



HAL
open science

Penser le poids de l'improvisation

Romain Bigé

► **To cite this version:**

Romain Bigé. Penser le poids de l'improvisation. Recherches en Danse, 2014, 10.4000/danse.852 .
hal-03251194

HAL Id: hal-03251194

<https://hal.science/hal-03251194>

Submitted on 6 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.



Penser le poids de l'improvisation

À propos de Marie Bardet, *Penser et mouvoir. Une rencontre entre danse et philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2011, 246 p.

Romain Bigé



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/852>

DOI : [10.4000/danse.852](https://doi.org/10.4000/danse.852)

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Romain Bigé, « Penser le poids de l'improvisation », *Recherches en danse* [En ligne], Actualités de la recherche, mis en ligne le 24 novembre 2014, consulté le 19 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/852> ; DOI : [10.4000/danse.852](https://doi.org/10.4000/danse.852)

Ce document a été généré automatiquement le 19 octobre 2019.

association des Chercheurs en Danse

Penser le poids de l'improvisation

À propos de Marie Bardet, *Penser et mouvoir. Une rencontre entre danse et philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2011, 246 p.

Romain Bigé

RÉFÉRENCE

Marie Bardet, *Penser et mouvoir. Une rencontre entre danse et philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2011

De quelques parallèles danse/philosophie

- 1 Le livre de Marie Bardet¹ se présente comme une série de mises en parallèle entre, d'une part, des concepts philosophiques diversement empruntés à Rancière, Deleuze et Bergson, et d'autre part, des problématiques liées à la danse improvisée de la deuxième moitié du XX^e siècle (témoignage en première personne de la pratique de l'auteure, à la rencontre de Julyen Hamilton notamment, mais aussi de l'histoire de l'improvisation dans le *Judson Church* et le *Grand Union*). Marie Bardet y défend en acte l'articulation de la théorie et de la pratique, plaçant sa recherche sous le signe d'une *pe(n)sée* qui se veut lestée du poids du corps, soucieuse de l'ancrage gravitaire de l'existence humaine. Le fruit en est une écriture souvent plus poétique et métaphorique que conduite par un souci historique ou conceptuel, parsemée de néologismes évocateurs pour l'analyse de la danse, tel ce *pe(n)ser* qui donne son titre au second chapitre, ou encore l'idée d'*at-tension*, qui qualifie le régime perceptif tendu dans lequel se trouve l'improvisateur ou l'improvisatrice.
- 2 Chaque chapitre propose un rapprochement entre un « thème » ou une « action » liés à la danse improvisée et une question théorique. Ainsi *MARCHER* est-il l'occasion d'articuler le « mouvement simple et non spécialiste » (p. 56) qu'est la marche au concept de *partage du sensible* chez Jacques Rancière. Marie Bardet argue, contre la tendance à comprendre la marche comme instrument de démocratisation du mouvement (par exemple chez Sally Banes²), qu'en tant que mouvement *commun* aux piétons et aux virtuoses, elle est plutôt l'occasion de montrer les différences entre individus sans que ces différences soient comprises axiologiquement (personne ne se pose la question de savoir qui marche mieux qu'un(e) autre). Elle est en ce sens, pour reprendre une formule de Rancière, ce qui « fixe en même temps un commun partagé *et des parts exclusives*³. » Il n'y a donc pas, dans la marche, l'égalité nivelante que sous-entend le concept de « démocratisation », mais plutôt, à l'intérieur d'une communauté déhiérarchisée, la possibilité d'une affirmation de singularités sans que celles-ci soient amenées à être jugées. Les marches, dit Marie Bardet, sont « des gestes déclassifiés plutôt qu'unifiés par un ébranlement gravitaire des ordres naturalisés qui rendent sensible l'hétérogénéité des gestes en danse. » (p. 68) On pourrait dire que l'art de la marche est en ce sens un « art de locataire » : alors même que les mouvements sont les mêmes pour tous (comme les appartements d'un immeuble sont identiques), chacun a cependant pour tâche d'y insérer sa subjectivité (comme il revient au locataire d'aménager sa place)⁴.
- 3 Le chapitre suivant propose de même une investigation du mouvement de *ROULER* qui se présente comme la version anatomique ou physiologique de la déhiérarchisation des



