



HAL
open science

Où commence la danse ?

Romain Bigé

► **To cite this version:**

| Romain Bigé. Où commence la danse ?. On danse?, 2019. hal-03251184

HAL Id: hal-03251184

<https://hal.science/hal-03251184>

Submitted on 25 Jun 2021

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.

OÙ COMMENCE LA DANSE ?

Romain Bigé

L'AUTEUR

Agrégé et docteur en philosophie, Romain Bigé a fait du studio de danse son lieu d'écriture. De sa pratique de l'improvisation, il a tiré une thèse, *Le Partage du mouvement* (Paris, École Normale supérieure, 2017), qui l'a conduit à la création de deux expositions-performances : « Gestes du Contact Improvisation » (Rennes, Musée de la danse, 2018) et « Steve Paxton : esquisses de techniques intérieures » (Lisbonne, Culturgest, 2019). Le reste du temps, il s'efforce de préparer la révolution. Et en attendant le grand soir, il roule par terre.

Becky Edmunds

La première question ce serait :
tu dances là ?

Steve Paxton

Non.

(Un temps.)

Tu veux me voir danser ?

Becky Edmunds

J'adorerais te voir danser.

Steve Paxton

Okay.

(Un temps, toujours immobile.)

Okay. Maintenant je danse.☺

Le public est logé dans un appartement new-yorkais dont les fenêtres donnent sur la rue. Un magnétophone s'enclenche, et l'on entend une voix qui invite les spectateurs à regarder dehors : les danseuses sont dans la rue et se mêlent à la foule et à ses occupations. De temps en temps, en synchronie, elles pointent certains aspects du monde qui les environne. La danse ne dure pas plus de six minutes, et ces six minutes sont comme une parenthèse ou un cadre qu'on aurait placé sur la rue. Tout d'un coup, grâce à ce cadre, voilà que la ville a l'air d'une chorégraphie. Le spectateur, incertain de ce qu'il y a à voir (les danseuses ne sont pas tout à fait distinctes des passants), regarde les piétons comme si l'on avait chorégraphié leurs marches, comme si ces gestes de hélér un taxi, d'acheter le journal, d'attendre devant le passage clouté, avaient été écrits comme des gestes de danse.

Street Dance, c'est le nom de cette performance que la chorégraphe américaine Lucinda Childs propose en 1964, appartient à la famille des danses postmodernes qui ont cherché à mettre sur scène des gestes ordinaires : marcher, courir, faire du sport. Avec ces danses qu'on a aussi appelées « piétonnes », des chorégraphes ont mis en lumière la part pré-artistique ou pré-esthétique du mouvement humain : ils nous ont offert la joie de redécouvrir ce que sans doute personne n'avait vraiment oublié – la beauté simple qu'il y a dans la déambulation d'un passant, dans la course d'une joggeuse, dans la sieste d'un dormeur, et dans l'infinie variation des styles selon lesquels chacun et chacune d'entre nous faisons ces gestes.

Ces danses ordinaires, parfois dansées par des « gens ordinaires » (quoi que puisse bien vouloir dire « être ordinaire »), posent une question : où commence la danse ?

1 Becky Edmunds,
Have You Started Dancing
Yeté, (→ 3); vimeo.com/175133368.

En effet, voilà qu'avec des œuvres telles *Street Dance* de Lucinda Childs (où l'on regarde l'affairement de la rue comme une chorégraphie) ou *Satisfyin' Lover* de Steve Paxton (où quarante-deux personnes traversent l'espace scénique en se contentant de marcher) ou encore *We Shall Run* d'Yvonne Rainer (où douze danseurs et non-danseurs courent dans l'espace pendant douze minutes), des chorégraphes affirment que pour voir de la danse, il n'est pas nécessaire de voir des danseurs ou des danseuses virtuoses occupées à interpréter des gestes qu'aucun autre humain ne saurait faire². Voilà qu'ils nous disent que pour voir de la danse, il suffit de se munir d'un certain « regard chorégraphique », de se disposer ou d'être disposé·e par certaines conditions spectaculaires à considérer certains mouvements *comme s'ils* étaient dansés.

Seulement, dire que la danse est dans l'œil du regardeur (comme on a pu le dire de l'art en général, au moins depuis que la technique du ready-made de Duchamp s'est mise à placer des urinoirs et des roues de bicyclettes dans les galeries des musées) ne résout qu'une partie de la question de savoir où commence la danse². Car la danse n'est pas seulement quelque chose que l'on voit : c'est aussi quelque chose que l'on fait. Or c'est une chose de pouvoir regarder tous les êtres (animaux, humains ou non-humains, plantes, phénomènes atmosphériques) et tous leurs mouvements (marches, envols, bourrasques) *comme une danse*, c'en est une autre de savoir ce que c'est que *se sentir danser*.

