les mêmes parties sont grandes ou sont petites. Son bois est dur ou tendre. Il sert pour se protéger ou pour attaquer. Si

54 *ibid.*, p. 198.

55 *cf.* Lynn Sagan (nom d'épouse de Lynn Margulis), « On the origin of mitosing cells », *Journal of Theoretical Biology*, vol. 14(3), 1967, qui développe les linéaments de la théorie de la symbiogenèse à partir de considérations sur les toutes premières mitoses : l'endosymbiose serait à l'origine d'*Eukarya* (le domaine du vivant qui comprend les plantes et les animaux) par absorption, au sein d'une cellule originellement dépourvue de noyau, des mitochondries capables de stocker l'énergie (*Animalia*) et des chloroplastes capables capter l'énergie lumineuse (*Plantae*). Lynn Margulis étendra plus tard à la théorie de l'évolution darwinienne l'idée que, plutôt qu'une lutte compétitive pour la vie, c'est la collaboration qui semble être le phénomène le plus fondamental de la vie sur Terre (en particulier dans Lynn Margulis, *Symbiotic Planet: A New Look at Evolution,* New York, Basic Books, 1998.)

> l'on voulait récapituler toutes les propriétés contradictoires que le chêne présente en tant qu'objet, il en résulterait un chaos. Et pourtant, elles ne sont que les parties d'un sujet, en soi solidement structuré, qui supporte et préserve tous les milieux, sans jamais être reconnu de tous les sujets de ces milieux, et ne jamais pouvoir l'être[56]. »

Le caractère inconnaissable de l'Un en soi par les différents habitants du milieu est ainsi lié à l'apparence de chaos qui résulterait de sa totalisation : la même partie du chêne, son écorce par exemple, est *à la fois* plaque dure et protectrice pour la colonie de fourmis qui vivent derrière elle, et éponge molle dans laquelle l'ichneumon peut insérer son dard pour pondre ses œufs.

Lignes de vie

Une autre image peut être donnée de l'existence vivante, qui poursuit la métaphore de la mélodie, mais lui donne un sens autant spatial que temporel : c'est l'image de la ligne. C'est Merleau-Ponty (commentant Uexküll) qui nous met sur la voie de cette transposition lorsqu'il parle du vivant comme d'un « pur sillage qui n'est rapporté à aucun bateau[57] ». Reconnaître un vivant pour ce qu'il est, c'est reconnaître cette ligne : plutôt que de penser l'organisme comme une entité close, il faut ainsi nous habituer à voir les vivants comme des parcours non pas « au sein du monde », mais qui *dessinent le monde*. Dans cette perspective, la naissance devient le départ d'une ligne tracée dans l'environnement et dans le temps. Cette ligne, dans les environnements bétonnés où j'existe, est certes bien difficile à imaginer et il me faut un effort cartographique certain pour la produire (encore que, grâce aux dispositifs de géolocalisation qui habitent mon téléphone portable, je pourrais facilement la reconstituer). Mais il suffit de se rappeler ou d'imaginer la terre (l'humus, les végétations) sur laquelle évoluent les animaux et sur laquelle les humains aussi ont longuement évolué pour se représenter cette ligne comme un marquage effectif sur le sol, que certes les intempéries effacent, mais qui retient

56 Jakob von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain*, op. cit., p. 161-162.
57 Maurice Merleau-Ponty, *La Nature*, *op. cit.*, p. 231.

tout de même un temps mon passage, sous la forme d'empreintes, de chemins, de layons.

L'anthropologue Tim Ingold a donné toute sa profondeur à cette conception du vivant, depuis sa *Brève histoire des lignes* jusqu'à sa plus récente *Vie des lignes*[58]. Il la contraste notamment avec une conception du vivant comme « blob », c'est-à-dire comme entité enclose sur elle-même, qui est à la fois la conception régnante mais aussi la conception la plus spontanée du vivant : c'est la conception qui l'enferme dans ses limites, qui le considère dans son sac de peau. Cette conception n'est pas fausse : elle est, au niveau le plus archaïque de la cellule, ce qui atteste de la vie comme *individuée*. Et il n'y a pas de vie sans *vivants*, c'est-à-dire sans limites posées entre le soi et le non-soi. Mais dans le même temps, cette conception du vivant comme entité fermée sur elle-même tend à occulter l'autre aspect du vivant, qui n'est pas seulement ensaché dans son enveloppe, mais aussi harnaché, extirpé, emmêlé avec d'autres.

Dans le corps humain, une bonne image de cette double nature des vivants, comme entité enclose *et* comme ligne, est donnée dans la polarité entre l'ensemble tronc-tête d'une part, et l'ensemble jambes-bras de l'autre : l'œuf tronc-tête contient ce qui est nécessaire à notre survie ; les lignes bras-jambes sont les organes du lien, par lesquels je m'accroche, me mêle, m'immixte aux corps des autres et à ceux des choses. Mais la partition clôture-ligne n'est pas seulement spatiale. Elle structure aussi l'appréhension temporelle du vivant : d'un côté, comme clôture, c'est une forme qui se répète et se maintient elle-même au travers du temps ; de l'autre, comme ligne, c'est un parcours du monde, comme la trace laissée derrière lui par le vivant.

L'image des lignes nous donne une idée de ce que veut dire exister en société avec d'autres vivants : non pas soumettre des êtres, mais rejoindre des parcours. Soumettre des êtres, c'est la manière classique, disons « pastorale » de penser la convivance, dans des communautés d'exploitation instaurées depuis environ 10 000

58 Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes* (2007), traduit de l'anglais par Sophie Renaut, Bruxelles, Zones sensibles, 2011 ; et *The Life of Lines*, *op. cit.*

ans[59] et qui, quant à elles, ont rendu certaines espèces dépendantes de l'activité humaine en les désadaptant de leur milieu. Typiquement, la brebis d'élevage est un mouflon affaibli : c'est-à-dire que la brebis est un mouflon sélectionné comme peureux, grégaire et inadapté aux pentes escarpées—ainsi rendue incapable de prendre en charge sa propre protection contre les prédateurs naturels avec lesquels le mouflon avait coévolué avant la domestication humaine, la brebis « oblige » le berger à la guider en troupeaux et à prendre en charge sa protection contre ses prédateurs naturels, dénoncés pour cela comme sauvages... Ces communautés d'exploitation font partie des freins importants à une appréhension des autres vivants comme des *conviviaux* et non seulement comme des vassaux sous notre dépendance (quand ils sont domestiqués) ou des étrangers indépendants de nous (quand ils sont féraux).

En parlant de société, nous contestons le pastoralisme comme unique ontologie au sein de laquelle appréhender le vivant et voulons réhabiliter le terme en son sens originel, celui qu'utilise encore Pline l'Ancien quand il parle de *societas*, c'est-à-dire : la manière qu'ont les animaux de vivre en compagnie des humains et inversement (collaborations entre pêcheurs et dauphins, chasseurs et fauves, oiseleurs et rapaces...). Cette *societas* « concrétise le sentiment d'un lien entre les capacités spécifiques de différents animaux et ce que peut en faire une espèce en particulier, l'espèce humaine, qui marque à la fois son appartenance à une même communauté et la possibilité d'échanges entre l'humain et les autres animaux[60]. » Cette autre carte ontologique est possible car de l'intérieur même du pastoralisme où nous vivons, des espoirs de société ou des éclairs de convivance ne sont pas tout à fait interdits.

Considérons, à partir de la « biologie des lignes » d'Ingold, que ce qui ouvre une brèche en direction des autres vivants, c'est un entremêlement de nos parcours. Le poète Rainer Maria Rilke a appelé « espace intime du monde » (*Weltinnenraum*) ce coin par lequel les mouvements se partagent :

59 Sur l'ontologie animale du pastoralisme, *cf.* Paul Shepard, *Nous n'avons qu'une seule terre* (1996), traduit de l'anglais par Bertrand Fillaudeau, Paris, José Corti, 2013.

60 Tristan Garcia, *Forme et objet*, *op. cit.*, p. 226-227.

> « Pénétrant tous les êtres se déploie l'unique espace : espace intime du monde. Les oiseaux volent en silence à travers nous[61]. »

La perception ainsi donne accès à cet espace intime du monde partagé avec les autres vivants. Un vol d'oiseau n'est pas nécessairement un événement dans un champ perceptif à distance : en certains moments, en certains éclairs qui donnent des sentiments de consonance, il n'y a pas seulement des oiseaux qui volent dans le ciel, mais des oiseaux qui volent à travers nous. Michel Haar, dans son *Chant de la terre*, donne à ces événements le rôle de nous éclairer sur la perception en général : dans toute perception, dit-il, il y a plus que « l'acte contemplatif d'un sujet face à un objet »—il y a encore une « participation au mouvement, à la spaciosité propre des choses[62]. » Quand Rilke dit que les arbres poussent en moi ou que les oiseaux volent en silence dans l'espace *intime* ou *intérieur* (*innen*) que nous partageons avec eux, il indique ce rejeu tout différent d'une représentation :

> « leur vol même, non seulement nous l'éprouvons dans notre corps, (…) il nous passe à travers le corps, au sens où il ne s'agit pas seulement d'une perception, mais d'un emportement, d'un élan ekstatique de "sympathie", d'un battement d'ailes qui frémit à travers et au-delà de nous, dans un espace qui nous rassemble et nous enveloppe[63]. »

L'appel à reconnaître ces battements d'ailes qui nous traversent au lieu de n'être que des perceptions à distance est à un appel à percevoir le décentrement que contiennent nos expériences, pourvu qu'on s'y prête à y voir plus que des confirmations de nous-mêmes.

Une pensée de la vie qui se laisserait qualifier par ses verbes (par lesquels nous avons décrit les gestes comme manières humaines d'être au monde) nous semble être une réponse partielle à ce désir de se mettre au rythme d'autres modes d'existence que les nôtres. Au reste, de nombreuses langues enregistrent cette

61 Rainer Maria Rilke, *Poésie*, Paris, Seuil, 1972, p. 430.
62 Michel Haar, *Le chant de la terre. Heidegger et les assises de l'histoire de l'être*, Paris, L'Herne, 1985, p. 247.
63 *id.*

guise animale comme verbe ou comme geste plutôt que comme substance enclose dans une limite. Les Koyukons d'Alaska par exemple[64], nomment et distinguent les aigles et les faucons comme autant de manières de traverser l'espace : l'Autour des palombes (*Accipiter gentilis*) est nommé *yoda* ou *nik'eedoya*, « vole-haut » ; la Buse pattue (*Buteo lagopus*) est nommée *kk'olkk'eya*, « glisse-sur-place » ; le Balbuzard pêcheur (*Pandion haliaetusi*) se reconnaît comme *taagizee'aana*, c'est-à-dire « observe-l'eau ». Chez les Koyukons, comme dans de nombreuses cultures chasseresses, ces verbes forment des pivots totémiques : un jeune garçon qui élève et entraîne un animal dans son enfance acquiert son verbe, c'est-à-dire qu'il apprend la technique gestuelle et perceptive qui lui correspond. Une pensée verbale similaire reste à exhumer de nos langues, qui ferait la place à la merveille de ces mots inusités, qui disent comment certains bourdonnent ou vrombissent, comment d'autres barètent, belottent, cacabent ou carcaillent, feulent, flûtent, glatissent, graillent, grésillent, hululent, jasent, jappent ou trompettent, jargonnent et criaillent, trissent, grondent, grommellent, hurlent ou crient, chicotent, gémissent, craquettent ou stridulent. Et plus encore que ces *verba sonandi*, ce sont les guises des vivants dont nous avons besoin d'apprendre pour diversifier notre appréhension de leurs gestes et des nôtres, ce que déjà le français connaît un peu qui fait naviguer, entre les animaux et les humains, des manières de cavaler, de fourmiller, de fureter, de lézarder, de papillonner, de renauder, de serpenter, qui sont—*comme dynamiques*—déjà plus que des allures : des manières de se rapporter au monde.

À défaut de vivre dans le même « monde » (perceptif, cognitif, affectif) que les autres vivants, il reste possible de dire et de voir que nos lignes s'entrecroisent sans cesse avec celles des autres vivants. Les verbes qui circulent d'une espèce à l'autre en sont l'indice ou la trace. Ces entrecroisements sont ténus et les instants où ils se produisent tiennent plus du miracle de la rencontre amoureuse que du quotidien, mais pour qui veut parler des vivants, c'est sur leur crête que la pensée biologique doit tenter de se situer.

64 Richard K. Nelson, *Make Prayers to the Raven. A Koyukon View of the Northern Forest*, Chicago (IL), The University of Chicago Press, 1983, p. 103-104.

* * *

Résumons ce que ce chapitre nous aura appris, et qui servira de base à une réflexion sur les partages humains du mouvement. Nous avons différencié le mouvement physique du mouvement biologique à partir du partage métabolique. Le partage métabolique est l'opération par laquelle le vivant s'individue continuellement au cours de son existence par une double opération : en se distinguant de son entourage immédiat, et en dialoguant sans cesse avec lui. Le partage du mouvement signifie qu'être soi c'est ne pas être l'autre *par* la relation qu'on entretient à lui. Ainsi le vivant ne saurait être conçu comme une chose ou une substance : il est le déploiement d'une relation à l'intérieur d'un milieu. L'altérité constituée par le milieu n'est donc jamais en surplus par rapport à l'existence de l'ipséité : ce sont les deux faces de la même pièce.

Mais les vivants ne sont pas seulement en dialogue avec un milieu : ils sont surtout en dialogues avec d'autres vivants (c'est de cela qu'est fait le milieu). Autrement dit, le partage du mouvement n'est ainsi pas seulement constant, il est aussi réciproque. Ainsi, non seulement chaque individu vivant se sépare du reste du monde en engageant une relation avec lui, mais ce monde lui-même, en tant que monde de vivants (et non seulement environnement *pour* un vivant) lui répond : le partage métabolique du mouvement n'est pas univoque—de l'autre côté des frontières qui marquent l'individu vivant, un monde lui-même métabolique s'échelonne jusqu'au niveau maximal de la vie qu'est la biosphère.

C'est ce partage mutuel du mouvement que les chapitres qui suivent vont s'employer à exhiber au plan de l'existence humaine.

Chapitre 10 ./. La posture

Nous avons longuement examiné la partition chorégraphique des mouvements humains par le Contact Improvisation : elle nous a permis de délimiter la carte des gestes spécifiques qui s'y déploient. Il est temps à présent d'élargir ce propos, et d'examiner une partition plus vaste : l'appartenance à l'espèce humaine. Conformément à ce que nous avons établi sur la nature de ce que nous entendons par partition au sens chorégraphique, la partition, au sens cette fois anthropologique, ne sera pas examinée en fonction de règles abstraites en lesquelles elle consisterait—règles qui seraient ainsi que des « propriétés » (comme le langage ou la raison), ou ainsi que des « codes » (comme le génotype)—mais bien en fonction des gestes qu'elles font apparaître. Ces gestes humains qui nous intéressent ne sont toutefois plus des gestes socio-historiquement situés, comme ceux qui ont fait l'objet de l'analyse jusque-là—ou plus exactement, leur situation sociale et historique n'est plus à saisir au niveau de l'histoire et des sociétés humaines, mais bien à celui de l'histoire et de la société du vivant.

Adolf Portman a élaboré, dans sa *Forme animale*[65], les linéaments d'une science qu'il désigne comme *phanérologie* et qui se doit comprendre comme la superposition d'une phénoménologie et d'une éthologie du comportement animal : la superposition provient du fait que la forme extérieure des animaux et de leurs comportements n'est pas seulement « pour eux » mais aussi pour les autres : il y a un apparaître à l'œuvre dans les formes animales, qui *se* montrent aux congénères et aux conviviaux. Disons que nous voulons faire, dans ce chapitre, la phanérologie de l'humain : nous nous y demandons à la fois comment nous nous comportons et comment nous nous donnons à voir (à nous-mêmes et aux autres), quelles sont, non pas nos caractéristiques fondamentales, mais nos modes d'agir et nos modes d'(ap)paraître.

Or un phénomène-comportement ne peut que nous saisir à regarder l'être humain : c'est qu'il avance debout (sur ses pieds, su son bassin s'il est en fauteuil, ou s'il est alité, sur son atlas). Le Contact Improvisation nous a initiés aux petits mouvements de l'ajustement postural. Steve Paxton les a appelés « la petite danse », et l'on y a reconnu le mouvementement de fond qui nous soutient dans l'existence motrice, fond sur lequel se détachent nos gestes, auquel on nous reconnaît comme individu, comme manière unique de varier l'accent de l'être en mouvement. Ce règne micro-logique ou infime de la posture est la signature individuelle que les contacteurs s'apprennent à lire les uns chez les autres pour arriver à conjoindre leurs gestes : c'est parce qu'ils partagent leurs « sols », c'est-à-dire leurs rapports à la gravité, qu'ils arrivent à sentir, le temps de courtes intuitions fugaces, où et comment se trouvent leurs partenaires.

Dans le Contact Improvisation, ces phanéromènes posturaux étaient étudiés pour permettre aux danseurs d'explorer autre chose que le debout (le rouler, le sauter le tomber). À présent, nous nous proposons d'utiliser ces acquis pour étudier comment la bipédie et la posture singulière qu'elle nous offre constitue une caractéristique humaine fondamentale, sur la piste d'une possible anthropologie dont le concept organisateur ne serait pas le corps ou la raison (comme il en est souvent question dans les anthropologies philosophiques), mais bien l'être-debout.

65 Adolf Portmann, *La forme animale* (1960), traduit du suisse allemand par Georges Remy et Jacques Dewitte, Paris, La Bibliothèque, 2013.

Nous avons regardé aux gestes du Contact Improvisation comme autant de manières humaines d'être-au-monde par le mouvement : nous sommes à la recherche, à présent, du mouvement auquel on reconnaît l'humain dans le règne animal. La locomotion et la posture érigées seront les fondements de la réponse que nous proposons.

* * *

Debout, non pas plus haut

L'anthropologie positive

Même sans l'usage de mes jambes, même sans l'usage de mon tronc, on peut encore dire que je suis de-bout (sur un bout) : tête dressée sur mon atlas lorsque mon tronc est immobilisé (puisque, même paralysé sur mon lit d'hôpital, l'éveil ou les soins de l'entourage maintiennent ma tête debout sur le sommet de ma colonne), colonne dressée sur mes ischions lorsque je suis privé de mes jambes (assis ou roulant en fauteuil), ou bassin dressé sur celles-ci comme les bipèdes (lorsque je marche)—je suis, humain, un être debout.

Hormis les humains, il y a peu d'êtres qui se tiennent comme moi sur un bout d'eux-mêmes si petit que mes jambes, mon bassin ou mon atlas. Il est vrai que les arbres et de nombreuses autres plantes poussent à la verticale (sous la forme d'une demi-oscillation qui est fonction de la gravité et de la place du soleil dans le ciel) : mais elles ne tiennent guère sur *un* bout, puisque chez elles, tout gain de hauteur s'accompagne d'un enracinement symétrique et horizontal dans le sol. Quant aux oiseaux, s'ils sont bipèdes à l'arrêt, leur mode de locomotion implique quasi-systématiquement le retour à l'horizontale, qui augmente considérablement leurs polygones de sustentation[66] : même

66 Le polygone de sustentation (chez l'humain) peut être défini comme la « surface virtuelle comprise entre les points d'appui des deux pieds, pendant la station debout, à l'intérieur de laquelle doit se

la poule, quand elle avance, abaisse son bec et prend et une position de quasi-vol qui lui fait adopter une posture plus proche de la quadrupédie (tube digestif dans le sens de la marche et polygone de sustentation élargi) que de la bipédie (tube digestif perpendiculaire au plan de locomotion et polygone restreint). Si l'on met de côté les quelques exceptions représentées, aux pôles antarctiques et australiens, par les pingouins (toutefois plus à l'aise dans l'eau, à l'horizontale, que sur la glace) et les kangourous (cependant dotés d'une large queue qui leur permet à l'arrêt un appui plus tripode que bipède) et les quelques mammifères (rongeurs et primates) qui pratiquent la posture érigée occasionnellement, les êtres humains semblent être les seuls vivants à avoir adopté l'être debout comme mode majoritaire d'être au monde par le mouvement.

L'idée d'organiser l'anthropologie autour de la posture n'est pas nouvelle : on la trouve déjà exprimée chez le paléoanthropologue André Leroi-Gourhan qui défendait, dans les années 1960, l'idée que l'évolution humaine commence par les pieds[67]. Contre les tenants d'une théorie de l'évolution de la vie pensée comme un progrès vers des animaux aux cerveaux de plus en plus développés (ce qui permettait sans ambages de placer les humains en tête de la série évolutive puisque leur coefficient d'encéphalisation est le plus important du règne animal), Leroi-Gourhan affirme que la cérébralisation loin d'être ce qui conduit l'évolution, n'est en fait qu'une conséquence lointaine d'une possibilité offerte par la stature érigée. Ce serait ainsi en vertu du progressif redressement des premiers hominidés que se serait opérées conjointement la libération des mains qui, n'ayant plus à soutenir le poids du torse, auraient été disponibles pour manipuler les outils, et la libération conséquente de la bouche qui, n'étant plus rivée aux fonctions de détection et de manducation de la nourriture, aurait pu s'autonomiser et se spécialiser dans l'articulation des mots. Le développement du cerveau lui-même ne se serait accompli que de manière concomitante à cette restructuration de la mâchoire, qui fait la place dans la boîte crânienne pour l'apparition d'aires absentes chez les premiers Hominidés, au premier rang desquelles les aires de Broca, dédiées justement à la parole. Il n'est jusqu'à la socialité humaine qui ne puisse être définie

projeter le centre de gravité du corps pour qu'il n'y ait pas déséquilibre et chute » (*Dictionnaire de médecine*, Paris, Flammarion, 1975 ; cité in *Trésor de la langue française*).

67 André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. Tome 2 : La mémoire et les rythmes*, *op. cit.*, p. 25 : « le départ de l'évolution humaine n'a pas été pris par le cerveau, mais par les pieds. »

par rapport à la posture érigée, puisque le vis-à-vis que cette dernière permet accentue le réseau des signifiants lisibles sur la face avant, des mimiques du visage (en particulier l'orientation du regard) aux attitudes posturales et aux gestes des mains.

Une difficulté est toutefois représentée par le fait que la signification de cette posture érigée n'est, pas moins que la cérébralisation, traditionnellement interprétée comme une supériorité de l'humain sur l'animal. En effet, on n'a pas attendu la paléoanthropologie pour se rendre compte que les êtres humains étaient bipèdes. Simplement, comme c'est le cas par exemple dans le *Timée* de Platon, cette bipédie était elle-même le signe de l'élévation humaine : c'est parce que l'intellect des humains est parent des sphères les plus élevées du cosmos que le lieu où il réside (la tête) est ancré dans le ciel, car « nous sommes une plante, non pas terrestre, mais céleste[68]. » Pour Platon, le corps humain est ainsi suspendu à l'enracinement céleste du crâne, son érection en dépend comme celle d'une marionnette suspendue à un filin. Aristote le répétait après lui : l'être humain, « est le seul des animaux à se tenir droit parce que sa nature et son essence sont divines[69] »—autrement dit, contrairement aux mammifères terrestres, le groin fouissant la boue à la recherche de nourriture, l'être humain est un être qui s'élève (autant moralement que physiquement) de sa condition animale. Au XVIIIe siècle encore, Herder ouvre sa philosophie de l'histoire en déclarant que la posture érigée est la conséquence d'une nature particulière du genre humain, que l'élévation physiologique ne fait que confirmer : « je ne comprends pas, dit Herder, comment le genre humain, s'il avait jamais eu par nature ce mode de vie bas, aurait jamais pu s'élever à un autre, si contraignant, si artiste... Si l'homme était un animal à quatre pattes, il l'aurait été pendant des millénaires[70]. » Or nous voulons proposer une anthropologie posturale qui ne tombe pas dans ce piège de l'humanisme « positif » qui postule la séparation d'avec l'animal, plutôt qu'elle n'en rend compte.

68 Platon, *Timée*, 90a-b ; *Œuvres complètes*, traduit du grec ancien par Léon Robin, Paris, Gallimard, 1950, t. 2, p. 520.

69 Aristote, *Les Parties des animaux*, livre IV, 686a : « Car il est le seul des animaux à se tenir droit parce que sa nature et son essence sont divines. Or la fonction de l'être divin par excellence c'est la pensée et la sagesse. Mais cette fonction n'aurait pas été facile à remplir si la partie supérieure du corps avait pesé lourdement. » (traduit du grec ancien par Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, 2002).

70 Johann Gottfried Herder, *Idées pour la philosophie de l'histoire de l'humanité*, traduit de l'allemand par Max Rouché, Paris, Aubier/Montaigne, 1962, p. 99.

Il nous faut donc répondre à cette difficulté et inscrire le debout dans la lignée animale dont il provient. Pour cela, repartons de ce simple fait : les humains sont des êtres vivants. Morphologiquement et génétiquement, il n'y a pas plus de différence entre un être humain et un chimpanzé qu'entre un bonobo et un gorille. Par leurs comportements mêmes, les humains ne sont pas vraiment « plus » différents des autres espèces animales qu'elles ne le sont entre elles. Cette continuité est affirmée dans les cultures de nombreuses sociétés humaines (qu'on appelle animistes ou totémiques) où les mouvements des autres vivants servent de modèle (moral, esthétique ou heuristique) pour comprendre ou ajuster les mouvements humains. Même à l'intérieur de nos sociétés dans lesquelles cette continuité est supposément expulsée, de nombreuses pratiques s'y appuient—des tests réalisés par la pharmacologie et par la médecine sur des animaux, aux réflexions éthiques sur la consommation de viande par les humains, aux pratiques artistiques qui ne se cachent pas de s'inspirer des mouvements animaux. De l'intérieur de « notre » culture (celle des modernes que nous n'avons jamais été), l'existence de cultures animales, transmissibles de génération en génération, fait également de moins en moins de doute. L'invention et la transmission de la recette des « patates lavées à l'eau de mer » par Imo (une jeune macaque habitante de l'île de Koshima) a ainsi provoqué, depuis les années 1950, les recherches des éthologues sur la culture des primates[71]. Les comportements animaux et humains sont tellement parents que certains individus d'espèces animales cousines peuvent s'approprier certaines de nos pratiques culturelles : dans les années 1960, un certain nombre d'éthologues se sont ainsi prêtés au jeu d'adopter un gorille—pour découvrir que dans ce cadre familial, nos « cousins » hominidés eux aussi pouvaient utiliser une langue faite de signes, et communiquer par des gestes abstraits. Comme l'éthologie du XXe siècle s'est ainsi employée à le montrer, il y a ou il peut y avoir des cultures, des langues animales ; et ces cultures, ces langues peuvent même s'articuler aux nôtres, pourvu qu'on fasse preuve de la diplomatie nécessaire.

Sortis de l'ébahissement et de la confusion face à l'existence de ces cultures animales, nous pouvons partir de cette prémisse : les humains sont humains par là où ils sont animaux[72]. La

71 Frans B. M. De Waal, « Cultural Primatology Comes of Age », *Nature*, vol. 399, #6737, 1999.

72 Dominique Lestel, *Les Origines animales de la culture*, Paris, Flammarion, 2001, p. 8 : l'humain est « une créature différente des autres animaux, comme l'oiseau à berceau australien l'est également, mais pour

raison, le langage, la culture sont des faits de notre existence comme êtres métaboliques, et non des sortes d'appendices extérieurs qui seraient ajoutés *partes extra partes* à nos organismes[73]. Les institutions humaines, pour le dire autrement, sont des institutions qui nous permettent de vivre, c'est-à-dire d'entretenir une relation dialogique avec notre milieu : elles ne peuvent être séparées des modalités d'interaction motrice qui qualifient ce dialogue—et singulièrement, donc, de la posture érigée qui semble en être le point nodal.

Le corps hiérarchique

Nous voilà donc muni de la carte et du chemin à parcourir : nous voulons penser la posture comme une fonction métabolique d'échange avec le milieu environnant. Or, paradoxalement, pour arriver à cette représentation d'une posture métabolique, c'est d'abord du corps qu'il nous faut nous débarrasser, du moins du corps tel que la représentation anatomique moderne nous en a livré l'image.

Cette image est celle d'un corps organisé, sous la peau, en organes, muscles et os séparés les uns des autres : elle est celle d'un corps statique, constitué (selon le modèle platonicien) de places fortes, à la manière des bâtiments d'une cité, au sein desquelles sont supposés circuler des fluides (sang, lymphe, humeurs...). Ce corps « dur », tout fait pour correspondre à l'ontologie des substances sèches et de tailles moyennes qui qualifie la modernité, est le résultat de deux abstractions consécutives : la première qui consiste à prendre le cadavre pour modèle du corps vivant ; la deuxième qui consiste à prendre les découpes que l'œil et le bistouri imposent au « corps découvert » sous la peau pour des distinctions d'essence entre les organes. Sous l'effet des transferts culturels Orient-Occident (où l'anatomie des méridiens chinois par exemple superpose sa carte à celle des muscles et des organes européens) et sous l'impulsion parallèle des recherches en anatomie fonctionnelle et en anatomie du développement (en particulier grâce aux développements de l'imagerie médicale), la diversification des anatomies a depuis quelques décennies au moins largement remis en cause cette représentation « solide » du corps humain. On sait aujourd'hui de plus

d'autres raisons. »

73 *cf*. Etienne Bimbenet, *L'animal que je ne suis plus, op. cit.*, p. 88 : « dire "la pensée", ou "la raison", c'est mal nommer l'humain, car c'est métaphysiquement le construire comme adjonction au corps vivant d'une superstructure nouvelle. »

en plus que nos organes bougent à l'intérieur de notre tronc, que le corps est au moins autant fluide que solide, qu'enfin qu'il n'y a pas *une* anatomie humaine mais *des* anatomies c'est-à-dire des manières de découper (*ana-temno* : geste de « couper au travers ») qui dépendent de systèmes de représentations et des modalités d'action sur le vivant. Ceci contraste déjà fortement avec la représentation du corps humain livrée par la modernité scientifique, et en particulier celle que la médecine moderne a extraite de la *Fabrique du corps humain* de Vésale, dont les planches anatomiques ont longtemps servi de modèle. Mais l'anatomie moderne institue plus que la simple séparation des organes entre eux à l'intérieur du corps et ce n'est pas encore assez de dire que l'anatomie humaine est plus fluide que le dessin ne le fait paraître.

Car l'anatomie moderne ne coupe pas que dans les chairs : elle coupe aussi et surtout entre le corps et l'environnement au sein duquel il se tient. Elle le fait déjà une première fois en séparant l'humain des autres vivants et en l'instituant dans un régime d'exception par rapport à eux. Cette exceptionnalité humaine est une des clefs de l'humanisme renaissant, à savoir une délimitation de « ce qui est humain » par opposition à d'autres règnes—en particulier ceux de l'animal et de la machine... mais aussi bien ceux de la folie, et des sauvages, que l'on peut en conséquence enfermer dans des asiles ou exploiter comme esclaves. Comme le dit Claude Lévi-Strauss,

> « c'est, en quelque sorte, d'une seule et même foulée que l'homme a commencé par tracer la frontière de ses droits entre lui-même et les autres espèces vivantes, et s'est ensuite trouvé amené à reporter cette frontière au sein de l'espèce humaine, séparant certaines catégories reconnues seules véritablement humaines d'autres catégories qui subissent alors une dégradation conçue sur le même modèle qui servait à discriminer entre espèces vivantes humaines et non humaines[74]. »

En quoi la *Fabrica* soutient-elle ce mouvement de discrimination ? Elle le fait d'abord en affirmant l'humain *contre* l'animal. En effet, la *Fabrica* de Vésale, publiée exactement la même année (1543) que le *De revolutionibus* de Copernic, réalise le mouvement inverse de

74 Claude Lévi-Strauss (entretien avec Jean-Marie Benoist), « L'humanisme dévergondé », *Le Monde*, 21-22 janvier 1979, p. 14.

la révolution copernicienne : là où Copernic décentre l'homme et la Terre pour les mettre dans l'orbite solaire, Vésale se propose de recentrer l'étude de l'homme sur l'homme seul. L'humain se trouve ainsi coupé de la série animale et mammifère selon laquelle l'aristotélisme et le galiénisme l'avaient jusqu'alors étudié (c'était notamment la justification épistémologique, chez les Grecs, de la dissection animale pour l'étude « analogique » du corps humain).

Mais ensuite, et surtout, l'anatomie vésalienne institue une séparation entre le corps humain et l'environnement dans lequel il doit être saisi de manière littérale : que signifie en effet le geste d'écorcher les cadavres ? Comme l'a remarqué Georges Canguilhem[75], en allant voir ce qui se passe sous la surface, Vésale inaugure l'idéologie selon laquelle les mouvements vivants s'expliquent prioritairement de manière interne, en deçà de l'interface avec l'extériorité. Ce geste culmine, à l'autre bout de l'aventure physiologique, dans le concept de « milieu intérieur » duquel Claude Bernard finit par dire qu'il est le seul véritable milieu d'existence des vivants[76]. Héritier de la tradition initiée par Vésale, Bernard affirme ainsi que pour expliquer le mouvement des parties anatomiques ou des organes et leurs fluides il suffit de se centrer au-dedans des limites internes de la peau. Le torse bombé, la tête tirée vers le haut et vers l'arrière, les images du corps humain représentées dans les planches anatomiques de *La Fabrique* constituent le premier pas qui conduit à cette coupure qui passe entre le vivant d'un côté et l'environnement de l'autre. Les paysages figurés en arrière-plan des planches attestent bien de cette séparation humaniste et du rejet conséquent de la nature : derrière les écorchés, des paysages de clochers, de palais, bref des paysages humanisés renvoient l'humain à son activité créatrice. Ainsi tout contribue à présenter l'humain comme « un sujet responsable de ses attitudes[77] », un individu séparé et autonome : loin d'être un vivant parmi les vivants, l'homme de Vésale se dresse de tous ses

75 Georges Canguilhem, « L'homme de Vésale dans le monde de Copernic », *Etudes d'histoire et de philosophie des sciences*, Paris, Vrin, 1968, p. 30.

76 Claude Bernard, *Leçons sur les phénomènes de la vie communs aux animaux et aux végétaux*, Paris, J.-B. Baillère et Fils, 1878, t. 1, p. 112 : « Je crois avoir le premier insisté sur cette idée qu'il y a pour l'animal réellement deux milieux : un milieu extérieur dans lequel est placé l'organisme, et un milieu intérieur dans lequel vivent les éléments des tissus. L'existence de l'être se passe, non pas dans le milieu extérieur, air atmosphérique pour l'être aérien, eau douce ou salée pour les animaux aquatiques, mais dans le milieu liquide intérieur formé par le liquide organique circulant qui entoure et où baignent tous les éléments anatomiques des tissus... »

77 Georges Canguilhem, « L'homme de Vésale », art. cit., p. 31.

muscles dans des paysages urbains où il retrouve ses propres œuvres[78].

Erwin Panofsky voyait dans ce moment historique la naissance d'une vision déthéologisée du monde, alimentée par l'invention de la *perspectiva artificialis* : dans ces peintures nouvelles, la logique de l'icône où les saints saturent le champ de vision est remplacée par celle de la fenêtre, qui ouvre sur une cour de palais, et où les affaires et les affects humains deviennent centraux. Plus récemment, Daniel Arasse[79] argumentait que cette déthéologisation n'est qu'un effet d'un mouvement plus profond : celui qui consiste à faire de l'humain l'étalon des choses. La perspective n'est en effet qu'un des événements qui marquent le XVIe siècle, où s'inventent au même moment l'anatomie moderne, donc, mais aussi la cartographie et l'horlogerie (Brunelleschi par exemple, qui invente la perspective, était aussi un grand fabricant d'horloges mécaniques). Que signifie cette commensurabilité du monde aux humains pour la compréhension du vivant qu'il est ? Elle signifie la coupure du partage du mouvement, c'est-à-dire l'oubli de l'idée que l'humain n'existe que par son lien métabolique avec les autres vivants, qu'il est mû autant qu'il se meut.

Le résultat de cette césure au sein du partage du mouvement est le renforcement, sous formes de substances, de deux des pôles qui constituent le métabolisme humain : son corps d'un côté, sa conscience de l'autre. La coïncidence des inventions de la perspective en art et de l'anatomie moderne dans les sciences médicales en est une bonne attestation. La fenêtre perspective en effet ouvre sur un monde à distance qui n'englobe pas le sujet percevant : retranché dans un espace littéralement hors monde (hors du monde représenté), le sujet face au tableau perspectiviste n'est pas impliqué dans la scène qu'il observe—tout le contraire du sujet face à l'icône, dont la fonction propédeutique n'était pas tant de s'offrir à la vue que d'emporter, d'enthousiasmer le spectateur (ou à tout le moins d'être des supports de remémoration des saints dans l'enseignement théologique). Or au même

78 Notons toutefois, comme y insiste Canguilhem à la fin de son article, que Vésale lui-même n'était pas plus vésalien que Copernic n'était copernicien. De même que Copernic, se voulant plus ptoléméen que Ptolémée, finit, bien malgré lui, par contredire les acquis de son maître, de même Vésale, en tant qu'aristotélicien, se représentait plutôt une humanité intégrée à la nature. La lecture que nous pouvons en faire en tant que modernes est ainsi probablement au rebours de ce qu'y voyait Vésale lui-même, à savoir un « homme s'éprouvant du dedans comme participant actif de ce mouvement universel d'organisation » (*ibid.*, p. 33). C'est cet aristotélisme qu'il nous faudrait donc rejoindre, sous le vernis « moderne » qui le recouvre.

79 Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004, pp. 44-46.

moment où la peinture nous présente une situation où le sujet a prises sur le monde plutôt que d'être mû par lui (ou par le divin), que nous enseigne l'anatomie de Vésale ? L'anatomie de Vésale nous initie, pour la première fois dans l'histoire de la médecine, à la musculature humaine. Dans les siècles précédents, l'anatomie, ce n'était pas le système musculaire : c'étaient ou les viscères, ou l'humeur, parce que, comme le dit Hubert Godard, « ce n'étaient pas nous qui nous bougions—on était bougé par Dieu[80]. » À la Renaissance au contraire, « c'est moi qui deviens l'agent de mon propre mouvement, d'où l'intérêt pour ce qui est l'opérateur de cette agence de mouvement : la musculature[81]. » Autrement dit, l'anatomie me confirme dans ma capacité à me mouvoir *par moi-même*. L'idée même de « spontanéité et d'autonomie organique[82] » se trouve instituée au rebours d'une représentation de l'humain comme participant au tout cosmique.

Corps et conscience sont ainsi les deux sédiments qui résultent de la coupure du partage du mouvement. Cette coupure ne commence pas à la Renaissance. Mais elle n'est pas non plus aussi vieille que l'humanité. Comme l'a suggéré le psychologue Julian Jaynes[83], pour certaines cultures et pour certains individus dans notre culture (en particulier dans la schizophrénie, dont il est spécialiste), la « conscience » comme phénomène de prise de décision subjectivement centré et le « corps » comme objet du monde manipulé par cette conscience est loin d'être une évidence.

Un bon témoin de l'absence d'une telle scission est l'*Iliade*. Dans l'*Iliade*, affirme le psychologue en lisant le texte avec précision, les héros n'ont pas de conscience (*psychè*, *phren* ou *noos*—nul n'apparaît au sens moderne). Plus encore, et comme chacun sait, dans le récit homérique, le processus de prise de décision n'est jamais l'affaire du seul sujet : même quand il s'agit de grands héros, leurs actions ne sont pas dirigées par leurs désirs, leurs volontés ou leurs représentations—ce sont, en lieu et place de ce que nous nous représentons comme une pensée propre ou intérieure, les dieux qui débattent, décident et mettent en mouvement le cœur, l'estomac ou la main des sujets. Les sujets du poème

80 Hubert Godard, « Fond/figure », art. cit.
81 *Ibid*.
82 Georges Canguilhem, « L'homme de Vésale dans le monde de Copernic », art. cit., p. 31.
83 Julian Jaynes, *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1976.

homérique, en d'autres termes, sont (au moins en partie, au moins de temps en temps) de « nobles automates[84] » animés par les dieux au service de voix qui leur intiment leurs actions et dont ils ne se sentent pas plus responsables que je ne rends responsable la chaise de l'habitude que j'ai de m'asseoir dessus plutôt que de la jeter à la tête de mon voisin[85]. Or, ce qui peut nous intéresser ici, c'est qu'aux côtés de cette absence étonnante de la conscience dans le poème homérique, on observe l'absence concomitante du corps humain comme unité vécue. Si, dans l'*Iliade*, il y a bien des morceaux de corps (bras, jambes, têtes) ou des mouvements (des lances pointées vers les remparts), nulle trace de corps humain unifié (*soma*) sinon lorsqu'il est question de cadavres. Cette absence n'est pas qu'une figure rhétorique : c'est plutôt une forme de représentation de l'humain, forme qui n'est pas propre au style des aèdes-auteurs du poème homérique, puisqu'elle est aussi attestée dans les peintures sur vase de l'époque mycénienne, qui ne présentent que des corps morcelés, dont le tronc est le plus souvent séparé des jambes au point de figurer un large trou à l'endroit où se trouvent les intestins, et où les bras et les têtes sont systématiquement désarticulés du buste.

La double absence de la conscience et du corps dans l'*Iliade* nous met sur la piste de l'anthropologie posturale (c'est-à-dire, « sans corps ni raison ») que nous voulons construire. Au cours du XXe siècle, nombreuses ont été les philosophies qui ont clamé la nécessité d'un retour au corps pour parer à l'idéalisme prétendu d'une philosophie et d'une civilisation occidentales trop occupées par l'intellect. Mais le corps humain n'a jamais été oublié (« que l'on pense seulement au coût en temps, en énergie et en argent des stratégies destinées à transformer le corps, à le rapprocher de la conformation tenue pour légitime, maquillage ou vêtement, diététique ou chirurgie esthétique, à le rendre présentable ou représentable[86] »),

84 *Ibid.*, p. 75.

85 Jaynes en tire la conclusion attrayante mais peu scientifique que l'humanité du temps d'Homère et probablement avant le temps d'Homère se concevait de même (ou plutôt : ne se concevait pas elle-même), c'est-à-dire que les humains se soumettaient aux voix des dieux sans avoir la conscience que ces voix étaient leurs propres raisonnements (d'où, notamment, l'omniprésence des théocraties dans les premières civilisations humaines connues). Sans aller jusqu'à cette position pour le moins scandaleuse, on peut cependant être d'accord avec Jaynes pour constater que la conceptualité attachée à la conscience est remarquablement absente de l'*Iliade*—premier grand récit conservé par écrit en Occident—, qu'en conséquence il était au moins possible de dire le monde (de raconter une histoire) en faisant l'économie de ce concept.

86 Pierre Bourdieu, « Remarques provisoires sur la perception sociale du corps », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 14, avril 1977, p. 51.

pour la bonne raison que toute idée de l'humain qui fait la part belle à la raison, au langage ou à la conscience se place nécessairement dans l'après-coup de la coupure du partage du mouvement, dont le corps est tout autant la résultante que la raison. Le corps n'est pas ce dont personne ne parle : il est au contraire le grand objet des discours, derrière lequel est masquée la réalité dynamique ou posturale de l'existence humaine.

Debout, séparés et ensemble

L'anthropologie lacunaire

Une solution remarquable à cette difficulté représentée par l'omniprésence de la combinaison corps+conscience dans les discours sur la différence anthropologique nous est fournie par les théories dites de « l'homme lacunaire ». Ces théories prennent le contre-pied de la tradition optimiste qui voyait dans l'humanité une sorte d'animal ou de vivant *augmenté*. Dans les théories de l'homme lacunaire, le signe est inversé—au lieu que l'humain soit un animal (un corps) « plus » le langage ou « plus » la raison (une conscience), l'humain devient un animal diminué. L'approche rilkéenne est typique de cette définition de l'homme par ce qui lui manque pour être animal. L'humain est pour Rilke enfermé dans un monde d'objets. Ceux-ci lui interdisent d'atteindre à l'unité du mouvant et de son environnement qui caractérise la vie animale dans l'Ouvert :

> « avec l'Ouvert donc, je n'entends pas le ciel, l'air et l'espace, car ceux-là aussi sont, pour le contemplateur et le censeur, *objet**, et, par conséquent, *opaques** et fermés. L'animal, la fleur, il faut l'admettre, sont tout cela sans s'en rendre compte, et ont ainsi devant eux et au-dessus d'eux cette liberté d'une ouverture indescriptible[87]... »

Descension plutôt qu'ascension, l'humanité se qualifie plutôt comme en défaut par rapport à l'animal et à la plante. Un demi-siècle plus tôt, Samuel Butler défendait une théorie similaire de la conscience humaine : d'après lui, loin d'être une faculté supérieure, la conscience est

87 Rainer Maria Rilke, « Lettre du 25 février 1926 » reprise et traduite dans Maurice Betz, *Rilke vivant. Souvenirs, lettres, entretiens*, Paris, Emile-Paul Frères, 1937.

un défaut d'être[88]. En effet, remarque le romancier, on n'est conscient que de ce qu'on n'a pas maîtrisé, que de ce qui n'est pas encore passé dans la mémoire et dans l'habitude—lorsqu'on dit que les animaux et les plantes n'ont pas d'activité consciente, on loue en réalité la virtuosité dont ils disposent pour la réalisation de leurs mouvements. La conscience n'est pas un avantage, c'est tout le contraire : le signe du caractère inexpérimenté et fragile de l'existence humaine.