gestes à l'œuvre dans la marche : de même que la marche est commune à tou(te)s⁵, on peut dire que rouler consiste à mettre à contribution toutes les parties du corps sans appel à la hiérarchie haut/bas appelée par la stature érigée. En ce sens, le roulé indique l'idée d'un « corps démocratique », compris cette fois au sens de Trisha Brown⁶, c'est-à-dire l'idée d'une organologie au sein de laquelle il n'y a pas de suprématie d'un organe (la tête par exemple) sur un autre (les jambes) : « comme si, en m'allongeant sur le sol, puis en roulant, chacune des parties touchant le sol à *tour de rôle*, prenait part à l'échange gravitaire » (p. 81). Cette corporéité démocratique, Marie Bardet la met en parallèle avec l'idée de vulnérabilité proposée par Suely Rolnik dans « Géopolitique du maquereautage »⁷. Dans cet article, la philosophe pointe en effet l'idée que l'ère capitaliste se définit par une pratique « anesthésiante » de l'art : un art qui enclot les individualités, qui sépare les sujets. La vulnérabilité qu'elle réclame est donc une manière de faire tomber cette barrière d'anesthésie, notamment entre l'artiste et ses spectateurs, mais plus profondément entre l'individu (artiste, spectateur) et l'extériorité. Le corps ne doit pas être une citadelle stable autour de laquelle tourne des objets : il doit être considéré lui-même comme un mouvement (« corps vibratile ») auquel répondent les mouvements des objets extérieurs. Or dans l'action de rouler, argue Marie Bardet, le(la) danseur(euse) propose son poids au sol par tous les coins de la peau, et pas seulement la plante des pieds ; cette omniprésence du contact, par son caractère inhabituel, serait une manière pour le(la) danseur(euse) d'exposer, à chaque instant, son corps à la gravité.

Pe(n)sée de la suspension

- 4 Ce rapport à la pesanteur est peut-être le maître mot de l'ouvrage : c'est ce que désigne la *pe(n)sée*, c'est-à-dire l'opération conceptuelle qui consiste à concevoir le déplacement à partir de son ancrage, à voir le mouvement comme « traversée d'une relation toujours déjà en cours de la masse engagée de mon corps avec la masse de la terre » (p. 42). L'idée de relation gravitaire revient ainsi systématiquement à la fin des chapitres comme moyen de résoudre les tensions. Dans *COM-POSER*, Marie Bardet insiste ainsi sur la difficulté d'une écriture (et donc une prévision) de l'improvisation, difficulté que le concept de *com-position* résout en insistant sur le fait que toute improvisation laisse nécessairement trace par le rapport au poids que les danseur(euse)s y entretiennent. De même dans *ATTENTION*, c'est à nouveau l'idée de poids, qui traduit une volonté d'imprimer (et le sol et le spectateur) plutôt qu'une volonté d'exprimer, qui résout la tension entre intention (expressive) et l'*at-tension* que l'improvisateur ou l'improvisatrice doivent conserver ouvertes tout au long de leurs danses.
- 5 La pesanteur est ainsi le point d'articulation principal qui permet à Marie Bardet de nous conduire jusqu'à la conceptualité bergsonienne d'« actualisation des virtuels » pour comprendre l'improvisation. Ces concepts d'actuel et de virtuel sont suggérés par Bergson au début de *La pensée et le mouvant* et développés par Deleuze dans son exposé du bergsonisme : contrairement au possible, qui n'est que le miroir rétroactivement projeté dans le passé du réel (cela existe à présent, c'est donc que c'était possible auparavant, mais sous forme de simple latence), le virtuel a comme tel, au passé, une réalité qui est toutefois différente de l'actuel qui le crée au présent, « non plus par ressemblance ou limitation, mais par différence ou divergence⁸ ». Le chapitre sur

L'IMPRÉVISIBLE NOUVEAUTÉ tire les conséquences de cette idée selon laquelle toute actualisation est création imprévisible pour remettre en cause du paradigme de l'immédiateté dans la réflexion sur l'improvisation. Au rebours du fantasme habituel de la "pure présence" de l'improvisatrice ou de l'improvisateur, Marie Bardet propose de définir l'art de l'improvisation comme travail d'une

« [...] attention qui ose faire le vide, qui écoute la suspension des actualisations en cours, qui ne comble pas l'écart au travail dans la perception-action immédiate »
(p. 196).