J'en viens ainsi, plus précisément, à la série de problèmes que je voudrais poser : comment savons-nous que nous dansons ? Qu'est-ce qui nous permet de passer de l'état non dansant à l'état dansant ? Y a-t-il un continuum, dans mon expérience vécue, entre les mouvements que

je fais quand je passe l'aspirateur et ceux que je fais quand je danse en soirée chez des amis ?
Quand et où commence ma danse ?

L'ENVAHISSEMENT

Tentez cette expérience : mettez de la musique dans votre salon, et, debout, les yeux fermés peut-être, tâchez de détecter le moment où les sons commencent à vous faire bouger.

Au début, la musique est un simple bruit : localisée dans les enceintes, produite mécaniquement, à distance. Mais très vite déjà, le son change de statut : il devient mélodie. Si je ferme les yeux, je peux le percevoir comme un flux, avec ses inflexions, ses sinuosités, ses percussions : un rythme.

Rythme, du grec ancien *rhuo*, « fluer », veut dire précisément cela : forme prise par un flux.

Or ce flux, bientôt, commence à m'emporter. Au début, je sens que c'est un peu forcé, je hoche de la tête, je bouge les épaules et les bras. Un peu comme dans ces premiers moments maladroits où, dans une boum ou bien en boîte de nuit, j'essaye de rejoindre un cercle de danseurs : sans trop savoir y faire, j'imité la danse des autres, j'imité la sympathie avec le rythme, mais je ne me le suis pas encore attaché aux articulations, je fais semblant d'« en être ». À ce moment, est-ce que je suis en train de danser ? N'exagérons pas. Au mieux, je pourrais dire que je m'apprête à danser : je m'entraîne plutôt que je ne suis entraîné par la musique.

Mais, d'instant en instant, je m'approche d'une expérience toute différente, où loin d'avoir à me mettre au pas de la musique, tout va se passer comme si, enveloppé par les sons, j'allais me laisser bouger par eux plutôt que de bouger « sur » eux. Dans une boîte de nuit, dans

2 Sur ces danses postmodernes, on pourra se reporter au livre classique de Sally Banes, (Banes, 2002) et à l'article critique de Susan Manning (Manning, 1988).

3 Marcel Duchamp, qui décide de faire d'un urinoir une *Fontaine* en 1914, ne dit pas en effet que l'œuvre est *uniquement* dans l'œil du regardeur : il déclare, dans un entretien radiophonique de 1960 avec Georges Charbonnier, que « le tableau est *autant* fait par le regardeur que par l'artiste ».

une foule à un concert, je connais cette expérience décuplée par la présence des autres bageurs, qui eux aussi m'entraînent dans leurs mouvements un peu comme une vague emporte le nageur. C'est une sensation de houle qui me soulève, mais voilà l'étrangeté : c'est une houle sans eau, et pour ainsi dire sans matière, une houle qui n'est composée que des mouvements des nageurs.

Tout se passe alors comme si ce n'était pas moi qui dansais, mais bien plutôt la danse qui prenait corps, se dansait à travers moi et à travers les autres.

Il n'est pas facile, dans la langue française, de ne pas avoir l'air avec ces mots d'entrer dans une sorte de délire : être transporté·e, être traversé·e, ne plus être le sujet de son propre mouvement, toutes ces expressions connotent un mode d'exception qui semble relever davantage de la transe mystique que de nos expériences quotidiennes. C'est sans doute pour cette raison qu'il existe une telle relation, attestée partout dans le monde, entre la danse et les rituels de communication avec des entités plus qu'humaines, dieux ou esprits : danser, pour de nombreux peuples, c'est se laisser habiter par des forces non humaines, et la danse ne peut alors avoir lieu que dans des lieux magiques (orées des bois, sommets des montagnes ou temples) où les danseurs peuvent être visités.

Pourtant, la mystique nomme ici une expérience des plus ordinaires (ce qui est probablement un signe que la mystique est chose ordinaire, mais c'est une autre question⁴).