Ce défaut est lié à un aspect sur lequel la biologie insiste depuis le début du XXe siècle au moins : l'être humain est un être néoténique—c'est-à-dire que les humains sont des animaux qui conservent à l'état adulte des traits habituellement juvéniles. Une sentence du biologiste Louis Bolk synthétise ce point de vue en affirmant que l'individu humain adulte « peut être défini comme un fœtus de primate devenu capable de se reproduire[89] ». Pour Bolk, la plupart des caractères typiques de l'espèce humaine—comme l'orthognathie, l'absence de pelage, le poids élevé du cerveau par rapport à la masse totale du corps, la forme du bassin, de la main et des pieds—peuvent être décrits comme des états fœtaux devenus permanents.

Un bon exemple est fourni par la structure de la main humaine, qu'on associe volontiers (au point d'en faire le symbole) à l'activité technologique humaine. Or les mains, paradoxalement, sont ce qui chez les humains, est la part la plus archaïque. Comme le synthétise Renaud Barbaras à partir de Leroi-Gourhan,

> « contrairement au membre antérieur de la plus grande partie des mammifères qui a évolué dans le sens d'une adaptation parfaite à un milieu très spécifique (par exemple le sabot des chevaux, parfaitement adapté à la course en plaine), notre main est très proche de l'extrémité du membre antérieur des reptiles. Les cinq doigts en particulier ne sont pas un trait anatomiquement évolué mais, tout au contraire, témoignent de l'indétermination initiale du membre antérieur

88 Samuel Butler, *Erewhon* (1872), Londres, Penguin, 1985. En particulier dans les chapitres 26 et 27, qui s'intitulent respectivement : « Opinions d'un prophète d'Erewhon à propos des droits des animaux » et « Opinions d'un philosophe d'Erewhon à propos des droits des légumes ».

89 Louis Bolk, « Le problème de l'anthropogenèse », *Comptes rendus de l'Association des anatomistes de France*, 1926 ; repris dans Andréas Sniadecki & Co (éd.), *Louis Bolk : la genèse de l'être humain par néoténie*, s.l., Copyrate, 2016, p. 22.

> entre locomotion et préhension. Autrement dit, notre main n'est faite pour rien, ou plutôt n'est bien faite pour quoi que ce soit de spécifique : son archaïsme morphologique correspond à une indétermination fonctionnelle[90]. »

Il n'y a donc pas une surnature qui s'ajouterait à l'existence animale pour qualifier l'humanité : les humains—et en particulier la main humaine—sont plutôt caractérisés par une régression par rapport à la plupart des mammifères qui ont évolué au cours de la même période géologique.

Un argument supplémentaire en faveur de cette caractérisation néoténique de l'humain est l'objective pré-maturation de nos nouveaux-nés, qui sont incapables de subvenir à leur existence pendant plusieurs années. De nombreux philosophes[91] ont inféré de cet inachèvement constitutif de l'être humain à l'existence d'une culture humaine : l'incomplétude individuelle appelle à une complémentarité culturelle qui s'atteste dès les premiers mois d'existence dans la prise en charge par les parents, et ne fait qu'être relayée tout au long de l'existence humaine par le langage et la technologie. C'est en vertu de cette pré-maturation que la place est faite à un prolongement de l'existence somatique dans des prothèses d'ordre culturel. Le développement des techniques médicales en est une bonne attestation : s'il a été tant nécessaire pour les êtres humains de prévenir la mortalité infantile par des inventions culturelles, c'est que ce travail de mise en défaut des risques de l'existence n'était déjà plus assuré par le métabolisme. L'être humain, du moins compris dans sa réalité individuelle, est loin de savoir s'adapter à toutes les situations : c'est le tout que forme l'être humain avec la culture dont il s'entoure, c'est l'habitacle culturel de l'homme qui est malléable en fonction des conditions environnementales extérieures, et c'est bien parce que l'homme vit dans un monde technicisé qu'il peut s'adapter partout ; parce que partout, il transforme le milieu pour y vivre[92].

Autrement dit, l'importance de l'épigenèse dans la formation de l'individu se mesure à l'aune de sa pré-maturation : autant de place faite à l'influence de l'environnement, autant

90 Renaud Barbaras, *La vie lacunaire,* Paris, Vrin, 2011, p. 171.

91 *cf*. sur ce point la synthèse de Marc Levivier, « Bref historique sur la fœtalisation et la néoténie » dans *Louis Bolk : la genèse de l'être humain par néoténie*, *op. cit.*

92 *cf*. Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, *op. cit.*, où la santé est définie par le philosophe comme « marge de tolérance à l'égard des infidélités du milieu » (p. 130), et la création de milieux sociaux humains, et la technologisation du monde, comme une tentative de réduction de ces infidélités.

d'incomplétude à la naissance. C'est ce qu'Agamben propose de penser avec son image de l'humanité comme « enfant néoténique », un enfant qui

> « serait pour ainsi dire tellement abandonné à sa propre enfance, si peu spécialisé et tellement tout-puissant qu'il se détournerait de tout destin spécifique et de tout milieu déterminé, pour s'en tenir uniquement à sa propre immaturité et sa propre ignorance. (…) Dans son infantile toute-puissance, il serait saisi de stupeur et jeté hors de soi, non pas, comme les autres êtres vivants, pour une aventure et un milieu spécifiques, mais pour la première fois dans un monde : il serait vraiment à l'écoute de l'être[93]. »

On entend ici résonner le thème de l'en-puissance cher à Agamben : l'enfance pré-maturée des humains est une manifestation de la puissance non pas comme potentiel de devenir tel ou tel, mais précisément comme « puissance-de-ne-pas », puissance de rester suspendu au moment de la détermination. Autrement dit, la situation de l'humanité comme enfance perpétuelle serait celle de n'avoir pas d'essence qu'elle puisse réaliser, ou plutôt : la seule essence qu'elle pourrait réaliser, ce serait celle de ne pas en avoir, de rester latente.

On voit, ici chez Agamben comme ailleurs, poindre le risque des anthropologies négatives qui à tout moment sont sur le point de se retourner positivement : l'humain est un animal auquel il manque quelque chose (en l'occurrence, d'atteindre jamais à un état adulte), mais ce manque constitutif est la case vide dans laquelle vient se loger sa grandeur (l'éternel enfant qu'est l'être humain conserve une puissance de devenir autre qu'il n'est né). Ce serait ainsi parce que les humains sont moins qu'ils pourraient plus—à savoir un langage, une culture. Dès l'instant où la culture oublie qu'elle *est* cet échec, dès l'instant où elle devient conservatrice de l'actuel plutôt que du potentiel, dès l'instant où elle cherche à « transmettre des valeurs immortelles et codifiées », elle est perdue comme culture et tend à imiter la transmission des « caractères essentiels de l'espèce[94] » comme chez les autres vivants.

Si on peut être d'accord avec les admonestations anti-traditionalistes d'Agamben, il est

93 Giorgio Agamben, *Idée de la prose* (1985), traduit de l'italien par Gérard Macé, Paris, Christian Bourgois, 2006, p. 83.
94 *Ibid.*, p. 85.

regrettable qu'elles s'appuient finalement sur une distinction entre la culture humaine et la nature animale, même si cette opposition prétend affirmer une certaine infériorité de l'humain, conçue comme « impropriété ». On ne connaît que trop et on a peut-être déjà trop répété ici les conséquences pratiques désastreuses de cette opposition. Car se cache, derrière l'affirmation d'une « impropriété », d'une « éternelle enfance humaine », un principe d'irresponsabilité que les dérèglements de Gaïa sous pression anthropique ne nous permettent plus de tenir. Non, la Terre n'est pas la cours de récréation de l'éternel enfant humain : elle est sa maison, son habitat—il la façonne et il a pour cela en charge d'en prendre soin, comme tous les autres habitants de ce territoire commun. Et il faut aller plus loin dans la critique, car quand ce n'est pas un principe d'irresponsabilité qu'amène l'idée de l'humain comme éternel enfant de la nature, c'est un principe d'appropriation qui se trouve défendu secrètement : depuis plusieurs siècles, au moins depuis la Renaissance, nous (je parle ici en tant qu'européen moderne) avons joué de cet argument pernicieux qui consiste à nous déclarer sans propriété—c'est-à-dire sans place assignée par le cosmos—pour nous arroger des droits illimités sur toutes les propriétés des autres humains (ennemis ou « sauvages ») et des autres vivants (domestiqués ou féraux). La colonisation, l'exploitation outrancière des ressources de Gaïa, si elles ne sont pas les conséquences de ces théories de l'impropriété, pourraient du moins y trouver des manières de justification.

Pour ces raisons au moins, on ne peut guère tenir, non pas pour des raisons ontologiques—il n'y a pas de vraie ou de fausse ontologie—mais pour des raisons pratiques, que les humains seraient les seuls éternels enfants, sans place à tenir au sein du cosmos. Si l'on tient à l'image de l'enfant (ce qui est sans doute nécessaire au vu de la néoténie), il faut admettre que l'enfance n'est pas un propre de l'humain, mais qu'il la partage les autres espèces vivantes : comme l'humanité, et sans doute de manière différente d'elle, mais d'une différence qu'il nous faut apprendre à minorer ou à ne pas considérer comme une différence qui nous éloigne des autres espèces, celles-ci ont de la capacité à devenir, du potentiel qui peut être accompli ou gâché.

Il était nécessaire de répéter ces réserves géopolitiques car l'idée de l'éternel enfant irresponsable n'est pas—ou pas nécessairement—ce que défend la théorie néoténique, dont

nous avons besoin comme cadre pour penser la posture érigée. Ce que dit, ou ce qu'on peut se contenter de faire dire à la théorie néoténique, c'est que le langage, la culture, la différence anthropologique enfin ne surviennent que dans la part inaccomplie de la vie. Cet inaccomplissement s'il est ce qui fait la place à l'humain, il n'y aucune raison qu'il soit le *propre* des humains. Même si, à nous humain, c'est dans l'humain que l'inaccomplissement est le plus facile à voir, cela ne veut pas dire qu'il s'y cantonne (au reste, c'est chez un autre animal que l'humain que les biologistes ont découvert la néoténie : il s'agit de l'Axolotl, petit amphibien mexicain, dont les auteurs semblent oublier parfois que sans lui, on n'aurait jamais eu l'idée de penser cette forme d'inaccomplissement somatique). De l'inaccompli, en vérité, il y en a dès que la vie devient vie individuée : en vérité, comme on l'a montré au chapitre précédent, la vie des vivants, comme vie séparée mais nécessitant la relation avec les autres vivants (vie en partage) est déjà cet inaccomplissement, où viennent se loger les cultures et les sociétés, humaines comme animales et végétales.

La distance

Ces réserves étant faites, nous nous proposons de réfléchir à la posture érigée dans le cadre d'une biologie négative. Le redressement des humains peut alors être compris, non pas spécialement comme une élévation et l'affirmation d'une supériorité, mais au contraire comme un signe particulier de l'incomplétude du vivant dans l'humain.

Qu'est-ce qui dans la genèse de l'espèce humaine a conduit au redressement ? La plupart des paléoanthropologues s'accordent sur le fait que la posture érigée a été sélectionnée chez les premiers hominidés à la faveur d'une modification du climat[95]. À différentes époques (entre -20 et -6 millions d'années) et en de multiples endroits du continent africain, certaines sous-populations auraient été isolées les unes des autres conduisant à la séparation des deux branches divergentes actuelles de la famille des Homininés, les Hominines (*Homo* et australopithèque) et les Panines (chimpanzés)[96]. L'hypothèse

95 Pour un tableau général des quelque 60 hypothèses formulées, au cours du XXe siècle, sur les causes du redressement, *cf*. Carsten Niemitz, « The evolution of the upright posture and gait—a review and a new synthesis », *Naturwissenschaften*, #97, 2010.

96 C'est Yves Coppens (*Le Singe, l'Afrique et l'Homme*, Paris, Fayard, 1983) qui a rendu célèbre l'hypothèse de l'East Side Story selon laquelle il y a environ dix millions d'années, la formation du grand rift en Afrique de l'Est aurait été responsable de la séparation des deux populations chimpanzées et pré-hominidées. Des découvertes récentes d'ossements antérieurs au grand rift ont montré que le milieu

majoritairement retenue, dite « de la savane », suggère que la bipédalité aurait été sélectionnée à la faveur d'un abandon progressif d'un biotope à la végétation dense (celui de la forêt tropicale humide) à la faveur d'un environnement dégagé et plat (celui de la steppe) : dans cette hypothèse, les premiers hominines sont alors caractérisés par une double locomotion (bipédalité et arboréalité) et un régime alimentaire prélevé sur les arbres (fruits) et tiré du sol (racines)[97]. Hans Blumenberg, clair partisan de cette hypothèse de la savane, en tire une formule anthropologique générale. Pour lui, le milieu typiquement humain en effet, c'est un milieu à l'horizon dégagé et l'histoire de l'humanité peut se comprendre à partir du phénomène correspondant : la prise de distance.

> « C'est l'avantage de la steppe sur la forêt vierge, qui propose aussitôt certes des cachettes, mais aussi toujours ce qui menace, dans l'environnement proche. Si le vaste espace de la steppe peut être appréhendé optiquement—et cela signifie toujours simultanément : structuré selon des distances et donc selon des temps de mises en garde évaluables—alors est conquis ce laps temporel qui laisse place à un comportement qui ressemble à nos yeux à de la réflexion et à la recherche d'une décision[98]. »

Parce que le monde est à découvert (sans arbres, en terre plate), un poste de vigie devient avantageux et nécessaire pour prévoir et agir à distance. « L'action à distance », qui recouvre pour le philosophe la quasi-intégralité des activités humaines, trouve sa première instanciation dans la maîtrise des projectiles, qui apparaissent en effet très tôt chez les premiers Hominines. L'anthropologue Paul Alsberg l'affirmait déjà, l'humanité et en particulier son appareillage technologique, est la conséquence d'une « adhésion tenace » à

des premiers hominidés a probablement été longtemps un mixte de savane et de forêt car « les premiers bipèdes avaient besoin des arbres pour se nourrir et/ou échapper à leurs prédateurs. » (Brigitte Senut, « Bipédie et Climat », *C. R. Palevol*, vol. 5, 2006, p. 96.)

97 Une autre hypothèse, dite du « généraliste amphibien », affirme que le milieu de préférence des premiers hominines aurait été les bords de fleuves ou de mer en Afrique équatoriale : dans cette hypothèse, le régime alimentaire aurait essentiellement été composé de fruits de mer, et la locomotion aurait alterné entre aboréalité, bipédalité et marche en eaux peu profondes, alternance qui aurait facilité le redressement par la semi-immersion du corps dans l'eau et l'allègement conséquent des contraintes exercées par le poids sur les articulations. *cf*. Carsten Niemitz, « A theory on the habitual orthograde human bipedalism—the "Amphibische Generalistentheorie" », *Anthropol Anz.*, vol. 60, 2002.

98 Hans Blumenberg, *Description de l'homme*, (1976), traduit de l'allemand par Denis Trierweiler, Paris, Cerf, 2011, p. 521.

cette méthode de défense balistique :

> « en faisant de la défense extra-corporelle son moyen de protection privilégié, moyen qui a été instinctivement adopté, pratiqué et complexifié par chaque nouvelle génération, les humains ont créé une nouvelle situation dans laquelle l'utilisation d'outils artificiels s'est automatiquement incorporée dans son schéma évolutif[99] ».

Le dégagement de l'environnement a ainsi appelé un usage balistique du bras et de la main où la motricité directe du reste du corps était mise hors circuit. Cette mise hors circuit n'a fait que s'accentuer au cours de l'histoire de la technologie militaire, qui chemine systématiquement vers des armes qui permettent le retrait de l'attaquant hors du champ de bataille—du bâton à la catapulte et aux drones télécommandés[100]. Entre les mouvements du guerrier et les conséquences réelles de ce geste, l'écart ne fait que se creuser. Ce n'est pas seulement le signe d'une automation renforcée, mais plus généralement le symptôme de la tendance humaine à creuser la différence entre les accomplissements à distance des gestes et leur nature motrice réelle. Tout tend à rendre absolue la distance (spatiale et temporelle) qui me sépare de l'extériorité : tout tend à me permettre de toucher mon adversaire sans être touché en retour.

Car la balistique n'est qu'un exemple de ce phénomène d'éloignement et d'abolition de la réciprocité du contact. André Leroi-Gourhan disait ainsi que « la main humaine est humaine par ce qui s'en détache et non par ce qu'elle est[101] ». Il voulait dire par là que le propre de la main humaine n'est pas tant d'être le *sujet d'actions spécifiques* (préhension, rotation et translation, qui sont présents chez les quadrumanes) mais d'être justement *l'objet d'une extériorisation* des fonctions pour lesquelles elle a été sélectionnée. Les premiers outils (percuteur, chopper, bois de cervidés) ne prolongent pas la main : ils la remplacent, au sens où « les opérations de section, de broyage, de modelage, de grattage et de fouissement

99 Paul Alsberg, *In Quest of Man. A Biological Approach to the Problem of Man's Place in Nature*, New York, Pergamon Press, 1970, p. 132.

100 Pour une analyse de cette logique pré-emptive à l'œuvre dans les arts de la guerre, et qui culmine avec la « guerre contre la terreur » conçue comme guerre contre une « menace qui n'a pas encore émergé », *cf*. Brian Massumi, *Ontopower. War, Powers and the State of Perception*, Duke University Press, 2015.

101 André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. Tome 2 : La mémoire et les rythmes, op. cit.*, p. 41.

émigrent dans les outils[102]. » Or, parce qu'elle s'extériorise dans des outils, la motricité humaine ne peut se lire comme un ensemble de possibilités physiologiques qui auraient été sélectionnées par l'évolution comme un tout en fonction de leur adaptation aux matières d'un environnement donné (comme c'est le cas des pieds, par exemple, extrêmement adaptés à la course). La main, on l'a dit, est tout le contraire d'une adaptation : c'est une extrême inadaptation qui est le miroir d'une extrême plasticité, par laquelle elle devient capable d'amplifier et d'extérioriser ses propres fonctions (broyage, modelage, grattage, fouissement) dans des outils. Leroi-Gourhan conçoit quatre étapes de l'extériorisation progressive des fonctions du corps propre dans l'outil. Dans la première, c'est le dispositif osseux qui est mis à portée de main : au lieu des dents, et même des ongles, le chopper et le silex sont utilisés pour les fonctions de déchiquetage. Dans la seconde, ce sont les fonctions remplies par les muscles qui sont mises à disposition de la main : au lieu de devoir impliquer le corps, la main n'a plus qu'un rôle de déclencheur de l'action. C'est déjà le cas dès l'invention des premiers leviers, vers - 30 000, ou des arbalètes. Mais dans cette seconde étape, la main donne encore une impulsion directionnelle : ce n'est plus le cas dans la troisième étape, où la motricité de la main n'a plus aucune parenté avec le déploiement effectif de l'activité. L'élevage, et l'usage des animaux de traits, est la première occurrence de cette extériorisation des fonctions musculaires où la main n'a plus qu'un rôle de guide. La machine automotrice (pilons à eau, moulins, machine à vapeur) n'en est que le prolongement, ce qui s'atteste encore aujourd'hui lorsqu'on parle des chevaux d'une voiture. La machine automatique (le robot, ou plus accessible à Leroi-Gourhan, les postes de pilotage automatique des avions) est l'étape ultime de cette évolution technique et correspond à l'extériorisation du cerveau moteur : « mutation idéale où l'homme aurait hors de lui un autre homme, entièrement artificiel, qui agirait avec une rapidité, une précision et une force sans limite[103] ».

C'est selon cette logique de mise hors circuit du corps de l'acteur que peuvent se comprendre les gestes rituels, et plus généralement les gestes expressifs. Comme Darwin l'avait suggéré avec sa théorie des émotions, on peut en effet penser l'expression émotionnelle comme un résidu de mouvement qui aurait perdu sa finalité (par exemple, l'augmentation du rythme cardiaque dans la peur serait liée à la nécessité d'augmenter le flux sanguin pour faciliter une fuite qui—en raison de la sécurité relative de l'environnement social—n'a cependant plus besoin d'avoir lieu) : même l'activité du corps propre est donc ici

102 *Ibid.*
103 *Ibid.*, p. 51.

comme « mise à distance » de la réaction aux stimuli proprement dite. Cette mise à distance du corps s'atteste notamment au niveau inter-relationnel dans les gestes de politesse. Dans un curieux passage, Blumenberg propose ainsi d'envisager l'accolade comme une « mise à distance » du geste d'étranglement : tout se passe comme si, dit le philosophe, « en exerçant l'action résiduelle, on laissait le partenaire montrer sa confiance dans le caractère innocent de l'accolade, et l'on démontrait soi-même la justification de cette confiance[104] ». Blumenberg en tire la conséquence que la socialité elle-même devrait pouvoir être décrite comme une mise hors circuit réciproque des corps, adhérant à la loi suivante : « moins le corps lui-même est instrument, *organe de réalisation* d'actes, et plus globalement il peut devenir pur *support d'expression*[105] ». Le propos est somme toute assez classique : moins j'en fais, plus j'en dis. Mais cette coupure ne vient plus concerner la séparation entre le langage et la parole : la coupure s'effectue au sein même du mouvement, dont le propre est d'avoir gagné, avec la socialité, une efficace (expressive) distincte et à raison inverse de son effectuation (réelle).

Au total, ce que la posture érigée rend possible peut donc se synthétiser dans l'idée d'*usage balistique du corps propre* : la manipulation des outils (geste technique) d'un côté, l'utilisation du corps comme signe expressif (parole) de l'autre accomplissent le même paradoxe—le retrait du corps hors de l'action pour en maximiser les effets. Hans Blumenberg remarque avec justesse que c'est un trait des communs des pensées de l'art au XXe siècle que d'éprouver, à l'égard de cette extériorisation, une « nostalgie esthétique[106] ». Face au renoncement à l'immédiateté, face au fait que l'être humain se met à distance, il n'est plus guère que dans des pratiques ritualisées comme les arts qu'il retrouve la proximité. Telle serait l'attitude romantique, pour laquelle l'art n'est pas tant couronnement de la culture humaine que nostalgie d'un retour à l'Ouvert auquel l'immédiateté de la vie animale alimentait sa prise. Cette rhétorique du retour à un contact plus immédiat avec la nature n'est toutefois pas nouvelle : déjà Francis Bacon invitait à se débarrasser des artifices pour revenir à l'expérience, réagissant ainsi à l'avènement de la bourgeoisie capitaliste au XVIe siècle et avec elle de l'hygiène bourgeoise

104 Hans Blumenberg, *Description de l'homme*, *op. cit.*, p. 553.
105 *Ibid.*, p. 554.
106 *Ibid.*, p. 522.

tardive qui s'exprime dans l'interdit spécifique du toucher, d'y mettre les doigts. Mais quelle que soit la date où ce désir de retour à la proximité s'atteste, c'est, du point de vue de Blumenberg, une confusion rationnelle de croire que la culture pourrait produire autre chose que cette mise à distance : elle en est le synonyme.

À première vue, la genèse de la posture chez l'enfant semble confirmer l'idée que la verticalisation est une telle opération de mise à distance. Comme le remarque Erwin Straus dans ses analyses pionnières,

> « dans la posture érigée, le contact direct avec les choses est reporté. Lorsque l'enfant rampe sur ses mains et ses genoux, il reste non seulement en contact avec le sol, mais à quatre pattes comme les quadrupèdes, il entre directement en contact avec les choses. L'axe longitudinal de son corps coïncide avec la direction de son déplacement. Tout cela change en se levant. Dans la marche, l'homme déplace son corps dans une transposition verticale, l'étendue de son corps étant perpendiculaire à la direction de son déplacement[107]. »

Ontogénétiquement, le redressement semble ainsi synonyme d'une prise de distance à l'égard de l'entourage, autonomisation que confirment d'ailleurs les proches en signalant que l'enfant marche « comme un grand ». Le déplacement cesse d'être lié à la manducation comme c'est le cas chez le jeune enfant qui rampe ou marche à quatre pattes, et dont le tube digestif est sur le même axe que celui de la locomotion :

> « Les animaux [et les nourrissons] se meuvent dans le sens de leur axe digestif. Leur corps s'étend de la bouche à l'anus, soit de l'entrée à la sortie, d'un début à une fin. L'orientation spatiale du corps humain est différente. La bouche est toujours une arrivée (pour la nutrition) mais plus un début (dans le déplacement), l'anus une issue, mais plus une fin. L'homme en posture érigée, les pieds au sol, et la tête en haut, ne bouge pas dans la direction de son axe digestif[108]. »

Si l'être debout ne bouge pas dans la direction de son axe digestif, en fonction de quoi bouge-t-il ? On peut remarquer qu'au plan sensoriel, la posture érigée signifie d'abord la fin

107 Erwin Straus, « La posture érigée », art. cit., p. 22-41.
108 *Ibid.*, p. 39-40.

du privilège des lèvres, de la langue et du nez comme organes d'orientation encore majeurs dans l'espace infantile (essentiels notamment dans la localisation du sein). Les conséquences de cette exclusion sensorielle sur les représentations symboliques des conduites matures sont ambiguës. D'un côté, tout ce qui a trait au contact (avec les aliments, avec les semblables) est plutôt l'objet d'un tabou pour les civilisations qui valorisent la posture érigée comme posture humaine par excellence. Mais de l'autre, pour les mêmes civilisations, le « goût », qui concerne une des fonctions les plus élémentaires de la vie infantile, est précisément le sens que de nombreuses langues retiennent pour qualifier les conduites esthétiques les plus gratuites—ce qu'on peut expliquer symétriquement en disant que c'est parce que le redressement, le passage à l'autonomie, est synonyme de l'abandon de ce sens qu'il peut ainsi être réapproprié et réinvesti dans le sens symbolique de la délicatesse.

Nous avons dit avec les paléoanthropologues que si la posture érigée signifie une diminution importante des surfaces de contact immédiat avec les choses proches (debout, je ne touche plus que depuis mes extrémités, pieds ou mains), cette perte a pour corrélat le dégagement d'un horizon pour des yeux situés au sommet d'un poste de vigie surélevé. Des études menées par Uexküll ont de même confirmé que la distance à laquelle un objet était perçu comme « au lointain » est variable en fonction de l'âge des sujets et s'élargir au fur et à mesure de la croissance.

> « À l'intérieur d'un rayon de dix mètres, les choses dans notre milieu nous sont connues comme étant proches et lointaines (…). À l'extérieur de ce rayon, il y a à l'origine juste un devenir-grand et un devenir-petit des objets. Pour le nourrisson, l'espace visuel finit ici, avec un lointain qui cerne tout. C'est seulement progressivement que nous apprenons, à l'aide des signaux d'éloignement, à repousser toujours plus le lointain, jusqu'à ce qu'il se trouve à une distance de six à huit kilomètres où le lointain, aussi chez l'adulte, clôt l'espace visuel et inaugure l'horizon[109]. »

Ainsi, pour un enfant, une scène qui se situe objectivement à distance (par exemple des ouvriers travaillant sur la façade d'un bâtiment) peut ainsi être perçue comme un petit objet figé sur un plan (comme le seraient de petites figurines qu'on aurait placées sur une maison

109 Jakob von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain*, *op. cit.*, p. 66.

de poupée).

Le soutien

Il semblerait donc que du côté de la paléoanthropologie comme de celui de l'ontogenèse du comportement et de la perception, la posture érigée doive bien être envisagée comme *mise à distance* des autres, retranchement, plutôt que prise de contact.

Mais une toute autre histoire est possible, sans doute moins « virile » (au sens de « l'érection » en solitaire de l'individu dans un milieu d'adversité), où l'on pourrait d'abord remarquer que l'histoire du redressement est inséparable de l'histoire de la socialité humaine. Certes Blumenberg le remarque, qui insiste sur le fait que la parole et les gestes expressifs ne peuvent en effet se développer qu'au sein d'une espèce dont la face avant se découvre et est présentée à l'entourage (puisque c'est sur cette face que les individus peuvent lire des signes de plus en plus raffinés). Mais c'est pour dire que les humains sont capables d'agir les uns sur les autres à distance : la prise de contact par le langage se fait alors à raison inverse d'une relation réelle.

L'autre histoire que nous voudrions dessiner s'appuie sur une caractéristique simple et essentielle de la posture érigée : c'est le fait qu'elle n'est justement pas tant *érigée* comme une forteresse imprenable et solide, que *suspendue*, *précaire, instable* : c'est dans cette précarité de la posture érigée que ses implications transindividuelles se laissent lire le plus aisément.

L'être humain, nous l'avons déjà dit, est caractérisé par une pré-maturation motrice : à la naissance, il ne dispose pas des schèmes les plus élémentaires de mouvement. Ainsi même l'acte de nutrition n'est pas une donnée immédiate de la vie instinctive du nourrisson : au cours des premiers mois, la tétée est l'objet d'une négociation avec les parents qui alimentent l'enfant, qui doivent diriger l'enfant vers le sein ou le biberon[110]. Quant à la locomotion, elle est quasiment impossible au nourrisson au cours d'une période qui peut aller jusqu'à plusieurs années, plaçant l'enfant humain sous la dépendance extrême de l'entourage pour subvenir à ses besoins les plus

110 *cf*. Alva Noë, *Strange Tools: Art and Human Nature*, Hill and Wang, 2015, ch. 1. Noë rend compte de cette inaptitude à la tétée en en faisant le nexus des premières organisations attentionnelles conjointes parent/enfant.

primaires. Jacques Lacan parlait à ce propos d'un « "retard" du développement du névraxe pendant les six premiers mois » de la vie des petits humains, attesté dans « l'incoordination motrice et équilibratoire du nourrisson[111] » qui est incapable de se soutenir ou de se déplacer seul dans son environnement. Des travaux récents d'anthropologie comparée ont montré que ce phénomène, l'inadaptation motrice, est tellement inscrit chez l'humain qu'à la naissance, il ne dispose pas même des fondements anatomiques qui lui permettraient de se mouvoir sur deux pattes. Comme Christine Tardieu l'affirme, la bipédie n'est pas une disposition native chez l'être humain :

> « une fois sorti du ventre de sa mère, le nouveau-né qui n'a connu *in utero* que des contraintes de contention, très fortes en fin de gestation, va devoir faire face à des conditions totalement inverses. Hanches et genoux fléchis, colonne vertébrale enroulée dans le ventre de sa mère, voilà qu'il doit apprendre à tenir sa tête verticalement, à ériger son tronc, à étendre ces hanches et ses genoux, à tenir sur ses deux pieds. Se redresser, apprendre à marcher, c'est donc se modifier, se transformer totalement[112]. »

Autrement dit, alors que chez la plupart des mammifères, la posture *in utero* semble préparer à la locomotion (quadrupède), chez l'humain, la locomotion (bipède) exige un abandon ou plutôt une refonte des schèmes fondamentaux (y compris anatomiques) de la position fœtale. Le dispositif ostéo-musculaire du nourrisson n'est pas apte à la posture érigée : à la naissance, la conformation de la colonne, du bassin et de l'articulation fémuro-rotulienne en particulier ne sont pas adaptées à la bipédie—et ce n'est que sous l'effet de la gravité, au cours d'un redressement d'abord incertain et peu commode pour le nourrisson, que ses articulations se conforment à la marche[113]. Or cela laisse entière la question de savoir : qu'est-ce qui motive le redressement, si rien ni dans les schèmes posturaux ni dans le dispositif ostéo-musculaire, n'y prépare ?

On peut tenter de répondre à cette question par la négative, au travers de cas chez l'humain où justement le passage à la bipédie ne s'effectue pas. De nombreux troubles du comportement chez l'enfant attestent de cette plasticité à l'égard de la bipédie. Ceux que

111 Jacques Lacan, *Écrits, op. cit.*, p. 186.
112 Christine Tardieu, *Comment nous sommes devenus bipèdes*, Paris, Odile Jacob, 2012, p. 60.
113 *Ibid.*, p. 81.

l'on appelle les enfants-placards[114] notamment, que leurs parents abandonnent à domicile la journée et contraignent à rester dans l'espace restreint de la chambre (là où, au moins, « ils ne feront pas de bêtises »), exhibent ainsi des troubles de la motricité tels que l'acquisition de la locomotion bipède exige une rééducation psychomotrice complète. L'hypothèse émise pour expliquer ce phénomène de jeunes humains *quadrupèdes* s'appuie sur le fait que, dans un tel cas, l'environnement affectif nécessaire à assurer la mise en branle du corps dans l'espace déséquilibré de la marche a fait défaut au moment de l'âge de l'apprentissage de la marche. L'enfant humain, en effet, aux moments où il tente ses premiers pas,

> « jette toujours un coup d'œil discret à son entourage, cherchant un encouragement, quêtant une adhésion, un appui... qu'il reçoit sous de multiples formes—coup d'œil complice, geste d'approbation, ton de la voix venant de la mère, du père, d'une nourrice, d'un proche... (…) Faute de cet encouragement, il reste à quatre pattes[115] ».

C'est l'entourage qui fournit son sol au redressement de l'enfant humain, en lui assurant la stabilité affective au sein de laquelle le « déséquilibre fondateur[116] » de la bipédie peut être acquis. Loin d'être un redressement *contre* l'environnement, la bipédie est donc étayée *sur* des regards et des soins qui rendent cet environnement confortable.
L'idée que la posture érigée est une relation plutôt qu'une coupure renvoie à ce que le précurseur de l'approche psychomotrice en psychologie, Julian de Ajuriaguerra, appelle le « dialogue tonique » entre la mère et le nourrisson[117]. La néoténie humaine est telle, on y a insisté, que pendant les premiers mois de sa vie, le nourrisson est incapable de se mouvoir par lui-même. Ajuriaguerra en tire toutes les conséquences : cela veut dire que l'enfant est sans cesse porté et transporté par les parents, sans pouvoir engager sa motricité. Le nourrisson, au départ, ne dispose même pas de la plus simple coordination, notamment entre les muscles fléchisseurs et extenseurs, qu'il s'apprend à lui-même progressivement en mettant à l'épreuve de manière désordonnée un certain nombre de gestes aveugles

114 Boris Cyrulnik, *La naissance du sens*, Paris, Pluriel, 2010, p. 38.
115 Christine Tardieu, *Comment nous sommes devenus bipèdes*, *op. cit.*, p. 83.
116 Hubert Godard, « Le déséquilibre fondateur », *Art Press*, « Les Vingt Ans d'Art Press », Automne 1992.
117 *cf*. Michel Bernard, *Le corps*, *op. cit.*, ch. 6.

caractéristiques des gesticulations au berceau. Avant que cette coordination n'apparaisse, de quoi dispose le nourrisson ? Comme Henri Wallon (dont s'inspire largement Ajuriaguerra) le remarquait déjà, l'essentiel du mode d'action dont dispose le nourrisson est de l'ordre du spasme musculaire, dont le cri est la première expression et le sédiment :

> « Le spasme a pour étoffe l'activité tonique des muscles qui précède les mouvements proprement dits. L'agitation du nourrisson est faite de brusques détentes qui le font passer d'une attitude à une autre. Dans chacune d'elles, les muscles semblent se tendre et se durcir, plutôt qu'ils ne se raccourcissent ou ne s'allongent en vue de gestes qui puissent explorer l'espace. La contraction y est massive, tétaniforme, s'y propage en nappe, intéresse particulièrement la musculature vertébrale et proximale, c'est-à-dire celle qui servira surtout à l'équilibre du corps[118]. »

Autrement dit, l'essentiel de l'activité du nourrisson est posturale, à ceci près qu'il n'y a pas là (pas encore) de posture à tenir, puisque l'enfant repose en permanence, soit sur le sol, soit, et c'est précisément là que la théorie d'Ajuriaguerra intervient, dans les bras des parents. Telle est en effet l'hypothèse de travail du psychiatre que d'avoir considéré que la fonction de ces premières réactions toniques est relationnelle : l'activité tonico-posturale est « la fonction de communication essentielle pour le jeune enfant, fonction d'échange par l'intermédiaire de laquelle l'enfant donne et reçoit[119]. » Ainsi, si « l'enfant, dès sa naissance, s'exprime par le cri, par les réactions toniques axiales, par des grimaces ou gesticulations où parle tout le corps », s'il « réagit aux stimulations ou interventions extérieures par l'hypertonie, ou se laisse aller à une paisible relaxation[120] », c'est rapidement dans son rapport à autrui que ces modifications toniques sont employées—dans la mesure où elles sont investies psychiquement comme expressives par l'entourage qui les interprète et les comprend. Ce mode de communication s'exprime au mieux en parlant de contagion tonique : l'enfant partage avec les parents son état affectif en leur présentant des variations toniques auxquelles ceux-ci s'accordent (et non

118 Henri Wallon, *L'évolution psychologique de l'enfant* (1941), Paris, Armand Colin, 2012, p. 148.

119 Julian de Ajuriaguerra et René Angelergues, « De la psychomotricité au corps dans la relation avec autrui : à propos de l'œuvre de Henri Wallon », *L'évolution psychiatrique*, vol. 27, 1962, p. 24.

120 Julian de Ajuriaguerra et Michèle Cahen, « Tonus corporel et relation avec autrui, l'expérience tonique au cours de la relaxation », *Revue de Médecine Psychosomatique*, 1960.

seulement réagissent) ; l'état d'alarme du nourrisson (hypertonicité) est partagé par les parents comme son état d'apaisement (hypotonicité), ou plus exactement, ce partage est ce qui est recherché par le nourrisson et en fonction duquel les réactions seront progressivement adaptées aux situations de l'environnement. La syntonie ou l'accordage tonique avec le ou les parents sera ainsi le facilitateur de l'émergence d'une relation objectale. La personnalité du nourrisson se façonne en même temps qu'elle façonne et met en question l'environnement qui l'accueille et prend soin de lui. C'est dire que le nourrisson n'est pas, du fait de son immobilité, un être passivement informable ni même naïvement transportable—bien plutôt, c'est parce qu'il met à l'épreuve, dans la relation tonique avec le parent, les situations auxquelles il est confronté, qu'il peut se les approprier.

On peut trouver confirmation de ces idées dans la théorie patočkienne des mouvements de l'existence humaine. Jan Patočka appelait notamment « proto-mouvement » de l'existence ce rapport premier au monde, mouvement qui est placé, dans son vocabulaire, sous le signe de l'affect (ce qui se symétrise, au niveau psychomoteur, dans le dialogue tonique) plutôt que de l'action (ce qui se symétrisera, dans le cours du développement, en déploiement musculaire). Dans le proto-mouvement de l'existence, « l'homme est par tout son être, tributaire de l'autre homme dans sa fonction de protecteur, créateur de sécurité et de chaleur vitale, donateur d'unité, d'adhérence et d'attachement[121] ». Le phénoménologue tchèque ne s'y trompait pas en référant ce proto-mouvement à la Terre comme son lieu d'ancrage : c'est en effet dans le rapport gravitaire que s'entretient cette première relation, à la fois parce qu'elle suppose l'enracinement du parent (qui, pour accueillir l'enfant, doit se ménager une place dans le monde), et parce qu'elle met en jeu les mêmes mécanismes qui deviendront les colorations posturales des mouvements une fois l'enfant debout.

Mais surtout, ce que voyait bien Patočka et que confirment les études d'Ajuriaguerra, c'est que cet accueil correspond à l'ouverture d'un espace de mouvements possibles. Ainsi, là où Ajuriaguerra atteste d'un lien fort entre l'accès à la

121 Jan Patočka, *Papiers phénoménologiques*, traduction du tchèque par Erika Abrams, Grenoble, Millon, 1995, p. 109.

motricité chez les jeunes enfants et la coordination tonique avec le parent (et c'est pourquoi « l'enfant hypertonique marche plus tard que l'enfant hypotonique et, en outre, la préhension et la motricité fine est plus précoce chez l'enfant hypotonique que chez l'enfant hypertonique[122] »), Patočka voit dans le proto-mouvement un « mouvement de la disposition, du se-trouver, mouvement grâce auquel notre situation reçoit une détermination et une forme[123] » qui constituera la « basse fondamentale » de la mélodie cinétique de l'existence.

Et il faut bien entendre cette image symphonique qui nous permet ici d'avancer : en parlant du proto-mouvement de l'existence comme de l'*ostinato* de la mélodie de la vie, Patočka veut bien dire qu'il est plus qu'une simple base—il continue, tout au long de la vie, à être réinvesti.

C'est notamment le cas dans les moments d'apprentissage de nouveaux mouvements. Comme y insiste Ajuriaguerra,

> « l'acquisition de nouvelles capacités motrices est indissociable à la fois de la manière dont l'enfant se représente et se sent agir (intégration d'un schéma corporel statique et dynamique) et d'autre part de la manière dont l'environnement de l'enfant accueille cette motilité et accepte les modifications qui peuvent en résulter[124]. »

Autrement dit, si le redressement est à l'évidence sous la dépendance des soutiens de l'entourage (au point qu'il n'est pas possible sans eux), le vocabulaire moteur qui s'y articule n'en continue pas moins de se faire sous les yeux des autres et d'incorporer leurs soutiens, jugements négatifs ou approbations. L'exemple des « faux gauchers[125] » donne une bonne image de cette dialectique de confirmations dans la genèse de la motricité individuelle. On parle de faux gauchers à propos d'individus latéralisés à droite, c'est-à-dire avec une dominance posturale droitière (par exemple un pied et un œil dominant à droite) mais qui utilisent la main gauche pour des activités plus valorisées symboliquement—en particulier l'écriture. Pourquoi l'individu écrit-il avec sa main gauche alors que tout dans sa posture et dans l'usage de ses polarités axiales soutiendrait l'usage de la main droite ?

122 Michel Bernard, *Le corps*, *op. cit.*, p. 61.
123 *Ibid.*
124 Julian de Ajuriaguerra et Daniel Marcelli, *Psychopathologie de l'enfant*, Paris, Masson, 1982, p. 87.
125 *Ibid.*, p. 89.

L'enjeu pour l'enfant est, dit Ajuriaguerra, soit de s'opposer à l'entourage qui manifeste plus ou moins directement sa préférence pour la latéralisation à droite, soit au contraire d'élire un des membres (gauchers) de la famille auquel l'enfant s'identifie. Le résultat en est des difficultés éprouvées dans le geste d'écrire, qui se réalise le plus souvent au prix de contorsions importantes du reste du corps et en particulier du tronc et de la tête, qui ne savent où se placer pour soutenir l'activité. Comme on le voit dans ce cas, l'intégration gestuelle est placée sous le signe du jeu des affects, dans la boucle rétroactive qui s'établit entre chaque geste et sa confirmation ou son infirmation par l'entourage.

Ces différences ne sont pas seulement individuelles : elles recouvrent des réalités sociales qui peuvent concerner des partitions entre les genres, les niveaux de vie, les cultures. Dans son fameux article « Lancer comme une fille », Iris Marion Young s'inspire de l'article d'Erwin Straus sur la posture érigée pour montrer comment des personnes éduquées-femmes dans les sociétés post-industrielles ont ainsi tendance à limiter l'amplitude de leurs mouvements de lancer et à ne pas utiliser au maximum les potentiels de déséquilibre offerts par la posture érigée :

> « La différence fondamentale que Straus observe entre la manière dont les garçons et les filles pratiquent le lancer consiste en ce que les filles impliquent moins leurs corps en totalité que ne le font les garçons. Elles ne se penchent pas vers l'arrière, ne tordent pas le buste, ne reculent ni ne s'avancent. Au contraire, les filles ont tendance à rester relativement immobiles, à l'exception de leurs bras, et même les bras ne sont pas étendus au maximum[126]. »

Les manières dont les regards sont posés sur le mouvement des individus en fonction de leur genre étaye ainsi des manières de se tenir qui autorisent ou empêchent l'usage de certains gestes. Même si selon toute apparence biomécanique, ces gestes sont disponibles, le soutien affectif qui permettrait leur exécution fait parfois défaut (actuellement ou dans l'histoire de la personne) au point non pas de les interdire, mais de les contraindre ou d'en diminuer l'efficace.