- 6 L'auteure invite ainsi, dans le vocabulaire de Bergson, à penser l'improvisation comme travail de l'écart, plutôt que de l'immédiat : le bon improvisateur n'est pas celui qui agit vite, mais celui qui sait *suspendre* son action au bon moment. Bergson le soulignait : la perception, dans la pure immédiateté, ne donnera jamais que des réactions machinales ou habituelles⁹ ; si de l'invention peut se glisser dans la perception, c'est dans la mesure où l'on est à même de creuser l'entre-deux du stimulus et de la réponse. C'est ce temps de latence qui serait alors le propre de l'improvisation, alors même qu'elle se conjugue toujours au présent. Steve Paxton relevait déjà ce paradoxe en parlant d'un « état d'abandon » où le temps est comme suspendu, « laissant la possibilité au danseur d'exercer un semblant de contrôle sur la chaîne sans fin des accidents qu'il a provoquée » :

« L'esprit est vide de toute préconception et de tout souvenir ; il est au moment présent seulement, 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 partagent¹⁰. »

- 7 Marie Bardet tire les conséquences de cette remise en cause de l'immédiateté pour souligner qu'apprendre à improviser consiste davantage à « défaire des impossibles qu'à définir des possibles » (p. 204). Et l'auteure insiste : défaire des impossibles ne veut pas dire que l'improvisatrice ou l'improvisateur se construirait un corps (au sens du *body-building*) fait d'articulations laxes ou de muscles adaptés – défaire des impossibles veut dire qu'il s'agit pour lui ou elle « d'ouvrir le champ des connexions kinesthésiques » (*id.*). De ce point de vue, ce n'est pas un hasard que les techniques d'improvisation se fondent aujourd'hui souvent sur les pratiques somatiques, si on pense celles-ci comme autant de tentatives de redessiner des cartographies originales du mouvement, au travers d'images inédites (ainsi de l'anatomie expérimentale du *Body-Mind Centering*) ou de mécanismes de déroutage des habitudes motrices (ainsi du travail d'inhibition chez Alexander).

Il est regrettable que cette question du paradoxe de *l'apprentissage de l'improvisation* n'ait pas été davantage creusée par l'auteure, tant elle est en effet une des questions centrales qui se pose aux improvisateurs ou improvisatrices : comment *apprendre* à se placer dans une disposition où le mouvement n'est ni purement volontaire, ni purement accidentel ?

- 8 Marie Bardet fournit certes un début de réponse, sans le rattacher directement à cette question, dans une des pistes conclusives qui terminent l'ouvrage : l'idée de « mouvement décentré » telle qu'elle s'exprime chez Deleuze dans *Différence et répétition*. Pour Deleuze en effet, être (mono)centré, avoir un point de convergence, c'est être stable, ou plutôt, immobile. Au contraire, tout mouvement indique qu'il y a « pluralité de centres », c'est-à-dire « un enchevêtrement de points de vue¹¹ » : c'est parce qu'il y a différence, c'est-à-dire, déséquilibre, que le mouvement est possible. Le *contact improvisation* (dont Marie Bardet parle étrangement peu, malgré l'influence de la

pratique sur celle de Julyen Hamilton) travaille spécifiquement cette question du déséquilibre comme centre de la technique improvisationnelle, non seulement au travers du système de chutes dont le *contact* est traversé, mais encore par les explorations tactiles qui servent de fondement à l'improvisation. Marie Bardet le remarque d'ailleurs incidemment : la mise en avant de la sphère du toucher permet de *décentrer* le danseur par rapport au « plan frontal » auquel la vision nous accoutume. Comme le dit l'auteure, « la peau est le moins centré des organes » (p. 214) ; elle permet donc au danseur qui y porte son attention de multiplier les directions possibles du mouvement à tous les points de contact, virtuels ou actuels. Une première réponse à la question de savoir ce qui s'acquiert dans l'apprentissage de l'improvisation, pourrait ainsi être cette technique du décentrement, ou plus exactement, de la démultiplication des centres attentionnels.