Je pense par exemple à l'expérience que je fais lorsque je m'endors. Allongé·e, je ferme les yeux, je calme ma respiration, je commence à me placer mentalement dans le pays du rêve,

↳ La tendance à caractériser de surnaturelles ou d'extraordinaires ces expériences d'invasion est très liée à ce que l'anthropologue Philippe Descola a appelé « l'ontologie naturaliste » occidentale, qui postule une stricte séparation entre les modes d'existence humains d'un côté, et le non-humain de l'autre. Dès lors que l'on reconnaît que cette séparation est un préjugé ethnocentrique, il n'y a plus de raison de voir dans ces transes quelque chose de « surnaturel » ou d'« inexplicable ». Cf. sur ce point Midol, 2010. ↳ Benveniste, 1966.

bref : je m'apprête à m'endormir. Oui, mais jusqu'à ce que les rôles bientôt se renversent, jusqu'à ce que je sente, comme on dit, le sommeil *m'envahir*, prendre possession de moi. Et alors soudain, comme tout à l'heure dans la boîte de nuit, voilà que ce n'est plus moi qui bouge : ce n'est plus moi qui respire, ce n'est plus moi qui pense, c'est à peine moi qui rêve. Je suis comme dissoute et absorbé·e par mon lit.

LA VOIE MOYENNE

Dans la langue grecque, il existe une voie verbale pour exprimer cela : le moyen⁵. Alors que le français ne possède que deux voies verbales (l'actif et le passif), le grec connaît en effet un mode intermédiaire qui pointe vers l'expérience dont nous parlons : celle d'une activité qui se retourne en passivité, d'une activité dont le sujet serait à la fois l'agent et le patient.

En français, c'est de deux choses l'une : soit l'on est actif, auquel cas l'activité que l'on fait va de nous en direction du monde (par exemple, « je parle », « je porte », « je pousse », « je tire ») ; soit l'on est passif, auquel cas nous ne sommes pas les sujets mais les objets de l'activité (« je suis porté·e », « je suis tiré·e »). Comme on le voit, on peut passer facilement de l'un à l'autre par l'intermédiaire de l'auxiliaire être, mais on ne peut pas dire d'un seul verbe et d'un seul coup : je porte et je suis porté·e, je tire et je suis tiré·e. C'est soit l'un, soit l'autre.

Pourtant il y a bien des activités où non seulement je fais, mais en même temps je subis. Par exemple toucher. Toucher est une très belle et très étrange activité où, en un sens, vous n'avez pas le choix : pour toucher (actif), vous devez en même temps être touché·e (passif). Vous

tenez en ce moment un livre dans vos mains : vous le touchez, c'est certain. Mais dans le même temps et inévitablement, en retour, vous êtes touché·e par lui. En français, notre verbe toucher se dit à l'actif, si bien qu'il nous donne l'illusion d'une sorte de mouvement univoque : comme si toucher était un mouvement qui n'allait que de nous à l'objet touché. Mais le grec, bien plus fin sur ce point, parle du toucher au moyen : il dit *haptomai* (avec la désinence *-omai*, qui indique le moyen) et non pas *hapto* (qui veut dire « mettre en contact »). Pourquoi *haptomai*? Parce que toucher n'est jamais un geste de pure action, parce que pour toucher, je ne peux pas me contenter d'aller vers l'objet que je touche, il faut aussi que je laisse l'objet venir à moi, il faut que je me laisse affecter par le toucher. Voilà ce que nous dit le verbe *haptomai* : je ne peux toucher sans être touché·e en retour.

Il y a de nombreuses actions qui ne se disent en grec qu'au moyen : naître, mourir, suivre ou épouser un mouvement, décider, croître, jouir, voler. Autant d'activités qui non seulement *m'affectent* mais même *me façonnent*. Ainsi, naître : en un sens, personne d'autre que moi ne peut naître à ma place, donc bien sûr, c'est moi qui suis le « sujet » de ma naissance ; mais, en même temps, ce « moi » n'est pas seulement celui à qui la naissance arrive, il est aussi « celui qui arrive » par la naissance.

La même chose pourrait être dite, de manière moins radicale, pour l'activité de suivre ou épouser un mouvement : en un sens, personne d'autre que moi ne fait ce mouvement (c'est bien moi qui saisis la vague quand je nage, c'est bien moi qui suis les sinuosités de la route quand je cours sur elle); et, en un autre sens, ce n'est pas moi qui en décide, puisque le mouvement se donne à moi de l'extérieur, et c'est bien plutôt la vague et la route qui me dirigent.

Voilà ce qu'indique le moyen : naître, mourir, décider, voler, épouser un mouvement, ce n'est pas seulement être le siège de mouvements qui sont les nôtres, c'est aussi faire l'expérience limite d'être à la fois le producteur et le produit d'un seul et même geste.

Or, bien sûr et sans surprise, le verbe qu'utilisent les Grecs pour dire danser se dit au moyen (*orcheomai*) et non à l'actif (*orcheo*, qui voudrait dire : « je fais danser », comme un marionnettiste fait danser ses marionnettes).