126 Iris Marion Young, « Throwing Like a Girl: A phenomenology of feminine body comportment, motility and spatiality » (1977) repris dans *On Female Body Experience: 'Throwing Like a Girl' and Other Essays*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 31.

Corporer

En substituant le concept de posture à celui de corps, nous nous donnons les moyens de voir que le corps vécu n'est pas seulement quelque chose que nous avons, ni même quelque chose que nous sommes, mais quelque chose que nous faisons. La forme typique qu'occupe mon corps (ma posture) n'est pas ainsi une forme fixe, mais plutôt une prise de forme incessamment rejouée. J'enfile ma posture comme un gant : je me fais un corps comme l'anglais peut dire qu'on « fait un poing » (*making a fist*, « serrer le poing ») ou qu'on « fait un visage » (*making a face*, « faire la grimace »).

La philosophe canadienne Erin Manning insiste sur cette dimension processuelle en proposant de dire qu'on n'a pas un corps, mais qu'on est plutôt un mouvement de corporation (*bodying*) : mon corps n'est pas quelque chose qui m'appartient comme une propriété stable et identique à elle-même ; c'est une « écologie de processus et de pratiques (…) toujours en co-constellation avec l'environnementalité à laquelle il prend part. Un corps, c'est un nodule dans un processus relationnel[127]. » Parler de ce mouvement de *corporer* plutôt que d'*in*corporation ou d'*in*carnation, c'est éviter cette contradiction contenue dans le concept équivoque d'*embodiment*, où l'on pourrait croire qu'il s'agit, pour un élément désincarné (mon âme, mon esprit, ma vie), de prendre une chair qu'il n'avait pas. Or mon âme, mon esprit, ma vie *sont* mon incarnation, ils ne la précèdent pas. C'est ce que veut dire le verbe *corporer* : le mouvement de corporation ne parle pas d'un passage entre deux ordres de réalité, mais part d'un seul et même plan, indivisiblement somato-psychique, dans son processus de prise de forme.

Bien sûr, cela ne veut pas dire que le corps ne soit pas vécu comme quelque chose qui nous échoit. L'effort, la fatigue, la maladie nous l'indiquent ou nous le rappellent, le corps n'est pas seulement quelque chose en constante mutation mais aussi une masse, un point d'arrêt que rencontrent parfois mes impulsions de mouvements. Mais de son apparaître-masse, on ne peut conclure à son existence objectale distincte de l'impulsion motrice qui le rencontre : même cet apparaître-masse est un mouvement que nous faisons et non une matière sur laquelle achoppe notre mouvement. C'est ce que pointe Jan Patočka quand il parle du corps comme de « l'ensemble des possibilités que nous ne choisissons pas, mais dans lesquelles nous

127 Erin Manning, *Always More Than One*, *op. cit.*, p. 19.

nous insérons, des possibilités pour lesquelles nous ne sommes pas libres, mais que nous devons être[128]. » Patočka ne veut pas dire que nous sommes condamnés à habiter notre corps tel qu'il nous est échu—il veut au contraire mettre l'accent sur le fait que, même dans cette impression d'être-jetés dans nos corps, cette déréliction n'est pas une réception passive, mais une prise de vie active.

Ce faire tacite, cette vie anonyme qui soutient notre être-au-monde, qui retient en elle la somme des gestes passés dans lesquels nous nous insérons sans les choisir, a fait l'objet de nombreuses analyses phénoménologiques, depuis les réflexions de Husserl sur les « kinesthèses » jusqu'aux réflexions de Straus sur la « posture érigée » et de Merleau-Ponty sur le schéma corporel, qu'il définit comme « l'obscurité de la salle nécessaire à la clarté du spectacle, le fond de sommeil ou la réserve de puissance vague sur lesquels se détachent le geste et son but, la zone de non-être devant laquelle peuvent apparaître des êtres précis, des figures et des points[129] ». Mais c'est sans doute dans la philosophie phénoménologique de Jean Clam[130] que les mouvements posturaux ont trouvé leur plus exacte mise au jour, sous les espèces de ce que le philosophe appelle tantôt « mouvementements » tantôt « mouvements corporants ».

Chez Jean Clam, la traque pour les mouvements qui nous mouvementent a en effet le bénéfice de s'appuyer sur les savoirs et l'expérience de la psycho-motricité de l'enfant. Cela lui permet d'aller chercher structures aux corps premiers infantiles, dont les remuements servent de modèles à la compréhension du corps adulte qui, dans son immobilité apprise et contenue, n'en rejoue pas moins les mouvementements incessants de cette motilité première.

> « Le corps premier, insiste ainsi Jean Clam, n'est pas simplement le lieu d'une agitation qui lui fait accomplir une très grande variété de mouvements avec les différentes parties de son corps, agitation impressionnante par la violence de ses phases, son hypertonicité, ses discontinuités, ses emballements, ses endurances et les dépenses énergétiques qu'elle engage. Il est le lieu ou plutôt l'actualité, l'espace spatié, de mouvements corporants, c'est-à-dire de mouvements qui constituent le

128 Jan Patočka, *Le monde naturel et les mouvements de l'existence humaine*, édité et traduit du tchèque par Erika Abrams, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1988, p. 94.

129 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 117.

130 *cf.* en particulier Jean Clam, *Genèses du corps : du corps premier aux corps contemporains*, Paris, Ganse Arts et Lettres, 2014.

> corps à travers le relationnement de ses sentis sur des aires de plus en plus resserrées du nouage du corps-monde. Ces mouvements ne sont pas d'"autres" mouvements qui viennent s'ajouter à ceux qui font l'agitation du corps premier apparent. Ce sont les mêmes mouvements, mais se donnant le sens de ce par quoi s'effectue la "carnation" du corps en devenir[131]. »

Traquer l'apparaître de ces mouvements peut être une manière de prendre conscience des traces laissées en nous par l'existence et plus singulièrement par la coexistence avec les autres êtres. Une heure d'un mouvement répétitif suffit parfois à faire apparaître certains de ces mouvements corporants. Quand je sors de la piscine et que je m'assois dans le métro, des échos des gestes du crawl m'apparaissent encore aux entournures des épaules, et mes jambes propulsent encore l'eau à l'arrière de moi. Pourtant je suis bien assis, et n'était l'odeur de chlore que mon corps dégage, nul ne pourrait soupçonner qu'en un sens je suis encore dans l'eau. C'est pourtant ce que ces « gestes fantômes » qui hantent mon corps présent me laissent sentir comme « tendances vers le mouvement qui persistent dans le corps même après que les mouvements de grande ampleur ont disparu[132]. » Ce faire inchoatif n'est même pas une ébauche de geste, comme lorsque je m'apprête à saluer quelqu'un puis me retiens au dernier moment, mais l'ersatz de cette ébauche. À peine perçus, ces fantômes de gestes ne m'apparaissent guère que quand je suis au repos, assis ou allongé, dans le demi-sommeil où émerge déjà le rêve qui ravive les mémoires du jour écoulé. Or ces gestes fantômes, ces mouvements corporants habitent ma posture. Ma posture, pour le dire autrement, est al forme où se sédimentent et se sont sédimentés tous mes gestes, par habitude ou par trauma. Comme les membres fantômes des amputés apparaissent comme des rémanences du membre disparu, certains gestes continuent de hanter mon présent en l'absence de leur stimulus actuel. Ainsi du geste de remonter mes lunettes sur les hauteurs de mon nez : une fois qu'elles ne glissent plus, il reste en moi comme un quasi-geste, dans lequel s'exprime le désir de « remettre les choses en place » même si les lunettes ne sont plus le lieu où le désordre se déroule. Nous connaissons tous ces micro-gestes dont l'accumulation est synonyme du corps que nous nous faisons, du style qui nous compose, même (et surtout) lorsqu'ils sont inhibés :

131 *Ibid.*, p. 370.

132 Elizabeth A. Behnke, « Ghost Gestures: Phenomenological Investigations of Bodily Micromovements and Their Intercorporeal Implications », *Human Studies*, vol. 20(2), 1997, p. 188.

car les gestes fantômes ne sont pas exactement des tics, mais plutôt des tics non-réalisés, qui, en tant qu'inchoatifs, s'expriment plutôt dans des modes de mobilisation de certains muscles.

Différentes raisons peuvent conduire à l'inhibition des gestes et à leur fantômatisation : la répression sociale en est une majeure, qui contribue ainsi à voiler la *kinèsis* première qui mouvemente le corps premier. Nous venons au monde, disait humoristiquement Ray Birdwhistell, comme « des babilleurs et des remueurs amoraux[133] », même si bien vite, la société des autres humains nous impose les mœurs qui canalisent ces babillages en langage et ces remuements en gestes.

Cette canalisation peut aller jusqu'au confinement. C'est ainsi que dans l'Algérie occupée par l'empire colonial français, les médecins de la métropole ont longtemps remarqué chez certains Algériens une raideur musculaire généralisée (où la marche ne se fait qu'à petits pas serrés, où le corps semble se replier sur lui-même) qu'ils attribuaient à des facteurs congénitaux. Frantz Fanon, dans *Les damnés de la terre*, conteste ce diagnostic—cette contracture généralisée est pour lui « l'accompagnement postural, l'existence dans les muscles du colonisé de sa rigidité, de sa réticence, de son refus face à l'autorité coloniale[134] ». Cette résistance se présente ainsi sous forme de gestes fantômes où le corps se durcit, se forme en coque protectrice, et il appartient au travail d'émancipation de rendre sensible ces gestes pour permettre aux colonisés de s'approprier leur résistance, plutôt que de la subir.

* * *

C'est à Hubert Godard que l'on doit d'avoir pointé avec le plus d'acuité le potentiel signifiant de la posture, quand il affirme que « la posture érigée, au-delà du problème

133 Ray Birdwhistell, *Kinesics and Context*, *op. cit.*, p. 8 : « Le nourrisson humain est une masse amorale de remuements et de babillages (*an amoral mass of wrigglings and vocalizing)*. Cette masse vit dans un milieu de parleurs et de bougeurs de bonne moralité (*moral speakers and movers*). Arrivée à l'âge de six ans, cette masse sera devenue une vocalisatrice de bonne moralité (*a moral vocalizer*), c'est-à-dire qu'elle aura réduit l'éventail des bruits possibles à la liste restreinte employée par les membres de son milieu. Je ne suis pas certain de pouvoir dater le moment où elle devient une remueuse de bonne moralité (*a moral wriggler*), bien qu'il y ait certaines indications qui attestent que l'adolescence marque une période où les remuements se restreignent à de telles limites. »

134 Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002, p. 280.

mécanique de la locomotion, contient déjà des éléments psychologiques, expressifs, avant même toute intentionnalité de mouvement ou d'expression[135]. » En un sens, tout ce qui précède est une tentative d'explication avec cette intuition.

Nous en concluons que la part posturale du mouvement, la toile de fond tonique dont se détachent les déploiements moteurs, est tout à la fois pré- et trans-individuelle. Elle est pré-individuelle en ce sens qu'elle est « avant toute intentionnalité », avant tout projet sur le monde : elle est bien moi, mais elle est dans le même temps le signe et la trace de la vie non-intentionnelle (de la vie au sens de *leben* et non d'*erleben*) que je suis ; elle est ce qui me soutient malgré moi. Mais de l'autre côté, cette vie anonyme, pré-individuelle, n'est pas seulement une vie mécanique ou biologique sans marque humaine : par elle, je suis transi d'autrui ; par elle, mes mouvements portent la marque du monde dans lequel je suis jeté et accueilli ; elle est la manière dont les paysages (humains et non-humains) dans lesquels mon existence s'est coulée continue de m'habiter au présent.

C'est ainsi étayés que les humains se meuvent et leur posture n'est jamais tout à fait détachable de ce fonds affectif qui les a soutenus. La posture érigée, chez l'enfant qui l'a développée, chez l'adulte qui la tient pour acquise, est ainsi lestée ou transie, pour chaque individu, de celles et ceux qui ont tissé l'espace de soutien dans lequel la bipédie a pu s'exercer. Dans mon être debout, il y a tous les soutiens et toutes les absences qui ont constitué l'histoire de mon redressement. En ce sens, la posture érigée donne une image, et plus qu'une image, un rappel constant du caractère relationnel de l'existence humaine : dès lors que je me lève, je ne me dresse pas tant sur un sol neutre que sur un sol affectif et historiquement construit. La posture érigée (et à dire vrai déjà toute locomotion, par reptation ou à quatre pattes) est non seulement ce par quoi je m'autonomise (en tant qu'être debout et automoteur, par la distance que j'instaure entre moi et le monde) : elle est encore ce par quoi je suis relié aux autres (en tant qu'être social, par le sol sur lequel je m'appuie).

S'il est nécessaire de renommer cette dimension de l'existence, c'est que tout semble concourir à ce que je m'appréhende moi-même et les autres, malgré la continuité de l'expérience motrice qui est la mienne, comme un corps enfermé dans les limites encloses de ma peau et habitant derrière les sentinelles de mes yeux. Or si sans aucun doute je suis bien un

135 Hubert Godard, « Le geste et sa perception », art. cit., p. 224.

corps, il est aussi vrai, non pas que je suis un esprit (c'est ce qu'était déjà mon corps en tant qu'être sensible), mais que je suis un mouvement, c'est-à-dire une ligne qui se déploie dans le temps et dans l'espace. C'est en vertu de ce mouvement que je suis que je peux me lier à d'autres êtres, qu'un partage est possible : c'est de ce partage des mouvements qu'il doit à présent être question.

Chapitre 11 ./. Le partage du mouvement

Bouger

La posture érigée, comme manière humaine de se mouvoir mais aussi de soutenir le moindre de nos gestes, nous fait déborder de l'idée, soutenue par la modernité, d'un sujet supposé se mouvoir centré sur lui-même. C'est toujours plus que moi seul qui bouge —me voilà, en mouvement, déjà une cohorte d'autres mouvants qui m'accompagnent, au moins dans la posture qu'ils ont contribué à étayer.

Ce sens du partage à l'œuvre dans tout mouvement, l'entremêlement de passivité et d'activité qui habite nos gestes, est bien mal rendu, dans la langue française, par le verbe *mouvoir*. Mouvoir est en effet soit transitif (je meus quelque chose) soit pronominal (je me meus), mais il n'est pas intransitif (si bien que pour dire que je suis mû, je suis obligé d'en passer par la voie passive). C'est pourquoi nous lui préférons *bouger* qui correspond mieux aux idées de passivité dans l'activité et d'activité dans la passivité qui sont à l'œuvre dans nos mouvements. Bouger, d'abord, est un verbe de vibration : il provient du latin *bullicare*, c'est-à-dire bouillonner, bouillir—avoir la bougeotte. Mais ensuite, et surtout, bouger dit d'un seul terme un mouvement pronominal *et* intransitif :

bouger peut signifier à la fois se mouvoir (« bouger sur de la musique ») et être-mû (« mon torse bouge sous l'effet des mouvements de mes bras »). Bouger c'est à la fois être bougé et être bougeant, faire et recevoir. Le bougeant-bougé qu'est le corps mobile, plus encore que le touchant-touché qu'est le corps sentant, indique la réceptivité qui travaille l'activité. Ce n'est pas seulement, comme dans le chiasme merleau-pontyen, que pour toucher il faut bien que je sois de la même étoffe que ce que je touche et sois touché en retour (la passivité étant le revers de toute activité). C'est plus fondamentalement que toute expérience du mouvement contient en elle le bouger et l'être-bougé, en dépit des apparences qui nous font souvent préférer l'un à l'autre. Cette inhérence du bouger à l'être-bougé se donne au plan de la perception sous la forme de la liaison nécessaire du sentir et du se mouvoir (neurologiquement, la perception de l'objet équivalant à l'activation des zones motrices correspondant à sa manipulation). Mais cela s'exprime aussi bien au plan de la motricité elle-même, notamment dans l'effort, où l'activité motrice se révèle à elle-même comme la face positive de l'être-mû du corps (dans l'effort, je découvre négativement que pour me mouvoir, il faut que je me laisse bouger ou puisse me laisser bouger).

Or, à l'aune de l'explication que nous avons eue avec les savoirs-sentir qui s'affûtent dans le Contact Improvisation, on peut juger qu'il y va, dans cette danse, d'un aiguisement de la sensibilité au bougé. Danseur, au lieu que je m'imagine que les choses se contentent d'imprimer sur moi leurs traces, j'apprends à sentir en elles, et singulièrement, en mes partenaires, un *moteur*, un *motif*, un *mobile* pour bouger.

Cet aiguisement des sens subtils dont nous n'avons eu de cesse de parler à propos des savoirs-sentir des danseurs paraît s'appuyer sur les bases d'un sens intime, d'un sens de soi qui va chercher aux impulsions qui nous mouvementent dans un for intérieur à peine visible. Or il est temps de nous interroger sur le sens de cette intériorité mise en jeu dans ces perceptions subtiles. Nous avons déjà esquissé cette interrogation en refusant l'idée que le sens du mouvement soit seulement un sens *interne* : sentir que je bouge, c'est sentir que l'air siffle à mes oreilles, que le paysage s'avale sous moi, au moins autant que sentir que mes muscles se contractent, que mes os s'orientent dans l'espace, que ma

tête tourne. Si l'affûtement des sensations du bougé est un affinement de la perception des mouvementements intimes, cet intime n'est donc pas de l'ordre de l'interne.

Mais il faut à présent aller plus loin : ce n'est pas seulement que le sens de mon mouvement est donné dans l'extériorité, c'est que la réserve même à laquelle je puise mon mouvement, loin de s'opérer dans un milieu intérieur privé, inclut au contraire l'environnement dans lequel il a lieu. L'intime dont le sens s'affûte quand il s'agit de se savoir-sentir-bougé n'est pas au dedans de moi, ou plutôt, il est dans un dedans qui est l'endroit en moi qui en relève le moins. Rainer Maria Rilke nous le proposait déjà en parlant d'« espace intérieur de monde » (*Weltinnenraum*) : le plus intime, c'est le plus extérieur : plus je creuse en moi, plus c'est sur le monde que je débouche.

La figure du « monde »—c'est-à-dire de cet extérieur qui se rencontre dans l'espace intime de l'auto-mouvement—pour les danseurs de Contact Improvisation et pour de nombreux danseurs modernes, c'est la gravité. Certes, dans la gravité, il ne s'agit que de la Terre et non du monde au sens technique que les métaphysiciens donnent à ce terme (comme totalisation de toute expérience possible), mais il s'y joue, à un niveau empirique, le même sens d'une immensité et d'une permanence qui sert d'horizon à toutes les perceptions qui sont les miennes en tant que terrien. Le danseur chtonien, le danseur qui se construit en lien avec la gravité en assumant son mouvement d'attraction, est ainsi celui qui, dans la petite danse qui habite toute posture érigée, trouve au plus intime de ses mouvements, le mouvementement du monde qui l'anime, et se sent ainsi bougé plus que bougeur.

Mais il n'y a pas qu'à la mesure de la gravité que nous pouvons nous donner à sentir notre être-mouvementé. Sans doute, la plupart du temps, l'expérience du mouvement est tantôt l'expérience de ma mobilité envers les choses, tantôt l'expérience de mon être mû par moi-même (ou par autre chose), et rarement des deux à la fois. Mais il y a d'autres situations qui, sans impliquer la gravité, me donnent à m'appréhender comme à la fois mû et mouvant.

Par exemple, quand je parle. Certes, le plus souvent, l'activité semble provenir de moi, les mots expriment mes idées, les idées sortent par ma bouche ou par mes mains si je signe, pour aller dans le monde affecter un autre. Mais en un autre sens il est des

moments, peut-être plus fréquents que je ne le crois, où je puis percevoir que les mots me bougent. D'abord ils me bougent de l'intérieur, m'affectent physiquement (ce n'est pas « moi » qui bouge mes cordes vocales ou mes bras de cette manière—ce sont les mots que j'utilise qui commandent à mes cordes vocales de se comporter de la manière dont elles le font). Et plus que les mots, parfois les « idées » semblent me venir, plutôt que venir de moi : c'est la situation qui les provoque, ou mes préjugés, ou un souvenir. Nous sommes tellement peu habitués à considérer ce mouvement de venir-à-moi des mots que les seuls cas que nous répertorions du phénomène relèvent de la pathologie (« entendre des voix »). Gageons pourtant qu'il n'y a pas qu'en étant schizé qu'on entend des voix, et qu'en vérité notre bouche, notre larynx, notre corps enfin sont plus souvent mus que mouvants, parlés que parlants.

Nous partons dans ce chapitre à la recherche de ces bougés qui se retrouvent, de loin en loin, dans l'existence humaine. Nous avons vu qu'ils étaient inscrits en notre posture, sous les espèces de la relation (gravitaire) que nous partageons avec la Terre : nous voulons à présent nous poser la question de leur inscription dans les mouvements que nous partageons avec d'autres humains.

* * *

La rencontre

Diviser et réunir

Nous avons dit, au début de la deuxième partie, qu'il s'agissait en Contact Improvisation de se donner les moyens de bouger ensemble. C'est ainsi que nous avons pisté nos six gestes (regarder, dire, toucher, peser, tomber, ne-pas-faire) : comme autant de stratégies, de partitions dans la partition, mises au service de l'intermotricité ainsi

comprise comme le partage, à parts plus ou moins égales, du mouvement.

Arrivés au terme de notre traversée des gestes du Contact Improvisation, la première leçon que nous pouvons en tirer est qu'à tout le moins, les modalités du bouger-ensemble sont multiples : non seulement parce qu'il y a une multiplicité de gestes, mais plus encore parce qu'à l'intérieur de ces gestes, il y a encore plusieurs modes de relation à l'autre qui s'attestent.

Ces modes de relation vont de la simple simultanéité, qui est comme le degré minimal du bouger-ensemble (*in-simul* : « qui se déroule en même temps »), à la fusion, qui en est comme le degré maximal (où la simultanéité temporelle se double d'une indistinction spatiale). On peut détailler les étapes intermédiaires entre ces deux extrêmes en les comparant aux différentes modalités de la symbiose : elles vont de la coexistence (où les mouvements de l'un sont indifférents aux mouvements de l'autre), au parasitisme (où les mouvements de l'un se font au détriment des mouvements de l'autre), au commensalisme (où les mouvements de l'un se font à son propre avantage sans bénéficier à l'autre mais sans lui nuire non plus), au mutualisme (où la collaboration est réciproquement bénéfique) pour s'achever dans l'endosymbiose (où les mouvements de l'un ont lieu au sein du cadre donné par les mouvements de l'autre). Tous ces partages symbiotiques concernent non seulement des mouvements, mais évidemment des mondes, des milieux de vie, des signes et des comportements qui leur sont attachés, et c'est pourquoi ils peuvent ici servir de paradigmes pour comprendre les partages du mouvement dans la danse ou dans l'existence humaine : partager une vie ou un geste, ce n'est jamais seulement partager une guise de translation, mais à travers elle, circuler dans d'autres modes de perception et d'habiter le monde.

La multiplicité des portes d'entrée dans le partage du mouvement (de la coexistence, au parasitisme, au commensalisme, au mutualisme, à l'endosymbiose et à la fusion) est un indicateur précieux d'un fait primordial : le mouvement se partage selon des directions qui ne lui appartiennent pas. Nous voulons dire par là que rien ne nécessite de l'intérieur des mouvements eux-mêmes qu'ils se partagent de la manière dont ils se partagent. (Comme dans l'atomisme des Anciens, il faut la contingence du *clinamen* pour

que le partage ait lieu.) Le partage ne présuppose pas que les individus qui s'y rejoignent y étaient destinés ou contraints par les mouvements dans lesquels ils étaient engagés de prime abord.

Cette dimension contingente de l'inclinaison qui porte au partage est essentielle, parce que c'est elle qui permet la figure du partage du mouvement qui va nous intéresser à présent et que nous nommerons d'un terme déjà entr'aperçu : la rencontre. La rencontre est plus qu'une figure du partage du mouvement, c'en est le premier instant : celui de la mise en présence de deux mouvements qui sont inconnus l'un pour l'autre. La rencontre est sous la dépendance de la contingence du partage, car si les mouvements étaient prédestinés à aller ensemble, la modalité de leur partage serait déjà décidée, ce qui exclurait le choc, l'inadaptation, le crissement, *l'encontre* qu'elle implique. Or par principe, ceux qui se rencontrent ne peuvent pas savoir *comment* ils vont se rencontrer : ils ne contiennent pas en eux le programme qui dicterait les modalités de la rencontre—la rencontre en décide, et elle ne reste rencontre que tant que la modalité n'est pas décidée une fois pour toute.

La rencontre est le moment où les deux sens du mot *partage*—comme opérateur de disjonction (partager la poire en deux) et de réunion (partager une discussion)—sont vrais en même temps. Que sont-ils l'un sans l'autre ? L'union de deux mouvements sans le maintien de leur disjonction, appelons-la *indifférenciation* : les mouvements de foule, par exemple, produisent de telles masses indifférenciées. L'indifférenciation rassemble des individus, mais elle en efface les caractères individuels. Les individus y sont absorbés par le collectif : on pourrait dire que les individus prennent part au mouvement collectif (ne serait-ce que par effet quantitatif), mais qu'ils ne le partagent pas. Inversement, la disjonction de deux mouvements sans leur ajointement, appelons-la *départage* : un exemple topique de départage est fourni par le partage territorial enregistré par le cadastre, qui institutionnalise la fixation des mobilités. Sans doute il s'agit d'un partage, mais alors c'est un partage sans mouvement au sens précisément où le partage a pour fonction de prévenir le mouvement (on partage la poire en deux pour éviter le débat) ou de l'enregistrer après coup (on partage le territoire après que la guerre en a fixé les

limites). *A contrario* de ces deux situations de partage sans mouvement (comme le partage territorial) et de mouvement sans partage (comme le mouvement de foule), la rencontre réalise la disjonction par la réunion et l'union par la disjonction : elle est partage du mouvement de part en part.

En ce sens, la rencontre suppose le dialogue, c'est-à-dire non pas la confrontation de deux discours ou de deux parlants qui lui préexistent (ce qui s'appellerait, en bon grec, un *duologue* ou à la limite un *dyalogue*) mais la tentative, par un ou plusieurs locuteurs, de percer « au travers du langage » (*dia* : par, à travers) les oppositions qui les tiennent en vis-à-vis. Le dialogue suppose à la fois le désir de défendre une position *et* la reconnaissance du fait que cette position ne peut apparaître que par le dialogue lui-même. Dans un (véritable) dialogue, c'est-à-dire dans ces pointes extrêmes d'une pensée partagée (en mots ou en d'autres mouvements) où le sentiment est celui d'une réalisation mutuelle par la matière commune, je suis à la fois parlant et parlé, bougeant et bougé : non pas parce que nous échangeons successivement nos places (un coup c'est moi qui écoute, un coup c'est moi qui émet), mais parce que ma pensée ne me viendrait pas sans ta présence, et bien qu'elle émane de moi, elle est sollicitée par toi. Le plus souvent, il est certain que le dialogue ressemble plutôt à une confrontation de monologues, où la rencontre n'a donc guère lieu. Il n'en reste pas moins qu'il y a ces moments spécifiques où nous nous entr'exprimons l'un l'autre, où je sens que toutes mes pensées sont les miennes, et qu'en même temps, si tu n'étais pas là, aucune ne me viendrait. Ce que nous partageons, nous le partageons de telle sorte que nous sommes mutuellement au service l'un de l'autre : tu m'aides à me réaliser, comme être complet ou total, autant je t'aide à te réaliser. En réalité, je ne pourrais pas être ce que je suis actuellement si ce n'était par ta présence, et inversement, cette présence qui est la tienne n'est elle-même rendue possible que par la mienne. Mais dans un autre sens (et cette restriction est essentielle), on ne peut pas dire que tu sois la condition *sine qua non* de mon existence : je pourrais me passer de toi ; je serais sans doute autre que je ne suis, mais je n'en serais pas moins. Nous nous accomplissons sans fusionner, nous nous réunissons tout en nous séparant : nous atteignons ce paradoxe d'une « liberté mutuelle

par dépendance réciproque[136] » (*mutual freedom within mutual reliance*).

Cette dernière formule est de Steve Paxton. Elle lui sert à désigner « l'état d'être ou d'esprit » dans lequel nous place le Contact Improvisation. Et en effet, c'est ce que nous a appris le Contact Improvisation : qu'un mouvement peut se partager en ce sens d'une rencontre qui se prolonge indéfiniment. On peut même dire à présent ce que nous n'avons pas dit jusque-là, à savoir que le Contact Improvisation se veut le développement d'un certain art de la rencontre, c'est-à-dire l'art de tout faire pour que deux partenaires bougent ensemble de telle sorte qu'aucun n'impose le mouvement à l'autre et en même temps, de telle sorte que chacun y acquiesce. L'espoir ou l'enjeu est que ni l'un, ni l'autre ne le dirige et que pourtant, et l'un, et l'autre l'agissent. À la fois sujet et objet de la danse qui me danse et que je danse, voilà la chance qui est faite à l'autre et à moi-même de nous y rencontrer en conjoignant nos mouvements.

À nouveau, c'est à la relation aux autres vivants qu'on peut puiser modèle pour comprendre l'idée de rencontre (rien d'étonnant à cela au reste : où trouverions-nous meilleur modèle d'un *autre* mouvement encore étranger à nos mouvements et cependant suffisamment proche pour nous inviter à l'y rejoindre ?). Jean-Christophe Bailly, au début de son *Versant animal* en donne une image précise en décrivant, sur une route, la nuit, voiture plein phares, le surgissement d'une bête :

> « C'est un chevreuil qui a débouché d'une lisière et qui, affolé, remonte la route dont les haies le contraignent : il est lui aussi pris dans l'estuaire, il s'y enfonce (…). Une sorte de poursuite s'instaure, où le but, n'est pas, surtout pas, de rejoindre, mais simplement de suivre, et comme cette course dure plus longtemps qu'on aurait pu le penser, plusieurs centaines de mètres, une joie vient, étrange, enfantine, ou peut-être archaïque. Puis enfin un autre chemin s'ouvre à lui et le chevreuil, après une infime hésitation, s'y engouffre et disparaît[137]. »

136 Steve Paxton, « Solo dancing », art. cit., p. 24.
137 Jean-Christophe Bailly, *Le versant animal*, Paris, Bayard, 2007, p. 10.

Ce qu'esquisse cette rencontre, c'est l'idée d'un accordage, d'une accointance, d'une mise au pas momentanée avec l'autre. Loin de tout romantisme (Bailly est en voiture, le chevreuil est apeuré), cette rencontre par-delà les frontières entre espèces nous donne cependant l'idée de cette fulgurance intime qui peut se produire dans la synrythmicité. Mais la raison pour laquelle nous amenons ici Bailly est plus que de montrer que des rencontres, il en est qui s'effectuent aussi entre les espèces. Nous la mentionnons en raison du caractère fugace qu'elle suggère : la rencontre s'évanouit presque aussitôt qu'elle advient. Voilà qui nous permet de progresser.

En l'occurrence, la rencontre est éphémère parce que les cartes des parcours de l'humain et du féral ne font calques que sur une courte portion (une route, un instant de la nuit). Mais ce n'est pas la seule raison pour laquelle une rencontre, en général, peut s'interrompre : la co-présence peut parfois et plus facilement encore que la disjonction des lignes de parcours provoquer la fin de la rencontre. Dès en fait que la modalité du partage est décidée, actée et prolongée (que ce soit comme séparation, ou comme mode de coexistence défini), on peut dire que la rencontre a cessé, pour faire place au second temps du partage, à savoir la symbiose proprement dite, c'est-à-dire le partage de la vie (dans la coexistence oublieuse de l'autre, comme lorsque les chemins de l'humain et du chevreuil se séparent, ou dans toutes les autres modalités intermédiaires du parasitisme à la fusion).

Gageons pourtant qu'il est possible de maintenir et de soutenir la rencontre comme rencontre, avant qu'elle ne se transforme en une symbiose, et examinons les modalités, dans l'existence humaine, où des partages de mouvement ont lieu qui maintiennent vivante la négociation *en laquelle* la rencontre consiste.

L'en-puissance

Avant d'en arriver là, une question reste toutefois à éclairer, celle de savoir *ce qui* dans le mouvement de chacun d'entre nous permet la rencontre. Qu'est-ce qui est l'opérateur du « nous » ? Nous avons déjà dégagé les coordonnées du problème : ce qui se

rejoint en nous ne peut être ce qui nous amène à nous rencontrer—sans quoi nos rencontres seraient prédestinées, et la négociation serait inutile. Ce qui se rejoint en nous ne peut être que ce qui n'est pas vraiment nous, ce que nous n'avons pas, ou pas encore (même pour nous seuls).

À nouveau, il faut partir du fait que nos concepts moteurs sont réfractaires à penser ce commun anonyme que désigne le « nous » sujet de l'action. L'idée de mouvement telle que nous (modernes) l'avons héritée de la science galiléenne, nous pousse à solliciter un sujet supposé se mouvoir, c'est-à-dire un sujet doté d'un centre (de gravité) qui peut s'entrechoquer, être redirigé ou attiré par un autre, mais jamais au point que ce centre de gravité le quitte pour exister *hors de lui*, dans un espace partagé avec un autre. Ce sujet supposé se mouvoir n'est pas absent de la danse moderne, malgré les élaborations autour des savoirs-sentir qui s'y sont construites. Chez Rudolf Laban par exemple, l'espace d'action du danseur rayonne depuis et autour d'un sujet centré sur lui-même sous la forme d'une kinesphère dont le point zéro reste le centre de gravité. Dans ce cadre de pensée kinesphérique, la rencontre est bien difficile à penser autrement que comme l'entrecroisement de bulles qui conservent leur autonomie, mais sans que l'espace même qu'elles génèrent ne soit l'objet d'une négociation entre les bougeurs : au mieux les centres s'accompagnent, mais ils ne se conjoignent pas. Or ce qu'il nous faudrait penser, ce n'est pas seulement l'addition de kinesphères autonomes, mais une dé-multiplication des centres. Ce qu'il nous faudrait penser, ce sont des *koinosphères* (*koinos* : « commun »), des sphères de mouvements possibles qui rayonneraient, non à partir de centres séparés, mais à partir d'un centre partagé[138].

Une définition du mouvement alternative à celle du déplacement des centres de masses fait la place à ce qui pourrait faire l'objet d'un tel partage. Ce n'est certes pas la définition à laquelle la modernité nous a habitués, mais c'est une définition célèbre et

138 Au reste, la Labannotation permet de réaliser cet artifice en décidant, en début de partition, de déplacer le centre d'où le mouvement est généré, centre qui pourrait bien en effet être partagé entre plusieurs danseurs, et dont on pourrait décrire les mouvements. (Nous remercions Noëlle Simonet pour son éclairage sur cette question ainsi que le danseur et linguiste Asaf Bachrach pour avoir dégagé l'espace pour la penser en imaginant, un jour, le concept-chimère de ki-nous-sphère dont notre koinosphère s'inspire.)

importante[139] : c'est la définition qu'Aristote propose du mouvement dans sa *Physique*. Pour la déployer, nous pouvons repartir du concept de « puissance ». On s'en rappelle, nous avions sollicité le concept de puissance à partir des considérations d'Agamben sur la création artistique, que le philosophe italien définissait comme « conservation de la puissance dans l'acte[140] ». Une création, disions-nous, c'est cet acte dans lequel le créateur s'efforce, non pas de montrer ce qu'il sait faire, mais plutôt de donner à voir ce qu'il ou elle ne fait pas ; nous en étions ainsi arrivés à dire que toute maîtrise (technique, artistique, scientifique) consiste non pas tant en un savoir faire qu'en un savoir non-faire, un savoir-suspendre, un savoir-manifester-l'impuissance. Les concepts de puissance et d'impuissance qui étaient mobilisés pour définir ainsi l'acte de création, nous l'avons dit, Agamben les empruntait à Aristote. Il est temps à présent de dire plus précisément qu'il les empruntait à la théorie aristotélicienne du mouvement, et notamment à la célèbre définition que le Stagirite en propose. Rappelons-en la formule : « l'en-acte de l'en-puissance en tant qu'il est en puissance, voilà ce qu'est le mouvement[141]. »

Tentons de rendre compte de cette définition dans le cas d'un geste comme courir[142]. Au moment où il commence à courir, le coureur est en-puissance de se trouver en son point d'arrivée ; son acte est quasiment tout entier dans son point de départ. Mais déjà, d'avoir commencé à courir, du seul fait qu'il se prépare au mouvement, son acte d'être là où il est se trouve déjà considérablement amoindri : il pourrait être davantage en acte là où il est, si par exemple, il était occupé à y faire quelque chose[143]. Or il ne l'est déjà

139 Rémi Brague affirme même qu'en un sens elle est la *seule définition* authentique du mouvement dans l'histoire de la métaphysique occidentale, dans la mesure où elle est la seule qui prétende « valoir pour toutes les espèces du mouvement, et pas uniquement, par exemple, pour le déplacement local » et qui évite « le cercle qui consiste à définir le mouvement par lui-même » en le référant au temps ou l'espace qu'il produit, ou au repos (qui le présuppose) comme dans la définition galiléenne du mouvement comme « ce qui opère en tant qu'il est en relation avec des choses qui en sont privées. » (Rémi Brague, « Note sur la définition du mouvement (*Physique* III 1-3) » dans François de Gandt et Pierre Souffrin (dir.), *La Physique d'Aristote et les conditions d'une science de la nature*, Paris, Vrin, 1991, p. 108).

140 Giorgio Agamben, *Le feu et le récit*, *op. cit.*, p. 51.

141 Aristote, *Physique*, 201a10 (traduit du grec par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Flammarion, 2000).

142 Ce que ne fait pas Aristote, qui préfère des exemples empruntés à la transformation technique d'une matière, comme la construction d'une maison, ou l'édification d'une statue à partir du bronze. En nous situant dans la course, nous prenons toutefois une activité *orientée par une fin*, conforme en cela aux exemples d'Aristote, qui toutefois permet d'insister, plus que ne le fait le Stagirite, sur la dimension expérientielle du mouvement.

143 Et encore ces considérations psychologiques sont-elles étrangères à Aristote, pour qui, en toute rigueur, rien n'est jamais pleinement en acte là où il se trouve : mis à part Dieu qui est le seul être intégralement *impuissant* de la physique aristotélicienne, tous les étants de la nature sont partagés

plus, il se prépare déjà à être en son point d'arrivée, ce qui veut dire que son acte d'être-là se mélange d'un autre acte : celui de la puissance d'arriver là où il veut aller. La formulation est importante : ce n'est pas l'acte-d'arriver-là-bas qui se mêle de l'acte-d'être-ici : si c'était le cas, la contradiction serait patente, puisque le coureur réaliserait deux actes incompossibles, être ici et être là. Commençant sa course, le coureur n'est pas *arrivé-là-bas* (c'est-à-dire n'a pas « l'arriver-là-bas » en acte). Mais cependant sa puissance d'être là-bas s'est précisée : alors qu'elle n'était qu'une simple possibilité, une simple éventualité, elle est maintenant puissance-d'arriver-là-bas en-acte.

Ces considérations nous permettent de déterminer ce qui se passe lorsque je suis en mouvement, en dehors de la manière galiléo-cartésienne de réduire le mouvement à la translation. La mobilité que pointe Aristote n'est pas en effet un simple transport, un simple passage d'un lieu à un autre qui ne ferait rien au sujet : même la plus simple translation (comme celle du coureur) implique un déplacement, un décentrement du sujet qui est impliqué, transformé par son mouvement. Le sujet n'est pas simplement translaté d'un point à un autre de l'espace : il vient à la détermination. Ainsi lorsque je cours, ma puissance d'être quelque part s'actualise d'une certaine manière, c'est-à-dire qu'elle prend corps, et dans le milieu que je parcours, et en moi : elle cesse d'être une puissance générale d'occupation de l'espace pour devenir et apparaître comme la puissance singulière que j'ai d'être à tel ou tel endroit (là-bas, vers où je cours). Examiné du point de vue de l'analyse du geste, on dira ainsi que dans le geste de courir, l'élan et l'orientation de la face ventrale de mon corps donnent une direction à ma puissance d'habiter l'espace : mon en-puissance n'est pas simplement une latence indéterminée, il est déjà visiblement ailleurs en-acte.

Ainsi le mouvement n'est pas une force aveugle, mais comme l'indique Patočka, une « force voyante[144] » au sens où elle produit de la visibilité, où elle rend les choses

entre l'acte et la puissance. *cf*. notamment l'excellente synthèse de Gwenaëlle Aubry, *Dieu sans la puissance.* Dunamis *et* Energeia *chez Aristote et Plotin*, Paris, Vrin, 2007.

144 Sous-jacent au mouvement qui se déroule « dans l'espace », qui passe d'un point à un autre, Patočka parle d'un mouvement plus originaire qui « n'est pas le changement de *lieu* des *choses*, mais bien plutôt cet élan dynamique qui porte l'existence hors d'elle-même, qui fait qu'elle est toujours déjà hors de soi, qu'elle s'est excédée *en direction des choses*, qu'elle est devenue une *force voyante*. » (Jan Patočka, *Papiers phénoménologiques*, édité et traduit du tchèque par Erika Abrams, Grenoble, Millon, 1995, p. 72.)

manifestes. Dans le mouvement, ma puissance n'est pas seulement quelque chose que j'ai, c'est quelque chose qui (se) montre. Comment (se) montre-t-elle ? Nous l'avons abordé dans nos remarques sur le concept d'*hexis* chez Aristote en disant qu'en toute rigueur la possession d'une habileté se manifeste non pas dans la possibilité de faire (dans l'exemple du médecin : savoir-soigner) mais plutôt de la possibilité ne-pas-faire (savoir-ne-pas-soigner, savoir-s'abstenir-de-soigner). Or ce qui est vrai de l'*hexis* l'est également de la *dynamis* qui se manifeste dans l'être-en-mouvement. En effet, tant que je n'ai pas commencé à courir, la possibilité que j'arrive-là-bas est sans doute peu remarquable, mais sa négation l'est moins encore ; il apparaît avec peu de clarté que je puisse ne-pas-arriver-là-bas. Mon pouvoir d'échouer, psychologiquement, n'est ni un enjeu, ni une menace, ni même une idée qui me vient à l'esprit. Dans le mouvement au contraire, la puissance se révèle comme « ce qui accueille et laisse advenir le non-être et cet accueil du non-être définit la puissance comme passivité et passion fondamentale[145]. » De même qu'être architecte, c'est être capable de s'abstenir de construire comme aucun autre ne saurait le faire, de même être en mouvement, c'est être capable de ne pas arriver là où l'on va comme aucun être en repos ne pourrait le faire, c'est accueillir la possibilité que je n'y arrive pas (c'est-à-dire sinon l'accueillir à bras ouverts, du moins composer avec cette possibilité).

Que gagnons-nous à utiliser ce vocabulaire de l'en-puissance par rapport au problème du *partage* du mouvement ? Nous y gagnons le nom du problème qu'il nous reste à résoudre, à savoir : qu'est-ce qui est partagé dans deux (ou plusieurs) mouvements qui se conjoignent, si ce n'est pas ce qui leur appartient en propre. La seule « chose » qui puisse convenir aux contraintes de ce problème, nous pouvons à présent lui donner un nom : c'est la puissance, c'est-à-dire ce qui n'est pas de soi déterminé, mais, qui dans le mouvement vient à la détermination.

Ces remarques métaphysiques sur le mouvement nous servent d'appui pour l'enquête plus empirique qui va suivre. Elles nous permettent de faire l'hypothèse que pour rencontrer l'autre, il est nécessaire de reconnaître cette puissance qui travaille, de l'intérieur, chacun de nos gestes. Et comme c'est dans ce que nos gestes manifestent ou

145 *Ibid.*, p. 323.

« possèdent » de potentiel que la rencontre s'effectue, il faut dire que l'art qui consiste à prolonger le moment de la rencontre est l'art qui consiste à manifester, dans le partage du mouvement, l'en-puissance plutôt que l'en-acte.