La danse en italiques

- 9 Le livre de Marie Bardet est, comme on le voit, riche d'intuitions fécondes. Je ne peux pourtant pas cacher que la lecture m'en a été difficile, principalement en raison du style souvent alambiqué de l'auteure. Délaissant le rigorisme de la formule académique pour, doit-on supposer, faciliter la mise en relation danse/philosophie, l'auteure en conserve souvent l'obscurité et comme le plaisir de la formule sibylline. Le résultat est un mélange paradoxal entre d'un côté une certaine liberté prise par rapport à l'académisme (qui s'exprime notamment dans de précieux témoignages à la première personne) et de l'autre un vocabulaire, voire une syntaxe, qui restent difficiles à déchiffrer et qui sont souvent prisonniers du lexique des philosophes commentés.
- 10 Peut-être que cette langue difficile ne serait pas un problème si le même défaut n'avait pas pour conséquence des erreurs d'interprétation des textes employés. C'est ainsi régulièrement que l'on se trouve transporté d'un univers conceptuel à un autre sans en être averti, par de simples effets d'homonymies entre un terme et un autre. C'est que les auteur(e)s sont souvent cité(e)s sans être commenté(e)s, comme si leurs textes étaient compréhensibles d'eux-mêmes (ce qu'on veut bien croire, mais ce livre se propose de « faire de la philosophie », c'est-à-dire d'effectuer « un travail critique » (p. 13), non d'en faire des collages), comme si les paroles des philosophes, mais aussi bien des théoriciens du mouvement et des danseurs, pouvaient servir, sans autre forme de procès, d'illustration à un propos sur l'improvisation.
- 11 Ainsi à l'entrée du chapitre sur l'*ATTENTION* (p. 144 sq.), deux longues citations de Bergson autour du concept d'« attention à la vie » sont données, dont le commentaire, plus que parcellaire, sabre tout ce qui a trait aux thèmes du souvenir, de l'instinct ou de la science. Ce sont pourtant des concepts qu'il aurait été fructueux d'interroger quant à la question des automatismes mis en jeu dans l'improvisation (qu'est-ce que cela veut dire pour un improvisateur d'être tendu entre science et instinct ? Quel rapport au langage, à l'animalité dans l'improvisation ? de quel corps parle Bergson lorsqu'il dit qu'il est « l'organe de l'attention à la vie » ?). Au lieu de quoi l'auteure en vient immédiatement à requérir une autre autorité, celle de Julyen Hamilton, qui fait immédiatement basculer les problématiques soulevées dans un vocabulaire différent, celui de l'opposition intention/attention. Marie Bardet renvoie ainsi, trois pages après avoir parlé de Bergson, à la technique Alexander (qu'utilise Hamilton) sans remarquer un instant que le sens du mot « attention » est presque à l'opposé chez les deux

auteurs : l'attention (à la vie) signifiant, chez Bergson, le fait que toute perception est une action qui s'anticipe ; alors que l'attention que requiert Alexander dans l'inhibition est non pas une focalisation, mais au contraire une ouverture de la perception périphérique. La mise en regard de ces pensées de l'attention aurait pourtant été fructueuse pour forger un concept original de la tension entre perception focale et perception périphérique dans le régime sensitif de l'improvisation. La juxtaposition d'univers théoriques (celui de Bergson et celui de Hamilton) ne saurait valoir pour leur mise en dialogue, qui exige au moins un travail d'explicitation des thèses.