Ce qui confirme ce qu'obscurément nous nommions avec notre petite expérience d'écoute musicale : danser est une activité qui place le danseur dans un entre-deux. Cause et moteur du mouvement, il en est en même temps l'effet et le mû. Bougeant-bougé-e : voilà où nous place la danse. Dans des mouvements que nous faisons en même temps qu'ils nous font.

L'ÉCOUTE MUSICALE

Cela permet de reformuler de manière originale la question qui nous occupe quant à savoir où commence la danse. Si danser est de ces mouvements que nous faisons mais qui en même temps nous font, si nous sommes, quand nous dansons, à la fois sujets et objets du mouvement, on peut en effet se demander : qu'est-ce donc *qui nous bouge* quand nous dansons ?

Revenons à notre exemple de tout à l'heure, lorsque nous tentions de repérer ce moment très beau et très ténu où, en écoutant une musique, nous nous trouvons transporté·es par elle dans une danse. Et posons une question qui pourra paraître étrange : pourquoi la musique nous aide-t-elle à danser ?

En effet, rien n'y contraint : il y a bien des danses sans musiques. Des danses d'enfants qui gigotent on ne sait trop pourquoi, mais des danses d'adultes aussi, qui se multiplient notamment sur les scènes occidentales, à partir du début du ^{xx}e siècle, quand l'art chorégraphique décide de se « libérer » de la musique et de l'opéra et de proposer des danses « en silence ».

Alors pourquoi la musique reste-t-elle un des prétextes favoris des danseurs, sur scène, entre amis, dans la rue ou dans les boîtes de nuit, pour se mettre à bouger ? Proposons cette hypothèse que c'est sans doute parce qu'écouter la musique, plus que toute autre activité, implique cet être-emporté-par dont nous avons parlé avec la voie moyenne en grec. Car même immobile, vissé-e à mon fauteuil dans une salle de concerts ou allongé-e sur mon lit dans ma chambre, l'écoute de la musique implique une sorte de débordement : un transport non seulement « ailleurs » (dans ce drôle d'espace utopique ou imaginaire formé par les sons) mais aussi « sur place » (dans le plus intérieur, dans la caverne de mon crâne et de mon corps où la tempête des sons éclate).

Toute écoute implique cette sorte d'emportement. Le philosophe et psychologue Erwin Straus en témoigne avec force quand il parle de l'expérience de la musique comme d'une expérience où « le ton a une activité propre, se précipite sur nous, nous saisit, nous affecte, s'empare de nous », où « l'acoustique nous poursuit, où nous ne pouvons lui échapper, où nous lui sommes livrés »². Dans la musique, la manière dont nous nous laissons traverser par le son, la manière dont il mouvemente nos organes, dont il vibre en deçà de nos tympanes, dans nos os, sur notre peau, suffirait à l'attester : écouter la musique, c'est déjà être dansé-e.

Mais bien sûr, à définir la danse comme un état transi de musique, on ne fait que déterminer les coordonnées du problème, et non le résoudre. Car il resterait encore à savoir « ce que » la musique vient mouvementer en nous : quel moteur est mis en route ? La question rebondit donc encore une fois : où, en nous, commence la danse que la musique vient appeler ?

Il est sans doute temps de reconnaître qu'en posant la question ainsi, il est impossible de lui donner une réponse. En demandant « où commence la danse *en nous* ? », on présuppose en effet que la danse pourrait se trouver à *l'intérieur des danseurs*, comme si danser pouvait être une sorte d'événement privé ou interne. Or c'est là une illusion. Car même si, sans doute, pour danser j'entre dans un certain état de corps et d'esprit, cet état ne concerne pas que moi – c'est plutôt l'état d'une relation, de celle que j'entretiens avec d'autres mouvements que les miens, à savoir : les mouvements de la musique mais aussi, dans la boîte de nuit, les mouvements des autres danseurs et danseuses, les mouvements des lumières, les mouvements du sol qui tremble sous les pas des autres.

La danse n'est pas une activité individuelle mais, comme l'a montré la philosophe Erin Manning, « trans-individuelle⁷ » : ce n'est pas moi qu'elle transite, mais toujours un collectif, au moins formé par moi et la musique, ou moi et l'air qui m'entoure, ou moi et mes partenaires de danse. Les deux mots dont nous disposons pour parler de la danse en français attestent bien cette puissance trans-individuelle : *danser* d'abord, qui vient du radical indo-européen **tan* et qui renvoie à l'action de tendre ou de relier (**tan* donnant *danse*, mais aussi *tension*, *attention*, ou encore *tonus*); *chorégrapheur*, ensuite, issu du *choros* grec, le chœur des danseurs qui, dans le théâtre antique, était toujours un événement collectif.