À partir de ces réflexions, nous pouvons donc aborder les deux modèles empiriques nous permettront de penser la rencontre : il s'agira de la rencontre improvisée et de la rencontre amoureuse. En chacun d'eux il y va en effet d'un certain apprêtement, d'une certaine éthique de la relation à l'autre, dont les descriptions qui suivent ne se veulent toutefois pas être normatives : il n'est pas meilleur de rester indéfiniment sur le plan de la rencontre que de laisser passer ce moment sur d'autres cartes d'existence partagée. Cela n'exige pas plus ou moins d'art que de savoir suspendre le partage du mouvement pour en rester à la négociation permanente des conditions du partage, que de savoir prolonger de manière durable un partage continu de mouvements selon une même modalité (que celle-ci soit d'ignorance mutuelle ou d'existence partagée...). La rencontre nous semble seulement être ce que vise, apprête et entraîne le Contact Improvisation, et c'est toujours dans la perspective de nous laisser initier par cette forme de danse à des modalités du mouvement qui lui appartiennent que nous écrivons ce qui suit.

La rencontre improvisée

La troisième entité

L'idée qu'une rencontre est l'occasion de la reconnaissance de « ce qui est en puissance » s'entend dans les usages les plus communs du verbe improviser. Ainsi de l'hôte qui reçoit des invités inattendus et qui doit « improviser un dîner » : il leur prépare « une petite bricole », il travaille non pas certes à partir de rien (il a bien des ingrédients disponibles dans sa cuisine), mais rien de ce avec quoi il travaille n'avait été provisionné, c'est-à-dire destiné à préparer ce dîner—l'art du cuisinier-improvisateur consiste à découvrir ce qui est en-puissance (de convenir pour le dîner) dans ce qui ne s'y oriente pas. On pourrait distinguer en ce sens les ressources et les provisions : sans provisions (*im-provisus*), l'improvisateur fait appel à ses ressources qui ne consistent en rien d'autre que les « moyens du bord », c'est-à-dire les éléments présents bien qu'imprévus.

Autrement dit, l'improvisateur est un bricoleur : les éléments avec lesquels il travaille ne sont pas à sa disposition en vertu d'un projet (comme l'ingénieur dispose des matières pré-formées à intégrer à sa construction) ; tout l'art du bricoleur consiste (comme le dit Lévi-Strauss dans un parallèle célèbre entre *pensée sauvage* et *pensée bricoleuse*) à interroger les choses pour comprendre ce que chacune d'elle pourrait signifier : « ce cube de chêne pourrait être cale pour remédier à l'insuffisance d'une planche de sapin, ou bien socle, ce qui permettrait de mettre en valeur le grain et le poli du vieux bois. Dans un cas il sera étendue, dans l'autre matière[146]. » Disposant ainsi d'une « science du concret », j'opère—en tant qu'improvisateur-bricoleur—à l'intérieur d'un monde de signes, c'est-à-dire de quasi-interlocuteurs. Suivant la stratégie de l'interprète, je suis en dialogue avec mon environnement plutôt que je ne le subsume sous des catégories classificatoires. Et je ne le fais pas parce qu'une ontologie floue serait « meilleure » (moralement, épistémiquement) qu'une ontologie dure, mais parce qu'une telle attitude me permet de m'en sortir *en l'absence de provisions adéquates*. Cette attitude me permet de produire des ressources, non pas en les recrutant d'ailleurs, mais en changeant le signe de ce qui m'est déjà disponible mais que je ne soupçonnais pas pouvoir me servir.

Disons que l'improvisation dont nous parlons serait quelque chose comme un bricolage, non plus avec des rudiments d'objets collectionnés (comme le bricolage dont parle Lévi-Strauss), mais avec mes propres habiletés au sein d'un monde en mouvement. Le premier niveau où ce bricolage de mouvement existe est celui du solo improvisé avec les éléments. Gilles Deleuze en a trouvé la formule en parlant (à propos des sports de glisse) d'« insertion dans une onde préexistante[147] ». La question n'est pas celle d'être à l'origine du mouvement : elle est plutôt de savoir « comment se faire accepter dans le mouvement d'une grande vague, d'une colonne d'air ascendante, "arriver entre" au lieu d'être origine du point d'effort[148]. » Avec génialité, Deleuze décrit ici l'enjeu même du désapprovisionnement qui concourt à la rencontre : celui de se mettre au service d'un mouvement qui est en cours.

Or, à un deuxième niveau, qui nous intéresse plus spécifiquement, cet effort de se

146 Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 32.
147 Gilles Deleuze, *Pourparlers*, *op. cit.*, p. 126.
148 *Ibid.*

mettre au service d'un autre mouvement, cet effort de « se faire accepter », peut devenir une relation *réciproque* et non plus à sens unique. Ainsi dans le Contact Improvisation, on peut dire que les danseurs s'efforcent *mutuellement* de se désapprovisionner : ils se présentent l'un à l'autre avec le désir d'abandonner une partie des provisions dont ils se sont munis, remettant à plus tard leurs rôles et autres ritournelles gestuelles dans un temps suspendu. Désapprovisionnés, les improvisateurs se retrouvent, face à leurs partenaires, à être bougés l'un par l'autre, plutôt qu'à se mouvoir ou à faire arriver quelque chose. Or ce désir n'est pas sans poser une difficulté : chacun des partenaires entretient le même but, qui est de « se fondre » dans l'autre. Contrairement au surfeur, qui a pour partenaire la mobilité incessamment renouvelée de l'océan, les danseurs n'ont affaire, semble-t-il, qu'à d'autres danseurs aux forces d'autant plus limitées qu'ils n'ont eux-mêmes de but que de suivre la pente, « l'onde » que représente l'autre. D'où s'origine, alors, le mouvement ? D'où vient l'onde, si ma présence ne se veut qu'écoute de l'autre ?

Il est rapidement apparu aux contacteurs qu'un troisième terme surgissait, en réalité, de la rencontre : qu'on n'était, en vérité, jamais seuls à deux. C'est en effet à une boucle motrice bien close qu'on assisterait si l'on s'en tenait à n'être que nous deux, puisque si et moi et mon partenaire n'avions d'intention que d'écoute mutuelle, nous nous retrouverions vite à tourner en rond. C'est ce qui conduit les contacteurs à une vive méfiance à l'égard de toute idée d'abandon complet de la subjectivité (cela et l'idéal anarchiste porté par les fondateurs). Nancy Stark Smith affirme ainsi que si la fusion dans un flux partagé est chose souhaitable, cela ne veut pas dire que l'autre soit la source où je puise mes ressources : si je m'efforce d'être sans provisions, ce n'est pas pour accaparer celles de mon partenaire[149]. Si je viens sans provision, c'est justement pour être mise en

149 *cf*. Nancy Stark Smith avec Carol Horwitz, « Interview material for *Challenging Dominant Gender Ideology Through Contact…* », s.l., 1994, s.p. [NSS Archives.] « Je crois que parfois, avec cette image du tiers esprit, de la coopération ou de la collaboration permanente, les personnes impliquées peuvent perdre le sens de leurs individualités. (…) Certaines personnes s'attachent à la pratique du Contact parce qu'elles manquent d'un sens de soi, et donc elles se retrouvent à en chercher confirmation chez l'autre. Je ne crois pas qu'il se soit s'agit de cela dans les premiers temps : on allait rencontrer nos partenaires parce qu'on avait quelque chose à leur offrir. » (« *I think that sometimes with this issue of third mind and the cooperative and working with other people all the time, people do lose a sense of themselves individually, (…). Sometimes people that end up going to contact because they don't feel a strong sense of self are looking for something from the other person. I don't think that was part of it initially, or that was*

demeure d'en produire : la relation n'amène pas à la dissolution du soi, mais bien à sa réalisation. Où vais-je donc piocher ces ressources ?

Au cours des années 1980, sous l'impulsion de Nancy Stark Smith, ce lieu ressource reçoit le nom de « troisième entité » ou de « tiers esprit », par référence à un livre écrit à quatre mains par deux poètes *beat* : *The Third Mind*[150]. Dans ce livre, William S. Burroughs et Brian Gysin déclarent qu'« aucune rencontre entre deux esprits ne peut se produire sans, par là, créer une tierce force, invisible et intangible, qu'on peut assimiler à un tiers esprit[151]. » Comme un livre à quatre mains agence les quatre mains ensemble plutôt que les quatre mains n'écrivent le livre, de même la danse bouge les deux danseurs plutôt qu'ils ne la dansent. Cette dictée reçue de la troisième entité est parfois jugée si essentielle au Contact Improvisation qu'elle se confond avec la pratique : le Contact Improvisation *c'est* cette troisième entité, « personnifiée » ou instanciée comme un surmouvement qui préside à nos mouvements, qui, bien qu'invisible ou inséparable de nous qui dansons, se trouve entre nous et nous danse[152].

Comment qualifier cette troisième entité ? Il nous faut tirer les leçons de nos parcours biologiques et anthropologiques et superposer les calques qu'ils nous offrent sur la carte du partage du mouvement. Le partage biologique du mouvement nous a appris qu'il n'y a de vie qu'au sein d'une communauté biotique, et le partage postural du mouvement nous a appris qu'il n'y a pas de geste où ne transitent les étayages fournis par autrui : il est temps de voir que ces étayages empruntent à des domaines plus vastes de l'être que nos seuls congénères. Dans le partage du mouvement entre deux êtres humains tels qu'il s'instancie dans le Contact Improvisation, la relation intermotrice tournerait bien vite à vide s'il n'y avait pas toutes les autres relations, avec la Terre, avec

always the way it was practiced. You go with your partner because you have something to offer. »)

150 Rappelons-le, Nancy Stark Smith a été l'élève de la poétesse *beat* Diane di Prima avec qui elle travaille dès 1972 : c'est à cette occasion qu'elle fait la connaissance de ce livre et du concept qui l'accompagne. Sur l'origine de ce transfert conceptuel entre la littérature et le Contact Improvisation, on peut se reporter aux notes du colloque qui s'est tenu à St Mark's Church à l'occasion du 11ème anniversaire du Contact Improvisation (Cynthia Novack (éd.), *Contact Improvisation Symposium at St Mark's Church*, *op. cit.*, [NSS Archives]).

151 William S. Burroughs et Brian Gysin, *The Third Mind*, New York (NY), Viking, 1978, p. 25.

152 Steve Paxton parle ainsi d'une « troisième entité entre les danseurs qui n'est autre que le Contact Improvisation lui-même » (cité in Cheryll Pallant, *Contact Improvisation. An Introduction To A Vitalizing Dance Form*, Jefferson (NC) et Londres, McFarland & Company, 2006, p. 10.)

les choses, avec les vivants, pour continuer d'alimenter notre rencontre.

C'est pourquoi, dans l'entraînement des danseurs, une autre sensibilité est travaillée que la sensibilité à l'autre *humain*, sensibilité qui vient nous décaler en dehors de notre rétroaction ou plutôt, qui vient alimenter notre rétroaction à autre chose que ce qu'il y a d'humain, y compris en l'autre. La troisième entité, qui émerge de la rencontre des deux partenaires, n'est pas simplement une fiction utile pour rendre compte d'une danse vouée à l'abandon aux forces en présence : elle pointe le fait qu'il y a, dans un duo avec un autre partenaire, une sensibilité accrue à ce qui dans le partenaire et autour de nous n'est pas de lui.

Le mimisme

On peut trouver confirmation ou plutôt inspiration à penser la relation à cette troisième entité et plus généralement aux forces extra-humaines en présence « dans l'autre » dans *L'anthropologie du geste* de Marcel Jousse. Le père jésuite, dans ce qui constitue l'une des théories du geste les plus profondes (en même temps qu'elle en est assurément la plus ésotérique) a donné au partage du mouvement avec les autres êtres qu'humains le nom de Mimisme[153]. Tentons de donner corps pour nous à ce concept : nous y trouverons quelque chose du partage du mouvement qui s'institue entre moi et mes partenaires dans la danse.

La théorie du Mimisme de Marcel Jousse part d'une idée toute physique : celle d'une résonance cosmique d'envergure universelle, où tout événement physique consonne en toutes choses. Le cosmos joussien est ainsi qu'un système d'inter-vibration, finalement assez peu différent du cosmos de Newton et de Leibniz : c'est un monde tout plein, où toutes choses agissent sur toutes autres choses. En cette caisse de résonance cosmique, Jousse (anthropologue de son métier, élève de Marcel Mauss) concentre son attention sur l'humain. Pas moins que les autres choses, l'humain résonne. De ce qu'il a été bien éduqué, toutefois, il semble qu'il tende plutôt à résonner avec ses congénères : il converse (plutôt qu'il ne consonne), au sein de cette semblance d'humanité qu'on commence par appeler famille, qu'on élargit à la tribu, et parfois à certaines nations,

153 Marcel Jousse, *L'anthropologie du geste* (1969), Paris, Gallimard, 1975.

pourvu qu'on les unisse. Il est cependant, d'après Jousse, d'autres mimiques qui manquent d'être renommées, et que l'on aurait tout intérêt à rendre célèbres si l'on voulait expliquer comment l'on en vient à savoir des choses sur d'autres choses que nos congénères. Il y a Mimisme, pour Jousse, dès qu'il y a perception : percevoir, c'est toujours percevoir un mouvement, et percevoir un mouvement, c'est se l'attacher aux articulations en le rejouant. Ce rejeu est l'activité où s'éduque ainsi notre vocabulaire moteur : non pas à contempler papamaman, mais à intussusceptionner (c'est-à-dire à faire grandir au-dedans) aussi bien chats que lierres et étoiles filantes. Comme il l'affirme de manière synthétique :

> « L'homme ne connaît que ce qu'il reçoit en lui-même et ce qu'il rejoue. C'est le mécanisme de la Connaissance par nos gestes de rejeu. Nous ne pourrons jamais connaître ce qui est totalement en dehors de nous. Nous ne pouvons connaître que ce que nous avons intussusceptionné plus ou moins parfaitement[154]. »

Ce Mimisme par lequel nous nous faisons donc des gestes non pas seulement en nous les empruntant les uns aux autres dans un cercle d'humanité qui se serait bien vite refermé sur lui-même, on le reconnaît encore bien à l'œuvre chez les enfants (qu'on a bien pour cela besoin d'éduquer par la parole à s'articuler avec plus de préférence aux autres humains). Dans certains de leurs jeux d'imitation, les enfants ne se mesurent en effet pas tant les uns aux autres qu'à des moulins, des ruisseaux ou des nuages. Ces jeux —qui agrandissent le cercle des entités qui circulent en eux non seulement aux autres humains mais encore aux vivants, aux éléments et aux machines—sont très sérieusement joués et permettent, sans qu'il paraisse y avoir pour cela crime de lèse-humanité, de sauter par-delà les frontières entre espèces et même entre modes d'existence.

Décrire et accéder à ce moment de la perception humaine où les mouvements des choses sont vécus comme des gestes inchoatifs relève d'un certain entraînement dont Marcel Jousse avait eu le secret. Mais en deçà de ces perceptions affinées, on peut s'intéresser à reconnaître le Mimisme à l'œuvre dans toutes les relations motrices que nous pouvons enclencher avec les choses regardées en sympathie, sympathie par laquelle

154 *Ibid.*, p. 54.

j'accompagne de mouvements de mes yeux, de mon tronc, voire de tout mon corps, les mouvements que je vois au dehors. Et même à un niveau tout à fait quotidien, on peut remarquer que mon rapport à l'environnement n'est que rarement une simple manipulation, que les choses me « répondent », que je « négocie » avec elles : quand je m'essaye à nager, il faut que je m'accoutume au rythme de la vague et si assurément l'océan ne fait pas d'effort pour s'accoutumer à moi, la nage réussie est le moment où cependant, *nous* fluons ensemble.

On dira que ce ne sont là que des métaphores, que les choses n'ont pas le système nerveux ou les cellules sensibles qui permettraient de parler en elles de tactilité, pas plus qu'elles ne disposent de l'appareil phonatoire qui permettrait, en toute rigueur, de leur prêter la parole. Mais parler de métaphore ne résout pas le problème : c'est seulement en poser les termes, car il faut bien qu'il y ait une communauté d'être sur la base de laquelle le transfert de sens puisse s'effectuer. Tout n'est pas métaphore de n'importe quoi : si les métaphores existent, c'est donc qu'elles pointent vers une unité plus profonde que la distance ontique ne semble le laisser penser. Or, la reconnaissance d'un mouvement voire d'une gestualité chosiques est d'autant plus requise que, d'être humains, nous n'en laissons pas, inversement, d'être choses : la fatigue fait volontiers apparaître mon corps comme poids à extirper du lit comme je désembourbe une masse de l'emprise de la gravité ; et quand le marteau du médecin vient frapper le ligament de la rotule et que, par réflexe ostéotendineux, ma jambe se soulève, sa logique m'échappe et c'est bien elle qui semble se mouvoir, sans moi.

Le Mimisme a-t-il de quoi inquiéter les frontières bien établies du soi et de l'autre ? En un sens oui, car voilà l'humain en danger de s'évider évidé de tout contenu propre, condamné à ne pouvoir mettre la main sur lui-même qu'en s'essayant à savoir avec quoi il résonne. Mais en un autre sens, on peut dire que Jousse sauve l'humain du solipsisme intraspécifique qui le ferait tourner en rond sur les origines humaines de ses propres gestes, et qu'il invite à penser qu'on puisse trouver, non seulement trace, mais plus encore ascendance du sujet dans ces espèces de choses qui ne sont pas lui, ce qui ne doit pas s'entendre uniquement comme une relation de filiation via papamaman, mais bien plutôt comme une relation de convivance qui déborde des contours bien fixés de la

chromosomie. Que donc, dans ce Mimisme qui nous lie à la gestualité des choses, il y soit cependant question de soi, c'est ce qui ne devait pas faire question pour Jousse, étant donné qu'en effet, c'est bien le sujet qui leur répond. Et cependant, ce qui dans le sujet leur répond est un « je » traversé par les choses, plutôt qu'un « je » qui articule ou qui agence les choses entre elles. Il faudrait ainsi dire que le rejeu dont il est question dans le Mimisme ne peut mettre en jeu un « je » qu'à condition que cette réponse lui vienne de plus loin que du moment où il est capable de l'articuler, moment donc où il covibre avec les choses, moment où « l'arbre pousse en moi » et où « les oiseaux volent à travers nous ».

Or c'est de ce même endroit, à cette même ressource que puise ma capacité à bouger avec un autre de manière à partager nos mouvements : d'un endroit où la différence du sujet et de l'objet n'est pas encore suffisamment marquée pour que j'aie à opter, d'une manière ou d'une autre, pour l'un ou l'autre de ces visages qui sont les miens.

En nous inscrivant dans un mimisme généralisé qui touche à tous les êtres mobiles, Jousse nous donne à renouveler notre compréhension de ce qui se joue dans les relations motrices des humains entre eux : il nous donne à sentir l'idée que ce qui s'échange, même entre deux humains, ce n'est pas que ce qui en eux ressortit à la partition que leur prescrit leur espèce, ou leur société. Il nous donne même à penser plus avant, que ce qui se partagerait, entre eux bougeurs, ce n'est justement pas ce qui serait contenu dans ces prescriptions, mais au contraire, quelque chose qui n'y serait pas, si bien que serait partagé, non pas quelque chose de circonscrit et tenu en propre par celui qui la partage, mais au contraire, quelque autre chose d'immaîtrisé.

La rencontre amoureuse

Une autre série de gestes (que ceux de la danse improvisée à deux) nous amène au même résultat et nous permettent d'en raffiner le sens : c'est la série des gestes amoureux. Repartons-en : nous verrons qu'il est question, dans la rencontre amoureuse, du même don réciproque de potentiel que nous trouvons dans le duo dansé.

Aimer

Le terme même de rencontre—par lequel nous qualifions ce début du partage du mouvement que l'improvisation s'efforce de prolonger—trouve dans le vocabulaire érotique une de ses acceptions les plus centrales. C'est ainsi de la rencontre amoureuse qu'il est question, en français, quand je parle d'une rencontre tout court. Si je dis à un ami que « j'ai fait une rencontre » ou que « j'ai rencontré quelqu'un », voilà bien ce qu'il entendra : que j'ai le sentiment du « début de quelque chose » entre moi et un autre, qu'une relation amoureuse est en train de s'ouvrir pour moi. Or de quoi retourne-t-il dans la rencontre amoureuse ? Qu'est-ce qui s'y échange, quel est l'objet du don ? Le psychanalyste Jacques Lacan en a donné la formule, non pas en parlant de la rencontre amoureuse elle-même, mais en parlant du geste d'aimer comme d'un don très particulier : « aimer, dit-il, c'est donner ce qu'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas[155]. » Qu'est-ce à dire ?

Tout d'abord, clarifions les choses : dans la formule de Lacan, l'amour n'est pas l'objet qui est donné. L'amour n'est pas l'objet de la transaction—il en est l'enjeu : c'est *par amour* que l'on donne (« quelque chose » que l'on n'a pas) et que l'on reçoit (« quelque chose » qu'on ne veut pas) ; mais ce n'est pas l'amour qu'on donne (sans l'avoir) ou qu'on reçoit (sans le vouloir). Tel est le sel de la formule, qui laisse entière la question de savoir : qu'est-ce alors qu'on donne (si on ne l'a pas) et qu'on reçoit (si on n'en veut pas) ?

Intéressons-nous à la première partie de la transaction : le don. Quelle est cette chose que je peux donner sans l'avoir ? On peut y réfléchir *a contrario*, en pensant à ce qu'on a et qu'on donne : de l'argent, des objets matériels, des « possessions », bref tout ce qui ressortit à l'ordre du titre sur lequel j'ai propriété, et dont je peux transférer la propriété. De titres, je n'en ai pas que de matériels : j'ai aussi des titres de noblesse, ou bien encore des capitaux symboliques, culturels, des « connexions » comme on dit aussi. Tous ces titres (matériels et immatériels), je peux en effet les donner, c'est-à-dire soit m'en départir, soit les partager (les avoir en commun avec un autre). Mais une chose est remarquable dans chacune de ces versions du don du possédé : c'est qu'une fois que la

155 Cité dans Jean Allouch, *L'amour Lacan*, Paris, Epel, 2009, p. 15.

transaction s'est produite, le don n'est plus possible. Une fois que je t'ai donné les clefs de ma maison, une fois que j'ai partagé mes amis, la transaction est faite et je ne peux plus véritablement revenir dessus : même si sans doute, dans le sens négatif, je peux cesser de l'effectuer (reprendre mes clefs, t'interdire de voir mes amis), dans le sens positif, la transaction n'a plus besoin de moi, elle suit son cours.

Or on voit bien qu'une telle transaction ne peut convenir à la situation amoureuse où, on l'espère, il y aura encore des réserves pour aimer une fois que les caisses seront vides ou que les comptes seront partagés. C'est pourquoi Lacan propose cette ruse syntaxique, donc, qu'il s'agit de donner à l'autre non pas quelque chose qu'on a (et que pour cela je serais au risque d'épuiser), mais quelque chose qu'on n'a pas. Et en effet, si je te donne ce que je n'ai pas, je ne suis pas près de l'épuiser.

Cette dernière précision est d'importance, car elle permet de raffiner les contraintes théoriques qui pèsent sur cette chose qui transite dans l'amour : c'est non seulement une chose que je n'ai pas, mais en tant que chose non-possédée, c'est une chose dont j'ai une réserve formellement infinie. En réalité, il faut préciser le sens de cette infinité : ce n'est pas que mes ressources soient inépuisables en elles-mêmes (par exemple : je peux mourir) ; c'est plutôt que nous nous retrouvons, dans l'amour, dans cette étrange situation où plus j'en donne, plus j'en ai à revendre. En trompant la logique, Lacan nous propose ainsi une conception d'un don qui non seulement ne s'épuise pas à mesure qu'il se dépense, mais qui, par surcroît, s'exauce, se renforce de se dépenser. Contrairement à la possession, dont le transfert signifie la dépossession, ce qui transite dans l'amour est tel que le don m'en enrichit plutôt que de m'en priver.

Quelle est donc cette chose que je peux donner sans l'avoir et qui s'augmente d'être donnée ? Une seule réponse peut convenir et c'est l'idée de puissance, de potentiel, de pouvoir-devenir qui nous permet justement de le circonscrire. En effet, ce que je peux devenir, je ne l'ai pas : si je l'avais, ce ne serait justement plus une puissance, mais un acte, une propriété, un titre. Mais dans un autre sens, si je ne la donne pas, cette puissance, si je ne la fais pas transiter, elle s'étiole, elle s'amenuise : elle ne donne véritablement ce qu'elle a à donner que pourvu que je la mette en jeu (sans l'acte de la donner, cette puissance ne reste qu'une simple possibilité théorique). En donnant ma

puissance à l'autre, je ne m'en épuise pas, mais tout au contraire, je donne un sens à cette puissance en la mettant dans le pot commun de ce que nous pourrons devenir ensemble. Nous nous mobilisons ensemble : mutuellement, nous nous faisons don de faire passer à l'acte nos puissances en tant que puissances.

À présent que nous avons retrouvé (sans trop de surprise), notre concept de puissance, on peut comprendre (sans trop d'effort) pourquoi de l'autre côté, l'aimé ne « veut pas » du potentiel qu'il reçoit de moi. En effet, s'il *le* voulait—c'est-à-dire s'il le visait, le circonscrivait avant de le recevoir—il le réduirait à de l'actuel (de l'argent, une belle voiture, une situation sociale) si bien qu'au moment où il serait satisfait, la relation cesserait. Sans doute l'autre veut « de moi », mais en toute rigueur il ne me veut rien—sans quoi il courrait le risque, bien vite, de « m'en vouloir » de ce que je ne lui donne pas. Fernand Deligny parlait de sa relation amoureuse en ces termes :

> « Elle n'a pas plus besoin de moi que je n'ai besoin d'elle, ce qui permet des relations de voisinage de fort bon aloi.
>
> On me dira qu'il y manque la dimension de l'échange.
>
> Quelle erreur. Je ne veux rien d'elle et elle n'attend rien de moi, ce qui nous protège de nous en vouloir[156]. »

Recevoir le don d'amour, ce n'est pas la même chose que recevoir ce dont on a besoin : quand j'ai besoin d'eau, si j'en obtiens, je n'ai plus soif (au moins pour un temps, ma satiété est satisfaite, je peux me détendre). Au contraire, quand j'aime quelqu'un, nous nous trouvons dans cette situation où, au moment même où l'autre est là, c'est comme si je ne l'avais pas, comme s'il n'y avait pas assez de lui dans sa présence : d'où ces étranges impressions de nostalgie par anticipation, qui traversent comme des fulgurances la vie aux côtés de l'être aimé, où l'autre me manque *alors qu'il est là*. Ainsi recevoir, dans la relation amoureuse, a tellement peu à voir avec l'entrée en possession d'une propriété que j'ai l'autre entre les mains, c'est comme si je ne l'avais déjà plus. Voilà la véritable dimension de l'échange. Dans l'amour, je ne veux pas de ce que me donne l'autre parce que ce que je veux (sa puissance), je ne peux pas le vouloir (le viser) sans

156 Fernand Deligny, *L'arachnéen et autres textes*, *op. cit.*, p. 13.

risquer de le nier (le réduire à de l'actuel, du consommable).

Dans l'amour, je te donne ce que j'ai d'inépuisable en moi (« ce que je n'ai pas »), et tu le reçois de telle sorte que tu ne l'épuises pas en attendant de moi que j'en fasse quelque chose (« tu n'en veux pas »). Dans l'amour, ce que j'offre c'est ce que je ne suis pas encore, c'est la part de moi que nous pouvons—toi et moi—faire devenir ensemble. Dans notre vocabulaire, on peut ainsi dire que la relation amoureuse se réalise comme rencontre : ce n'est pas qu'il y a une rencontre amoureuse, qui serait ensuite suivie d'une *relation amoureuse* qualitativement distincte du moment de la rencontre ; la relation amoureuse elle-même est la perpétuation du *kairos* de la rencontre.

Faire l'amour

Ce qui s'exprime ainsi au plan de la relation amoureuse, on peut en trouver confirmation dans un phénomène moins diffus que le sentiment d'amour. Ce phénomène plus circonscrit, plus spécifiquement orienté, c'est le désir.

La phénoménologie érotique de Renaud Barbaras nous met sur cette piste. Depuis *Le désir et la distance* jusqu'à sa *Phénoménologie de la vie* et son dernier traité sur *Le désir et le monde*[157], Renaud Barbaras n'a en effet eu de cesse de nous apprendre à voir dans le désir une manière de viser l'autre telle que, à l'inverse du besoin, la présence qu'il réclame —une fois offerte—exacerbe la visée au lieu de la combler. Plus le désiré est là, plus je le désire : sa présence, au lieu d'étancher ma soif de lui, l'exauce, l'attise, l'excite enfin. C'est en vertu de cette structure que le philosophe a fait du désir le transcendantal de toute opération (et en particulier la perception) qui me livre l'autre comme tel, c'est-à-dire comme autre que moi. En effet, dans le désir, la dialectique de la visée et du remplissement est perpétuellement mise en défaut : l'autre n'est en un sens jamais où je l'attends, où j'entends lui fixer une place, il déborde les catégories par lesquelles je le vise. En dehors des coordonnées, des structures ou des projets par lesquels je le vise, l'autre en sa présence même attise mon désir d'être auprès de lui. Et cet échec n'est pas un échec empirique : ce n'est pas que mes catégories seraient mal faites, que mes

157 Renaud Barbaras, *Le désir et la distance*, Paris, Vrin, 2006 ; *Introduction à une phénoménologie de la vie*, Paris, Vrin, 2008 ; et *Le désir et le monde*, *op. cit.*

préconceptions seraient mal taillées à la réalité de cet autre que je désire, alors que je devrais en désirer un autre qui conviendrait mieux à mes catégories, ou que je devrais avoir d'autres catégories pour désirer cet autre. L'échec est intégral à la relation de désir : l'autre n'y peut apparaître comme autre désiré que dans la mesure où il excède le mouvement par lequel je le vise. C'est en ce sens que le désir livre les clefs de ce que serait une rencontre avec un autre dont je m'efforcerais de maintenir l'altérité, dont je ne voudrais à aucun prix résorber la différence et ce en raison même du fait que je ne désire que *le* rejoindre lui (et non un autre). Car si je devais véritablement le rejoindre, la condition réciproque de la relation érotique viendrait à se défaire : lui-même n'aurait plus à tendre vers moi, puisque je ne serais plus à distance, mais dans une proximité si proche de la fusion qu'il n'y aurait plus rien de la dynamique, du mouvement requis pour m'atteindre. Il n'est donc ni possible que je le vise d'après des coordonnées qui seraient les miennes, auquel cas je réduirais son altérité, ni que je passe de son côté, auquel cas je réduirais la mienne.

Cette situation nous permet de franchir un pas supplémentaire par rapport à l'analyse de la relation amoureuse. Alors que la relation amoureuse nous permettait de comprendre que la transaction qui a pour enjeu l'amour ne peut concerner que les potentiels de chacun, et non leurs déterminations actuelles, le désir nous amène à penser le don réciproque du potentiel comme un don de quelque chose qui m'excède, plutôt que je ne le contiens. Ce que je vise dans l'autre aimé, ce n'est pas lui, mais plutôt ce dont il est lui-même l'excès, ce à quoi lui-même il ouvre. C'est ce qu'on appelle communément : son monde—monde qui n'est pas mondain (je ne vise pas son « titre » dans le monde) mais plutôt cosmique : c'est le monde qui s'organise autour de lui, le monde de ses perceptions, de ses habitudes, les rues où il habite, les parfums qu'il porte. Comme Proust l'avait vu avec les jeunes filles en fleur, et comme Deleuze et Guattari l'ont réaffirmé à sa suite dans leur *Anti-Oedipe*, ce que je désire en l'autre, c'est toujours plus que lui : un paysage, une époque, bref un agencement spécifique, un ensemble et non un individu enfermé dans son enveloppe. Ce que je désire dans l'autre c'est la clef qu'il est pour ouvrir sur autre chose que lui, c'est la fuite qu'il est hors de lui-même, comme être qui sent, qui ressent, qui agit, qui vit dans le monde et dans l'histoire.

Comme le synthétise Barbaras,

> « Contrairement à ce que l'on serait enclin naïvement à penser, dans le désir je ne rejoins pas l'autre en son insularité, je ne m'isole pas du monde avec lui : tout au contraire, je le déborde vers le monde[158] et ce n'est pas là le manquer mais au contraire le rejoindre lui-même, en sa singularité. En effet, comme moi, l'autre n'est pas on ne sait quelle conscience fermée sur elle-même mais tout simplement désir, c'est-à-dire mouvement. Le rejoindre, c'est donc bien m'insérer dans son mouvement, m'ouvrir au monde selon lui-même, reprendre à mon compte la proposition dynamique qu'il est[159]. »

Ce passage retient une des idées forces de la phénoménologie de Barbaras, qui nous place en première ligne pour penser la relation érotique sous les espèces de la motricité. Retenons, en effet, de ce passage ce qui nous en intéresse, à savoir l'idée que le désir pour l'autre s'atteste et s'accomplit dans le geste de *m'insérer dans son mouvement*, de *reprendre à mon compte la dynamique qu'il est*. Cette manière de considérer le phénomène érotique nous ramène, en deçà du niveau de la « vie commune » auquel notre discussion du texte de Lacan nous avait maintenu, au plan réellement moteur de l'amour. Il n'est plus alors seulement question d'aimer, mais bien de *faire l'amour*—car le désir dont parle Barbaras n'est pas seulement un désir abstrait comme figure transcendantale de la perception, mais bien un désir concret : le désir sexuel.

Or le désir et la relation sexuelle nous sont des outils précieux pour renouveler notre compréhension du mouvement et contester, une fois de plus, la réduction du mouvement à la translation dans un repère orthonormé. Le moins qu'on puisse dire en effet des mouvements érotiques c'est que la spatialité qu'ils dégagent nous éloigne des

158 Notons que Barbaras, en tant que métaphysicien, va plus loin que nous dans le sens qu'il donne au concept de « monde » dont il est question dans la relation amoureuse : ce n'est pas seulement, pour le philosophe, d'*un* monde qu'il est question dans l'échange, mais *du* monde, c'est-à-dire de la totalité processuelle qui nous englobe et moi et l'autre et tous les autres mouvements. N'ayant pas déployé le dispositif conceptuel qui permettrait de parler d'un tel objet théorique, nous nous contentons d'en comprendre le sens empirique : « mon » monde, « son » monde et à la rigueur « notre » monde (la terre).

159 Renaud Barbaras, *Le désir et le monde*, *op. cit.*, p. 212.

coordonnées euclidiennes fixes. C'est d'ailleurs ce que retient déjà, à un plan plus polissé, l'idée de *vertige amoureux* : tomber amoureux, c'est entrer dans un espace sans Orient, ou plutôt, dans un espace où le seul Orient devient l'autre. Mais cet espace de la désorientation amoureuse n'est pas seulement une métaphore de l'orientation de mes désirs et de mes actions : on le retrouve aussi dans la gestualité sexuelle elle-même.

Sans doute, la carte de la sexualité est territorialisée par des tabous, des habitudes et des zones érogènes (plus ou moins appuyées par la biologie, l'histoire individuelle de chacun et la société dans laquelle nous vivons) et en cela les coordonnées qu'elle prescrit peuvent avoir quelque chose de fixe. Le fait même qu'elle se cantonne, dans la plupart des sociétés humaines, à des hétérotopies spécifiques (la chambre à coucher en particulier), indique que son espace de déploiement est contraint et réservé. Mais à l'intérieur de ces contraintes hétérotopologiques, une lecture toute différente est possible, où la sexualité dans ses dynamiques propres renverse les tabous—ou plutôt redessine la carte érotique et ses calques, la polarise par de nouveaux points-clefs, qui deviennent les « fétiches » propres à chacun. En vertu de cette puissance productrice des fétiches, capable d'être réinstanciée non seulement à chaque nouveau partenaire, mais même à chaque nouvelle rencontre érotique, considérons le geste de faire l'amour comme un geste qui produit son propre espace. Il appartient, à ce titre, à la catégorie des gestes « moyens » que nous avons rencontrés au cours de nos chapitres sur le Contact Improvisation : comme le toucher-pour-être-touché, comme le peser-pour-être-porté—et à dire vrai, employant ces gestes comme ses instruments privilégiés (la caresse, l'empreinte du poids de l'autre sur mon corps)—, le geste de faire l'amour possède une carte dont l'Orient est adventice et n'est découvert qu'à l'intérieur d'une négociation avec l'autre. L'espace érotique est un espace dynamique en ce sens qu'il repose sur l'accordanse des partenaires, sur la confluence de leurs mouvements.

On pourrait en tirer une sorte de justification existentiale de l'hyperesthésie tactile des zones érogènes. Que celle-ci soit préparée par la biologie (surreprésentation des organes récepteurs sur les organes reproducteurs, les mains, les seins et la bouche par exemple) ou apprêtée par l'histoire individuelle et collective (surinvestissement

psychique de certaines zones comme la nuque, le bas du dos, les fesses, les genoux, les pieds...), le monde singulier déployé par ces zones hyperesthésiques est en effet un monde de démesures perceptives. Ce phénomène est bien repéré sur la carte sensorielle de la nociception : la moindre blessure dans ma bouche, par exemple, est ressentie comme une crevasse immense, de même qu'une poussière dans l'œil change de proportion pour atteindre les « dimensions » absurdes d'un caillou. Comme le sado-masochisme le démontre dans ses passions pour la douleur, cette carte nociceptive fait souvent calque avec celle de l'éroception : il n'y a là rien de surprenant, car dans ces deux cas, la spatialité qui s'y déploie joue du clignotement intense entre précision et immensité. Comme pour la conscience nociceptive le temps et l'espace semblent se restreindre au point de douleur (« je ne suis plus que ma douleur ») tout en élargissant ce point aux dimensions d'un pays, de même pour la conscience éroceptive la caresse me rive à ma peau (« je ne suis plus que ce coin de moi que tu touches ») et en même temps cet espace et ce temps déployés par l'intimité paraissent infiniment vastes : elles me jettent, pourvu que je m'y dédie, dans un cosmos qui ne semble plus connaître de limites. Dans cet espace, le moindre de mes petits mouvements se laisse ressentir comme le chavirement de l'univers.

Érotique de la danse

Il n'est pas rare qu'on renvoie la danse—et en particulier les danses à deux, comme le Contact Improvisation ou le tango—à une essence érotique qu'elles manifesteraient[160]. À première vue, le rapprochement semble justifié parce qu'il y est question de corps qui s'entremêlent les membres, de partages de peau et de poids qu'adultes, nous ne connaissons guère plus que dans la relation érotique. Mais cette image du désir que renvoient certaines danses (à ceux qui les font comme à ceux qui les voient) ne transite pas seulement, tant s'en faut, par les apparences de la promiscuité : si la danse est

160 Dans un texte de l'entre-deux-guerres consacré aux arts de la danse (*Terpsichore*, Paris, Émile Hazan, 1928), le poète surréaliste Philippe Soupault émettait ainsi l'hypothèse que la faillite de la danse à se constituer en art majeur venait de la répression de cette nature érotique : on a voulu, dit Soupault dans une vive réaction contre les Ballets suédois, sublimer l'érotique dans des mouvements qui ne montrent de désirs qu'abstraits ou mimiques ; on paye pour cela le prix d'une danse qui n'exhibe pas son objet propre et se retrouve sous la dépendance des autres arts. « Il faut donc excuser les danseurs. »

érotique (ce qu'elle n'est sans doute pas toujours), elle ne l'est assurément pas seulement par exhibitionnisme du corps à corps. En vérité, sous ou plutôt avec et au travers des conditions matérielles de contact et d'intimité en lesquelles le passage de monde à monde s'effectue entre les danseurs comme entre les amants, un sens plus profond de l'érotique peut être décrit.

Nous ne voulons pas dire que l'érotique y serait désincarnée. Une telle érotique n'existe pas. Comme les amants à distance le savent, même une relation érotique sans corps à corps a besoin de rudiments corporants. La voix au téléphone, par exemple, où s'esquisse la tensilité de l'autre. Ou bien, dans les relations épistolaires, les déliés de l'écriture de l'autre où se donnent à sentir les mouvements de la main qui les a tracés. Ces rudiments des corporations de l'autre sont l'occasion de partager son mouvement : nous l'y rejoignons, nous nous accommodons à lui en eux. Ainsi même quand le contact et le partage de poids dans la moiteur des draps nous est empêché, il nous reste la co-motion, même à distance, même médiée dans le temps et dans l'espace par une feuille de papier. L'érotique n'est pas désincarnée, mais elle implique autre chose que des corps : à savoir, donc, de ces mouvements de prendre-corps. C'est dans les prendre-corps que nous nous rejoignons en désir et c'est en vertu de cette essence de la relation érotique comme négociation motrice dont le point d'entrée est le point d'accroche matériel de nos dynamiques que le rapprochement avec la danse s'impose.

Or parce que le mouvement n'est pas réductible à un déplacement, parce qu'il enveloppe le déploiement d'un monde, on peut entendre cet accordage inter-moteur comme plus que la rencontre de nos deux mouvements : il est la pointe, l'apparence en surface d'un accordage plus profond, accordage qu'il faudrait dire inter-cosmique. Voilà le point commun, qui circule entre les partages chorégraphiques et érotiques du mouvement : c'est qu'en eux ou par eux, ce sont des mondes qui se partagent[161]. L'objet

161 Dans le chapitre « eros » de leur livre à quatre mains (*Entretenir. À propos d'une danse contemporaine*, *op. cit.*) Boris Charmatz et Isabelle Launay parlent de même d'une « érotique de la danse » qui ne se réduit pas à la sexuation du plaisir. Ils parlent par exemple, sans que ce soit apparemment connecté, de l'état de flottement caractéristique quand on sort du bain, soulignant qu'on peut mettre des années à trouver cet état dans le travail en danse. Quel rapport avec l'érotique ? C'est qu'il y a dans ces expériences de plaisirs minimaux, comme dans l'érotique et comme dans la danse, à la fois un affinement extrême de la sensation et une incursion, en elle, de tout un monde qui se déploie sous les espèces de la gravité, du sol, de la Terre enfin.

de la rencontre (dansée ou chorégraphiée) n'est pas l'autre ou son corps, mais à travers eux, le monde qu'ils portent, c'est-à-dire ce qui en eux les excède : leurs potentiels, leurs « puissances », en tant qu'elles sont les plaques de résonance où se lisent les mouvementements du monde.

On peut préciser et résumer cette intensification des modes de partage, qui part de la rencontre des corps pour l'élargir à celle des mondes, à partir d'une célèbre distinction proposée par Bergson dans les *Deux sources de la morale et de la religion.* Le philosophe y distingue deux corps : le petit corps et le grand corps. Le petit corps, c'est le corps auquel nous nous sommes habitués de nous assigner, c'est le corps où les autres nous reconnaissent existence, là où nos amis nous regardent quand nous parlons, là où les médecins nous touchent quand nous avons mal : c'est le corps tel que notre peau en délimite les frontières plus ou moins étanches. Or, contenant ce petit corps, il nous faut nous habituer à penser, dit Bergson, un autre corps, un corps immense dont les limites seraient données non pas par la proprioception seulement, mais par toute perception possible. Ce grand corps est, ainsi que le petit corps, « la matière à laquelle notre conscience s'applique[162] », mais cette conscience n'est plus limitée à celle que nous avons de nous-mêmes en tant qu'entité séparée (proprioception)—elle comprend tout ce que nous percevons. Et c'est ainsi que, selon la formule célèbre, notre corps « va jusqu'aux étoiles » car « nous sommes réellement (…) dans tout ce que nous percevons ». Bergson (sans doute) n'est pas dupe du sophisme qu'il produit ici : il sait qu'il met en jeu deux sens distincts de l'inclusion—car ce n'est pas au même sens que l'on dit que la perception se passe dans le cerveau ou dans le corps *avec lequel* on perçoit et d'autre part que la perception se passe dans l'espace ou dans les choses *que* l'on perçoit. Mais voilà justement ce que nos remarques sur la spatialité érotique semblent confirmer : il est (au moins) des expériences où ces deux corps et ces deux relations d'inclusion en viennent à se confondre. Dans la relation érotique, en effet, tout se passe comme si une sensation qui se passe « en moi » devenait comme l'espace même qui me contient. Certes, il semble d'abord que mon grand corps qui allait jusqu'aux étoiles se réduise, s'amenuise à cette petite portion de mon corps qui entre en relation avec l'autre, où la sensation est si

162 Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, *op. cit.*, p. 274.

intense qu'elle en vient à occuper tout le champ de mon attention. Mais, suivant un mouvement inverse, il est vrai aussi que ce tout petit corps érotique en vient à prendre des allures, pour ma conscience, de géant cosmique : le plus petit mouvement qui s'y produit me fait chavirer comme si la Terre elle-même se trouvait sens dessus dessous.