- 12 La rencontre entre philosophie et danse sans cesse annoncée comme féconde (et l'on ne demande qu'à y croire) s'effectue rarement, faute d'interroger les textes sollicités. Bergson lui-même, sous la bannière duquel le livre se place par son titre (qui paraphrase *La pensée et le mouvant*, dernier livre publié du vivant de Bergson), se trouve curieusement enfermé dans quelques thèses, certes centrales, de sa pensée (le virtuel et l'actuel, l'attention à la vie, etc.), mais sans que les liens soient faits avec sa philosophie de la vie ou même avec les linéaments d'esthétique proposés dans l'œuvre périphérique. Il est vrai que Marie Bardet annonce elle-même se placer sous le signe d'une certaine « clôture » (p. 13) sur une sélection de textes de Bergson (clôture au demeurant inexplicite, et censée tenir d'après elle, à l'exercice même du philosopher). Mais comment ne pas s'étonner qu'aucune mention du thème de la « grâce » chez Bergson, qui encadre pourtant littéralement l'œuvre publiée (elle est l'un des premiers exemples sollicités dans *l'Essai sur les données immédiates de la conscience* et le dernier motif analysé dans l'article sur Ravaisson qui clôt *La pensée et le mouvant*), ne soit faite dans le chapitre *PE(N)SER* pourtant explicitement consacré au motif de la danse comme légèreté dans « les écrits des philosophes » (p. 20).

Sans être véritablement annoncées comme telles, les figures tutélaires de l'ouvrage sont ainsi plutôt Rancière et Deleuze, qui sont assurément des auteurs majeurs pour la pensée des arts vivants, mais dont les thèses sont rarement interrogées par l'auteure, sauf dans le repentir de la partie finale (*PISTES CONCLUSIVES*) où l'auteure s'avise de la difficile compatibilité de leurs philosophies.

- 13 Marie Bardet fait l'effort louable de réunir le *faire* philosophique et le *faire* de la pratique improvisée¹², mais son livre reste largement tributaire d'un style somme toute académique avec lequel elle semble péniblement combattre sans jamais réussir à décider où elle se place, manquant d'un côté la rigueur conceptuelle et de l'autre la clarté et l'exigence d'une langue qui se voudrait plus poétique.

Les échappées hors de ces sentiers académiques, signalées par des italiques dans le corps du texte, sont de ce point de vue les moments les plus riches de l'ouvrage, où se lit cette réelle « inquiétude pour le concret » sous l'égide de laquelle Marie Bardet place son travail (c'est le titre de son chapitre introductif), inquiétude qui n'est autre que cette « précision » dont Bergson disait qu'elle est ce qui, de tout temps, a le plus manqué à la philosophie¹³.

- 14 Ainsi de ce passage où Marie Bardet suggère l'idée d'une danse qui ne serait pas un « remplissage » de l'espace par du mouvement mais au contraire son évidement, comme les espacements et la ponctuation entre les mots d'un texte sont ce qui le rythme et lui donne son sens :

« La danse, mouvement qui crée l'espace vide. Je suis là parce que je ne suis plus là où j'étais. Je bouge et je crée des vides, je me meus et je crée en creux. Et plus il y a de l'espace, de vide, dans le corps, dans chacune des articulations, plus l'échange des espaces, du corps et du

contexte, est riche et à double sens, plus la composition est claire, le corps marque l'espace comme autant de traces qu'il y laisse, séparées par des vides clairs, qui donne composition et donc sens, goût et portée à la "chorégraphie" du moment. Travail agraire des sillons tracés sur scène, ou ailleurs.

Évidage-évidence de l'espace plein du théâtre, le sens pousse tout seul comme la mauvaise herbe dès que le sol a été retourné par la lame d'acier. » (p. 128-129)

Ici comme ailleurs, la cohésion entre une intuition porteuse (regarder, dans une danse, ce qu'on pourrait appeler sa qualité d'espacement plutôt que l'espace qu'elle remplit) et une grande qualité descriptive se font sentir. Pourquoi les mettre en italique ? L'italique indique, selon un code établi en début d'ouvrage, des « passages retranscrivant des notes prises en dansant » (note 54 p. 47) ; mais est-ce véritablement sa seule fonction ? Peut-être est-ce ici que le problème que j'essaie de nommer face à cet ouvrage trouve sa meilleure expression : sous une volonté affichée de faire s'entrecroiser les deux pratiques que sont la danse et la philosophie, celles-ci restent, même *typographiquement*, distinguées voire déphasées par l'italique et par le style.