© Erwin Straus, 1992.
7 Erin Manning, 2013.

Dès lors, la question « où la danse commence-t-elle *en nous* ? » est vouée à l'échec. En effet, c'est *entre* nous et non *en* nous que la danse commence : entre les bougeurs et les bougeuses, entre les lumières, entre les sons. Ce n'est donc pas en moi, ou dans la musique, ou dans mes partenaires que la danse se trouve, mais dans l'espace qui nous relie les un·e·s aux autres. Bref, la danse est un phénomène atmosphérique (ce qu'on sent d'ailleurs très bien quand on entre dans une soirée dansante) bien plus qu'individuel.

Comme le dit avec force le danseur et chorégraphe américain Steve Paxton, « danser en solo, ça n'existe pas » ; il veut dire par là que se mettre à danser, c'est toujours se mettre en relation avec un·e autre, qui peut être un partenaire humain, mais aussi bien toutes ces entités plus qu'humaines qui nous entourent – le sol, l'air, la lumière, les vivants et leurs sons et leurs mouvements.

Dire « je danse » est en ce sens toujours un peu une sorte de faute de grammaire : en réalité, ce n'est pas moi qui danse, mais la relation qui se tisse entre moi et les autres ; c'est *nous* qui dansons.

COMMENT EST-CE QUE JE SAIS QUE JE DANSE ? C'ÉTAIT NOTRE QUESTION DE DÉPART.

En parcourant les figures du sommeil, de la voie moyenne chez les Grecs et de l'écoute musicale, nous arrivons à une sorte de réponse par le côté : je sais que je danse quand précisément je sens que ce n'est plus seulement moi qui danse, quand je sens que d'autres que moi sont *avec moi* les sujets de mon mouvement. Bougeant et bougé·e, mouvant et mû·e, voilà où

commence la danse pour moi : quand mes mouvements se tissent à ceux des autres, quand ils perdent la marque de ce que je crois avec obstination être *ma* propriété, *mon* action, pour devenir du *commun*.

POST-SCRIPTUM

Pour conclure (puisqu'il le faut), on pourrait ajouter que c'est sans doute la raison pour laquelle la danse est par essence liée au politique.

En effet, la danse est une chance.

Elle permet la rencontre avec d'autres, par-delà les frontières socio-habituelles. C'est pourquoi elle a tant partie liée avec la séduction érotique, dans les bals, dans les fêtes ou dans leurs succédanés contemporains que sont les boîtes de nuit.

Mais cette possibilité de rencontre est aussi une possibilité politique : dans la danse, je peux m'unir ou me conjoindre à des êtres autres qu'humains, je peux former de nouveaux « nous » constitués de vivants et de non-vivants, d'humains et de non-humains, aux côtés desquels je deviens le co-sujet d'un même mouvement.

À chaque fois que je danse avec quelqu'un, à chaque fois que je danse seul·e dans un lieu, c'est une nouvelle opportunité de créer une petite « zone d'autonomie temporaire », une micro-utopie ou une microsociété, où je vais inventer avec mes partenaires des gestes, des rythmes, des manières de faire². Bien sûr, ce sont de toutes petites inventions, qui ne durent pas plus longtemps qu'une danse, et qui ne consistent parfois qu'en un sourire qu'on échange, ou qu'en une infime variation d'un geste de déhanché que j'ai déjà répété cent fois.

② La citation complète de Steve Paxton se trouve dans la feuille de salle d'une performance de *Contact Improvisation* à Rome en 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 ».

③ Sur le concept de zone d'autonomie temporaire et son lien aux formes de résistance politique, se reporter au livre séminal du théoricien anarchiste Hakim Bey (Bey, 2013).

Mais si je colle d'assez près à mon expérience de danseur ou de danseuse, je crois que je peux en faire un microlaboratoire politique, où je pourrais me poser des questions qui pourraient bien faire trembler mon idée de ce qu'est vivre, sentir et bouger ensemble.

Est-ce qu'on peut bouger ensemble sans qu'il y en ait un-e qui donne des ordres à l'autre ? Jusqu'où, quand je bouge, puis-je aussi me laisser affecter par ceux qui bougent avec moi ? Est-ce qu'il me sera un jour possible d'accepter que la plupart de mes mouvements ne sont pas les miens ? Que mes mouvements sont empruntés à d'autres vivants, échangés avec eux ? Que la plupart du temps, je ne suis qu'un passager de mouvements qui se font sans moi ?

La danse dessine un espace pour ces questions.