Or cela, comme le remarque Bergson, n'est pas même en toute rigueur un état d'exception : qu'il suffise de penser au fait que mon corps immense « change à tout instant, et parfois radicalement, pour le plus léger déplacement d'une partie de lui-même qui en occupe le centre et qui tient dans un espace minime[163]. » Si je joue avec cette perception que le champ de ma perception n'est pas seulement un « point de vue » sur le monde mais un corps gigantesque, le moindre geste peut ainsi être perçu comme une permutation du monde sur son axe.

La relation érotique, comme la relation improvisée dont nous avons trouvé exemple dans le Contact Improvisation et dans d'autres formes de danse à deux, jouent à faire surgir ces corps immenses : elles rendent manifeste ceci que rencontrer l'autre, ce n'est pas seulement conjoindre nos petits corps, mais encore faire se rencontrer, à travers eux, des mondes. Ces mondes, on peut les comprendre en divers sens, qui s'étagent du monde qui signe l'histoire du sujet (« son » monde), au monde comme sol d'appartenance commune (la Terre), au monde enfin qu'est la perception actuelle (nos grands corps). À travers nous, ce sont ces mondes qui se rencontrent : ce que nous mettons à contribution dans la relation, ce ne sont pas nos intimités, ou plutôt, s'il s'agit d'intimité, il s'agit de ce qui, au plus profond de nous, n'est pas nous ou ne l'est pas encore, qui reste à être informé, rencontré, résonné par l'autre.

* * *

163 *Ibid.*

Tordre

Le phénomène de la rencontre nous donne à penser les modalités d'une convivance qui n'est pas fondée sur la mise à contribution de chacun à partir de la division sociale ou biologique du monde. Ce n'est pas en vertu de ce que je t'apporte et que tu ne peux pas m'apporter que nous nous rencontrons (comme se rencontrent employés et employeurs, dans la version simpliste de la communauté humaine à laquelle le mode de production capitaliste a donné lieu ; ou comme se rencontrent éleveurs et animaux domestiques, dans la version simpliste de la société des animaux à laquelle le pastoralisme a donné lieu). Le seul véritable espace où nous nous rencontrons est celui où, tout au contraire, nous sommes tous les deux nus, où je t'apporte ce que je n'ai pas et où tu m'apportes ce que tu n'as pas. Ce que je n'ai pas n'est pas n'importe quoi : personne d'autre ne pourrait « ne-pas-t'apporter » ce que je ne t'apporte pas ; personne d'autre ne pourrait t'apparaître dans le dénuement où je t'apparais. Mais le détourage de ce-que-je-ne-t'apporte-pas ne signifie pas qu'il soit défini : nous ne savons pas, toi et moi, ce qui manque dans ce qui est donné. Nous ne le saurions qu'au bout du compte, si tant est que nous nous intéressions à compter.

Et même si nous nous intéressions à compter, que trouverions-nous ? Qu'est-ce donc que nous nous serions offert dans ce mouvement partagé ? Si l'on comprend bien l'image d'un don de potentiel, d'un don de quelque chose qui n'est pas encore devenu, cela signifie-t-il que le partage du mouvement fait « devenir » ce potentiel, c'est-à-dire le transforme, le fige en actuel ? On aurait peine à voir le gain et l'intérêt de se porter vers le partage si tel était le cas.

Si l'on veut comprendre quelque chose à la nature de l'échange dont il est question dans la rencontre, il nous faut modifier notre représentation de la mise en commun des ressources qui s'y joue. Les ressources ne sont pas mises en commun comme un butin, des pièces ou des briques. On l'a déjà dit avec Ingold, le nexus qu'est le partage du mouvement n'est pas un partage entre des vivants enceints dans leurs enveloppes (cellule ou individu) mais plutôt un partage entre des parcours : ce qui se croise quand des vivants se rencontrent, ce sont des lignes. Comme le dit l'anthropologue, « un monde

qui ne serait assemblé que de blocs parfaitement ajustés les uns aux autres ne pourrait accueillir la vie. Rien ne pourrait y bouger, ou y pousser[164]. » Sans doute les lignes proviennent-elles de cellules qui, en elles-mêmes, ont créé un partage au sens territorial du terme. La naissance de la vie est en effet synonyme de la naissance de la membrane cellulaire, où l'on reconnaît une ligne qui fait chevêtre avec elle-même en un cercle d'où se départagent l'intérieur et l'extérieur. Mais quant à la relation, les cellules ne se mêlent à d'autres qu'à raison de lignes qu'elles jettent hors d'elles. On en trouve les rudiments déjà chez les amibes dans les pseudopodes qu'elles tendent hors d'elles pour aller voir de plus près d'autres êtres qu'elles voudraient ingérer ou dont elles voudraient se protéger. Et ces rudiments ne cessent de se développer aux confins des enveloppes des vivants multicellulaires, jusqu'aux racines et branchages des végétaux, et jusqu'aux membres et antennes des animaux. Ce sont ces lignes qui s'enchevêtrent, parfois quitte à créer de nouvelles cellules, comme dans les danses en ronde où les bras se lient entre eux pour faire cercle autour d'une petite communauté de bougeurs.

Or que crée l'enchevêtrement de lignes ? Il ne crée pas des murs, il ne crée pas de nouvelles lignes : il crée des liens, des nœuds, des tissages. Que gagne le vivant qui entremêle ainsi ses lignes avec un autre ? Regardons une corde qu'on aurait utilisée pour faire un nouage : d'être entrée en lien, elle n'est plus la même (contrairement à la brique qui reste la même, quel que soit l'agencement où elle se trouve assemblée). La voilà tordue. Les liens dont elle est faite sont torques : on a beau la retirer du nœud, tenter de l'aplanir, de la remettre droite, elle conserve la forme, même seulement inchoative, de la relation dans laquelle elle se trouvait.

> « Une fois le nœud défait, la corde conserve ses nodules et ses plis. Si on la laisse faire, elle ne tend qu'à s'enrouler dans les configurations dont on l'a sortie. La mémoire est imprégnée dans le matériau de la corde, dans les torsions et flexions de ses fibres constitutives[165]. »

Imaginons, ou plutôt, voyons qu'il s'agit d'une même torsion de la gestosphère dans le partage du mouvement. De m'être mêlé de ton mouvement, d'avoir partagé ton destin, ce n'est pas que j'ai *augmenté* ma réserve gestuelle, que j'ai appris de nouveaux coups à jouer, c'est plutôt que je me suis tordu, tordu de telle sorte qu'un biais nouveau m'oriente. Je me suis doté de

164 Tim Ingold, *The Life of Lines*, *op. cit.*, p. 15.
165 *Ibid.*, p. 25.

nouvelles pentes, j'ai gauchi mes potentiels.

Partager une vie avec un autre être, vivant ou plus spécifiquement humain, c'est voir mes mouvements tordus par eux, non pas au titre du cadre qu'ils m'imposent actuellement, de la partition qu'ils me sont, mais plutôt au sens des contrepoints qu'ils ont fournis à la manière dont j'ai pu chanter mes mélodies gestuelles en leur présence, et où il me sera donné de répéter mes ritournelles, qu'ils soient présents ou pas. Merleau-Ponty disait que mon appartement ne m'est pas connu comme une carte mais plutôt comme un territoire : il est attaché à mes articulations, je l'ai « dans mes jambes, dans mes mains ». On peut étendre cette torsion à toutes les convivances qui essaiment notre existence. Je ne vis qu'à m'être noué d'autres êtres, et chaque moment, chaque rencontre est un tel nodule, où nos lignes s'entrecroisent, qui reste attaché à mes articulations.

La rencontre—ce moment incipient du partage du mouvement que la danse improvisée et que la relation érotique s'attachent à prolonger—est le moment où le nœud commence à se nouer, où s'impriment, légèrement, sans encore trop de force mais avec suffisamment d'impact, les torsions que l'autre vont m'imprimer.

Conclusion

Bouger, avec qui ?

Parti de la question de savoir qui bouge, j'arrive à la conclusion que le problème était mal posé : ce n'était pas *qui* ou *quoi* bouge que je voulais savoir, mais *avec qui ou avec quoi*.

Le Contact Improvisation est une initiation à cette question : il s'inaugure dans le désir d'être-mobilisé-par, de bouger-avec. Avant même la rencontre avec un partenaire, ce désir d'être bougé est préparé par une sensibilité exacerbée aux mouvementements qui habitent chaque moment de ma vie. Par cette sensibilité, je prends la mesure de ce que mon corps est continuellement soutenu par un mouvement de corporation, d'un côté métabolique et respiratoire (le corps vivant qui se fait en moi) et de l'autre gestuel et historique (les mouvements qui circulent entre les êtres, les soutiens qu'ils se donnent et qu'ils se refusent). La perception des mouvements anti-gravitaires dans la petite danse est comme une porte ouverte sur ces mouvements corporants : elle me sert de rappel aux mouvements qui me font plutôt que je ne les fais.

Muni de ce savoir-sentir, je rencontre un autre bougeur similairement apprêté. Différents gestes en découlent, qui visent à maintenir entre nous l'intention d'être-bougés : toucher-pour-être-touché, zyeuter-à-la-périphérie, penser-en-mouvements, peser-pour-être-porté, tomber-pour-rencontrer, ne-pas-faire... Tous attestent du mélange de passivité et d'activité dont il est question dans la rencontre : ce n'est pas seulement que je bouge avec toi, c'est aussi que je suis bougé par toi. Et il n'y a pas là abandon de ma subjectivité, simple insertion dans une onde qui me préexisterait et à laquelle je ne prendrais pas part : c'est dans la mesure même où j'entre dans la composition de ce avec quoi je compose que le partage du mouvement se produit.

En me demandant *avec qui* ou *avec quoi* je bouge, je suis conduit à élargir le cercle de ceux que je considère comme mouvants. Telle est ma stratégie, en tant qu'interprète de cette partition du Contact Improvisation : je ne peux pas décider par avance *qui* ou *quoi* me bougera ; je me rends disponible à être bougé par tout ce qui est capable de me mobiliser— mon partenaire, mais aussi l'espace, la Terre, la lumière, les éléments, mes organes, mes flux, mes idées...

Or si je bouge avec toutes ces entités, c'est donc bien qu'en un sens elles bougent elles aussi. Et suivant en cela une logique pragmatique (et non une logique qui appartiendrait au régime de la vérité), je me dote d'un animisme systématique bien que discret qui me conduit à parler de la manière dont la Terre bouge, dont les murs me touchent, dont le sol se rapproche. Je fais sans doute des erreurs de grammaire, mais ces erreurs de grammaire sont fructueuses : elles me mettent en mouvement, et m'allègent du devoir, finalement assez pesant, de commencer le moindre geste.

Voilà qui m'apprend plus qu'à bouger dans un studio de danse.

Voilà qui, ce faisant, me donne les linéaments d'une kinésiologie élargie, qui inclut d'autres êtres que les humains dans les manières de concevoir le mouvement. Cette kinésiologie élargie m'apprend à multiplier mes modes de compréhension des mouvements qui m'entourent et par là mes modes d'insertion dans les gestualités qui me préexistent.

Multiplier les manières d'être au monde par les gestes (pour soi, pour les autres) m'initie—peut-être petitement, peut-être localement, mais déjà un peu—à des instruments pour m'émanciper d'un joug discret bien qu'omniprésent : celui d'un humanisme moderne qui a échoué, depuis plusieurs siècles, à voir dans le reste du monde une commotion suffisante pour l'appeler à en prendre soin.

Nous

Le texte qui nous lie avec le lecteur s'achève ici.

Nous regagnons nos « je » respectifs.

Avant de nous quitter vraiment, je voudrais cependant dire quelques mots des « nous » qui nous ont réuni et pointer quelques lieux où je rêve à présent de pouvoir les élargir.

Par exemple : j'ai dit qu'il était d'urgence de penser l'action collectivement, urgence qui n'est pas seulement une urgence métaphysique, mais qui est aussi une urgence de micro-politiques chorégraphiques, où la domination de la figure du chorégraphe masque les contributions des danseurs-interprètes aux savoirs-sentir développés dans une pièce ou dans une forme.

Je me dis à présent qu'en concentrant mon attention sur les textes et les pensées de Steve Paxton, j'ai échoué à favoriser cette micro-politique de multiplication des auteurs. Je constate, ici comme ailleurs, que la lutte est de longue haleine, surtout contre moi-même. Ma révérence pour ce maître m'a fait oublier que j'en avais d'autres (et qu'il y en avait d'autres), à commencer par les autres « fondateurs » du Contact Improvisation comme Nancy Stark Smith, Daniel Lepkoff et Lisa Nelson—et sans compter toutes les autres générations de contacteurs qui ont contribué au raffinement de cette forme dont je parle, après tout, *depuis* les années 2010, c'est-à-dire aussi *avec* des dizaines d'autres danseurs, amis, collègues, partenaires de pensées-en-mouvement avec lesquels j'ai construit, en d'innombrables dialogues, mes idées.

Leur influence, silencieuse dans le corps de ce texte, est pourtant partout présente : je rêve, maintenant que ce texte est achevé, de repasser sur chaque paragraphe pour ajouter le monogramme des noms de ces autres co-penseurs.

Ou encore : j'ai dit, en passant, à quel point le Contact Improvisation s'était impliqué à faciliter des partages de mouvement entre différents groupes minorisés par leurs divergences motrices ou perceptives par rapport à la norme. Le Contact Improvisation a en particulier beaucoup fait pour inclure les mobilités réduites et multiples de ceux qui roulent en fauteuil, qui marchent en béquille, ou qui ont des déficits visuels.

Je n'ai rien renommé de ces autres allures de l'humanité qui nous apprennent—dans la diversité qu'elles attestent—à moduler notre idée des mouvements humains. Il y aurait pourtant tout à gagner à s'appuyer sur les investigations menées par et sur les personnes en situation de handicap pour diversifier l'« anthropologie posturale » que j'ai proposée et y glisser ce que le Contact Improvisation s'est en effet employé à insérer dans la danse : le rouler-par-terre, le marcher-à-quatre-pattes, le marcher-sur-les-mains qui

compliquent fortement l'image de l'humain comme être-qui-avance-debout, la tête haute et les yeux voyant loin.

Et il faudrait continuer, multiplier encore et encore : quid des couleurs de peaux ? Quid des différents genres ? Quid des neurodiversités ? Quid des classes sociales ? Quid des barrières culturelles qu'il faut franchir pour arriver à se faire ces corps et ces savoirs-sentir affûtés que nous avons renommés dans le Contact Improvisation ? L'urgence de ces questions et la grandeur de la tâche font pâlir. J'espère avoir donné, dans ce travail, quelques commencements d'un soulèvement qui permettrait de les affronter.

Ce soulèvement tient peut-être en une idée : nous, première personne du pluriel, est aussi, et par là-même, première personne du mouvement.

Qui bouge ? C'est nous qui bougeons. Non pas moi qui en toute rigueur ne suis jamais que bougé-bougeant. Mais nous dans ce pluriel qui implique mes mouvementements et mes gestes, la vie anonyme en moi et la vie dont je me réclame de temps à autre être l'auteur. Mais encore tous nos autres nous d'appartenance et d'usage, tous nos groupes, nos collectifs, nos ensembles.

Travailler et ne pas désespérer, s'entraîner à reconnaître et à élargir ces « nous » : voilà le programme de la pensée des gestes humains et plus qu'humains—animaux, végétaux, minéraux et stellaires—qui poursuivrait l'enquête amorcée ici.

Annexes

Annexe 1 : La petite danse

L'intérêt de Steve Paxton pour les formes piétonnes de mouvement remonte à l'époque du Judson Church Theater, dans les années 1960. Yvonne Rainer et Steve Paxton se taquinent à ce propos : Rainer aurait « inventé la course » (avec *We Shall Run*, 1963), tandis que Paxton aurait « inventé la marche » (avec *Physical Things*, 1966 et *Satisfyin' Lover*, 1967).

Paxton situe cette exploration du côté d'un questionnement sur ce qu'il appelle l'ancestralité du mouvement :

> « il semble que ce que j'ai fait, ça a été de me plonger dans des questions développementales, presque instinctivement, sans bien comprendre ce que j'étais en train de faire. Mais j'ai clairement le souvenir que ce que je voulais, c'était de trouver ce qu'il y a d'ancestral dans le corps, de travailler avec les mouvements ancestraux. Et c'est ce qui m'a conduit à réfléchir à la marche, et puis je suppose de là aux réflexes, à la posture érigée, à l'assise. Et alors que j'examinais ces éléments comme des éléments ancestraux en termes évolutifs, j'ai réalisé que l'ancestral, ramené à l'échelle d'une vie, c'était l'enfance

> comparée à l'âge adulte. Donc c'est l'enfance qui est ancestrale. Marcher, se tenir debout, s'asseoir, rouler, ce sont des choses auxquelles on arrive depuis cet état premier[1]. »

En 1968, il chorégraphie *State*, qui constitue la première étude systématique que Paxton propose de la posture érigée : quarante-deux danseurs y avancent jusqu'au centre de l'espace puis s'immobilisent, en se groupant au hasard ou en se dispersant sur le plateau. Pendant deux intervalles de trois minutes, ils se tiennent simplement debout sur place. Pendant deux noirs de quinze secondes, ils ont le droit de bouger, s'ajuster ou se gratter. Puis, passées 10 minutes, ils repartent.

Quatre ans plus tard, en 1972, lorsqu'il est invité à donner un atelier lors d'une résidence de Grand Union à Oberlin College, il propose ce qu'il appelle une *soft class* (« classe en douceur ») : une heure durant, au lever du soleil, il guide les étudiants dans une pratique méditative où, au lieu d'être assis, les danseurs restent debout, méditant sur l'équilibre dynamique et les micro-ajustements posturaux qui les maintiennent verticaux. Nancy Stark Smith était de ces étudiants :

> « nous arrivions dans un magnifique gymnase pour garçons, tout en vieux bois, et il y avait une chaise à l'entrée avec une boîte de Kleenex et une petite assiette avec des morceaux de fruit. On prenait un mouchoir et un morceau de fruit et on entrait dans le gymnase. Steve nous invitait à rester debout immobiles dans la petite danse, et on s'endormait à moitié et on se reprenait, et puis on faisait aussi des exercices de respiration du genre yoga. Et puis on mouchait notre nez, on mangeait notre fruit, et après une heure, le soleil se levait et c'était la fin du cours. Mon esprit était absolument en train de s'ouvrir. Je n'avais aucune idée de ce que nous étions en train de faire, mais j'étais curieuse et en un sens très émue[2]. »

La pratique de la petite danse est ainsi au fondement de ce qu'enseigne Steve Paxton aux étudiants qui allaient devenir les cofondateurs du Contact Improvisation. Au cours des premières années, elle y est tellement attachée que les performances de

1 Steve Paxton avec Romain Bigé, « Mouvements ancestraux », art. cit., p. 5.
2 Nancy Stark Smith, « Harvest: One History of Contact Improvisation », *CQ*, Summer/Fall 2006, p. 48.

Contact Improvisation commencent souvent par une petite danse avant d'entrer dans les mouvements plus athlétiques en duo.

Étude de la myriade de micro-ajustements posturaux qui soutiennent l'être-debout, elle donne accès à ce qui, dans une immobilité habitée, continue de nous mouvementer. Elle relève de la science du pondéral, du savoir-sentir unique auxquels s'entraînent les contacteurs pour faciliter la rencontre de leurs masses.

Dans ce qui suit, nous traduisons quelques textes consacrés à élucider et décrire ce qui s'y déroule et ce qu'elle met en jeu.

* * *

Pourquoi commencer par la petite danse ? (1977)

Steve Paxton avec Elizabeth Zimmer, « Interview on CBC Radio », *CQ* vol. 3(1), Fall 1977.

Elizabeth Zimmer. Au tout début des ateliers de Contact Improvisation, les enseignants parlent souvent de la Petite Danse. Pourquoi commencer par cette Petite Danse ?

Steve Paxton. Hé bien, tout d'abord, c'est un travail de perception assez facile : tout ce que tu dois faire, c'est te tenir debout et te relâcher—tu vois ce que je veux dire—et à un certain point, lorsque tu as relâché tout ce que tu pouvais relâcher et que tu es toujours debout, tu te rends compte que dans cette posture érigée il y a un grand nombre de très petits mouvements... C'est le squelette qui te tient bien droit même si tu es mentalement relaxée. Alors, dans le seul fait de te demander de te relâcher en même temps que de rester debout, c'est-à-dire de trouver la limite au-delà de laquelle tu ne pourrais pas te relâcher davantage sans tomber par terre, cela te met en contact avec l'effort fondamental de soutien qui se maintient constamment dans le corps, et dont tu n'as généralement pas besoin d'être consciente. C'est un mouvement statique qui sert de fonds—tu vois ce que je veux dire—et que tu pollues avec tes diverses activités, mais qui est constamment présent pour te soutenir. Ce que nous essayons de faire, c'est de nous mettre en contact avec ces différents types de forces primaires du corps, et de les rendre immédiatement apparentes. On a appelé cela "la petite danse". C'est un nom qu'on a choisi parce que ça décrit bien la situation et parce que, quand tu te tiens debout et que tu sens cette petite danse, tu es consciente que tu n'es pas en train de "faire", et donc c'est un peu comme si tu étais ton propre spectateur, comme si tu étais en train de regarder le spectacle de ton corps en fonctionnement. Et ton esprit ne "sait" pas ce qui se passe, il n'essaye pas de trouver des réponses non plus—tu ne l'utilises pas comme un instrument actif : c'est simplement une espèce de microscope dont tu fais varier les

focales pour te concentrer sur certaines perceptions.

* * *

Transcription (1977)

Steve Paxton, « Transcription », originellement publié dans *CQ* vol. 11(1), Winter 1986, amendé sous formes de notes de fin par Steve Paxton pour CI36, en 2008 (notes conservées dans les archives personnelles de NSS).

Ces notes ont été prises en février 1977 au cours d'une tournée de ReUnion dont les danseurs enseignaient et dansaient le Contact Improvisation sur différentes scènes de la côte Ouest des États-Unis. Tout au long de cette tournée, les membres de ReUnion 1977 (Nita Little, Lisa Nelson, Steve Paxton, Curt Siddall, Nancy Stark Smith et David Woodberry) transcrivaient mutuellement les cours les uns des autres, aussi proche du verbatim que possible. Les extraits qui suivent sont tirés de plusieurs classes données par Steve. [CQ éds.]

Le texte doit être lu lentement, avec des pauses entre chaque phrase. [S.P.]

La Petite Danse.

Debout.

Détendez profondément le cône de l'orbite de l'œil. Imaginez une ligne qui court entre les deux oreilles. C'est là que le crâne se dépose. Faites un mouvement, tout petit, comme pour faire "oui". Ce mouvement bascule le crâne sur la dernière vertèbre, l'atlas. Vous devez sentir intuitivement ces os. Comme un donut. C'est la sensation que l'on perçoit autour qui le définit. Faites le mouvement pour "non". Entre ces deux mouvements, vous pouvez déterminer la longueur des vertèbres.

… Ballonnement des poumons. Respirez de la base des poumons jusqu'à la clavicule. Pouvez-vous élargir les côtes vers le haut, sur les côtés et vers l'arrière ? Est-ce facile ? Définissez le diaphragme en termes de sensation. Puis la base des poumons. Les deux dômes de ces muscles. À chaque respiration vous massez l'intestin... ce que fait le diaphragme est un signal pour le reste du corps. Ciel au-dessus, terre au-dessous...

Dans ce travail, la tête est un membre comme les autres. Elle a sa masse. La masse est peut-être la sensation la plus importante. Sentez la pesanteur. Continuez à percevoir la masse et la pesanteur dans la posture érigée. La tension dans le muscle masque la

sensation de la gravité...

Vous nagez dans la pesanteur depuis le jour de votre naissance. Toutes vos cellules savent où se trouve le bas. Vite oublié. Votre masse et la masse de la Terre s'attirent l'une l'autre...

… La force ascensionnelle des os. Les omoplates tombent le long du dos, relâchez les intestins dans le bassin... Dans la direction de vos bras qui pendent, sans changer cette direction, faites le plus petit étirement que vous puissiez sentir. Pourrait-il être plus petit ? Pourriez-vous faire moins ? L'initiation de l'étirement se fait le long des os, elle suit la direction que la force suit déjà. La petite danse—vous vous détendez et elle vous tient debout. Les muscles distribuent le poids partout sur le squelette. Transférez le poids d'une jambe à l'autre, sentez l'interface, prenez le poids, sentez la compression. L'étirement sur la ligne de compression. Le centre de la petite danse. […]

Position verticale... la colonne verticale... Sentez la base du poumon, le diaphragme ; sentez-le masser les organes, jusqu'au fond du bassin, détendez vos organes génitaux et votre anus... respirez profondément... expirez lentement... sentez la pause lors l'expiration... soyez attentifs au moment où l'inspiration va commencer... Cette chose, ce temps... plein de précipitation et de pause... sentez le temps passer dans la respiration... ne provoquez pas la respiration... observez simplement son rythme... essayez d'attraper votre esprit, au moment exact où l'inspiration va recommencer...

Debout... Détendez-vous verticalement avec le poids vers l'arrière du genou, mettez un peu de poids sur la plante des pieds... détendez le cuir chevelu... détendez les paupières... derrière les yeux... profondément dans le cône de l'orbite... ne dépensez pas votre énergie à bloquer ou à focaliser... laissez vos idées fluer... car certaines choses masquent d'autres choses... et pour ce qu'on est en train de faire en ce moment, il vaut mieux ne pas avoir sa concentration... sentez le jeu des précipitations et des pauses de la petite danse qui vous tient debout quand vous vous détendez... à travers la simple masse et l'équilibre... 60% sur la plante du pied, un peu sur les orteils, trouvez un adossement... les genoux légèrement détendus... Laissez votre respiration guider votre torse, vous rendre symétrique... laissez les côtes s'ouvrir au ballonnement des poumons... les bras tombent sur le côté... Sentez la petite danse... elle est toujours là... pensez à l'alignement des os, des membres, vers le centre de la terre... la longueur des os...

… Placez votre poids sur votre jambe gauche... quelle est la différence... dans la cuisse, dans l'articulation de la hanche... Appelez cette sensation "compression", placez la compression sur la jambe droite : sentez ce changement... la compression vers le bas, tout le long de l'os... Placez votre corps au neutre... penchez-vous en avant... compressez en avant, étirez en arrière... ne mettez pas de compression dans les bras ; ils ne font pas le poids... à nouveau : penchez-vous en avant... sentez la différence... détendez-vous... neutre... penchez-vous en arrière, étirez-vous le long de votre corps... neutre... étirez-vous vers le haut ... laissez la colonne vertébrale s'élever au milieu des épaules... soutenez la tête sur une ligne entre les oreilles... faites le mouvement pour dire "oui"... balancez la tête... l'atlas... faites une connexion entre les étirements, une longue ligne d'étirement qui part de la plante des pieds et va jusqu'à l'atlas, passe entre les orteils, la plante des pieds, le long de la jambe et de la colonne vertébrale, jusqu'à l'atlas... Vous tombez dans la gravité depuis le jour de votre naissance.

Imaginez, mais ne le faites pas, imaginez que vous êtes sur le point de faire un pas vers l'avant avec le pied gauche. Quelle est la différence ? Revenez à la posture érigée.

Imaginez, mais ne le faites pas, imaginez que vous êtes sur le point de faire un pas avec votre pied gauche. Quelle est la différence ? Revenez à la posture érigée.

Imaginez, mais ne le faites pas, imaginez que vous êtes sur le point de faire un pas avec votre pied droit... votre pied gauche... le droit... le gauche, droit, gauche.... debout.

… Lentement, relâchez votre corps dans une position accroupie... laissez-vous tomber dans une chute volontaire. Respirez, accroupi avec les mains au sol, tête détendue... voyez si vous pouvez vous détendre dans cette position... et levez-vous.

Notes ajoutées par Steve Paxton. Avril 2008.

1. « Vous devez sentir intuitivement ces os. Comme un donut. C'est la sensation que l'on perçoit autour qui le définit. »

Un donut est un *torus* ou tore, une forme circulaire avec un trou en son centre. La pensée ici est que les muscles distribués autour de l'os sont capables de sentir, et que l'os lui-même est peu sensible. Les sensations de mouvement entre le crâne et l'atlas sont vagues, non-spécifiques : c'est pourquoi l'imagination fournit un site précis pour l'action. Comprendre l'anatomie de ce site donne à l'imagination une plus grande capacité de fournir une image de cette action qui se déroule au mitan des oreilles, où le crâne est soutenu par la colonne. En général, les os peuvent être sentis lors de mouvements articulaires et quand ils sont comprimés (comme dans les transferts de poids sur le sol). Mais ces sensations sont bien plus subtiles que celles obtenues par les tissus [musculaires] qui les entourent.

2. « Définissez le diaphragme en termes de sensation. Puis la base des poumons. »

L'expression « base des poumons » est utilisée pour amener la conscience à l'endroit approximatif où se trouve le diaphragme. Que ce diaphragme soit fait de deux dômes musculaires, toutefois, ne peut être connu qu'anatomiquement. Par ailleurs, de nombreuses personnes ne sentent pas que le diaphragme s'élève à l'expiration et s'abaisse à l'inspiration. Ce mouvement de la respiration apporte compression et relâchement que l'on peut décrire comme un massage des organes et des intestins.

L'expression « Le ciel au-dessus, la terre au-dessous » est empruntée au Taoïsme. Elle a pour but de faire « voir » l'air dans les poumons d'un côté et les organes situés sous le diaphragme de l'autre comme liés entre eux d'une relation sensible et intime, et séparés l'un de l'autre par le mouvement du diaphragme, qui amène l'esprit à l'intérieur du torse, des clavicules aux ischions, par une douce succession de compression et de relâchements.

3. « Continuez de percevoir la masse et la gravité. »

La gravité est une force naturelle, la masse est ce sur quoi cette force agit. Les sensations de gravité et de masse sont identiques, un autre exemple de relation intime et changeante. En général, porter l'esprit sur la masse et la gravité amène la relaxation des tensions musculaires. Une autre manière d'approcher cette sensation consiste à contracter les muscles (à les empêcher de céder à la force de la gravité) et à ensuite relâcher cette tension. Dans la posture érigée, cette méthode révèle la Petite Danse, c'est-à-dire : les réflexes qui nous permettent d'être debout en équilibre. Comme la respiration, il s'agit d'un événement naturel dans le corps qui peut être consciemment observé et manipulé, comme lorsqu'on décide volontairement de tomber par terre —en passant outre l'équilibration.

4. « La force ascensionnelle des os. »

Cette expression renvoie à la notion selon laquelle les os soutiennent le poids. On peut le sentir lorsque les muscles sont un peu détendus. C'est la sensation de résistance à la gravité, et dans le même temps, comme la Petite Danse, une manière de reconnaître le soutien offert par le squelette et les variations posturales. « Les os s'élèvent, les muscles se détendent » décrit un état de disposition au mouvement dans lequel les tensions musculaires non-nécessaires sont absentes. La tension musculaire et le tonus restent, naturellement, actifs... c'est une manière d'arriver à une relation « intime et sensible » avec un partenaire en Contact Improvisation, et aussi avec la surface sur laquelle nous dansons.

5. « Étirez la ligne de compression. »

En supposant que la compression a été sentie, par exemple dans les articulations du pied et le long des os de la jambe—c'est-à-dire la sensation de la masse supportée par les os, un effet bien subtil—, on peut alors sentir la résistance à la force de gravité, une poussée contraire à l'attraction vers le bas. C'est un ajustement de la posture érigée le long des lignes de compression du squelette. L'effort musculaire impliqué peut être abandonné une fois que l'alignement vertical est atteint.

6. « Le centre de la petite danse. »

En temps normal, lorsque je parle du centre, j'entends par là le centre de la masse, dans le bassin. Mais cette expression est ambiguë. Cela signifie peut-être le centre de la forme tubulaire qui entoure le corps, ou cela pourrait renvoyer à l'activité mentale non-consciente qui maintient l'équilibre. Ces derniers temps, mon sentiment est que la Petite Danse est un événement qui concerne l'intégralité du champ corporel, sans centre.

7. « Détendez-vous verticalement avec le poids vers l'arrière du genou. »

Les genoux sont légèrement fléchis. Si le genou est fermé, la perception du poids se dirige vers l'avant du genou. En général, lorsqu'on se tient debout, les genoux sont légèrement fléchis vers l'avant, le bassin légèrement assis en direction des pieds.

8. « Appelez cette sensation "compression"... »

Transférer le poids d'une jambe à l'autre est sens*ible*. Centrer ce sens dans les os des jambes a pour conséquences une compression osseuse, une relaxation musculaire, qui devrait révéler une sensation subtile du squelette.

9. « penchez-vous en avant... compressez en avant, étirez en arrière... »

Tous les matériaux présents dans le se-tenir-debout [*the Stand*] sont de simples observations des sensations ou événements du corps. Placer le poids vers l'avant provoque la tension des muscles du dos, alors que les muscles du devant sont relâchés. Cela donne une différence claire dans les sensations entre la face arrière et la face avant du corps, différence qui peut étrangement passer inaperçue chez beaucoup. L'événement du pencher est lié aux mouvements d'acquiescement de la tête qui ouvrent cette transcription, et il est impliqué dans la sensation de commencer à bouger vers l'avant.

10. « étirez-vous vers le haut ... laissez la colonne vertébrale s'élever au milieu des épaules... »

Avec des tensions dans les épaules, les muscles auront tendance à masquer la compression et la poussée de la colonne vers le support du crâne. Penser à la colonne s'élevant et perçant au travers de la ceinture scapulaire devrait aider les épaules à trouver le relâchement et, avec un peu de chance, devrait aider la tête à pivoter légèrement vers l'avant.

11. « Vous tombez dans la gravité... »

C'est tout bonnement un fait, un rappel. Parce qu'elle est constante, la gravité peut être ignorée. Cette image veut nous rappeler que le mouvement et la gravité ont entre eux une relation « intime et sensible », c'est-à-dire que tout mouvement est en lien avec la gravité—fait qui

est dramatisé par la notion que seule la surface sur laquelle nous nous tenons sursoit à la chute. Debout, nous tombons en direction de nos pieds, c'est-à-dire que la force de la gravité reste opérante.

12. « Imaginez, mais ne le faites pas, imaginez que vous êtes sur le point de faire un pas »

Avec cet événement, nous observons le pouvoir de l'imagination dans l'initiation du mouvement. Aujourd'hui, les scanners cérébraux révèlent que, dans les millisecondes qui précèdent même le désir de bouger, le cerveau a déjà commencé d'envoyer le soutien nécessaire à l'exécution du mouvement. La sensation de notre désir de faire un pas se situe bien en amont de la chaîne des événements qui mènera au mouvement. Mais c'est la première que l'on puisse observer.

* * *

Explorations à l'intérieur de la petite danse (2009)

Joerg Hassmann, « Explorations within the small dance », *CQ* vol. 34(1), Winter/Spring 2009.

La petite danse c'est, avant tout, se-tenir-debout [*standing*]. Il n'y a rien de plus simple. C'est un don que nous a fait la nature : il suffit de se tenir debout et la découverte se fait d'elle-même. Peut-être que c'est la meilleure manière de la pratiquer.

D'un autre côté, la petite danse est très complexe. Ce n'est pas si facile de se fasciner pour la petite danse si on ignore ce qu'on y cherche. (…)

Ma lutte pour une définition

La petite danse est l'exploration continue pour l'effort musculaire minimal nécessaire au maintien d'un alignement vertical mobile.

La petite danse, c'est écouter la manière dont les réflexes communiquent avec la gravité, dont les muscles et les os se maintiennent sans effort dans un alignement continuellement changeant.

La petite danse, c'est écouter comment la gravité invite les os à trouver le meilleur alignement possible à chaque instant.

La petite danse, c'est se-tenir-debout. Se-tenir-debout, c'est inviter la gravité à aligner les os.

La petite danse est le jeu dynamique qui consiste à créer l'alignement. Les joueurs sont : la gravité, les os, les articulations, les mouvements intérieurs, les réflexes et un esprit scrutateur.

La petite danse, c'est se tenir debout avec un minimum d'effort musculaire tout en se faisant le témoin des réflexes mis en œuvre par le corps pour s'empêcher de tomber.

La petite danse est une méditation corporelle qui consiste à ne rien faire et à réaliser tout ce qui arrive.

La petite danse est une méditation qui consiste à laisser-tomber le faire et entrer dans l'être. Elle contient des questions (et des réponses) autour de sujets tels que : la présence, la disponibilité...

La petite danse est le point de présence où rien n'a besoin d'arriver, mais où tout est possible.

La petite danse est parfaitement simple, et en un sens, c'est un don de la nature.

La petite danse, c'est moi. C'est *mon* corps et ses impulsions et ses réflexes et c'est *ma* vigilance qui le scrute avec empathie et lui suggère des aires de jeux.

Se tenir debout—position de base pour la petite danse

La petite danse n'est pas limitée à la posture érigée. Toutes les autres postures qui requièrent la mise en jeu du sens de l'équilibre peuvent être utilisée pour pratiquer la petite danse. Plus l'équilibre est vulnérable (tout en restant ancré) plus il est intrigant, plus se tenir debout est stimulant...

(…)

Libérer le cou (inspiré par Chris Aiken)

Demandez à un professeur de technique Alexander, mais si vous n'en avez pas un sous la main, essayez ceci : sentez le poids de votre langue dans le lit de votre mâchoire. Laissez le poids de la mâchoire séparer les dents du bas de celles du haut, mais gardez la bouche fermée. Sentez le poids de votre visage. Laissez tomber votre visage et permettez à la tête de se pencher légèrement en avant, en faisant un très petit « oui » de la tête. Sentez les muscles de votre cou s'ouvrir là où ils s'attachent au crâne, et sentez l'arrière de votre tête se soulever.

Imaginez que vous avez un visage au dos de la tête. Sentez le poids de ce visage, et laissez-le tomber. Sentez votre face avant s'élever.

Jouez avec cela quelque temps et puis écoutez où votre tête veut se diriger. Permettez aux mouvements de se dérouler. Vous pourriez commencer votre petite danse d'ici, de cette petite danse de la tête qui s'articule aux vertèbres du cou et à toute la colonne.

* * *

Pourquoi debout ? (2015)

Steve Paxton, « Why Standing? », *CQ* vol. 40(1), Winter/Spring 2015.

(…)

Se-tenir-debout [*standing*] parce que c'est à l'extrême opposé des activités athlétiques ; parce que cela se pratique en solo, plutôt qu'en duo ; parce que c'est la chose la plus incroyablement humaine à faire. Parce que c'est un de nos événements archétypaux. Se-tenir-debout parce que c'est une opportunité d'observer les systèmes à l'œuvre dans le corps.

Ce qui arrive quand on se tient debout, c'est qu'on observe les réflexes qui nous tiennent à la verticale. Cette pratique est censée être exécutée en étant tout à fait relâché, avec les genoux légèrement pliés. Aucune tension nulle part. Les membres sont tirés vers le bas par la gravité, et la colonne s'élève dans la direction opposée. Et puis on se suspend dans cette position. C'est là qu'on commence à sentir cet événement qu'est le fait de se tenir debout, de s'empêcher de tomber.

Et il semble que l'événement se déroule à une grande vitesse. La vitesse de la pensée pour et dans le corps peut être entraînée à atteindre cette vitesse, qui est la vitesse à laquelle le corps se soutient lui-même. C'est sans doute un des événements les plus rapides que nous puissions observer par nous-mêmes (...).

Debout, les réflexes sont des événements aisément observables, que la conscience ne cause pas et qui peuvent prendre un moment pour être examinés.

Se-tenir-debout est un événement qui arrive partout dans le corps : c'est une occasion d'observer un événement qui concerne le corps total, et un événement qu'on n'a pas à chercher ; cela arrive, simplement. C'est une chose sur laquelle porter son esprit.

Le Ping-pong est un bon exemple. À mesure que les joueurs deviennent plus compétents, le jeu accélère et le moindre détail dans le mouvement de la raquette devient critique. (...) Debout, vous êtes là, et vous pouvez percevoir à la vitesse de votre esprit votre propre posture érigée, et vos réflexes.

Votre esprit commence à relever de plus en plus rapidement certains aspects—parce qu'il y a une grande quantité de sensations, délivrées avec rapidité, pour vous tenir debout—il y a quantité de petites corrections qui vous permettent de ne pas vous déséquilibrer. Au moment où vous commencer à relever ces subtilités, il y a plus de nuances et vous devenez plus rapide à percevoir et à comprendre ce qui se passe.

Examiner quelque chose d'aussi rapide, et sans danger, entraîne votre cerveau à chercher ce niveau de mouvement. Les grands mouvements du Contact sont bien plus lents que les mouvements qui nous tiennent debout.

J'ai vu certaines danses ce matin, qui étaient bien plus complexes que quoi que ce soit que j'aurais pu imaginer en 1972. J'ai vu des moments où l'on aurait dit que les sens ne pouvaient pas prendre charge ce qui était en train de se passer, où la conscience n'avait pas l'air de pouvoir être aux commandes. C'est vraiment incroyable. Et je ne suis pas

surpris, quand je vois un travail comme celui-là, que le Contact ait fait le tour du monde de manière si virale.

J'ai le sentiment que s'il y a un risque que nous perdions quelque chose, c'est cette pratique de se tenir debout. La recherche de la plus petite unité de temps que la conscience peut suivre. Dans la forme en duo, dans l'accordage mutuel, quand vous vous débarrassez de l'ambition de faire commencer la danse, quand vous prenez un temps pour vous connecter—20 minutes m'ont toujours parues représenter une durée suffisante—, il y a la possibilité pour une danse d'une telle légèreté, d'une sécurité absolue, d'une beauté absolue.

(…) Voilà, en tout cas, pourquoi on se tient debout : pour suivre et rester auprès de ces petits mouvements. Et je ne sais pas si ça marche. (...) Mais c'est conçu pour cela. C'est ce que j'espérais qu'il arriverait. C'est un peu comme se poser la question : pourquoi méditer ? Il y a tellement à faire, qui oserait prendre le temps de simplement s'asseoir ? C'est la question des extrêmes de l'expérience.

Annexe 2 : Définitions du Contact Improvisation

Dans cette section, nous traduisons quelques-uns des débats qui occupent, depuis quarante ans, les fondateurs du Contact Improvisation quant à la possibilité d'une définition de cette forme qu'ils ont initiée dans les années 1970.

À l'exception du premier article, nous privilégions les formes dialogiques, qui sont pléthores dans les pages de *Contact Quarterly*, et où l'on observe la co-construction des idées et le goût de la discussion.

* * *

Steve Paxton

Danser en solo

Programme de salle de la première européenne de *Contact Improvisation* [NSS Archives]
Repris dans Steve Paxton, « Solo dancing », *CQ*, vol. 2(3), Spring 1977.
(traduit de l'américain par Romain Bigé dans *Recherches en danse*, danse.revues.org/1235)

Steve Paxton / Galerie L'Attico / Rome, Italie / 7 juillet 1973

Danser en solo, ça n'existe pas : le danseur danse avec le sol : ajoutez un autre danseur, et vous aurez un quartet : chaque danseur l'un avec l'autre, et chacun avec le sol.

Aux États-Unis, une forme de danse a récemment émergé qui considère chaque danseur comme une surface sur laquelle jouer, un sol. Baptisée CONTACT IMPROVISATION, cette forme ressemble à la lutte, au jitterbug, à la baise, à un rouler-bouler et à la jongle. Pourtant, aucune de ces formes ne permet de décrire l'autre ; et aucune ne permet de décrire cette danse. La meilleure manière d'évoquer l'aspect physique de cette danse est de parler de spectres de potentiels : *deux personnes improvisent librement leurs mouvements, elles utilisent le sol et s'utilisent l'une l'autre comme surfaces, elles dépendent de la gravité qui sert de constante à leurs mouvements* ; la part d'inertie dans l'élan est une variable ; les caractéristiques des surfaces vont du plus inflexible (le sol) au plus accueillant (peau – muscle – os – masse totale) ; et les variantes du donner et du recevoir ne sont pas régies par des rôles prédéfinis pour chaque danseur, mais par une entente mutuelle où chacun accorde qu'à tout instant, il peut donner ou recevoir.

Ce qui nous amène à l'aspect non-physique de cette danse : l'état d'être ou d'esprit qui dispose à une liberté mutuelle par dépendance réciproque. Vide de toute préconception et de tout souvenir, l'esprit est aux moments présents seulement, méditant sur les potentiels et sur les voies les plus aisées qui seront disponibles aux deux danseurs au sein de la structure énergétique qu'ils partagent : c'est un état d'abandon ; la confiance en soi et dans l'autre doit être totale. La capacité à s'entraider ou à se prendre en charge soi-même doit constamment être disponible : par le mouvement constant, on recherche une aisance mutuelle à l'intérieur d'un changement mutuel constant. Le danseur n'a du poids que pour le donner ; pas pour le posséder.