- 15 Tout se passe comme si, même si ce n'est assurément pas l'intention de Marie Bardet, cette écriture-là ne relevait pas de l'exercice philosophique, qui quant à lui devrait s'écrire péniblement à force de formules complexes. Tout se passe comme si cette écriture « en dansant », profonde et lumineuse, devait être séparée et comme en régime d'exception par rapport à l'écriture académique, au lieu de la transformer de l'intérieur, ou d'en être la matière. Les deux ne s'opposent pourtant pas. Peut-être alors, et c'est là un enjeu qui touche à l'écriture philosophique de la danse en général, pourrions-nous nous sentir libre de ne pas systématiquement signaler par où elles divergent.

BIBLIOGRAPHIE

BANES Sally, *Democracy's Body, Judson Dance Theatre, 1962-1964*, Durham (NC), Duke University Press, 1995.

BARDET Marie, *Penser et mouvoir. Une rencontre entre danse et philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2011.

BARDET Marie, *Philosophie des corps en mouvement. Entre l'improvisation en danse et la philosophie de Bergson. Étude de l'immédiateté*, Thèse de doctorat en philosophie, sous la direction de DOUAILLER Stéphane et de GONZALES Horacio, Université Paris VIII et Université de Buenos Aires, 2008.

BERGSON Henri, *Matière et mémoire* [1896], Paris, Puf, 1939.

BERGSON Henri, *La pensée et le mouvant*, Paris, Puf, 1934.

DELEUZE Gilles, *Le bergsonisme*, Paris, Puf, 1966.

DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Puf, 1968.

GINOT Isabelle et ROQUET Christine, « Une structure opaque : les "Accumulations" de Trisha Brown », in ROUSIER Claire (dir.), *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, Pantin, Centre national de la danse, 2003.

GINOT Isabelle, « Entretien avec Trisha Brown : en ce temps-là, l'utopie... », *Mobiles n° 1*, « Danse et utopie », Paris, L'Harmattan, 1999

JACOBY Estelle, « Penser la danse avec Deleuze », *Littérature*, n° 128, 2002.

ROLNIK Suely, « Géopolitique du maquereautage », traduction française de

Barbaras Renaud, in GUATTARI Félix, ROLNIK Suely, *Micropolíticas. Cartografías del deseo*, Buenos Aires, Éditions Tinta y Limón, 2006.

PAXTON Steve, « Solo dancing », *Contact Quarterly*, vol. II/3, printemps 1977.

RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

NOTES

1. Docteure en philosophie de l'Université Paris VIII et de l'Université de Buenos Aires où elle a soutenu en 2008 une thèse (intitulée *Philosophie des corps en mouvement. Entre l'improvisation en danse et la philosophie de Bergson. Etude de l'immédiateté* et dont le présent ouvrage procède), Marie Bardet poursuit son travail d'écriture et son enseignement théorico-pratique entre la France et l'Argentine.

2. Voir notamment BANES Sally, *Democracy's Body, Judson Dance Theatre, 1962-1964*, Durham (NC), Duke University Press, 1995.

3. RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 12. (Nous soulignons.)

4. Voir GINOT Isabelle et ROQUET Christine, « Une structure opaque : les "Accumulations" de Trisha Brown », dans ROUSIER Claire (dir.), *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, Pantin, Centre national de la danse, 2003, pp. 261 et 269.

5. Sauf, faudrait-il préciser, à celles et ceux qui déjà roulent – en fauteuil.

6. Voir GINOT Isabelle, « Entretien avec Trisha Brown : en ce temps-là, l'utopie... », *Mobiles n° 1*, « Danse et utopie », Paris, L'Harmattan, 1999, p. 107 : « Cette idée de corps démocratique consistait à s'intéresser à tout ce qui était délaissé ou ignoré dans le corps. Non seulement utiliser des parties du corps rarement mises en valeur, mais aussi des directions inhabituelles pour ces différentes parties. »

7. ROLNIK Suely, « Géopolitique du maquereautage », traduction française de Barbaras Renaud, in GUATTARI Félix, ROLNIK Suely, *Micropolíticas. Cartografías del deseo*, Buenos Aires, Éditions Tinta y Limón, 2006.

8. DELEUZE Gilles, *Le bergsonisme*, Paris, Puf, 1966, p. 99. L'utilisation de ces concepts pour penser l'improvisation, jazzistique ou dansée, est un « classique » du genre. Voir par exemple JACOBY Estelle, « Penser la danse avec Deleuze », *Littérature*, n° 128, 2002, pp. 93-103.