Le dernier facteur à considérer ici est le temps. La division du temps en minutes et en secondes nous empêche peut-être de voir le temps-comme-flux : mais dans cette danse où les unités de temps sont définies par les vitesses de masses indépendantes ou semi-indépendantes impliquées dans le mouvement de et sur les deux corps dansants, le temps va aussi vite que les danseurs se meuvent : étant donné l'état de chute constante, les glandes réagissent en fonction de ces chutes où le temps est apparemment suspendu, et les danseurs passent de nos concepts quotidiens à une perception du temps qui leur permet un certain contrôle sur la chaîne infinie des accidents qu'ils ont provoqués : telle est l'improvisation dans laquelle ils entrent en contact.

* * *

Daniel Lepkoff

Questions à ne pas poser

Daniel Lepkoff, « Questions not to ask », *CQ* vol. 13(3), Fall 1988.

Pourquoi le porter-épaule est-il la signature d'un danseur de Contact Improvisation accompli ?

Pourquoi les débutants sont-ils si beaux à regarder, alors que les contacteurs avancés sont souvent si ennuyeux ?

Pourquoi y a-t-il une hiérarchie dans les savoirs-faire en Contact ?

Pourquoi autant de mes étudiants avancés en Contact résistent-ils inconsciemment à l'apprentissage ?

Pourquoi quelqu'un peut-il devenir expert dans une forme fondée sur la communication ?

Pourquoi est-ce que je m'attends à ce qu'on me « roule dessus » dans les jams de Contact ?

Pourquoi les spectacles de Contact sont-ils si dénués de perspective et d'auto-critique ?

Pourquoi la démonstration de savoirs-faire gymnastiques prend-elle le pas sur l'exploration de l'entrée en contact ?

Pourquoi les danseurs expérimentés en Contact sont-ils frustrés par les débutants ?

Pourquoi une forme enracinée dans les sensations donne-t-elle lieu à une manifestation extérieure unique, alors que la vie elle-même est si variée dans ses résultats ?

Pourquoi est-ce que j'ai entendu un spectateur dire, pendant un spectacle de Contact Improvisation, « comment des adultes peuvent-ils faire tout ça sans rien ressentir ? » ?

Daniel Lepkoff a été un personnage clef dans le développement de la pédagogie et de la pratique performative du Contact Improvisation depuis ses débuts en 1972. Il vit et travaille aujourd'hui à New York City.

Karen Nelson

Réponses à ne pas questionner

Karen Nelson, « Answers Not To Be Questionned », *CQ*, vol. 14(2), Spring/Summer 1989.

Pourquoi le porter-épaule est-il la signature d'un danseur de Contact Improvisation accompli ?

Il est nécessaire d'avoir certains savoirs-faire physiques, et une grande capacité d'écoute, pour communiquer le rythme, l'impulsion et la subtilité requise par le déplacement du poids et le don du support impliqués dans un porter-épaule. Ce n'est peut-être pas la signature du contacteur accompli, mais c'en est l'encre.

Pourquoi les débutants sont-ils si beaux à regarder, alors que les contacteurs avancés sont souvent si ennuyeux ?

C'est la Chance du Débutant—nous sommes face à l'exploration d'un territoire totalement nouveau : l'inconnu. Les contacteurs plus expérimentés travaillent à élargir cet inconnu à l'infini. Et pourtant, il est vrai qu'à un certain stade de pratique du Contact Improvisation, on trouve une tendance à la réponse automatique, où tout paraît prévisible tant pour les regardeurs que pour les bougeurs : même si on y éprouve du plaisir, on fait du surplace. S'apprendre de nouveaux sens de désorientation et de nouveaux choix pour l'improvisation est une tâche difficile pour l'imagination.

Pourquoi y a-t-il une hiérarchie dans les savoirs-faire en Contact ?

C'est une question de sécurité ; un semblant d'ordre est utile. S'en remettre aux sensations (subtiles ou plus grossières) est un champ de découvertes qui ont de quoi étourdir.

La hiérarchie personnelle d'un enseignant est probablement très proche de sa manière personnelle de danser le Contact. P.S. C'est quoi, ta hiérarchie ?

Pourquoi autant de mes étudiants avancés en Contact résistent-ils inconsciemment à l'apprentissage ? Pourquoi quelqu'un peut-il devenir expert dans une forme fondée sur la communication ?

Comment, en tant qu'enseignant, peux-tu lire les « inconscients » de tes étudiants ? S'agit-il d'une forme avancée de communication ?

Pourquoi est-ce que je m'attends à ce qu'on me « roule dessus » dans les jams de Contact ?

Ça, c'est ton histoire personnelle.

Pourquoi les spectacles de Contact sont-ils si dénués de perspective et d'auto-critique ?

Parce qu'il s'agit d'une forme spectaculaire sans précédent. Un travail sur les valeurs spectaculaires manque dans la transmission des savoirs fondamentaux du Contact Improvisation, et c'est pourquoi il n'apparaît pas dans les spectacles. C'est un style en soi, et qui évolue encore.

Pourquoi la démonstration de savoirs-faire gymnastiques prend-elle le pas sur l'exploration de l'entrée en contact ?

Cela pourrait être lié au fait que tout le monde aime et s'émerveille face aux savoirs-faire des gymnastes (comme quand on regarde les Jeux Olympiques). Il y a quelque chose d'excitant à voir les voltiges exécutées en direct. Peut-être que ça stimule certaines mémoires d'enfance.

Pourquoi les danseurs expérimentés en Contact sont-ils frustrés par les débutants ?

Parce que les débutants sont plus doués qu'eux pour ne pas savoir ce qui va se passer.

Pourquoi une forme enracinée dans les sensations donne-t-elle lieu à une manifestation extérieure unique, alors que la vie elle-même est si variée dans ses résultats ?

Pourquoi les êtres humains se ressemblent-ils entre eux, et non aux kangourous ?

Pourquoi est-ce que j'ai entendu un spectateur dire, pendant un spectacle de Contact Improvisation, « comment des adultes peuvent-ils faire tout ça sans rien ressentir ? »

Comment faire en sorte que ce monde incroyablement riche et varié de nos sensations intérieures visible à l'œil extérieur ?

Karen Nelson est la co-directrice de la Joint Forces Dance Company *qui organise la jam de CI annuelle à Breitenbush (OR), où elle vit. Elle pratique le CI depuis 1977. Elle l'a enseigné et dansé sur les scènes nord-américaines et européennes.*

* * *

Steve Paxton

Court-circuiter les paradigmes
Une réponse à Aat Hougée

Steve Paxton, « Jumping Paradigms: Response To Aat Hougee », CQ vol. 17(2), Summer/Fall 1992.

> *« Il fut un temps où nous étions convaincus que nous étions sur la voie de la vérité, mais en avançant, nous nous sommes rendus compte qu'il n'y a pas d'autre vérité que celle que nous créons nous-mêmes. » – Aat Hougée*

Cher Aat,

Il y a peut-être quelque chose de profond dans cette remarque. Si on la criait au milieu d'une foule, j'y adhérerais pleinement. Mais c'est de toi qu'elle vient, et tu la prononces depuis ta tour d'ivoire de brique rouge[3]. Je relis : « … *pas d'autre vérité que celle que nous créons nous-mêmes* » et j'y lis un cercle logique.

Mais aussi, qui sommes « nous », ici ? Les employés et les enseignants de ton institution ? Eux et tes étudiants ? L'espèce humaine entière ?

Qui que ce soit, supposons que l'un d'entre nous se mette à créer sa propre vérité, est-ce qu'on se retrouve avec deux vérités différentes mais égales ? Et qu'en est-il de ceux qui ont trouvé des vérités pour eux-mêmes dans le passé ? Et qu'arrivera-t-il de ta vérité dans les générations à venir ?

Aucune de ces notions de vérité ne me paraît bien durable ni même originale. Elles ne paraissent être que des idées de vérités provisoires et subjectives, des vérités qui n'existeraient que dans nos têtes.

Ce n'est pas suffisant. On sait que tout est dans la tête. Le problème est, et a toujours été, de savoir ce que nous pouvons en faire.

Si notre critère est un critère de justice, la première chose à faire sera de ne pas mettre à la poubelle les vérités des autres. Tes remarques méprisantes sur les formes traditionnelles de danse créées par des artistes « passés » (au double sens du terme) annulent les vérités de nombreuses personnes, vivantes ou disparues. Pourquoi ? Ce ne sont pas des vérités parfaites, bien sûr, mais tu parles d'une tradition chorégraphique occidentale que tous les enseignants de ton institution connaissent, que j'ai aussi étudiée, et qui a donné de nombreuses bases au Contact Improvisation.

Est-ce que tu t'imagines que le Contact Improvisation est tombé du ciel ? Tu l'utilises dans ton institution comme s'il n'avait aucun lien avec les techniques du passé. Mais il est tellement entrelacé avec la danse moderne (et la danse moderne est tellement entrelacée avec le ballet) que rejeter les formes anciennes, c'est le rendre orphelin. C'est éliminer une grande partie de l'entraînement que j'ai toujours supposée devoir faire partie des études suivies par celles et ceux qui l'utilisent. Est-ce que tu as remarqué qu'il n'y a pas d'exercices pour les pieds et pour les jambes dans un cours classique de Contact ? J'ai toujours supposé que les pieds, les jambes, les systèmes circulatoires et les articulations du passé resteraient des vérités substantielles, et c'est pourquoi je n'ai pas senti le besoin de les remplacer, ni de les supprimer. Et puis, j'ai toujours supposé que les praticiens de Contact auraient également à cœur d'étudier le Tai Chi Chuan ou l'Aïkido, et c'est ainsi que j'ai développé le CI, comme une sorte de pont entre les danseurs occidentaux et les formes orientales qui ne leur étaient pas familières. C'est une approche inclusive, que j'ai fondée je crois sur une remarque que j'ai entendue de la bouche de Pauline Koner (une danseuse moderne célèbre) : j'étudie autant de techniques qu'il m'est

3 NDT : Aat Hougée a été le directeur du département de danse moderne du conservatoire d'Amsterdam (à présent dénommé *School voor Nieuwe Dansontwikkeling* ou SNDO, c'est-à-dire « école pour le développement de la nouvelle danse ») de 1975 à 1989. En 1989, il fonde le *Centrum voor Nieuwe Dans Ontwikkeling* ou CNDO (c'est-à-dire le « centre pour le développement de nouvelle danse »), une section de l'université des beaux-arts d'Arnhem. Ces institutions ont servi de plate-formes pour le développement des nouvelles formes d'entraînement des danseurs dans les années 1970, 1980 et 1990, en particulier pour l'intégration de l'improvisation et des pratiques somatiques dans les cursus classiques. Le bâtiment du CNDO est un château en briques rouges.

possible en respectant mon intégrité. Voilà un guide sûr, parce que le véritable objet de l'étude, c'est le corps humain, et l'on trouve dans les techniques diverses empruntées à différentes époques et à différentes cultures, un large éventail d'informations sur ces questions éternelles : la conscience, l'efficacité, la longévité.

Étudier veut dire inscrire dans le corps, et pas seulement dans l'esprit. Ce qui, à mon sens, requiert au moins deux années de cours réguliers dans l'une ou l'autre technique particulière pour en intégrer les éléments essentiels.

Peut-on utiliser la « vérité » sans la réduire à du subjectif ? Si je suis le conseil de Pauline Koner, je peux espérer voir mes appréhensions subjectives évoluer, et chacune des parties de mon corps s'intégrer davantage à ma conscience. L'entraînement peut alors m'amener à dépasser le confinement de ma compréhension initiale à une attitude plus large, où j'accepte d'autres vérités que les miennes (sans perdre de vue mes vérités initiales).

Dans les objectifs que tu te donnes à toi-même, tu dis vouloir « *arriver à une forme an-historique et développer une manière de travailler qui permette un processus permanent de changement de forme* » : voilà une très bonne description des buts qu'entretenait la danse moderne, fondée il y a un siècle. (Joyeux anniversaire à toi, danse moderne.) Cela n'a empêché personne de conserver l'entraînement des pieds et des jambes de la danse classique.

Tu es un pur danseur moderne. Et un peu un philistin aussi. Mais personne ne te punira pour ces piètres qualités. Le passé n'en a rien à faire : il t'entoure de ses dons, même si tu n'as pas l'air de t'en rendre compte.

Le Contact Improvisation n'est pas anarchique, c'est une coopération formelle. Il est difficile de l'enseigner à l'université parce qu'il n'y a pas de norme sur la base de laquelle mettre des notes aux étudiants—ce qui est aussi difficile pour les étudiants que pour les enseignants. C'est une forme avec laquelle expérimenter plutôt qu'à juger. Et comme nous l'avons dit plus haut avec la danse moderne, cela prend environ deux ans de cours réguliers pour que l'expérience s'approfondisse. Et cette expérience ne cesse de se creuser, de s'étendre, de se prolonger. On n'y arrive pas d'un « claquement de doigt ».

Steve Paxton, Vermont

* * *

Nancy Stark Smith

La proposition fondamentale, Steve, et le centre vide

Nancy Stark Smith, « Core prop, Steve, and the empty middle », *CQ*, vol. 32(2), Summer/Fall 2007.

(…) Le mot de « définition » en référence au Contact Improvisation a perdu de sa vitalité pour moi ces derniers temps. Je me suis donc dirigée vers une autre manière de poser la question : quelle est la proposition fondamentale du Contact Improvisation, telle que Steve [Paxton] l'a originellement proposée ? Quelle est la prémisse fondamentale qui qualifie cette forme de danse et la distingue des autres formes de danses ou des autres

activités ?

(…) J'en ai parlé à Steve à la Jam de Breitenbush en mars l'an dernier (…). À un moment, l'air de rien, je lui ai demandé ce qu'il pensait être la proposition fondamentale du Contact Improvisation. À sa manière habituelle, sec et « Monsieur Neutre », il m'a répondu qu'il n'en avait aucune idée.

Hmm. Je tentai le coup à nouveau par courriel le mois suivant. Je lui posai deux questions :

Est-il possible que tu voies deux personnes faire ce qu'elles pensent être du Contact Improvisation, et ne pas être d'accord avec elles que c'en est ?

Si c'est le cas, qu'est-ce qui *manquerait* ou *serait présent* dans leur danse qui n'en ferait pas du Contact Improvisation pour toi ?

Il n'a pas mordu à l'hameçon. Sa réponse par courriel (…) :

Je ne te dirai sûrement pas ce que je pense être la proposition fondamentale. Est-ce que tu penses vraiment qu'il y en a une ? Est-ce strictement nécessaire que nous mettions la main sur ce concept ? C'est une question intéressante, et c'est intéressant que tu puisses la poser. Est-ce que c'est pour en remontrer à tous ceux qui te demandent une définition et qui n'ont jamais lu la myriade de définitions publiées dans CQ [Contact Quarterly] ? Quoi qu'il en soit, il est bien possible que tu aies une réponse à cette question quant au concept fondamental du Contact, et je serais bien heureux de t'entendre là-dessus... Je file au jardin, s.

Pendant ce temps-là, en discutant au téléphone avec Martin [Keogh] (…), je réfléchissais à la manière dont, lors de ces deux premières semaines de Contact Improvisation à New York City en juin 1972, Steve nous avait introduit à une série de pratiques spécifiques—la « petite danse », rouler, se jeter dans les airs et les uns sur les autres, et d'autres choses. On s'entraînait à ces pratiques tous les jours, puis des duos se formaient sur des matelas et improvisaient. Steve nous offrait ces pratiques et puis nous dansions, nous improvisions dans cet espace vide, inconnu, qui était ouvert entre elles—dans l'espace impliqué ou délimité par elles. Steve n'a pas défini la pratique par des mots, mais il nous a entraînés, il nous a amenés vers quelque chose qui existait quelque part, dans l'espace entre ces sensations et ces images, il nous a installé dans la danse, dans l'improvisation, livrés à nous-mêmes, pour répondre à cette question : qu'est-ce qui se passe si je fais ça ?...

Cette histoire a éveillé l'attention de Martin et avec intelligence, il a relevé et m'a renvoyé ce qu'il m'avait entendu dire : que Steve avait présenté ces pratiques comme une sorte de cadre, et que nous avions dansé dans l'espace vide qui se trouvait entre elles. (…) Il y avait pour moi quelque chose d'extrêmement pertinent et même de satisfaisant à l'idée que Steve avait précautionneusement délimité quelque chose pour ensuite en laisser le centre vide—la question posée, mais la réponse suspendue.

Peut-être que cette absence d'un centre solide a rendu la « définition » du Contact Improvisation difficile à atteindre. Même si pour nombre d'entre nous qui pratiquons la forme depuis longtemps, l'absence de formulation de cette idée fondamentale ne semble jamais avoir été un danger—le manque de clarté ayant plutôt favorisé les nombreuses discussions et définitions dans le *Contact Quarterly* et ailleurs au fil des années. Simplement, cela s'est toujours avéré difficile de mettre le doigt dessus—rien qui ne puisse être résolu par une bonne danse.

(…) Mon intérêt pour la recherche d'une image satisfaisante et simple, ou d'une synthèse de définitions, n'est pas de limiter la participation à la pratique ou au développement du CI, mais plutôt de l'approfondir et de l'informer—dans l'intérêt de chacune, y compris du travail lui-même. Sans doute, en tant qu'enseignante, je pense qu'il est utile d'avoir une référence claire, dans le corps et dans la pensée, aux racines où plonge le Contact, d'une manière ou d'une autre. *A minima*, cela offre de quoi dialoguer, ou quelque chose à rejeter, à améliorer.

(Il est aussi vrai que *ne pas* avoir une définition officielle a eu l'avantage de diriger notre attention vers notre propre expérience et vers celle de nos pairs pour découvrir ce qu'est le Contact Improvisation.)

(…) Plusieurs mois après (…), j'ai rendu visite à Steve, dans sa ferme au Nord du Vermont. Installés dans la cuisine, à sa table ronde en bois de chêne, je lui ai parlé (…) de nos questionnements autour de la proposition fondamentale. Plus tard dans la soirée, Steve est revenu s'installer à la table pour le dîner en annonçant qu'il avait trouvé : *fais sous autrui ce que tu aimerais qu'il fasse sous toi.*

Daniel Lepkoff

Le Contact Improvisation : une question

Daniel Lepkoff, « Contact Improvisation : A Question », *CQ* vol. 36(1), 2011.

En juin 2008, à l'occasion de la célébration du 36ème anniversaire du Contact Improvisation, je participais à une table ronde avec les fondateurs, Nita Little, Steve Paxton, et Nancy Stark Smith. Je ne me voyais pas moi-même comme le fondateur du Contact Improvisation. Pour moi, c'était la position (unique) de Steve. C'était donc un peu inconfortable. Mais voilà.

Donc nous parlions du Contact Improvisation, et les mots « forme de duo » n'arrêtaient pas de sonner faux à mes oreilles.

J'ai soudain eu la sensation que mon esprit travaillait trop vite pour me laisser le temps de composer des phrases bien articulées. Je me souviens avoir réussi à dire que je n'étais pas d'accord avec l'idée de « forme de duo », que le Contact Improvisation n'a en fait l'air d'une forme de duo que vu de l'extérieur, mais que pour la personne qui est dans la danse, c'est un solo. La piètre articulation de mes idées m'a laissé un goût amer d'incomplétude, et c'est en partant de là que j'ai écrit la première esquisse du texte qui suit.

Pour ce que j'en comprends, l'intention originelle du Contact Improvisation (conçu comme un événement artistique) était de rendre visible au public la capacité innée du corps à répondre physiquement à son environnement. Sous-entendu : un certain intérêt pour la diversité des stratégies de survie utilisées par les joueurs, et une indication que ce matériau physique spontané puisse être considéré comme de la composition chorégraphique.

Concevoir une forme spectaculaire qui pourrait couper court aux pulsions esthétiques ou stylistiques des danseurs, révéler un niveau de fonctionnement physique qui est ordinairement inconscient et un matériaux qui est typiquement évité dans la danse, n'est pas, à tout le moins, une mince affaire. Quand j'y pense, je crois que Steve Paxton a vraiment eu une intuition de génie quand il a créé ces spectacles intitulés *Contact Improvisation*.

La stratégie de Steve a été de placer le corps du danseur dans des situations inhabituelles d'urgence qui le désorientaient : il a tiré le tapis de dessous nos pieds. En lieu et place de l'environnement prévisible et familier de soutien que peut connaître, par exemple, la plante de nos pieds quand elle est en contact avec la surface stable du sol, en Contact *Improvisation*, nous

nous retrouvons dans des circonstances qui exigent de requérir le soutien de toutes les parties de la surface du corps, qui peuvent entrer en contact physique avec n'importe quelle partie de la surface du corps d'un autre—sans compter que ces surfaces sont mobiles, au lieu d'être stables. Dans cette situation, on ne peut guère s'en remettre à ses habitudes : les réflexes prennent le dessus, et le reste suit son cours.

La technique sous-jacente requise pour se préparer et survivre aux surprises d'un duo de Contact Improvisation consiste à poser et maintenir une question :

Que se passe-t-il quand je bouge ?

Où est mon centre ?

Où est le bas ?

Quelles surfaces de ma peau sont touchées ou touchantes ?

Lesquelles de ces surfaces offrent un support ?

Où est-ce que je crois que je vais ?

Où est-ce que je peux aller ?

De quoi ne suis-pas conscient ?... et ainsi de suite

Ce questionnement, au lieu d'être formulé verbalement, s'articule et élit résidence dans les tissus du corps : les os, les muscles, les organes, les nerfs et le cerveau.

Que se passe-t-il quand, après quelques années de pratique, ce qui était autrefois une situation d'urgence imprévisible devient une situation familière ? Cette étape, à laquelle on arrive rapidement, est le point de jonction où l'essence et les potentiels du Contact Improvisation sont à saisir. Ce sont les chemins moteurs jamais-encore-vus, ce sont les sensations physiques jamais-encore-senties, ce sont les relations avec une autre personne jamais-encore-imaginées qui émergent dans une danse en Contact Improvisation qui sont alors au risque d'être prises pour une définition du travail, oubliant que c'est que c'est l'activité physique de poser des questions qui forme le véritable sol dont cette abondance d'innovation jaillit.

L'idée qu'une *question* puisse être la définition d'une *forme de mouvement* est sophistiquée. Le mot de *forme* déclenche de manière prédominante une association mentale avec l'idée de contour d'un objet physique. Mais dans le cas du Contact Improvisation, le mot de *forme* renvoie à une architecture synaptique, un état de disposition à recevoir certaines fréquences d'information en temps réel. Ce qui est habituellement conçu comme une « forme de duo » ne connaît ainsi aucune forme extérieure.

Si le Contact Improvisation est l'image de ce à quoi un duo de Contact Improvisation ressemble, ou un accord passé avec un partenaire sur un ensemble d'échanges prescrits (et aussi nombreux et aussi gracieux que ces échanges puissent être), alors la proposition est d'ordre fini. Si le Contact Improvisation est l'acte physique de poser une question quant à la circonstance présente, alors le travail connaît une expansion infinie et connaît des applications qui vont bien au-delà de sa manifestation comme interaction en duo.

Qu'a-t-on en l'esprit quand nous entrons dans un duo de Contact Improvisation ? Qu'est-ce que nous avons besoin de savoir ? Qu'est-ce que nous nous imaginons ?

Post-scriptum :

En 1972, *Contact Improvisation* était un projet de performance dirigé par Steve Paxton pendant une dizaine de jours. En tant que participant, je me suis efforcé d'écouter, de suivre, et de manifester physiquement ce que Steve recherchait alors. Je ne saurai jamais à cent pour cent ce qu'il avait en tête. Mais ce que j'en ai compris, quoi que ça ait pu être, m'a touché, s'est imbibé dans ma peau, et dans une large mesure a dessiné mon cheminement en tant qu'artiste.

Ma propre fascination pour la pratique de danser le Contact Improvisation a été liée à la découverte qu'au travers de mes sens physiques, je peux collecter de l'information directement sur mon environnement, et qu'en utilisant mes propres pouvoirs d'observation, je peux changer

de perspective, me doter de nouvelles perceptions, et me libérer de mes propres habitudes perceptives.

J'ai alors commencé à pratiquer ceci : maintenir un état physique de questionnement sans que la situation d'urgence ne m'y force. Afin d'accomplir cette tâche de ne connaître aucun trou dans ma conscience actuelle, j'ai découvert que mon attention a besoin d'être en mouvement de manière permanente. Remarquer ce qu'on remarque est chose aisée. Le vrai défi (là où tout est en jeu) c'est de remarquer ce qu'on ne remarque pas. Quand mon attention interrompt son mouvement, mon interprétation de ce qui est en train de se passer se fige, ma vision redevient conventionnelle, et le questionnement se dissout. La perception suit l'attention. Le Contact Improvisation a porté mon attention sur un sujet bien difficile à saisir et cela, à son tour, a engendré de nouvelles perceptions.

Observer et participer à la diffusion du Contact Improvisation dans le monde a été un voyage incroyable et souvent perturbant. Quelques-uns de ses développements, quelques-unes des directions que le travail a prises se sont éloignées de ma compréhension de son essence. Est-ce que ce nom nomme bien ce que *j'*y mets ? Est-ce qu'il nomme *autre chose* ?

Au cours des années 1980, lentement, et sans violence, j'en suis venu à réaliser que la définition du Contact Improvisation appartenait en fait à qui voulait bien la produire, et que mes propres intérêts étaient plus spécifiques, distincts, et qu'ils seraient probablement mieux servis si je me dissociais du label *Contact Improvisation*. Je pouvais alors définir et explorer mes idées sans réserves.

Près de quarante ans plus tard, avec plus de distance, j'ai décidé de décider que, malgré toutes ses codifications, malgré la collection de 562 techniques qui l'entoure, malgré ses allures bien lissées, et l'intérêt pour les mouvements gracieux, malgré ses orientations thérapeutiques, malgré la pratique majoritaire, celle de studios où l'attention est davantage portée sur les interactions sociales et sur les conversations, malgré le rôle clef qu'il joue pour créer des communautés, etc., au total, la proposition initiale d'offrir à l'individu l'opportunité de s'en remettre à son intelligence physique, de rencontrer le moment présent avec des sensations ouvertes et des perceptions élargies, et de composer leur propre réponse, reste intacte.

Annexe 3 : L'Underscore et ses traductions

Nancy Stark Smith est l'une des propagatrices les plus importantes du Contact Improvisation dans le monde : elle n'a cessé de l'enseigner depuis les années 1970, et son travail éditorial à *Contact Quarterly* a aussi fait d'elle une des courroies de transmission les plus fondamentales de la forme.

Dans les années 1990, elle a extériorisé et formalisé sa compréhension du Contact Improvisation et de son expérience de l'improvisation collective dans une pratique codifiée : l'Underscore, dont le fondement est une liste de phases qui décrivent minutieusement le déroulé de sessions d'improvisation dont la seule condition préalable est que chacun des praticiens ait étudié le « score » et en connaissent la structure.

L'Underscore entretient une relation ambiguë avec les pratiques existantes du Contact Improvisation. En un sens, il se contente de décrire le déroulé spontané des sessions de jam où les contacteurs se rassemblent sans suivre de protocole spécifique. En un autre sens, toutefois, parce que l'Underscore catégorise et distingue en phases plus ou moins protocolaires ces négociations spontanées, il leur donne un tour compositionnel, il les souligne comme des choix (comme des com-positions), et non seulement comme des modes de pratique par défaut.

L'ambiguïté et la liberté d'interprétation offerte par l'Underscore tient à l'entre-deux qu'il occupe entre description et prescription : les phases qui y sont décrites sont les phases que les participants s'engagent à suivre (usage prescriptif) ; et en même temps, indépendamment du fait que la partition ait été suivie à la lettre, chaque action est susceptible d'être interprétée selon la partition (usage descriptif). Par exemple, pour ce qui concerne la première phase intitulée « arriver énergétiquement » et décrite comme l'activité « d'amener son attention, sa présence, sa volonté dans la pièce » : que j'aie pensé à le faire activement ou pas, je l'aurai, en un sens, nécessairement fait d'une manière ou d'une autre, peut-être non pas comme un geste, en prenant le temps de le faire, mais assurément comme un état que j'aurai traversé, ne serait-ce qu'une demi-seconde, avant de passer à la prochaine étape qui consiste à « arriver physiquement » c'est-à-dire à « concentrer mon attention sur les sensations physiques, les textures et localisations des sensations au travers du corps ».

Une clause importante de la pratique : *all in all the time* (« tout le monde dedans, à tout moment »), signifie que du début à la fin de la session, tout ce que chacun fait y fait compte, ou relève de la pratique. Elle invite ainsi à un travail permanent d'interprétation et d'incorporation des événements au score.

En raison du caractère international de l'enseignement de Nancy Stark Smith, de nombreuses traductions ont été proposées de l'Underscore, qui existe aujourd'hui dans une douzaine de langues. Cet effort de traduction est révélateur d'un rapport au langage dans les communautés d'expérience du Contact Improvisation : bien que les contacteurs utilisent souvent des mots techniques qui proviennent de l'américain (à la manière où les danseurs de ballet, partout dans le monde, utilisent des mots français pour parler de grands jetés et d'arabesques), tout un travail de traduction est effectué dans le sens d'une reterritorialisation locale des mots.

À la fois pour donner une idée de ces effets de traduction, et pour introduire à quelques-uns des éléments de l'Underscore, nous reproduisons ici des extraits de ses versions en anglais, en allemand, en italien et en mandarin[4], en ajoutant notre traduction

4 Traductions utilisées dans leur enseignement par Ines Heckmann (allemand), Elisa Ghion (italien) et Yeong Wen Lee (mandarin). Nous les remercions, ainsi que Nancy Stark Smith, d'avoir autorisé la

française « littérale » des mots utilisés quand ils manifestent un écart par rapport à l'original. Nous accompagnons la plupart des éléments mentionnés d'une traduction de la notice qu'en a établie Nancy Stark Smith dans son livre *Caught Falling*[5] et qu'elle transmet généralement aux personnes qui débutent la pratique.

Cette liste et ces explications donnent une bonne image de ce qu'on appellerait en anthropologie le « lexique natif » de la communauté des contacteurs, c'est-à-dire l'ensemble des concepts spontanément utilisés par les praticiens.

Attestant de la pluralité des influences théoriques et pratiques qui contribuent à définir le Contact Improvisation, on peut observer que s'y amalgament notamment des représentations « énergétistes » venues d'Asie et des représentations plus classiquement occidentales. Par exemple la kinesphère, concept labanien, peut être « dilatée » par « expansion de la capacité de réception et de transmission de l'énergie » : la représentation des possibles anatomiques à partir du centre de gravité se double ainsi d'une représentation du corps en termes de flux.

Les éléments précédés d'un astérisque (*) sont ceux que nous avons mentionnés dans le cœur de notre exposé.

* * *

reproduction partielle de leur travail ici.

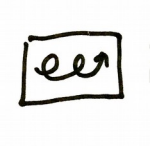
5 Nancy Stark Smith (et David Koteen), *Caught Falling*, *op. cit.*, pp. 90-98. Pour l'explication de « gap », nous citons et traduisons de « Taking no for an answer », *CQ*, vol. 12(2), Spring-Summer 1987, p. 3.

Underscore

Arriving energetically : arriver énergétiquement, *energetisch ankommen* (« arriver énergétique »), *arrivare energeticamente*, 活力於當下 (« vitalité au présent »)
Amener son attention, sa présence, sa volonté dans la pièce. Amener sa concentration dans la situation présente. Arriver dans le moment présent.

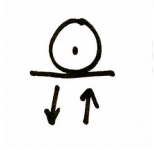
(*) *Arriving* *physically* : arriver physiquement, *körperlisch ankommen* (« arriver corporellement »), *arrivare fisicamente,* 肉體於當下 (« corps au présent »).
Arriver dans la sensation. Concentrer son attention sur les sensations physiques, les textures et les localisations des sensations au travers du corps—le soulèvement et l'abaissement caractéristiques de la respiration, la sensation du tissu musculaire qui s'étire, l'activité articulaire, le toucher du corps sur le sol, le poids. Réveiller l'encyclopédie des sensations à l'intérieur du corps. Je me souviens de l'image qu'utilisait Steve Paxton : « utiliser l'esprit comme une loupe pour regarder à l'intérieur du corps ». Amplifier la sensation avec l'attention.
Arriver physiquement, c'est arriver dans le « temps du corps », où il y a le temps de recueillir les sensations, d'absorber les informations qu'elles livrent et leurs « valeurs nutritives » dans le système (au lieu de se contenter d'accomplir une tâche physique).

(*) *Assembly* : rassemblement, *assemblea*, 會聚 (« rencontre »)
Prendre le temps de voir avec qui l'on va pratiquer la partition. Se présenter, fixer les paramètres temporels, mentionner les problèmes physiques dont on peut vouloir informer les autres. C'est aussi un temps pour « engrainer » la pratique : partager des idées, des curiosités spécifiques que chacun, dans le groupe, pourrait vouloir travailler (…).



Preambulation : pré-ambulation, *Raumwege gehen* (« déambuler »), *preambulazione*, 空間中移動探勘 (« mouvement dans l'espace et exploration »).
Circuler dans l'espace en marchant, en courant ou autres variations simples. C'est un temps pour voir l'espace dans lequel on se trouve et l'espace qui se trouve au-dehors, pour se voir les uns les autres, pour sentir notre mouvement dans l'espace. (…)

(*) *Skinesphere* : sphère-peau ou skinesphère, *Hautsphäre* (« peau-sphère »), *skinesfera*, 膚內圓融空間 (« espace harmonique sous la peau »)
Mot inventé, la sphère-peau se réfère à la zone de mouvements à l'intérieur des frontières de notre peau—c'est-à-dire à la sensation des mouvements et modifications à l'intérieur de notre corps. Enclencher ou devenir conscient du mouvement à l'intérieur de la masse corporelle—tous les remuements, tous les déversements de poids, les transferts, les allongements, les contractions, les chutes, les torsions, les flux, les compressions, les exaltations, les séquençages, les repos, les explosions/implosions d'activités motrices qui se déroulent dans notre corps mais qui ne nous bougent pas ou peu dans l'espace. Il y a deux aspects principaux de la sphère-peau que j'ai identifiés jusque-là :



(*) Bonding with the earth : faire le lien avec la terre, *sich mit der Erde verbiden* (« se conjoindre à la terre »), *connettersi con la terra* (« se connecter à la terre »), 與地契合 (« se connecter à la terre »)

Relâcher notre poids dans le sol. Établir une sensation tangible de la masse/ poids du corps dans sa connexion et dans le soutien qu'elle reçoit de la masse de la Terre.

Une manière : abandonner son poids au sol, s'allonger, relâcher le tonus/la tension musculaire, laisser faire, laisser tomber. Sentir la sensation de chute qui traverse le corps et la sensation complémentaire de support qui monte depuis la masse de la terre—le support s'élève depuis le sol à l'exacte mesure de ce qu'on y relâche, son soutien irradie au travers de la masse, du squelette, etc. S'appuyer sur cette sensation de détente, de chute, de soutien.

On peut faire l'épreuve de cette sensation de détente et de soutien dans de nombreuses postures, y compris la posture érigée, pourvu qu'on s'y exerce à ressentir la « petite danse de l'être-debout » (Steve Paxton), quand le corps relâche la tension musculaire excessive pour trouver un soutien squelettique équilibré et sentir les petits ajustements que le corps exécute par réflexe pour rester en équilibre sur les deux jambes. La petite danse constitue une des coordonnées primaires du Contact Improvisation.

Mobilizing/agitating the mass : mobiliser/agiter la masse, *die Masse aktivieren/mobilizieren*, *mobilizzare/agitare la massa*, 動員/激勵整體物質能量 (« mobiliser/agiter l'énergie de la matière »)

Stimuler la sphère-peau d'une autre manière. Secouer doucement et délier la masse, s'engager activement dans l'activité de générer son propre mouvement (au lieu de la relaxe passive aux forces gravitaires). Mobiliser différentes zones de masse—les cuisses, le bassin, la cage thoracique, la tête—délasser et stimuler le corps par le mouvement, énergiser et séparer les « particules de masse » pour faciliter l'articulation et la rendre disponible pour ce qui va suivre.

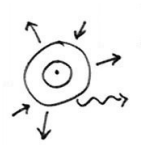
Je propose parfois une pratique de « secousse archéologique » : naviguer séquentiellement à l'intérieur du corps en utilisant l'action de mobiliser/secouer la masse. Mais il y a d'autres manières de le faire.

On peut *mobiliser* avant, après, ou à la place de *faire le lien avec la terre*.

Kinesphere, kinesphère, *Kinesphäre*, *kinesfera*, 個人圓融空間 (« espace harmonique personnel »)

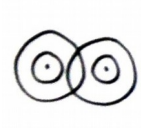
Étendre mouvement, énergie, attention, conscience, curiosité, désir dans l'espace autour du corps. Bouger dans l'environnement en prenant ressource dans la sphère-peau et en la déversant dans l'espace environnant par augmentation du tonus, par étirement, par extension, condensation, repoussé.

La *kinesphère*, terme forgé par Rudolf Laban, est la sphère ou bulle d'espace qui entoure le corps et signale l'extension maximale des membres sans déplacement du centre du corps. Dans l'*Underscore*, la *kinesphère* est divisée en kinesphère basse et kinesphère haute. Je fais l'expérience d'une différence bien marquée entre ces zones lorsque je me prépare à la mobilité complète dans l'espace sphérique. (…)



Expanding/traveling kinesphere, dilater/faire voyager la kinesphère, *sich ausdehnende/reisende Kinesphäre*, *espandere/far viaggiare la kinesfera*, 拓展/行旅中的個人圓融空間 (« étendre/faire voyager l'espace harmonique personnel »)

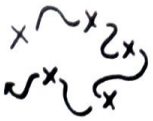
Déployer l'attention et la mobilité dans un plus grand espace, soit en *dilatant la taille* de la sphère de mouvement ou de conscience, soit en *déplaçant* la sphère au travers de l'espace. Dilater et déplacer sont distincts, mais peuvent se recouper. Par exemple, on peut bouger à l'intérieur d'une petite sphère proche du corps tout en déplaçant ce cocon d'espace dans le reste de la pièce. Ou inversement, on peut élargir sa perception de l'espace et les échanges qu'on entretient avec lui au point d'inclure toute la pièce, mais continuer à bouger dans une zone limitée, sans se déplacer. Ou encore, on peut dilater *et* déplacer. Cette dilatation (ou contraction) se réfère à la fois à la portée de la réception et transmission de l'énergie et de l'activité—ce qu'on reçoit et ce qu'on retransmet, la perception et l'action.



Overlapping kinespheres, entrelacer les kinesphères, *sich überlappende Kinesphären* (« faire se recouvrir les kinesphères »), *sovrappore le kinespere* (« superposer les kinesphères »), 個人圓融空間的互相重疊

Dans une pièce remplie de personnes dédiées à s'échauffer, les *kinesphères* des danseurs—l'espace au travers duquel leur énergie, leur mouvement, leur attention circule—finiront par s'entrelacer. La sensation de bouger à côté ou au travers de « l'espace » de quelqu'un, ou celle de quelqu'un qui passe à côté ou au travers du nôtre, crée le tohu-bohu : de l'énergie se génère et apprête les danseurs à d'autres rencontres.

Dans l'entrelacement des kinesphères, on bouge au travers d'un paysage composé de différentes qualités et caractéristiques motrices sans interpréter l'information : on suit la pente, comme un aigle suit le coteau d'une colline un jour de soleil.



Grazing (« brouter »), papillonner, *schnabulieren* (« se délecter ») ou *naschen* (« grignoter »), *brucare*, 瀏覽 (« rechercher, passer en revue »)

Se disposer à l'interaction avec les autres et avec l'environnement au travers d'une série de courtes connexions—connexions perceptives (par exemple : faire l'expérience visuelle d'une *coïncidence*) et connexions physiques (par exemple : mon chemin se joint à celui d'un autre pour *confluer* avec lui ou le *toucher*). Remarquer les connexions dans lesquelles nous sommes inclus, et celles qui englobent d'autres que nous. Permettre à la danse en solo de passer dans, au travers et entre ces *connexions*, dans n'importe quel ordre. Voilà ce qu'est *papillonner*.

Connections, connexions, *Verbindungen*, *connessioni,* 連接觸點 (« point de connexion »)

Touch, toucher, *Beruhrung*, *tocco*, 碰觸

Attraction, attraction, *Anziehung*, *attrazione*, 誘引 (« leurrer »)

Repulsion, répulsion, *Abstossung*, *repulzione*, 離撤 (« se retirer »)

Coincidence, coïncidence, *Zufall*, *coincidenza*, 巧遇

Intersection, intersection, *Kreuzung*, *intersectione*, 相錯

Confluence, confluence, *Zusammenfluss*, *confluenza*, 融匯 (« intégration »)

Divergence, divergence, *Auseinanderlaufen*, *divergenza*, 離異 (« divorce »)

Contrast, contraste, *Kontrast, contrasto*, 對峙

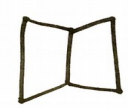
Influence, influence, *Beinflussung, influenza*, 影响
Empathy/Resonance, empathie/résonance, *Einfühlung/Resonanz, empatia/risonanza*, 移情/共振

Collision, collision, *Zusammenprall, collisione*, 撞擊 (« accrochage »)
Tangente, tangente, *Tangente*, *tangente*, 臨切

—

Après plusieurs étapes (que nous ne retranscrivons pas ici) incluant l'« engagement » dans un duo de Contact Improvisation, son « développement » et sa « résolution », l'Underscore entre dans la « partition ouverte » où toutes les étapes précédentes peuvent être retraversées. La pratique arrive à son terme par une « résolution finale » et par un « désengagement du processus » qui mène chacun des joueurs à se retirer dans deux phases de rétrospection : la « récolte » et le « partage ».

—



(*) Reflection/harvest, réflexion/récolte, *Reflektion/Ernte*, *riflesione/raccolt*, 反思/收穫
Prendre le temps pour se reposer, se déchauffer, repasser et réfléchir à son expérience dans le déroulé de la partition. Nous passons directement de la résolution finale à la réflexion, sans socialiser, sans autre interaction.

C'est un temps pour revenir sur l'expérience par l'écriture, le mouvement, le dessin, la pensée—recueillir des observations directes qui peuvent être partagées avec d'autres. Comment la partition a-t-elle fonctionner pour moi cette fois ? Qu'est-il arrivé de spécifique ? Qu'est-ce que j'ai observé, senti, appris ? Ce sont des glanes, des notes de terrain, pas des résumés, ni des interprétations. Ce pourrait n'être que des fragments. (…)

(*) Sharing/thanksgiving, partager/remercier, *teilen/Erntedank, condividere/rigraziare*, 分享/感念 (« partage et gratitude »)
C'est un temps de rassemblement (souvent en cercle ou en groupe) pour offrir les réflexions en partage, partager quelques-uns des fruits récoltés. Il s'agit habituellement de remarques courtes, sans discussion qui s'ensuive. Pas besoin d'introduire ou de situer : un simple fragment d'observation réellement pris de l'expérience subjective suffit. (On peut toujours « passer » si l'on n'a rien à partager, ou si l'on n'a pas envie de le faire verbalement.) Les expressions d'intelligence et de conscience, et la variété des expériences qui s'attestent dans ces *partages* sont remarquables, informatives et amusantes. Ces observations sont une manière de « composter » ou de fertiliser la pratique : elles informent le chemin à venir pour les prochaines rencontres.

—

À côté de ces phases, présentées séquentiellement, d'autres gestes sont listés par l'Underscore qui peuvent apparaître à tout moment : ils incluent « se laisser traverser » (streaming)*, épreuve ou sentiment de la continuité des forces vitales entre elles ; « le bouton bête »* (idiot button) *qui consiste à simplifier la situation, soit en effaçant momentanément toute référence à la partition ou soit à revenir au début (arriver énergétiquement, arriver physiquement, se lier à la terre...) ; « observer »* (observing) *qui peut vouloir dire se mettre sur le côté, mais aussi bien être son propre observateur de l'intérieur de la danse ; « écouter »* (listening)*, c'est-à-dire ouvrir les oreilles,*

remarquer les sons. Nous ne reprenons ici que le geste de « télescoper la conscience » (telescoping awareness) *et « le blanc »* (gap).

—

Telescoping awareness, télescoper la conscience, *Aufmerksamkeit verschieben* (« déplacer la vigilance »), *consapevolezza telescopica* (« prise de conscience télescopique »), 意識狀態的伸縮 (télescopage de la conscience)

Ajuster l'échelle et la focale de son attention, à tout moment—comme la lentille d'un zoom. Choisir de zoomer sur une sensation subtile à l'intérieur du corps, ou élargir l'image pour prendre conscience de l'intégralité du corps d'un seul coup, ou élargir encore le point de vue pour englober le corps et l'espace qui l'entoure, ou aller plus loin encore et inclure toute la pièce.

Ce mouvement de télescoper (zoomer ou dézoomer) permet d'aller chercher l'information aux différents niveaux où elle se trouve, et de développer la capacité à se concentrer sur différents niveaux d'information à différents moments. Par exemple, vous pouvez prendre conscience que votre focale était interne depuis un moment et décider de vous télescoper au-dehors pour vérifier que vous êtes toujours bien dans la pièce, pour savoir ce qui se passe, à proximité de vous ou plus loin, mais sans perdre la connexion aux sensations physiques avec lesquelles vous êtes engagés. On peut jouer entre les points de vue.

Télescoper la conscience est un instrument dont on peut faire usage à tout moment—pour obtenir différentes vues compositionnelles, pour soulager une claustrophobie ou calmer une sur-stimulation en élargissant ou en limitant le champ de la conscience, ou encore pour travailler avec différentes couches/dimensions dans le même temps.

(*) *Gap*, blanc, *Kluft, vuotto* (« vide »), 間距 (« espacement »)

Les blancs sont des moments dans l'improvisation où l'on fait l'expérience d'une absence temporaire de référence, le sentiment d'être entre des formes et incertains de ce qui arrive ou de ce qu'on doit y faire. Des blancs peuvent aussi bien se produire à l'intérieur de formes connues. Ils peuvent durer quelques fractions de secondes ou beaucoup plus longtemps.

(…) Cet endroit où l'on est quand on ne sait pas où l'on est, c'est l'un des espaces les plus précieux offerts par l'improvisation. C'est un des endroits où les directions offertes sont les plus variées. (…) Plus j'improvise, plus je suis convaincue que c'est par l'entremise de ces blancs—ces suspensions momentanées de points référentiels—que l'inattendu se produit, qu'un matériau "original" est généré. (...)

Le blanc, c'est comme ce moment de la chute juste avant de toucher le sol. C'est une suspension—dans le temps et dans l'espace—et on ne sait pas combien de temps cela va prendre pour remonter la pente. Et puis, au moment où l'on finit par revenir, personne ne s'est rendu compte qu'on était parti.

Bibliographie

1. Philosophie

1.1. Philosophies antiques et modernes

Yi Jing. La marche du destin, traduit du chinois par Michel Vinogradoff, Paris, Dervy, 1996.

Aristote, *Physique*, traduit du grec ancien par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Flammarion, 2000,

Aristote, *Les Parties des animaux*, traduit du grec ancien par Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

Gwenaëlle Aubry, *Dieu sans la puissance.* Dunamis *et* Energeia *chez Aristote et Plotin*, Paris, Vrin, 2007.

Jean-François Billeter, *Leçons sur Tchouang-Tseu*, Paris, Allia, 2015.

Maine de Biran, *L'effort*, textes choisis par Antoinette Drevet, Paris, Puf, 1966.

Maine de Biran, *Influence de l'habitude sur la faculté de penser* (1803), Paris, Puf, 1953.

Rémi Brague, « Note sur la définition du mouvement (*Physique* III 1-3) » dans François de Gandt et Pierre Souffrin (dir.), *La Physique d'Aristote et les conditions d'une science de la nature*, Paris, Vrin, 1991.

Cicéron, *De Oratore*, traduit du latin par M. Nésard, Paris, Didot Frères, 1869.

René Descartes, *Œuvres*, Charles Adam et Paul Tannery (éd.), 11 vol., Paris, Vrin-CNRS, 1964-1974.

Johann Gottfried Herder, *Idées pour la philosophie de l'histoire de l'humanité*, traduit de l'allemand par Max Rouché, Paris, Aubier/Montaigne, 1962.

Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure,* traduit de l'allemand par André Tremesaygues et Bernard Pacaud, Paris, Puf, 1905.

Lao-Tseu, *Tao Te Ching. A Book About the Way and the Power of the Way*, traduit du chinois vers l'américain par Ursula K. Leguin, Shambala, 1998.

Léonce Paquet, *Les Cyniques grecs. Fragments et témoignages*, Paris, Le Livre de Poche, 1992.

Platon, *Œuvres complètes*, traduit du grec ancien par Léon Robin, 2 vol., Paris, Gallimard, 1950.

Quintilien, *Institution oratoire*, traduit du latin par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975-1980.

Tchouang-Tseu, *Les Œuvres de Maître Tchouang*, traduit du chinois par Jean Levi, Paris, Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances, 2010.

1.2. Philosophies contemporaines

Giorgio Agamben, *Idée de la prose* (1985), traduit de l'italien par Gérard Macé, Paris, Christian Bourgois, 2006.
Giorgio Agamben, *Moyens sans fins. Notes sur le politique*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Rivages, 1995.
Giorgio Agamben, *La puissance de la pensée. Essais et conférences* (2005), traduit de l'italien par Joël Gayraud et Martin Rueff, Paris, Payot, 2011.
J. L. Austin, *Sense and Sensibilia*, New York (NY), Oxford University Press, 1964.
Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace* (1957), Paris, Puf, 1989.
Jean-Christophe Bailly, *Le versant animal*, Paris, Bayard, 2007.
Émile Benvéniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.
Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Puf, 1889.
Henri Bergson, *Matière et mémoire,* Paris, Puf, 1896.
Henri Bergson, *Le rire*, Paris, Puf, 1900.
Henri Bergson, *L'énergie spirituelle,* Paris, Puf, 1919.
Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Puf, 1932.
Henri Bergson, *La pensée et le mouvant,* Paris, Puf, 1934.
Henri Bergson, *Mélanges*, Paris, Puf, 1972.
Michel Bernard, *Le corps*, Paris, Seuil, 1995.
Georges Canguilhem, *La connaissance de la vie* (1952), Paris, Vrin, 1992.
Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, Paris, Puf, 1966.
Georges Canguilhem, *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, Paris, Vrin, 1968.
Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.
Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990.
Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991.
Daniel Dennett, *La stratégie de l'interprète. Le sens commun et l'univers quotidien* (1987), traduit de l'américain par Pascal Engel, Paris, Gallimard, 1990.
Tristan Garcia, *Forme et objet. Un traité des choses*, Paris, Puf, 2011
Tristan Garcia, *La vie intense : une obsession moderne*, Paris, Autrement, 2016.
Sandra Laugier, « L'éthique comme politique de l'ordinaire », *Multitudes*, #37-38, 2009.
Brian Massumi, *Ontopower. War, Powers and the State of Perception*, Durham (NC), Duke University Press, 2015.
Baptiste Morizot, *Les diplomates. Cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant*, Paris, Wildproject, 2016.
Henri Poincaré, *La science et l'hypothèse*, Paris, Flammarion, 1902.
Michel Serres, *Hermès III : La traduction*, Paris, Minuit, 1974.
Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* (1964), Grenoble, Millon, 2005.
Simone Weil, *La pesanteur et la grâce* (1947), Paris, Plon, 1988.

1.2.1. Philosophies de l'art

Giorgio Agamben, « Le geste et la danse », traduit de l'italien par Daniel Loayza et Dominique Noguez dans *Revue d'esthétique*, #22, 1992.
Giorgio Agamben, *Le feu et le récit* (2014), traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Payot, 2015.
Bernard Andrieu, *Se fondre dans la nature : figures de la cosmose*, Montréal, Liber, 2017.
Anne Boissière, *Musique Mouvement*, Paris, Manucius, 2014.
Noël Carroll (éd.), *Theories of Art Today*, Madison (WI), University of Wisconsin Press, 2000.
James P. Carse, *Finite and Infinite Games*, New York (NY), Ballantine Books, 1987.
Elie During, *Faux raccords. La coexistence des images*, Arles, Actes Sud, 2010.
Éliane Escoubas (dir.), *Phénoménologie et esthétique*, La Versanne, Encre Marine, 1998.
Vilém Flusser, *Les gestes* (1999), Marseille, Al Dante-Aka, 2014.
Barbara Formis (éd.), *Gestes à l'œuvre*, Paris, De l'incidence, 2008.

Barbara Formis, *Penser en corps*, Paris, L'Harmattan, 2009.
Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, Puf, 2010.
Tristan Garcia, « Pour en finir avec la fin de l'Art et avec les œuvres d'art sans fin », Paris, École Normale supérieure, 17 octobre 2009 ; www.diffusion.ens.fr/data/audio/2009_10_17_garcia.mp3
Philippe Lacoue-Labarthe, *Mimésis des articulations*, Paris, Aubier-Flammarion, 1975.
Vernon Lee, *The Beautiful: An Introduction to Psychological Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1913.
C. Thi Nguyen, « Games and the aesthetics of agency », Philadelphie (PA), *American Society for Aesthetics Annual Meeting*, 2017.
Alva Noë, *Strange Tools: Art and Human Nature*, New York (NY), Hill and Wang, 2015.
Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, Paris, Puf, 2000.
Bernard Suits, *The Grasshopper: Games, Life and Utopia*, Toronto, The University of Toronto Press, 1978.
Robert Vischer, « On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics » (1873) traduit de l'allemand dans Harry Francis Mallgrave et Eleftherios Ikonomou (éds.), *Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, Santa Monica, The Getty Center for History of and the Humanities, 1994.

1.2.2. Phénoménologies

Lucia Angelino (éd.), *Quand le geste fait sens*, Milan, Mimésis, 2015.
Renaud Barbaras, *La perception. Essai sur le sensible* (1994) ; rééd., Paris, Vrin, 2009.
Renaud Barbaras, « Sentir et faire. La phénoménologie et l'unité de l'esthétique », in Éliane Escoubas (dir.), *Phénoménologie et esthétique*, La Versanne, Encre Marine, 1998.
Renaud Barbaras, *Le désir et la distance*, Paris, Vrin, 2006.
Renaud Barbaras, *Introduction à une phénoménologie de la vie*, Paris, Vrin, 2008.
Renaud Barbaras, *La vie lacunaire,* Paris, Vrin, 2011.
Renaud Barbaras, *Dynamique de la manifestation*, Paris, Vrin, 2013.
Renaud Barbaras, *Le désir et le monde*, Paris, Hermann, 2016.
Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1947.
Étienne Bimbenet, *L'animal que je ne suis plus*, Paris, Gallimard, 2011.
Hans Blumenberg, *Description de l'homme* (1976), traduit de l'allemand par Denis Trierweiler, Paris, Cerf, 2011.
Jean Clam, *Orexis, désir, poursuite. Une théorie de la désirance*, Paris, Ganse Arts et Lettres, 2012.
Jean Clam, *Genèses du corps : du corps premier aux corps contemporains*, Paris, Ganse Arts et Lettres, 2014.
Nathalie Depraz, *Attention et vigilance. À la croisée de la phénoménologie et des sciences cognitives*, Paris, Puf, 2014.
Jacques Derrida, *De l'hospitalité : Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre*, Paris, Calmann-Lévy, 1997.
Jacques Derrida, « Hospitality, Justice and Responsibility, A dialogue with Jacques Derrida », Richard Kearny et Marc Dooley (dir.), *Questioning Ethics: Contemporary Debates in Philosophy*, Londres et New York (NY), Routledge, 1999.
Jacques Derrida, *Le toucher—Jean-Luc Nancy*, Paris, Galilée, 2000.
Éliane Escoubas (dir.), *Phénoménologie et esthétique*, La Versanne, Encre Marine, 1998.
Eugen Fink, *De la phénoménologie* (1930-1939), traduit de l'allemand par Didier Franck, Paris, Minuit, 1996.
Nathalie Frogneux, *Hans Jonas ou la vie dans le monde*, Bruxelles, De Boeck, 2001.
Shaun Gallagher et Dan Zahavi, *Phenomenological Mind. An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science*, Londres, Routledge, 2008.
Michel Haar, *Le chant de la terre. Heidegger et les assises de l'histoire de l'être*, Paris, L'Herne, 1985.
Michel Henry, « Quatre principes de la phénoménologie », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 96(1), janvier-mars 1991.

Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie* (1928), traduit de l'allemand par Paul Ricoeur, Paris, Gallimard, 1950.
Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes* (1929), traduit de l'allemand par Georges Pfeiffer et Emmanuel Lévinas, Paris, Vrin, 1947.
Edmund Husserl, *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale* (1935), traduit de l'allemand par Gérard Granel, Paris, Gallimard, 1976.
Edmund Husserl, *La terre ne se meut pas* (1940), traduit de l'allemand par Didier Franck, Dominique Pradelle et Jean-François Lavigne, Paris, Minuit, 1989.
Dominique Janicaud, *Le tournant théologique de la phénoménologie française*, Paris, L'éclat, 1990.
Hans Jonas, *Le phénomène de la vie* (1966), traduit de l'anglais par Danielle Lories, Bruxelles, De Boeck, 2001.
Hans Jonas, *Philosophical Essays,* Chicago-Londres, University of Chicago Press, 1980.
Emmanuel Lévinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger* (1932-1940), Paris, Vrin, 1967.
Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité* (1961), Paris, Le Livre de Poche, 1990.
Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Millon, 1997.
Herni Maldiney, *Vertige et autres textes* (1960-2006), dans Jean-Pierre Charcosset (éd.), *Henri Maldiney : plus avant…* , Chatou, La Transparence, 2012.
Iris Marion Young, *On Female Body Experience: 'Throwing Like a Girl' and Other Essays*, Oxford University Press, 2005.
Maurice Merleau-Ponty, *La Structure du comportement*, Paris, Puf, 1942.
Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
Maurice Merleau-Ponty, *La prose du monde* (1952), Paris, Puf, 1992.
Maurice Merleau-Ponty, *La Nature. Notes, cours du Collège de France (1956-1960)*, Paris, Seuil, 1995.
Maurice Merleau-Ponty, *Notes de cours au Collège de France (1958-1959 et 1960-1961)*, Paris, Gallimard, 1996.
Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.
Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit* (1960), Paris, Gallimard, 1964.
Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
Jan Patočka, *Body, Community, Language, World* (1968-1969), textes rassemblés et traduits du tchèque vers l'américain par Erazim Kohák, Chicago & La Salle (IL), Open Court, 1998.
Jan Patočka, *Qu'est-ce que la phénoménologie ?*, édité et traduit du tchèque par Erika Abrams, Grenoble, Millon, 1988.
Jan Patočka, *Le monde naturel et les mouvements de l'existence humaine*, édité et traduit du tchèque par Erika Abrams, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1988.
Jan Patočka, *Papiers phénoménologiques*, édité et traduit du tchèque par Erika Abrams, Grenoble, Millon, 1995.
Jean-Paul Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions* (1938), Paris, Hermann, 1995.
Jean-Paul Sartre, « Une idée fondamentale de la phénoménologie : l'intentionnalité » (1939), repris dans *Situations philosophiques*, Paris, Gallimard, 2005.
Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique* (1943) Paris, Gallimard, 1976.
Erwin Straus, « Les formes du spatial. Leur signification pour la motricité et la perception » (1930), traduit de l'allemand par Michèle Gennart, dans Jean-François Courtine (éd.), *Figures de la subjectivité. Approches phénoménologiques et psychiatriques*, Paris, CNRS, 1992.
Erwin Straus, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie* (1935), traduit de l'allemand par Georges Thinès et Jean-Pierre Legrand, Grenoble, Millon, 2000.
Erwin Straus, « La posture érigée » (1949), traduit de l'américain par Anne Lenglet et Christine Roquet, in *Quant à la danse*, #1, octobre 2004.

1.2. Philosophies de la danse

Marie Bardet, *Penser et mouvoir. Une rencontre entre danse et philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2011.
Julia Beauquel et Roger Pouivet (dir.), *Philosophie de la danse*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

Julia Beauquel, *Esthétique de la danse. Le danseur, le réel et l'expression*, Paris, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre National de la Danse, 2001.
Romain Bigé, « Ce que la phénoménologie peut apprendre de la danse. Straus, Merleau-Ponty, Patočka », *Recherches en danse*, vol. 5, 2016 ; danse.revues.org/1394
Romain Bigé, « Philosophies in movement », *Contact Quarterly*, vol. 42(2), 2017.
Anne Boissière et Catherine Kintzler (éds.), *Approche philosophique du geste dansé*, Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.
Anne Boissière, *Chanter, Narrer, Danser. Contribution à une philosophie du sentir* (Sampzon, Delatour France, 2016
Aili Bresnahan, « The Philosophy of Dance » (2015), *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, plato.stanford.edu/entries/dance
Ciro Bruni (éd.), *Danse et pensée : une autre scène pour la danse*, Sammeron, GERMS, 1993.
Jenny Bunker, Anna Pakes et Bonnie Rowell, *Thinking Through Dance. The Philosophy of Dance Performance and Practices*, Binsted, Dance Books, 2013.
Basile Doganis, *Pensées du corps : la philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais*, Paris, Belles Lettres, 2012.
José Gil, *Movimento Total. O Corpo e a Dança*, Lisboa, Relogio d'Agua, 2001.
Paule Gioffredi, *Le porte-à-faux : une notion merleau-pontyenne pour penser la danse contemporaine*, Nanterre, Université Paris-X, 2012.
Sondra Horton Fraleigh, *Dance and the Lived Body*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1987.
André Lepecki, « Concept and Presence: The Contemporary European Choreography », dans Alexandra Carter (éd.), *Rethinking Dance History: A Reader*, Londres, Routledge, 2004.
André Lepecki, *Exhausting Dance*, Londres, Routledge, 2006.
Vera Maletic, *Body—Space—Expression. The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, Mouton de Gruyter, Berlin, 1987.
Erin Manning, *Politics of Touch. Sense, Movement, Sovereignty*, Minneapolis (MN), University of Minnesota, 2007.
Erin Manning, *Relationscapes. Movement, art, philosophy*, Londres, MIT Press, 2009.
Erin Manning, *Always More Than One. Individuation's Dance*, Durham (NC), Duke University Press, 2013.
Erin Manning et Brian Massumi, « Vivre dans un monde de textures. Reconnaître la neurodiversité », traduit de l'anglais (Canada) par Ronald Rose-Antoinette et Anne Querrien, *Chimères*, #78, 2012.
Barbara Mantero, *Thought in Action. Expertise and the Conscious Mind*, New York (NY), Oxford University Press, 2017.
Frédéric Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique. Essai sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.
Frédéric Pouillaude, « L'expression en danse : au-delà de l'exemplification ? », dans Lucia Angelino (éd.), *Quand le geste fait sens*, Milan, Mimésis, 2015.
Maxine Sheest-Johnstone, *Phenomenology of Dance*, Madison, University of Wisconsin Press, 1966.
Maxine Sheest-Johnstone, *The Primacy of Movement*, Amsterdam, John Benjamins, 2011.
Bruno Traversi, *Le corps inconscient et l'Âme du monde selon C. G. Jung et W. Pauli*, Paris, L'Harmattan, 2015.
Paul Valéry, *L'Âme et la danse* (1921), dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1960.
Katharina van Dyk, « Sentir, s'extasier, danser », *Implications philosophiques*, 10 juin 2010.
Katharina van Dyk, « Usages de la phénoménologie dans les études en danse », *Recherches en danse*, vol. 1, 2014.
Katharina van Dyk et Pauline Nadrigny, « Philosopher à l'écoute des danseurs et des musiciens. Essai entre geste et mouvement », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, 2017.

2. Savoirs de la danse

2.1. Écrits de danseurs

Ushio Amagatsu, *Dialogue avec la gravité*, traduit du japonais par Patrick de Vos, Arles, Actes Sud, 2000.

Thoinot Arbeau, *Orchésographie et traité en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice de danser*, Langres, Jehan des Preyz, 1589.
Boris Charmatz, « *Je suis une école », expérimentation, art, pédagogie*, Paris, Les prairies oridinaires, 2009.
Boris Charmatz et Isabelle Launay, *Entretenir. À propos d'une danse contemporaine*, Dijon, Les Presses du Réel, 2003.
Merce Cunningham, « Space, Time and Dance » dans *Transformations: Arts, Communication, Environment*, vol. 1(3), New York, 1952.
Merce Cunningham avec JaCQueline Lesschaeve, *Le Danseur et la danse*, Paris, Belfond, 1980.
Dominique Dupuy, « Danser outre. Hypothèses de vol », dans *Io/Revue internationale de psychanalyse*, #5, 1994.
Dominique Dupuy, *La sagesse du danseur*, Paris, Éditions Jean-Claude Béhar, 2011.
Jacques Gaillard, *Expérience sensorielle et apprentissage : Approche psycho-phénoménologique*, Paris, L'Harmattan, 2004.
Deborah Hay, *Mon corps, ce bouddhiste* (2000), traduit de l'américain par Laurent Pichaud et Lucie Perrineau, Dijon, Les Presses du Réel, 2017.
Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement* (1950), traduit de l'anglais par Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien, Arles, Actes Sud, 1994.
Rudolf Laban, *Modern Educational Dance*, (1958), Londres, MacDonald & Evans, 1963.
Rudolf Laban, *Choreutics*, édité par Lisa Ullmann, Londres, MacDonald & Evans, 1966.
Daniel Lepkoff, « What is Release Technique? », *Movement Research Performance Journal*, #19, Fall/Winter 1999.
Daniel Lepkoff et Simone Forti, « The Movement of Attention », *Movement Research*, 2005 ; movementresearch.org/publications/critical-correspondence/mrpj-29-improvisation-is-dead-long-live-improvisation-the-movement-of-attention-an-interview-with-daniel-lepkoff-by-simone-forti
Lisa Nelson, « The Sensation Is The Image. It's What Dancing Is To Me », *Writings on Dance*, #14 Summer 1995/1996, pp. 4-15 ; « La sensation est l'image », traduit de l'américain par Denise Luccioni, *NDD 38-39*, pp. 144-158.
Lisa Nelson. Mouvement et perception, Nouvelles de danse, #48-49, 2001.
Lisa Nelson avec Nita Little, « Tuning Scores », *Movement Research*, 2006 ; movementresearch.org/publications/critical-correspondence/lisa-nelson-in-conversation-with-nita-little
Georges-Jean Noverre, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Lyon, Aimé Delaroche, 1760.
Chrysa Parkinson avec Moriah Evans, « Interview », *Movement Research Performance Journal*, 1er septembre 2010.
Chrysa Parkinson, « Experiential Authorship : A Practice », dans Anna Petronella Foultier, Cecilia Roos (éd.), *Material of Movement and Thought: Reflections on the Dancer's Practice and Corporeality*, Stockholm, Dans och Cirkushögskolan, 2013.
Yvonne Rainer, « Some Restrospective Notes », *Tulane Drama Review*, #10, Winter 1965.
Carolee Schneeman, *More than Meat Joy*, Kingston (NY), McPherson & Co, 1979.
Arghange Tuccaro, *Trois dialogues de l'exercice de l'art de sauter et de voltiger en l'air*, Paris, Montr'oeil, 1599.

2.2. Analyse du mouvement, somatiques, kinésiologie...

Janet Adler, *Offering from the Conscious Body: The Discipline of Authentic Movement*, Rochester (VT), Inner Traditions, 2002.
Elizabeth A. Behnke, « Matching », repris dans Don Hanlon Johnson (éd.), *Bone, Breath and Gesture. Practices of Embodiment*, Berkeley (CA), North Atlantic Books, 1995.
Elizabeth A. Behnke, « Ghost Gestures: Phenomenological Investigations of Bodily Micromovements and Their Intercorporeal Implications », *Human Studies*, vol. 20(2), 1997.
Bonnie Bainbridge Cohen, *Sentir, ressentir, agir* (1994), traduit de l'américain par Madie Boucon, Bruxelles, Contredanse, 2002.
Marie Glon et Isabelle Launay (dir.), *Histoires de gestes*, Arles, Actes Sud, 2012.
Hubert Godard et Laurence Louppe, « Synthèse I », *Nouvelles de danse*, #17, 1993.
Hubert Godard avec Daniel Dobbels et Claude Rabant, « Le geste manquant » dans *Io/Revue internationale de psychanalyse*, #5, 1994.

Hubert Godard, « Le geste et sa perception », dans Isabelle Ginot, Marcelle Michel (dir.), *La danse au xxe siècle*, Paris, Bordas, 1995.
Hubert Godard avec Suely Rolnik, « Regard aveugle », dans Suely Rolnik (éd.), *Lygia Clark : de l'œuvre à l'événement*, Dijon, Les Presses du réel, 2005
Hubert Godard avec Patricia Kuypers, « Des trous noirs » in *Nouvelles de Danse*, #53, 2006.
Hubert Godard avec Loïc Touzé, « Fond/figure » (2013), dans Mathieu Bouvier et Loïc Touzé, *Pour un atlas des figures, maquette*, 2014 ; mathieu.mathieu.free.fr/pourunatlasdesfigures
Isabelle Ginot, « Discours, techniques du corps et techno-corps. À partir et non à propos de *Conscience du corps* de Richard Shusterman » dans Paule Gioffredi (dir.), *À l[a'r]encontre de la danse contemporaine : porisités et résistances*, Paris, L'Harmattan, 2009.
Isabelle Ginot, « Douceurs somatiques », *Repères, cahier de danse*, #32, 2013.
Isabelle Ginot (dir.), *Penser les somatiques avec Feldenkrais. Politiques et esthétiques d'une pratique corporelle*, Lavérune, L'Entretemps, 2014.
Jack Heggie, « The Use of the eyes », *Somatics*, vol. 5(3), Fall-Winter 1985.
Isabelle Launay, « Le don du geste », *Protée*, vol. 29(2), 2001.
Isabelle Launay, « La danse entre geste et mouvement », Jean-Yves Pidoux (éd.), *La danse, art du xxe siècle ?*, Lausanne, Payot, 1990.
Benoît Lesage, « La danse—fondamental et universel : le corps (é)mouvant », Ciro Bruni (éd.), *Danse et pensée : une autre scène pour la danse*, Sammeron, GERMS, 1993.
Benoît Lesage, « Naître à l'espace », *Enfances & Psy*, #33, 2006.
Angela Loureiro, *Effort. L'alternance dynamique*, Paris, Ressouvenances, 2014.
Christine Roquet, « Du mouvement au geste. Penser entre musique et danse », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, mai 2017 ; revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=783
Mabel E. Todd, *Le corps pensant* (1937), traduit de l'américain par Elise Argaud et Denise Luccioni, Bruxelles, Contredanse, 2012.

2.3. Histoires et études en danse

Baptiste Andrien (éd.), *De l'une à l'autre*, Bruxelles, Contredanse, 2010.
Odette Aslan (dir.), *Le corps en jeu*, Paris, CNRS, 1993.
Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers*, Middletown (CT), Wesleyan University Press, 1987.
Sally Banes, *Democracy's Body: Judson Dance Theater 1962-1964*, Durham, Duke University Press, 1995.
Barbara Browning, « Incessant Daily Negotiations: Bill T. Jones's "Floating the Tongue" », *TDR*, vol. 49(2), Summer 2005.
Rebecca Caines et Ajay Heble (éds.), *The Improvisation Studies Reader. Spontaneous Acts*, Londres/New York, Routledge, 2015.
Ann Cooper Albright, *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*, Middletown (CT), Wesleyan University Press, 1997.
Ann Cooper Albright, *Engaging Bodies: the Politics and Poetics of Corporeality,* Middletown (CT), Wesleyan University Press, 2013.
Ann Cooper Albright et David Geere (éds.), *Taken by Surprise: A Dance Improvisation Reader*, Middletown (CT), Wesleyan University Press, 2003.
A. P. David, *The Dance of the Muses: Choral Theory and Ancient Greek Poetics*, New York (NY), Oxford University Press, 2006.
Aurore Després (éd.), *Gestes ailleurs*, Dijon, Les Presses du réel, 2016.
Susan Leigh Foster, « Improviser l'autre : spontanéité et structure dans la danse expérimentale contemporaine », traduit de l'américain par Jean-Philippe Vidal dans *Protée*, vol. (29)2 « *Danse et altérité* », 2001.
Susan Leigh Foster, *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, Londres, Routledege, 2010.
Susan Leigh Foster, « Dancing and Theorizing and Theorizing Dancing », in Brandstetter Gabriele et Klein Gabriele (dir.), *Dance [and] Theory*, Bielefeld, Transcript, 2013.
Marie Glon et Annie Suquet, « Les lieux d'une pratique nomade. Pour une histoire du studio de danse », *Repères. Cahier de danse*, n°31, 2013.
Alice Godfroy, *Prendre corps et langue. Étude pour une* dansité *de l'écriture poétique*, Paris, Ganse Arts et Lettres, 2015.

Alice Godfroy, *Danse et poésie : le pli du mouvement dans l'écriture. Michaux, Celan, du Bouchet, Noël*, Paris, Honoré Champion, 2015.
Ivar Hagendoorn, « Some speculative hypothesis about the nature and perception of dance and choreography », *Journal of Consciousness Studies*, vol. 11(3-4), 2004.
Isabelle Launay, *A la recherche d'une danse moderne*, Paris, Chiron, 1997.
Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997.
Susan Manning, « Modernist Dogma and Post-Modern Rhetoric: A Response to Sally Banes' *Terpsichore in Sneakers* », *TDR*, vol. 32(4), Winter 1988.
John Martin, *La Danse moderne* (1933), traduit de l'américain par Sonia Schoonejans, Christine Le Bœuf et Jacqueline Robinson, Arles, Actes Sud, 1991.
John Martin, *Book of the Dance*, New York (NY), Tudor Publishing Company, 1963.
Cynthia Novack, *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*, Madison (WI), University of Wisconsin Press, 1990.
Julie Perrin, *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, Dijon, Les Presses du Réel, 2012.
Margaret Hupp Ramsay, *The Grand Union (1970-1976)*, New York, Peter Lang Publishing, 1991.
Leslie Satin, *Legacies of the Judson Dance Theater: Gender and Performing Autobiography*, New York University, Graduate School of Arts and Science, 1997.
Julie Sermon et Yvane Chapuis, *PARTITION(S). Objet et concept des pratiques scéniques (20e et 21e siècles)*, Dijon, Les Presses du Réel, 2016.
Hillel Schwarcz, « Torque: The New Kinaesthetic of the Twentieth Century », dans Jonathan Crary et Sanford Kwinter (éd.), *Incorporations*, Cambridge (MA), MIT Press, 1992.

3. Savoirs du mouvement (autres qu'issus de la danse)

3.1. Biologie

Neil A. Campbell, Jane B. Reece, *Biologie*, traduction de l'américain par Mathieu Richard, Bruxelles, De Boeck Université, 2004.
Alain Berthoz, *La simplexité*, Paris, Odile Jacob, 2003.
C. Lloyd Morgan, *Animal Life*, Londres, E. Arnold, 1890.
Ernst Mayr, *One Long Argument. Charles Darwin and the Genesis of Modern Evolutionist Thought*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1991.

3.1.0. Gaïa

John Polk Allen, Mark Nelson, Abigail Alling, « The Legacy of Biosphere 2 for the study of biospherics and closed ecological systems », *Advances in Space Research*, vol. 31(7), 2003.
Simon L. Lewis et Mark A. Maslin, « Defining the Anthropocene », *Nature*, vol. 519, 2015.
James Lovelock et Lynn Margulis, « Biological modulation of the Earth's atmosphere », *Icarus*, vol. 21(4), avril 1974.
James Lovelock, *Gaia: A New Look at Life on Earth*, Oxford, Oxford University Press, 1982.
James Lovelock, « Geophysiology, the science of Gaia », *Reviews of Geophysics*, 17(11), mai 1989.
Lynn Sagan (Margulis), « On the origin of mitosing cells », *Journal of Theoretical Biology*, vol. 14(3), 1967.
Lynn Margulis, *Symbiotic Planet: A New Look at Evolution,* New York, Basic Books, 1998.
Tyler Volk, *Gaia's Body: Towards A Physiology of Earth*, New York, Copernicus, 1998.

3.1.1. Éthologie

Claude Bernard, *Leçons sur les phénomènes de la vie communs aux animaux et aux végétaux*, Paris, J.-B. Baillère et Fils, 1878.
George E. Coghill, *Anatomy and the Problem of Behavior*, New York (NY), Hafner Pub, 1964.
Frederik F. Buytendijk, « Les différences essentielles des fonctions psychiques chez l'homme et les animaux », *Cahiers de Philosophie de la nature*, vol. IV, 1930.
Daniel Chamovitz, *La plante et ses sens*, traduit de l'américain par Jeremy Oriol, Paris, Libella, 2014.
Rudolf Magnus, « Animal Posture », *Proceedings of the Royal Society*, vol. 98, 1925.

Arnold Gesell avec Catherine S. Amatruda, *L'embryologie du comportement* (1945), traduit de l'américain par Paul Chauchard, Paris, Puf, 1953.
Dominique Lestel, *Les Origines animales de la culture*, Paris, Flammarion, 2001.
Desmond Morris, *Le singe nu* (1967), traduction de l'américain Jean Rosenthal, Paris, Le Livre de Poche, 1970.
Surindar Paracer et Vernon Ahmadijan, *Symbiosis: An Introduction to Biological Associations*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
Adolf Portmann, *La forme animale* (1960), traduit du suisse allemand par Georges Remy et JaCQues Dewitte, Paris, La Bibliothèque, 2013.
Giacomo Rizzolatti et al., « Response properties and behavioral modulation of "mouth" neurons of the postarcuate cortex (area 6) in macaque monkeys », *Brain Research*, 1981.
Charles Sherrington, *The Integrative Action of the Nervous System* (1906), Cambridge, Cambridge University Press, 1947.
Jakob von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain* (1933), traduit de l'allemand par Charles Martin-Freville, Paris, Payot, 2010.
Jakob von Uexküll, *Foray into the Worlds of Animals and Humans. With A Theory of Meaning*, traduit de l'allemand vers l'américain par Joseph D. O'Neil, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010.
Frans B. M. De Waal, « Cultural Primatology Comes of Age », *Nature*, vol. 399, #6737, 1999.

3.1.2. Physiologie humaine

Henry Charlton Bastian, « The "muscular sense": its nature and cortical localisation », *Brain*, vol. 10(1), 1888.
Nikolaï A. Bernstein, « On Dexterity and its Development », in Mark L. Latash et Michael T. Turvey (éds.), *Dexterity and its Development*, Mahwah (NJ), Lawrence Erlbaum Associates, 1996.
Louis Bolk, « Le problème de l'anthropogenèse », *Comptes rendus de l'Association des anatomistes de France*, 1926 ; repris dans Andréas Sniadecki & Co (éd.), *Louis Bolk : la genèse de l'être humain par néoténie*, s.l., Copyrate, 2016
Françoise K. Jouffroy, « Le saut ou l'art de ne plus toucher terre », dans Odette Aslan (dir.), *Le corps en jeu*, Paris, CNRS, 1993.
Arnold Gesell et Louise B. Ames, « The Ontogenetic Organization of Prone Behavior in Human Infancy », *The Pedagogical Seminary and Journal of Genetic Psychology*, vol. 56(2), 1940.
Hiromi Kobayashi et Shiro Kohshima, « Unique morphology of the human eye and its adaptive meaning: comparative studies on external morphology of the primate eye », *Journal of Human Evolution*, vol. 40(5), 2001.
Robert Smith, « "The sixth sense": towards a history of muscular sensation », *Gesnerus*, vol. 68(2), 2011.
Hans Strasburger, Ingo Rentschler, Martin Jüttner, « Peripheral vision and pattern recognition : a review », *Journal of Vision*, 11(5):13, 2011.
George M. Stratton, « Some Preliminary Experiments on Vision without Inversion of the Retinal Image », *Psychological Review*, #3, 1896.
George M. Stratton, « Vision without Inversion of the Retinal Image », *Psychological Review*, #4, 1897.

3.1.3. Cognition humaine

D. E. Berlyne, « Attention to change », *British Journal of Psychology*, vol. 42(3), août 1951.
Pierre Bonnier, *Le vertige*, Paris, Masson & Cie, 1904.
Mihály Csíkszentmihályi, *Beyond Boredom and Anxiety: Experiencing Flow in Work and Play*, San Francisco (CA), Jossey-Bass, 1975.
Elias von Cyon, « Le sens de l'espace », *L'année psychologique*, vol. 8(1), 1901.
Julian Jaynes, *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1976.
Eleanor J. Gibson, *Principles of Perceptual Learning and Development*, Englewood Cliffs (NJ), Prentice-Hall, 1969.
James Jerome Gibson, *The Senses Considered As Perceptual Systems*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1966.

James Jerome Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle* (1979), traduction de l'américain Olivier Putois, Éditions Dehors, 2014.
Kurt Goldstein, *La structure de l'organisme* (1934), traduit de l'allemand par E. Burckhardt et Jean Kuntz, Paris, Gallimard, 1983.
E. B. Goldstein (éd.), *Blackwell Handbook of Sensation and Perception*, s.l., Blackwell Publishing Ltd, 2005.
Janet Metcalfe et Herbet S. Terrace (éd.), *Agency and Joint Attention*, New York (NY), Oxford University Press, 2013.
Géza Révész, *Psychology and Art of the Blind*, Londres, Longmans, Green and Co, 1950.
Giacomo Rizzolatti et al., « From Mirror Neurons to Imitation: Facts and Speculations » in Andrew N. Meltzoff et Wolfgang Prinz (éd.), *The Imitative Mind: Development, Evolution and Brain Bases*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
Paul Schilder, *L'image du corps. Étude des forces constructives de la psyché* (1935), traduit de l'américain par François Gantheret et Paule Truffert, Paris, Gallimard, 1968
Thomas C. Scott-Philipps, Kirby Simon et Graham Ritchie, « Signalling signalhood and the emergence of communication », *Cognition*, vol. 113(2).
Chiara Teneggi et al., « Social modulation of peripersonal space boundaries », *Current Biology*, vol. 23(5), 2013.
Francisco Varela, Evan Thompson et Eleanor Rosch, *L'Inscription corporelle de l'esprit : sciences cognitives et expérience humaine* (1991), traduit de l'américain par Véronique Havelange, Paris, Seuil, 1996.
Daniel M. Wolpert et J. Randall Flanagan, « Motor prediction », *Current Biology*, vol. 11(18), septembre 2001.

3.2. Para-linguistique

Gregory Bateson, « Redundancy and coding » dans Thomas A. Sebeok (éd.), *Animal Communiation : Techniques of Study and Results of Research*, Bloomington, Indiana University Press, 1968.
Ray L. Birdwhistell, *Kinesics and Context. Essays on Body Motion Communication*, Philadelphia (PA), University of Pennsylvania Press, 1970.
Ray L. Birdwhisttel, *Microcultural Incidents in Ten Zoos* (1966), University Park (PA), Penn State Media Sales, 2005.
Jan Bremmer et Herman Roodenburg, *A Cultural History of Gesture*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1992.
Edward T. Hall, *La dimension cachée* (1966), traduit de l'américain par Amélie Petita, Paris, Seuil, 1978.
Adam Kendon, *Gesture. Visible Action as Utterance*, New York (NY), Oxford University Press, 2004.
Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1916), Paris, Payot, 1995.
Daniel N. Stern, « On Kinesic Analysis », *The Drama Review*, vol. 17(3), 1973.
Daniel N. Stern, *The First Relationship*, Cambridge, Harvard University Press, 1977
Daniel N. Stern, *The Interpersonal World of the Infant*, New York (NY), Basic Books, 1985.
Colwyn B. Trevarthen, « Communication and cooperation in early infancy: A description of primary intersubjectivity », dans Margaret Bullowa (éd.), *Before Speech: The Beginning of Interpersonal Communication*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
Norbert Wiener, *The Human Use of Human Beings*, Londres, Eyre & Spottiswoode, 1950.

3.3. Psychologie clinique, psychanalyse et psycho-motricité

Julian de Ajuriaguerra et René Angelergues, « De la psychomotricité au corps dans la relation avec autrui : à propos de l'œuvre de Henri Wallon », *L'évolution psychiatrique*, vol. 27, 1962.
Julian de Ajuriaguerra et Daniel Marcelli, *Psychopathologie de l'enfant*, Paris, Masson, 1982.
Jean Allouch, *L'amour Lacan*, Paris, Epel, 2009.
Stefania Caliandro, « Empathie et esthésie : un retour aux origines esthétiques », *Revue française de psychanalyse*, vol. 68(3), 2004.
Boris Cyrulnik, *La naissance du sens*, Paris, Pluriel, 2010.
Fernand Deligny, *Les détours de l'agir ou le moindre geste*, Paris, Hachette, 1979.
Fernand Deligny, *Graine de crapule*, Paris, Dunod, 1998.
Fernand Deligny, *L'Arachnéen et autres textes*, Paris, L'Arachnéen, 2008.

Sigmund Freud, *La technique psychanalytique*, traduit de l'allemand par Jean Altounian et alii., Paris, Puf, 2010.
Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966.
Alessandra Lemma, « Être vu ou être regardé ? Une perspective psychanalytique sur la dysmorphophobie », *L'année psychanalytique internationale*, vol. 2010/1.
Michel Poizat, *La voix sourde*, Paris, Métailié, 1996.
Henri Wallon, *L'évolution psychologique de l'enfant*, (1941), Paris, Armand Colin, 2012.
Henri Wallon, « L'instabilité posturo-psychique chez l'enfant », *Enfance*, vol. 16(1-2), 1963.
Donald W. Winnicott, *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1969.

3.4. Paléo-anthropologie et anthropologie comparée

Paul Alsberg, *In Quest of Man. A Biological Approach to the Problem of Man's Place in Nature*, New York, Pergamon Press, 1970.
Yves Coppens, *Le Singe, l'Afrique et l'Homme*, Paris, Fayard, 1983.
Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes* (2007), traduit de l'anglais par Sophie Renaut, Bruxelles, Zones sensibles, 2011.
Tim Ingold, *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*, New York (NY), Routledge, 2011.
Tim Ingold, *The Life of Lines*, New York (NY), Routledge, 2015.
Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
Claude Lévi-Strauss avec Jean-Marie Benoist, « L'humanisme dévergondé », *Le Monde*, 21-22 janvier 1979.
Marcel Jousse, *L'anthropologie du geste*, (1969), Paris, Gallimard, 1975.
Melvin J. Konner, *The Tangled Wing: Biological Constraints on the Human Spirit*, New York (NY), Henry Holt, 1982.
André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. Tome 2 : La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1965.
Richard K. Nelson, *Make Prayers to the Raven. A Koyukon View of the Northern Forest*, Chicago (IL), The University of Chicago Press, 1983.
Carsten Niemitz, « A theory on the habitual orthograde human bipedalism—the "Amphibische Generalistentheorie" », *Anthropol Anz.*, vol. 60, 2002.
Carsten Niemitz, « The evolution of the upright posture and gait—a review and a new synthesis », *Naturwissenschaften*, #97, 2010.
Brigitte Senut, « Bipédie et Climat », *C. R. Palevol*, vol. 5, 2006.
François Sigaut, « Un couteau ne sert pas à couper, mais en coupant : structure, fonctionnement et fonction dans l'analyse des objets », in *25 ans d'études technologiques en préhistoire. XIe Rencontres Internationales d'Archéologie et l'Histoire d'Antibes*, Juan-les-Pins, éditions APDCA, 1991.
Christine Tardieu, *Comment nous sommes devenus bipèdes*, Paris, Odile Jacob, 2012.
Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales*, traduit du brésilien par Oiara Bonilla, Paris, Puf, 2009.
Roy Wagner, *The Invention of Culture*, Chicago (IL), The University of Chicago Press, 1981.

3.5. Histoire humaine, ethno-sociologie

Alessandro Arcangeli, « La danse et la codification d'un langage des gestes dans l'*Arte de' cenni* (1616) de Giovanni Bonifacio », *e-Phaïstos*, vol. (4)1, 2015.
Pierre Bourdieu, « Remarques provisoires sur la perception sociale du corps », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 14, avril 1977.
François Dagognet, *La peau découverte*, Paris, Les Empêcheurs de Penser en Rond, 1993.
Alfred Espinas, *Les origines de la technologie*, Paris, Alcan, 1897.
Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002.
Guglielmo Ferrero, « Les formes primitives du travail », *Psychologie*, « Revue Scientifique », vol. 5(11), 14 mars 1896.
David Lebreton, *Passions du risque*, Paris, Éditions Métailié, 1991.
David Lebreton, *Conduites à risque*, Paris, Puf, 2002.
Marcel Mauss, « Les techniques du corps » (1934), *Journal de Psychologie*, vol. 32(3-4), 1936.
Fabrice Midal, *La méditation*, Paris, Puf, 2014.