9. Bergson dit ainsi que « l'être humain qui répudierait sa mémoire avec tout ce qu'elle engendre jouerait sans cesse son existence au lieu de se la représenter véritablement : *automate conscient*, il suivrait la pente des habitudes utiles qui prolongent l'excitation en réaction appropriée [...] et ne démêlerait dans une situation que le côté par où elle ressemble pratiquement à des situations antérieures. » (BERGSON Henri, *Matière et mémoire* [1896], Paris, Puf, 1939, p. 172.)

10. PAXTON Steve, « Solo dancing », *Contact Quarterly* vol. II/3, printemps 1977, p. 24. (Nous traduisons.)

11. DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Puf, 1968, pp. 78-79 ; cité par Marie Bardet, p. 210.

12. L'auteure parle ainsi de sa volonté de tisser « les échos entre des manières de faire de la philosophie et d'autres de faire de la danse. » (p. 12)

13. Voir BERGSON Henri, *La pensée et le mouvant*, Paris, Puf, 1934, p. 1 : « Ce qui a le plus manqué à la philosophie, c'est la précision. Les systèmes philosophiques ne sont pas taillés à la mesure de la réalité où nous vivons. Ils sont trop larges pour elle. Examinez tel d'entre eux, convenablement choisi : vous verrez qu'il s'appliquerait aussi bien à un monde où il n'y aurait pas de plantes ni d'animaux, rien que des hommes ; où les hommes se passeraient de boire et de manger ; où ils ne dormiraient, ne rêveraient ni ne divagueraient ; où ils naîtraient décrépits pour finir nourrissons ; où l'énergie remonterait la pente de la dégradation ; où tout irait à rebours et se tiendrait à l'envers. »

RÉSUMÉS

Philosophe et danseuse, Marie Bardet tente de faire converger ses deux *pratiques* dans un livre issu de sa thèse de doctorat. Le résultat est une combinaison, d'un côté, de notes éclairantes que la philosophe a prises en dansant, et de l'autre, d'analyses ardues de textes de philosophes et de théoriciens du mouvement. L'opérateur de cette réunion, Marie Bardet le désigne comme *pe(n)sée*, activité conceptuelle qui consiste à lester la réflexion sur le corps en mouvement de son rapport à la gravité. L'opération, toutefois, ne réussit pas toujours, et les fortes intuitions exprimées dans les notes prises en dansant, parviennent rarement à percer sous une langue qui reste pour une grande part empreinte de lourdeur académique. De quoi réfléchir, du moins, à ce qu'une écriture philosophique de la danse pourrait être.

Philosopher and dancer Marie Bardet attempts to bring her two *practices* together in a book derived from her PhD dissertation. The result is a combination of brilliant notes "written while dancing", and arduous analyses of philosophical texts. Marie Bardet asserts that the vehicle of the reunion between philosophy and dance is the act of *pe(n)ser*, the conceptual activity of thinking the body in movement through its relationship to gravity. However, the strong intuitions expressed in the dancer's notes are seldom fully transmitted, mostly due to the academic ponderousness of the philosophical analyses. Despite those difficulties, there are, in this book, many elements to think anew the potentials of a philosophical writing of dance.

INDEX

Keywords : Bergson (Henri), improvisation, movement, philosophy

Mots-clés : Bergson (Henri), improvisation, mouvement, philosophie

AUTEURS

ROMAIN BIGÉ

Agrégé de philosophie et ancien étudiant de l'École Normale Supérieure, Romain Bigé est actuellement doctorant contractuel à l'ENS où il prépare une thèse en philosophie et en danse sous la direction de Renaud Barbaras (dans le cadre du doctorat SACRe de PSL* aux Archives Husserl et au CNSMDP). Ses travaux au croisement de la phénoménologie et des études en danse

portent sur le concept de mouvement dans la philosophie du XXème siècle et sur l'histoire et la poétique du contact improvisation. Il enseigne la philosophie de l'art dans la Licence pluridisciplinaire de PSL* (à Henri IV) et poursuit depuis plusieurs années une exploration du contact improvisation.