Anson Rabinbach, *Le moteur humain. L'énergie, la fatigue et les origines de la modernité* (1992), traduit de l'anglais par Michel Luxembourg, Paris, La Fabrique, 2004.
R. Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester (VT), Destiny Books, 2011.
Monique Sicard, *La fabrique du regard : images de science et appareils de vision (xve-xxe siècle)*, Paris, Odile Jacob, 1998.
Jean-Claude Schmitt, « La morale des gestes », *Communications*, vol. 46, 1987.
Jean-Claude Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990.
Paul Shepard, *Nous n'avons qu'une seule terre* (1996), traduit de l'anglais par Bertrand Fillaudeau, Paris, José Corti, 2013.
Starhawk, *Webs of Power. Notes from the Global Uprising*, Gabriola (BC), New Society Publishers, 2008.
Georges Vigarello, *Le sentiment de soi. Histoire de la perception du corps xvie-xxe siècle*, Paris, Seuil, 2014.
Michel Wieviorka, « Du concept de sujet à celui de subjectivation/dé-subjectivation », *Fondation Maison des Sciences de l'Homme. Working Papers*, #16, 2012.

3.4. Savoirs des arts (autres que la danse)

3.4.1. Écrits d'artistes, fictions

Henry Bauchau, *Œdipe sur la route*, Arles, Actes Sud, 1990.
Maurice Betz, *Rilke vivant. Souvenirs, lettres, entretiens*, Paris, Emile-Paul Frères, 1937.
Jorge Luis Borges, *Fictions*, traduit de l'argentin par Paul Verdevoye et Nestor Ibarra, Paris, Gallimard, 1974.
William S. Burroughs et Brian Gysin, *The Third Mind*, New York (NY), Viking, 1978.
Samuel Butler, *Erewhon* (1872), Londres, Penguin, 1985.
John Cage, *Silence. Discours et écrits*, traduit de l'américain par Monique Fong, Paris, Denoël, 2004.
Samuel Taylor Coleridge, *La Ballade du vieux marin et autres textes*, traduit de l'anglais par Jacques Darras, Paris, Gallimard, 2013.
Rosalyn Driscoll, « Aesthetic Touch », dans Francesca Bacci and David Melcher (éd.), *Art and the Senses,* New York (NY), Oxford University Press, 2011.
T. S. Eliot, *Four Quartets*, San Diego (CA), Harcourt, 1943.
Robert A. Heinlein, *Stranger in A Strange Land*, New York (NY), GP Putnam's Sons, 1961 ; traduit de l'américain par Frank Straschitz, *En terre étrangère*, Paris, Robert Laffont, 1970.
Friedensreich Hundertwasser, *Hundertwasser Architecture: For a More Human Architecture in Harmony with Nature*, New York (NY), Taschen, 1997.
Max Keller, *Light Fantastic: The Art and Design of Stage Lighting*, Munich-New York (NY), Prestel, 2010.
Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes* (1810), traduit de l'allemand par Jacques Outin, Paris, Mille et Une Nuits, 1993.
Filippo Tommaso Marinetti, « Le Tactilisme » (1921), repris dans Giovanni Lista (éd.), *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.
Bruno Munari, *Les Ateliers tactiles* (1985), traduction de l'italien par Annie Mirabel et Agnès Levecque, Paris, Les Trois Ourses, 2004.
Bernard Noël, *Les yeux dans la couleur*, Paris, P.O.L., 2004.
Plutarque, *Vies des hommes illustres*, traduit du latin par Alexis Pierron, Paris, Charpentier, 1853.
Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Paris, Gallimard, 1997.
Rainer Maria Rilke, *Poésie*, Paris, Seuil, 1972.
Philippe Soupault, *Terpsichore*, Paris, Émile Hazan, 1928.
Raphaël Zarka, *La Conjonction interdite. Notes sur le skateboard*, Paris, Editions B42, 2007.

3.4.2. Histoire de l'art, analyses d'œuvres

Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004.
Daniel Arasse, *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Denoël, 2005.
Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
Daniel Belgrad, *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America*, Chicago (IL), University of Chicago Press, 1998.

Jean-Yves Boisseur, *John Cage*, Minerve, 1993.
Guillemette Bolens, *Le style des gestes : corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, éditions Bibliothèque d'Histoire de la Médecine et de la Santé, 2008.
François Cheng, *Le vide et le plein : l'art pictural chinois*, Paris, Seuil, 1991.
Richard Cork, *Everything Seemed Possible. Art in the 1970s*, New Haven (CT), Yale University Press, 2002.
Christoph Cox, « Sonic philosophy », *Artpulse*, vol. 16(4), 2013.
Georges Didi-Huberman, *Être crâne*, Paris, Minuit, 2000.
Catherine Elwes and Shirin Neshat, *Video Art. A Guided Tour*, I.B. Tauris, 2014.
Claire Gillie-Guilbert, « "Et la voix s'est faite chair..." Naissance, essence, sens du geste vocal », *Cahiers d'ethno-musicologie*, vol. 14, 2001.
Laurent Jenny (dir.), *Le style en acte. Vers une pragmatique du style*, Genève, Mētis Presses, 2011.
Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere : essai sur la levée des corps*, Paris, Bayard, 2003.
Emmanuelle Ollier, « Performer pour léviter. Le défi d'Yves Klein », in Aurore Després (éd.), *Gestes ailleurs*, Dijon, Les Presses du réel, 2016.
Brian O'Doherty, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, traduit de l'américain par Patricia Falguières, Zurich, JRP Ringier, 2008.
Aloïs Riegl, *L'industrie d'art romaine tardive* (1901), traduit de l'allemand par Marielène Weber et Sophie Yersin Legrand, Paris, Macula, 2014.
Alan W. Watts, *Le bouddhisme zen* (1957), traduit de l'américain par P. Berlot, Paris, Payot, 1972.

4. Contact Improvisation

[Nous ne citons ici que les ouvrages que nous avons consultés au cours de nos recherches. Pour une bibliographie plus complète, nous renvoyons à notre article « Contact Improvisation—Une bibliographie franco-américaine », *Danza e Ricerca*, #8, 2016.]

4.1. Écrits de danseurs

4.1.1. Revues

Contact Quarterly—A Vehicule for Moving Ideas, depuis 1975. [Noté *CQ*] <États-Unis d'Amérique>
Nouvelles de danse, depuis 1984. <Belgique>
<*proximity*>, depuis 1998. <Australie>

4.1.2. Livres et anthologies

Contact Improvisation Sourcebook, collected writings and graphics from *Contact Quarterly* dance journal 1975-1992, Northampton, Contact Editions, 1997.
Contact Improvisation Sourcebook II, collected writings and graphics from *Contact Quarterly* dance journal 1993-2007, Northampton, Contact Editions, 2008.
Contact Improvisation, Nouvelles de danse, #38-39, 1999. [Noté *NDD38-39*]
Ann Cooper Albright (éd.), *Encounters with Contact. Dancing Contact Improvisation in College*, Oberlin (OH), Oberlin College, 2010.
Martin Keogh, *The Art of Waiting. Essays on Contact Improvisation*, s.l., s.d. (c. 2000)
Cheryll Pallant, *Contact Improvisation. An Introduction To A Vitalizing Dance Form*, Jefferson (NC) et Londres, McFarland & Company, 2006.
Nancy Stark Smith avec David Koteen, *Caught Falling. The Confluence of Contact Improvisation, Nancy Stark Smith, and Other Moving Ideas*, Florence (MA), Contact Editions, 2013.

4.1.3. Articles et interviews de Steve Paxton

« Grand Union », *The Drama Review*, vol. 16(3), September 1972 ; traduit de l'américain par Elisabeth Schwarz, *Improviser dans la danse*, Alès, Le Cratère, 1998 ; puis par Romain Bigé, *Recherches en danse*, 2017 ; danse.revues.org/1235
« Contact Improvisation », *The Drama Review*, vol. 19(1), March 1975 ; traduit de l'américain par Romain Bigé, *Recherches en danse*, 2017 ; danse.revues.org/1235
Avec Liz Béar, « Like The Famous Tree », *Avalanche*, #11, Summer 1975.

« Letters », *Contact Newsletter*, #1-3, 1975.
« The Sun Sets, The Wind Is Up... », *Contact Newsletter*, #5, Summer 1976 ; traduit de l'américain par Romain Bigé, *Écrits sur le Contact Improvisation (1972-1982)*, Paris, L'œil et la main, 2016 ; www.lolm.eu [dorénavant noté lolm.eu]
« Aikido: Information In Deed », *Contact Newsletter*, #5, Summer 1976 ; [lolm.eu].
« Dartington March », *Contact Newsletter*, #5, Summer 1976 ; [lolm.eu].
« Jam at Cat's Paw Palace for Performing Arts », *Contact Newsletter*, #5, Summer 1976.
« Mangrove », *Contact Newsletter*, #5, Summer 1976 ; [lolm.eu].
« Teacher Teaching », *Contact Newsletter*, #5, Summer 1976 ; [lolm.eu].
« A Matter of Delicacy », *Contact Newsletter*, #5, Summer 1976 ; [lolm.eu].
« Letter to Newsletter », *CQ* vol. 2(1), Fall 1976.
« A Model For Formulae », *CQ* vol. 2(1), Fall 1976 ; [lolm.eu].
« Hatha Yoga », *CQ* vol. 2(2), Winter 1976 ; [lolm.eu].
« Now and then », *CQ* vol. 2(2), Winter 1976 ; [lolm.eu].
« Symbols For What We Do », *CQ* vol. 2(2), Winter 1976 ; [lolm.eu].
Avec Jane McDermott, « An Interview with Steve Paxton », *New Dance*, Autumn #4, 1977.
« Book Review: Materials of Dance as a Creative Art Activity by Barbara Mettler », *CQ* vol. 2(3), Spring 1977 ; [lolm.eu].
« Trisha Brown Company, Inc., at the Palindrome », *CQ* vol. 2(3), Spring 1977.
« Solo Dancing », *CQ* vol. 2(3), Spring 1977 ; traduit de l'américain par Romain Bigé, *Recherches en danse*, 2017 ; danse.revues.org/1235
« Timely (A Poem) », *CQ* vol. 2(4), Summer 1977 ; [lolm.eu].
« Ruby », *CQ* vol. 2(4), Summer 1977.
Avec Elizabeth Zimmer, « The Small Dance », *CQ* vol. 3(1), Fall 1977 ; [lolm.eu].
« Transcript » (1977), *CQ* vol. 11(1), 1986 ; traduit de l'américain par Kitty Kortes Lynch, *NDD 38-39*.
« Teaching Seminar at Contact Conference », Putney (VT), August 4 1977, transcription inédite par Cara Brownell [NSS Archives].
Avec Ellen W. Jacobs « Choreography : Talking To Some of The Workers », *Soho Weekly News*, Oct 5 1978.
« Chute. Transcript » (1978), *CQ* vol. 7(3-4), Spring/Summer 1982 ; traduit anonymement de l'américain, *NDD 38-39*.
« Twice Now », *CQ* vol. 5(2), Winter 1979 ; [lolm.eu].
« A Definition », *CQ* vol. 5(2), Winter 1979 ; [lolm.eu].
« Tape Review: Dances by Heart », *CQ* vol. 5(2), Winter 1979 ; [lolm.eu].
Avec Nancy Stark Smith, « Current Exchange Last Performance Talk », transcription inédite, Western Front (Vancouver), August 31 1979. [NSS Archives.]
« Report on the ADG Conference on Improvisation: Dance as Art Sport », *CQ* vol. 6(1), Fall 1980 ; [lolm.eu].
« Round Up », *CQ* vol. 6(1), Fall 1981 ; [lolm.eu].
« Bonnie and David », *CQ* vol. 6(2), Winter 1981.
« Q & A », *CQ* vol. 6(2), Winter 1981 ; traduit de l'américain par Kitty Kortes Lynch, *NDD* 38-39 ; [lolm.eu].
Avec Folkert Bents, « Contact Improvisation », *Theater Papers: The Fourth Series*, Devon, Dartington, 1981.
« Sweat Pants », *CQ* vol. 7(3/4), Spring/Summer 1982.
« Performance and the Reconstruction of Judson », *CQ* vol. 7(3/4), Spring/Summer 1982.
Avec Nancy Stark Smith, « Conversation at Mad Brook Farm », transcription inédite, octobre 1983. [NSS Archives.]
Avec Nancy Stark Smith, « The Judson Project », videotape project produced by Bennington College, 1983.
« Still Moving », *CQ* vol. 9(2), Spring/Summer 1984.
Avec Bill. T. Jones et Mary Overlie, « The Studies Project », *CQ* vol. 9(3), Fall 1984.
« Letter to Elizabeth Zimmer », *CQ* vol. 9(3), Fall 1984.
« Teaching CI », transcription inédite [*CQ* Archives], ECITE Berlin, 1988.
Avec Nancy Stark Smith, « Fall after Newton. Transcript », *CQ* vol. 13(3), Fall 1988 ; traduit de l'américain par Aïda Bogossian, *Nouvelles de danse*, #17, octobre 1993.
« A Note to Canadian Critics », *CQ* vol. 12(2), Spring/Summer 1987.

« Improvisation Is A Word For Something That Can't Keep A Name », *CQ* vol. 12(2), Spring/Summer 1987 ; traduit de l'américain par Denise Luccioni, Baptiste Andrien (éd.), *De l'une à l'autre*, Bruxelles, Contredanse, 2010.

Avec Nancy Stark Smith, « Trance Script. Judson Project interview with Steve Paxton », *CQ* vol. 14(1), Winter 1989.

« Hier-Visibility », *CQ* vol. 14(1), Winter 1989.

« T.M.O.M. a book review of *The Moment of Movement* by Lynne Anne Blom and L. Tarin Chaplin », *CQ* vol. 14(2), Spring/Summer 1989.

« 1966 List », *CQ* vol. 14(3), Fall 1989.

« Helix », *CQ* vol. 16(3), 1991 ; traduit de l'américain par Kitty Kortes Lynch, *NDD 38-39*.

« 3 Days: DanceAbility Workshop, 1991 », *CQ* vol. 17(1), Winter 1992.

Avec Ann Kilcoyne, « A Common Sense », *CQ* vol. 17(1), Spring 1992 ; traduit de l'américain par Martine Bom, *NDD 38-39*.

« Jumping Paradigms: Response To Aat Hougee », *CQ* vol. 17(2), Summer/Fall 1992.

« Drafting Interior Techniques », *CQ* vol. 18(1), Winter/Spring 1993 ; traduit de l'américain par Patricia Kuypers, *NDD 38-39*.

Avec Ann Kilcoyne, « On The Braille In The Body: An Account Of The Touchdown Dance Integrated Workshops With The Visually Impaired And The Sighted », *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 11(1), Spring 1993.

Avec Maggie Gale, « Dancing for the Blind or with the Blind? New Directions in Movement Research », *New Theatre Quarterly*, vol. 9(34), May 1993.

« L'éphemère, par-delà le temps », traduit de l'américain par Patricia Kuypers, *Nouvelles de danse*, #15, 1993.

« Two Book Reviews: Margaret Hupp Ramsay's The Grand Union (1970-1976), Novack's Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture », *CQ* vol. 19(1), Winter/Spring 1994.

« The Man in the Box », *CQ* vol. 20(1), Winter/Spring 1995.

« Letter to Trisha », *CQ*, vol. 20(1), Winter/Spring 1995, p. 94 ; traduit de l'américain par Martine Jawerbaum, *Nouvelles de danse*, #23, 1995.

Avec Aat Hougee, « Steve Paxton and Aat Hougee in Conversation », *Movement Research Performance Journal*, #11, Fall 1995.

Avec Lori B., « The Sex Issue », *CQ* vol. 21(1), Winter/Spring 1996.

« ...To Touch », *CQ* vol. 21(2), Summer/Fall 1996.

Avec Agnès Benoît, « Conversation », *On The Edge/Créateurs de l'imprévu*, Bruxelles, Contredanse, 1997.

Avec Yvonne Rainer, « Il y avait du poulet dans le poulet et... », *On the edge/Créateurs de l'imprévu*, Bruxelles, Contredanse, 1997.

Avec Maura Keefe, « Pillow Talk Lectures », filmé à Blake's Barn, Berkshire County (MA), August 7 1998.

« The History and Future of Dance Improvisation », *CQ* vol. 26(2), Summer/Fall 2001.

« Pensées dans l'espace », traduit de l'américain par Patricia Kuypers, *Nouvelles de danse*, vol. 48-49, 2002, pp. 195-199 ; « Nothing Comes To Mind: Mindscapes And The Space ; An Amble », *CQ*, vol. 28(2), Summer/Fall 2003.

« Brown in the New Body » dans Hendel Teicher (éd.), *Trisha Brown. Dance and Art in Dialogue (1961-2001)*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 2003.

« PASTForward », in Sally Banes (éd.), *Reinventing Dance in the 1960s. Everything Was Possible*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2003.

Avec Daniel Lepkoff, « Between the Lines », *CQ* vol. 29(1), Winter/Spring 2004.

« For Thirty Years », *CQ* vol. 30(1), Winter/Spring 2005.

« Is Contact Improvisation a Performance Art?, 1977 », *CQ* vol. 30(1), Winter/Spring 2005.

« Improvisation Issue? », *CQ* vol. 30(1), Winter/Spring 2005.

« What Authority? », *CQ* vol. 30(1), Winter/Spring 2005.

Avec Robert Steijn, « Training perception », TALK / SNDO, 2006 ; www.ahk.nl/en/atd/dance-programmes/sndo/publications/

Avec Kristin Horrigan, « Reflections on the 25th Anniversary of the Breitenbush Jam », *CQ* vol. 32(1), Winter/Spring 2007.

Avec Maxine Sheets-Johnstone, Daniel Stern, et alii., « Dance, Movement & Bodies », transcription of a meeting at the Philoctetes Center, June 2007 ; www.philoctetes.org

« Fireside Chat », *CQ* vol. 33(2), Summer/Fall 2008.

« Steve Paxton's Talk at CI36 (transcript) », *CQ* vol. 34(1), Winter/Spring 2009.

« Robert Rauschenberg (1925-2008) », *CQ* vol. 34(1), Winter/Spring 2009.

« As Far As We Can See... Merce Cunningham, 16 April 1919 - 26 July 2009 », *CQ* vol. 35(1), Annual 2010.

Avec Jurij Konjar, « ...Conversations with Steve Paxton », *CQ* vol. 36(2), Summer/Fall 2011, Chapbook 2: The Goldberg Observations.

« 500 Words: Judson Dance Theater: 50th Anniversary », *Artforum*, 24 July 2012.

Avec Rozella Mazzaglia, « Thoughts on Contact Improvisation », *Danza e Ricerca*, vol. 5(4), 2013.

« Why Standing? » (édité par Karen Nelson), *CQ* vol. 40(1), Winter/Spring 2015.

« Cage, Cunningham, and the Modern Dance Mutants », *CQ* vol. 40(1), Winter/Spring 2015.

Avec Romain Bigé, « Mouvements ancestraux. Le Contact Improvisation et les premiers contacts », *Repères. Cahier de danse*, #36, novembre 2015.

Avec Victoria Looseleaf, « Paxton Unbound », Fjord Review, May 6 2016 ; www.fjordreview.com/paxton-unbound/

« Notes on a Video of a Glacial Decoy Rehearsal Led by Lisa Kraus and Diane Madden with the Stephen Petronio Company », *Trisha Brown in the New Body*, June 6 2016 ; trishabrown.brynmawr.edu

Avec Romain Bigé, « Open Gardenia. On Vulnerability », *CQ*, vol. 42(2), Winter/Spring 2017.

4.1.3. Autres écrits de contacteurs

Suzanne Cotto, Muriel Guigou, Aline Lecler et Isabelle Uski, « Le Contact Improvisation, dialoguer par le toucher », 2008 ; www.laboratoiredugeste.com/spip.php?article166

Gretchen Dunn, « Hands. On observation », *CQ*, Unbound, 2010.

Katy Dymoke, « Contact improvisation, the non-eroticized touch in an 'art-sport' », *Journal of Dance & Somatic Practices*, vol. 6(2), 2014.

Maggie Gale, « Dancing for the Blind or with the Blind? New Directions in Movement Research », *New Theatre Quarterly,* vol 9(34), May 1993.

Joerg Hassmann, « Explorations within the small dance », *CQ* vol. 34(1), Winter/Spring 2009.

Keith Hennesy, « Love & Sex & Touch & Weight. 11 Notes on Sexuality, Sex, Gender, Community & Contact Improvisation », *CQ*, vol. 21(1), Winter/Spring 1996.

Kristin Horrigan, « Queering Contact Improvisation », *CQ*, vol. 42(1), Winter 2017.

Aat Hougée, « Paths of Change », *CQ*, vol. 17(2), Summer/Fall 1992.

Daniel Lepkoff, « Questions not to ask », *CQ* vol. 13(3), Fall 1988.

Daniel Lepkoff, « Improvisation Festival After Thoughts: A Review of My Own Audiencing », *Movement Research Performance Journal*, #10, Winter/Spring 1995.

Daniel Lepkoff, « Contact Improvisation : A Question », *CQ* vol. 36(1), 2011.

Charlie Morrissey avec Romain Bigé, « Mind-fucking and other uncertainties », *CQ*, vol. 42(2), Winter/Spring 2017.

Nita Little, « Enminded Performance: dancing with a horse », dans Lynette Hunter, Elisabeth Krimmer and Peter Lichtenfels (éds.), *Sentient Performativities of Embodiment. Thinking alongside the Human*, Lexington Books, 2016.

Karen Nelson, « Answers Not To Be Questionned », *CQ*, vol. 14(2), Spring/Summer 1989.

Cynthia Novack (éd.), *Contact Improvisation Symposium at Saint Mark's Church (New York)*, 19 juin 1983. [NSS Archives]

Malaika Sarco-Thomas, « Touch+Talk: Ecologies of questioning in contact and improvisation », *Journal of Dance & Somatic Practices*, vol. 6(2), 2014.

Karen Schaffman, « Colliding kinespheres: investigating the point between Labananalysis and Contact Improvisation », Linda J. Tomko (éd.), *Proceedings of the Twenty-First Annual Conference*, Riverside (CA), Society of Dance History Scholars, 1998.

Nancy Stark Smith, « Where Nothing is Beside the Point: Contact Improvisation at Naropa Institute », *Naropa Bulletin*, Fall 1982-Winter 1983.

Nancy Stark Smith, « Teaching exchange » dans *European CI Newsletter*, s.l., 1986, #1. [NSS Archives]

Nancy Stark Smith, « Back in time », *Contact Quarterly*, vol. 11(1), Winter 1986.
Nancy Stark Smith avec Carol Horwitz, « Interview material for *Challenging Dominant Gender Ideology Through Contact*... », s.l., 1994. [NSS Archives.]
Nancy Stark Smith, « Harvest. One History of Contact Improvisation », *CQ*, vol. 31(1), Summer/Fall 2006.
Nancy Stark Smith, « Core prop, Steve, and the empty middle », *CQ*, vol. 32(2), Summer/Fall 2007.
Curt Siddall, « Bodies in contact », *CQ* vol. 2(1), Fall 1976.
Mark Tompkins et Julyen Hamilton, « Contact Improvisation, technique de Steve Paxton » dans Odette Aslan, *Le corps en jeu*, Paris, CNRS éditions, 1993.
Elizabeth Zimmer, « If Disco's Not Your Bag Try Contact Improvisation Ballet », *Manhattan East*, 11 April 1979.

4.1.4. Anarchives

[Outre les archives personnelles de Nancy Stark Smith, que nous avons pu consulter à plusieurs reprises lors de séjours chez elle et à Contact Quarterly, à Florence (MA), et que nous notons [NSS Archives], différentes personnalités et institutions du Contact Improvisation s'en sont fait les « anarchivistes » : nous listons ici les archives que nous avons pu visiter, en ligne ou sur place.]

(-) Écoles, centres chorégraphiques
Alito Alessi / Danceability ; www.danceability.com
Earthdance retreat center (Plainfield, MA) ; www.earthdance.net
Londres Contemporary Dance School (Londres)
School for New Dance Development, SNDO (Amsterdam)

(-) Festivals, communautés
European Contact Improvisation Teacher Exchange (Europe) ; www.ecite.org
International Contact Festival (Freiburg) ; www.contactfestival.de
New York community, curated by Richard Kim (New York, NY) ; contactimprovblog.com
Worldwide community, curated by Jim Davis, Chris Deephouse, Mugsy Lunsford (depuis 1995) et Craig Harman (depuis 2009) ; contactimprov.net

4.2. Vidéographie

An Intimate Dance, director : Sanford Lewis, 2016.
Artists In Exile: A Story Of Modern Dance in San Francisco, director : Austin Forbord et Shelley Trott, Rapt Productions, 2000.
Contact Improvisation at CI 36, director : Nathan Wagoner, Contact Editions, 2012.
Extension 1, director : Lutz Gregor, 1999.
Fives Ways In, co-directors : Mike Poltorak, Alyssa Lynes, Sonja Bruhlmann, 2014.
Kontakt Triptychon, director : Lutz Gregor, 1992.
Material for the Spine. A Movement Study, Contredanse, 2008.
Videoda Contact Improvisation Archive [1972 – 1987], Contact Editions, 2014.
<contient : *Magnesium*, video: Steve Christiansen, 1972 ; *Peripheral Vision*, camera: Steve Christiansen, 1975 ; *Chute*, camera: Steve Christiansen, 1979 ; *Soft Pallet*, camera: Steve Christiansen, 1979 ; *Contact at 10th and 2nd*, editing: Lisa Nelson, 1983 ; *Fall After Newton*, editing: Steve Christiansen, Lisa Nelson, Steve Paxton, Nancy Stark Smith, 1987.>

4.3. Articles de presse

James Armstrong, « in contact with mangrove », *Dance Magazine*, décembre 1977.
Luca Barbero et alii., *Macroradici Del Contemporaneo: L'Attico Di Fabio Sargentini, 1966-1978*, Roma, MACRO, Museo d'arte contemporanea, 2010.
Laurie Booth, « West Coast Dialect », *New Dance*, vol. 16, 1980.
John Gamble, « On Contact Improvisation », *The Painted Bride Quarterly*, vol. 4(1), Spring 1977.
Deborah Jowitt, « Fall You Will Be Caught », *Village Voice*, 5 septembre 1977.
Barry Laine, « Is Contact Improvisation Really Dance? », *The New York Times*, 3 juillet 1983.
Julie Tolley, « Questions about Contact », *New Dance Spring*, vol. 18, 1981.

Max Wyman, « Contact Improvisation is no theatrical spectacle », *The Vancouver Sun*, 6 février 1978.

4.4. Travaux universitaires

4.4.1. Monographies, anthologies

Contact [and] Improvisation, Journal of Dance & Somatic Practices, vol. 6(2), 2014.

Jérémy Damian, *Intériorités / Sensations / Consciences. Sociologie des expérimentations somatiques du Contact Improvisation et du Body-Mind Centering*, Grenoble, thèse, 2014.

Thomas Kaltenbrunner, *Contact Improvisation: Moving—Dancing—Interaction*, traduit de l'allemand vers l'anglais par Nick Procyk, Oxford, Meyer und Meyer, 2004.

Cynthia Novack, *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*, Madison (WS), University of Wisconsin Press, 1990.

Marina Tampini, *Cuerpos e ideas en danza. Una mirada sobre el contact improvisation*, Buenos Aires, Ediciones IUNA, 2012.

4.4.2. Articles ou chapitres de livres

Sally Banes, « Steve Paxton: Physical Things », *Dance Scope*, vol. 13(2-3), Winter/Spring 1979.

Sally Banes, « Contact Improvisation. A democratic project », dans *Terpsichore in Sneakers,* Wesleyan University Press, 1987.

Elizabeth A. Behnke, « Contact Improvisation and the Lived World », *Studia Phaenomenologica*, 2003.

Romain Bigé, « Sentir et se mouvoir ensemble. Micro-politiques du Contact Improvisation », *Recherches en danse*, vol. 5, 2015 ; danse.revues.org/1135

Romain Bigé, « L'haptique et la chute. Espaces du Contact Improvisation », dans In Cheryl F. Stock & Patrick Germain-Thomas (éds.), *Contemporising the past: envisaging the future, Proceedings of the 2014 World Dance Alliance Global Summit*, Angers, 6–11 July ; www.ausdance.org.au

Romain Bigé, « L'excursion du temps. Mouvement et anticipation en Contact Improvisation », *Oscillation*, vol. 4, 2015.

Romain Bigé, « Tonic space. Steps toward an aesthetic of weight in Contact Improvisation », *CQ*, vol. 42(2), Winter/Spring 2017.

Ann Cooper Albright, « A corps ouverts. Changements et échanges d'identités dans la Capoeira et le Contact Improvisation », *Protée*, vol. 29(2), 2001.

Aurore Després, « La danse contact improvisation et l'enseignement de Lulla Churlin : le travail des sens », dans *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique*, Villeneuve d'Asqc, Presses universitaires du Septentrion, ANRT, 2001.

Mara De Wit, « Steve Paxton : Most Frequent Long Term Visitor », *New dance development at Dartington College of Arts UK 1971 – 1987*, PhD thesis, Middlesex University, 2000.

Gunn Engelsrud, « Teaching Styles in Contact Improvisation: an Explicit Discourse With Implicit Meaning », *Dance Research Journal*, vol. 39(2), Winter 2007.

Véronique Fabbri, « Langage, sens et contact dans l'improvisation dansée », dans *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

Susan Leigh Foster, « Closets Full Of Dances: Modern Dance's Performance Of Masculinity And Sexuality » dans Jane C. Desmond (éd.), *Dancing Desires*, Madison, Univ of Wisconsin Press, 2001.

José Gil, « La danse, le corps, l'inconscient », *Terrain, #*35, 2000 ; terrain.revues.org/1075

Danielle Goldman, « Bodies on the Line: Contact Improvisation and Techniques of Nonviolent Protest », dans *I Want to Be Ready: Improvised Dance as a Practice of Freedom*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2010.

Sara Houston, « The Touch 'Taboo' and the Art of Contact: an Exploration of Contact Improvisation For Prisoners », *Research in Dance Education*, vol. 10(2), 2009.

Christine Leroy, « Empathie kinesthésique, danse-contact-improvisation et danse-théâtre », *STAPS*, #102, 2013.

Livia Motterle, « L'esperienza dell'altro nella Contact Improvisation: un percorso fenomenologico dall'avere all'essere », *Danza e ricerca*, #0, 2009.

Sarah Pini, Doris J. F. McIlwain, John Sutton, « Retracing the encounter: interkinaesthetic forms of knowledge in Contact Improvisation », *Antropologia e Teatro*, #7, 2016.

Carlot Torrent et al., « Discovering New Ways of Moving: Observational Analysis of Motor Creativity While Dancing Contact Improvisation and the Influence of the Partner », *Journal of Creative Behavior*, vol. 44(1), 2010.

Robert Turner, « Steve Paxton's "Interior Techniques". Contact Improvisation and Political Power », *The Drama Review*, vol. 54(3), Fall 2010.

Ching-Wen Yeh, « The Example of Magnesium », *Applications of Taoist Principles and Practices in the Development of American Modern Dance*, New York University, thèse, 2001.

Origines des textes

Une partie des idées défendues dans le chapitre 1 a fait l'objet d'une première publication dans « Ce que la phénoménologie peut apprendre de la danse » (*Recherches en danse*, 2016) et dans « Philosophies in movement » (*CQ*, 2017) et certains développements des chapitres 5 et 7 ont fait l'objet d'une première méditation dans deux articles, « L'haptique et la chute » (ausdance.org.au, 2015) et « L'excursion du temps » (*Oscillation*, 2015). Enfin, une partie du chapitre 6 a fait l'objet d'une première version en anglais sous le titre « Tonic space. Steps toward an aesthetics of weight in Contact Improvisation » (*CQ*, 2017). Je remercie les rapporteurs et éditeurs de ces revues pour leurs remarques et leur aide précieuse.

Mon expérience du Contact Improvisation, en tant que danseur et en tant que pédagogue, m'a servi d'appui à l'écriture de ce texte. Cette expérience est située dans le temps entre 2012 et 2017 et dans différents espaces entre l'Europe de l'Ouest, la côte Est des États-Unis et (pour un court séjour de recherche) le Japon. Mais ce sont surtout des *personnes* qui font le cadre de cette expérience : il est temps de les nommer (ce que je n'ai pas voulu faire en ouverture pour éviter qu'il ne paraisse que je me cache derrière ce paravent de noms : en les nommant à présent, je veux rendre hommage à nos échanges, pas m'en autoriser).

J'ai été initié au Contact Improvisation par Felize Wolfzahn en 2012 à Amherst College dans le Massachusetts. J'ai eu l'opportunité par la suite d'en raffiner mon expérience auprès de différents pédagogues de Paris (Matthieu Gaudeau, Asaf Bachrach, Marie Rousseaux), d'Europe (Joerg Hassmann, Jurij Konjar, Charlie Morrissey...) et des États-Unis (Nancy Stark Smith, Karen Nelson, Nita Little, Daniel Lepkoff, Chris Aiken, Ray Chung...).

Depuis plusieurs années, j'ai eu l'opportunité de mêler au Contact Improvisation un enseignement de philosophie en collaborant avec différents enseignants en France et aux États-Unis (Matthieu Gaudeau, Catherine Kych, Céline Robineau, Asaf Bachrach, Mathilde Papin, Mandoline Whittlesey, Kristin Horrigan, Chris Aiken, Alice Godfroy). Enfin, ma peau se souvient du contact d'innombrables gestes partagés avec d'innombrables partenaires à Paris (Justine Wojtiniak, Mathilde Rousseau, Gerry Quévreux, Cléo Laigret...), New York (Elise Knudson, Sarah Konner, Paul Singh, Shura Baryshnikov, Richard Kim...), Northampton (Sarah Young, Lani Nahele, Brando...), Freiburg (Daniela Schwarz, Florian Busch...), Vienne, Ibiza, Tokyo...

C'est avant tout grâce à ces milieux partagés, grâce à cette communauté d'expérience que tout ce qui précède a pu s'écrire. Que tous et toutes soient ici remerciés (une fois de plus, et à présent : nommés) pour avoir été et être encore et toujours mes intercesseurs.

Index des noms propres

Arts

Arasse
Borges
Burroughs
Cage
Castiglione
Cézanne
Cheng
Di Prima
Driscoll
Eliot
Heinlein
Hundertwasser
Klein
Kleist
Marinetti
Matisse
Muybridge
O'Doherty
Panofsky
Penone
Proust
Quintilien
Riegl
Rilke
Valéry
Wagner
Zarka

Danse

Adler
Aiken
Alexander
Amagatsu
Arbeau
Bachrach
Bainbridge Cohen
Banes
Bausch
Brown
Charmatz
Childs
Chung
*Co*oper Albright
Cunningham
234, 293, 301-303, 306
Delsarte
Duncan
Dupuy
Forti
Foster
Fulkerson
Gaudeau
Ginot
336
Godard
137, 138, 141, 196, 241, 244-246, 260, 395, 419
Godfroy
Graham
Halprin
Hassmann
Humphrey
Jones
Keogh
Laban
235-238, 257, 290, 291, 293, 431
Launay
*Le*pecki
Lepkoff
475, 481, 511
Little
Louppe
Martin
Morrissey
Nelson
169, 175, 176, 178, 203, 256, 460, 466
Nelson, K.
Novack
Parkinson
Paxton
95, 97, 99, 101, 104, 115, 123, 131-134, 153, 154, 167, 171, 172, 174, 179, 184-188, 191-193, 210, 231-233, 241, 247-250, 252, 254, 260, 262, 264-267, 277, 280, 293, 297, 298, 302, 303, 306, 321-323, 333-335, 339, 386, 429, 460, 466, 472, 475, 477, 479, 481
Rainer
Roquet
Schell
Schneemann

Stark Smith
104, 135, 139, 153, 154, 247, 281, 282, 305, 306, 339, 437, 438, 460, 466, 479, 481, 484, 511
Wigman

Philosophie

Agamben
400, 432
Andrieu
Aristote
389, 432-434
Austin
Bachelard
Bailly
Barbaras
398, 446, 448
Barthes
Beauvoir
Behnke
Bergson
52, 54, 59, 98, 100, 130, 133, 159, 274, 285, 314, 315, 452, 453
Bernard
Billeter
Blumenberg
*Bo*issière
Caillois
Canguilhem
Cicéron
Clam
Cox
Deleuze
300, 436, 447
Deligny
Dennett
Derrida
Descartes
355-357
Diogène
Doganis
Dufrenne
Flusser
Formis
Foucault
Freud
Gallagher
Garcia
Godfroy
Goldstein
Guattari
Husserl
257, 417
Ingold
James
Jonas
363, 364
Jousse
Kant
Lacan
Lao-Tseu
Leroi-Gourhan
405
Lestel
Lévi-Strauss
Lévinas
Maine de Biran
244, 245, 308
Maldiney
Manning
Marion Young
Mauss
Merleau-Ponty
128-130, 159, 172, 200, 201, 239, 243, 269-271, 288, 289, 306, 308-310, 367, 379, 417, 423, 456
Morizot
Nancy
Nietzsche
Patočka
416, 417, 433
Platon
342, 389, 391
Platon,
Pouillaude
Quintillien
Rancière
Sartre
Saussure
Schaeffer
Sheets-Johnstone
Simondon
Straus
252, 259, 260, 262, 276, 289, 290, 295, 407, 415, 417
Suits
Tchouang-Tseu
Van Dyk
Vischer
Viveiros de Castro
Weil
Whitehead
Zénon

Sciences

Ajuriaguerra
Bastian
Bell
Bernstein
Berthoz
Birdwhistell
Birdwhisttell
Boas
Bolk
Coghill
Csíkszentmihályi
Darwin
378, 405
Einstein
Fanon
Galilée
Gibson
256, 274
Gibson, E.
Hall
Lovelock
Magnus
Marey
Margulis
Newton
339, 439
Piaget
Poincaré
Portman
Rizzolatti
Schilder
Sherrington
Stern
Stratton
Tardieu
Uexküll
Varela
Vésal
Vigarello
Wallon

Table des matières

Remerciements....4

Sommaire....5

Introduction....6

Qui bouge ?....7
Propos....13

Partie 1 Gestes....15

Chapitre 1 ./. Philosophie et mouvement....*16*
La pensée immergée....16
L'expérience du mouvement....18
Demander à Achille....22
Vers une philosophie du danser....28
Partition et gestes du Contact Improvisation....33
Resserrer les problèmes....45
Les intercesseurs....49
Les pensées de la danse....53
Chapitre 2 ./. Philosophie et geste....*56*
Être-au-monde par les gestes....56
Le geste sous la parole....61
Le geste sans la parole....64
Techniques du corps....66
L'émergence des gestes....71

Partie 2 Contact Improvisation....75

Comment bouger ensemble ?....76
Esthétique et efficacité....82
Transparence de la technique....82
Piétonniser le mouvement....84
Le rêve de la pure improvisation....87
Chapitre 3 ./. Regarder....*90*
Regarder (0) : voir....90
La direction des yeux....90
Regard périphérique....92
Le regard qui ne demande rien....97
La danse qui ne donne rien à *regarder*....101
Regarder (1) : Sympathiser....106
Sentir, bouger-avec....106
« Sympathie musculaire » : face à la danse....108
Regarder (2) : Empathiser....116
Regarder (3) : Observer....122
Vidéo et para-linguistique....123

Se regarder regardant....127
Recoudre l'expérience....128
Regarder (4) : le regard anthropophage....135
Regarder (5) : regarder ceux qui sont vus....138
Chapitre 4 ./. Dire....*144*
Penser ce qu'on dit....144
Dire (1) : récolter et partager....149
Dire (2) : attentionographies....155
Les danses de l'attention....155
Attentionographie (0) : Laisser flotter la langue....160
Attentionographie (1) : L'émulation....163
Attentionographie (2) : L'hyper-vigilance....170
Attentionographie (3) : L'accordanse....175
Chapitre 5 ./. Toucher....*182*
Toucher (1) : Entrechoquer....184
Toucher (2) : À fleur de peau....190
Toucher (3) : Toucher-pour-être-touché....194
(En pratique) Suivre, écouter....194
(En grammaire) La voie moyenne....196
(En phénoménologie) Réversibilité et espacement....199
Toucher (4) : Fluer, rouler....204

[Images]....212

Chapitre 6 ./. Peser....*219*
L'espace tonique (à propos d'un texte d'Erwin Straus)....219
Peser (1) : le pré-mouvement et la petite danse....230
Le tonus postural....230
Le poids dans l'effort....233
La posture comme signature....239
Fonction phorique....244
Peser (2) : être-porté....247
S'abandonner à la gravité....247
Le don du poids....250
La Terre bouge....253
L'envol....259
Chapitre 7 ./. Tomber....*264*
Tomber-vers (1) : sauter....264
Voler....264
Balistique....266
Une troisième spatialité....269
Le vestibulaire....272
Tomber-de (2) : tourbillonner (le vertige)....275
Saltophobie....275
Les jeux de l'Ilinx....278
La rencontre....281
Tomber-hors (3) : accueillir/enraciner....286

Espaces nomades....286
Sculpter l'espace....290
Chapitre 8 ./. Ne-pas-faire....*300*
Ne-pas-faire (1) : Arrêter....305
Le désœuvrement du danseur....305
L'inhibition....311
La puissance-de-ne-pas....315
Extemporiser....320
Ne-pas-faire (2) : Jouer....322
Jeux infinis....322
L'obstacle et le flux....325
L'à-tour-de-rôles et l'agir....331

Partie 3 Mouvements....340

Chapitre 9 ./. La symbiose....*349*
Ontologie de la vie et ontologie de la mort....351
La continuabilité du partage....358
L'autonomie des vivants....358
Le métabolisme....363
Gaïa....369
Le partage du monde....374
Mélodies et polyphonies....374
Lignes de vie....379
Chapitre 10 ./. La posture....*385*
Debout, non pas plus haut....387
L'anthropologie positive....387
Le corps hiérarchique....391
Debout, séparés et ensemble....397
L'anthropologie lacunaire....397
La distance....402
Le soutien....409
Corporer....416
Chapitre 11 ./. Le partage du mouvement....*422*
Bouger....422
La rencontre....425
Diviser et réunir....425
L'en-puissance....430
La rencontre improvisée....435
La troisième entité....435
Le mimisme....439
La rencontre amoureuse....442
Aimer....443
Faire l'amour....446
Érotique de la danse....450
Tordre....454

Conclusion....457

Bouger, avec qui ?.....458
Nous.....459

Annexes.....462

Annexe 1 : La petite danse.....463
Annexe 2 : Définitions du Contact Improvisation.....474
Annexe 3 : L'Underscore et ses traductions.....484

Bibliographie.....492

Origines des textes.....511

Index des noms propres.....512

RÉSUMÉ

Comment les êtres, humains ou plus-qu'humains, en viennent-ils à partager leurs mouvements ? Qu'est-ce qui exauce, soutient ou empêche la confluence de leurs gestes ? Ces questions sont des questions métaphysiques (question de la comobilité des êtres), anthropologiques (question du vivre-ensemble) ou biologiques (question de la symbiose) : pour y répondre, il est de bonne méthode de lire des philosophes, des anthropologues, des biologistes.

Nous avons décidé de les adresser à une pratique chorégraphique : le Contact Improvisation, une forme de danse initiée par le chorégraphe américain Steve Paxton en 1972, et où danseurs et danseuses se sautent les un-es sur les autres, entrent en contact les un-es avec les autres, roulent par terre et tombent dans les airs, considérant que la philosophie avait tout intérêt à reconnaître que danseurs et danseuses non seulement savent bouger ensemble, mais, plus important, savent *s'apprendre et penser* la manière dont iels bougent ensemble.

MOTS CLÉS

philosophie, mouvement, geste, posture, Contact Improvisation, danse, improvisation, Steve Paxton, philosophie du vivant, anthropologie philosophique

ABSTRACT

How do human and more-than-human beings come to share movements? What supports, hinders or ignites the confluence of their gestures? These questions are metaphysical (how do things coexist?), anthropological (how to live together?), and biological (how do we merge and exist symbiotically?): to answer them, our anthropo-phenomenological "philosophy of gestures" offers a reading of contemporary philosophers, anthropologists and biologists.

But next to those field specialists, the investigations also led us to ask our questions to dancers and to a dance practice—Contact Improvisation, a movement form that was initiated by North American choreographer in 1972, where dancers jump at each other, enter in contact, roll on the ground and fall in the air. Our hypothesis was simple: we are in urgent need to renew our understanding of movement and specifically of our ways of moving together (with other, humans or more-than-humans), who better than dancers to lead the inquiry with?

KEYWORDS

philosophy, movement, gesture, posture, Contact Improvisation, dance, art, improvisation, Steve Paxton, philosophy of life, philosophical anthropology