



La Danse : une parole silencieuse? Elaboration de la métaphore incarnée à partir de l'étude de la technique Gaga

Valérie Peres

► To cite this version:

Valérie Peres. La Danse : une parole silencieuse? Elaboration de la métaphore incarnée à partir de l'étude de la technique Gaga. 2021. <hal-03259203>

HAL Id: hal-03259203

<https://hal.science/hal-03259203v1>

Preprint submitted on 16 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.



HAL Authorization

La danse : une parole silencieuse ?
Elaboration de la métaphore incarnée en danse
A partir de l'Étude de la technique Gaga

*(Entre dicible et indicible : Saisir l'insaisissable
Ou le silence comme expression du Sensible)*

Valérie Pérès
Docteure Philosophie de l'éducation
Chercheure associée CREF-Nanterre
Membre E.I.T « Arts et intelligences du silence », EHESS-LAIOS

*« Un éclair passe dans les yeux de celui qui vous fait face.
Un drôle de silence plane sur l'assemblée. Un ange passe ? un démon ?
Vous voici soudain étrangement seul et nu »*

Dominique Dupuy,
« Le danseur, cet animal étrange »
Ballet international, 1993

*Le Danseur ne produit pas de son ; cependant, il écoute son corps, son mouvement, les autres, l'espace. Le spectateur ne se contente pas de voir la danse. Il peut l'écouter. Quel dénominateur commun à ces attentes ? Le silence ? Faire silence comme on fait le vide ?
(...) L'écoute pour le danseur, est un lieu et un instant, entre l'espace et le temps, communauté réduite aux aguets ».*

Dominique Dupuy,
Marsyas N°23, septembre 1992

Pour traiter du rapport entre danse et silence, je fais le choix d'appréhender la danse comme une parole silencieuse. Cette dénomination d'apparence contradictoire amène plusieurs questions :

- ⇒ Pourquoi associer parole et silence ?
- ⇒ Qu'entend-on par parole silencieuse ?
- ⇒ Si c'est une parole et si elle est silencieuse alors comment parle-t-elle ou comment s'exprime-t-elle ?
- ⇒ Quelles en sont les caractéristiques ? Quels en sont les effets ? Quelle est son rôle ?
- ⇒ Quel en est l'objectif ?
- ⇒ Quels en sont les mécanismes ?

Pour répondre à ces questions je souhaite repartir de la définition de deux auteurs ; P Legendre et A Didier-Weill :

Selon P Legendre La danse est une « parole sans voix et savoir qui s'ignore » (Legendre, 2000, p7)

De son côté, Alain Didier-Weill présente la danse, cette parole sans voix, comme :

« Une métaphore d'un événement avant nom, un réel produisant une énonciation non prise en charge par le langage » (Didier-Weill, 2003)

Au vu de ces deux définitions la danse se présente comme un moyen d'expression qui est métaphorique donc symbolique mais sans voix et avant nom. Donc nous pourrions dire qu'elle est silencieuse d'où ma dénomination de parole silencieuse.

C'est pourquoi, en me basant sur ces deux citations, je souhaite discuter, ici, de l'idée :

1) que la danse est une parole silencieuse dans le sens où
-elle est une expression sans voix car cette expression est prise en charge par le corps de chair et n'est pas capturée par le langage articulé
- produisant, dès lors, une énonciation car se situant dans un ici et maintenant en raison de cette présence incarnée,

2) que c'est une métaphore d'un événement avant nom selon Didier-Weill,
-car la danse est la symbolisation d'un réel se situant en deçà du mot, ce que Husserl nomme le présent vivant se situant dans l'antéprédicatif.

**Ainsi, j'aimerais condenser l'ensemble de cette proposition de la manière suivante.
La danse en tant que parole silencieuse est un processus de symbolisation que je nomme métaphore incarnée produisant une énonciation permettant de faire acte.**

Et, je propose de développer cette thèse à partir des points suivants :

- ⇒ Elle se situe dans un entre-deux : entre l'impossible à dire et ce qui est formulable par les mots, la danse fait lien entre indicible, informulé voire informulable et dicible.

- ⇒ La dimension Sensible traduit, fait le lien entre ces deux états.
- ⇒ Le silence est le marqueur de la dimension sensible
- ⇒ Le geste est l'élément visible et signifiant de cette métaphore incarnée. En tant qu'élément signifiant se situant dans un ici et maintenant le geste est un signe qui peut être simultanément indice, icône et symbole selon la sémiologie de Peirce, d'où sa particularité.

Je souhaite dans le cadre de cette communication discuter du premier point : la danse se situant dans un entre-deux et ce à partir de la notion de fonction et d'efficacité symbolique de Lévi Strauss qu'il définit comme :

« Fournir un langage dans lequel peuvent s'exprimer immédiatement des états informulés et autrement informulables »

En me basant sur cette définition j'avance l'idée que :

- 1) La danse fournirait un langage, parole silencieuse ou métaphore avant nom via la métaphore incarnée, permettant de rendre visible et figurable ce qui est informulé ou de rendre compte de ce qui est informulable, ouvrant la voie ainsi au dicible, à une parole proférée. D'où sa fonction de lien, d'entre-deux.
- 2) Cette part informulée voire informulable ou encore indicible, ce que Husserl nomme le présent vivant se situant dans l'antéprédictif serait notre animalité, condition naturelle, à jamais perdue ou pure matérialité du corps inaccessible sauf dans quelques cas.

Convoquer la fonction symbolique de Lévi-Strauss pour traiter de la danse comme langage silencieux via la métaphore incarnée me paraît riche et ce en raison du raisonnement que Lévi-Strauss emprunte et aussi en raison de l'exemple sur lequel il s'appuie. Je vais donc revenir sur le texte de Lévi-Strauss à partir de la lecture qu'en fait R Rechtman pour en dégager le cheminement et les possibles oublis ou omissions voire erreurs. Puis je reprendrai le principe de la métaphore incarnée pouvant faire écho ou répondre à ce qu'a proposé Lévi-Strauss.

I) Fonction et efficacité symbolique de Lévi-Strauss

En 1949 et en 1958 Lévi Strauss aborde la fonction symbolique et son pouvoir efficace à propos du mythe et de son pouvoir magique. Il emploie l'expression « d'efficacité symbolique » à propos du mode d'action des cures chamaniques observées dans diverses aires culturelles. Pour ce faire, il s'appuie sur un article publié en 1947 à propos de chants chamaniques utilisés par les Indiens Cuna pour aider les parturientes lors d'accouchements compliqués. Dans cet article, l'auteur explique que lorsque la femme Cuna rencontre des difficultés lors de l'accouchement, un chaman, est appelé pour lui porter secours. A cet effet, le chaman entame un chant accompagné de gestes et de rituels qui sont destinés à mener l'accouchement à terme. Lévi -Strauss à l'appui de cet exemple cherche à démontrer que le chaman est efficace et aide la parturiente car, grâce au chant incantatoire, il symbolise les douleurs physiques irréprésentables et informulables de la femme, ce chant est redoublé de rites et de gestes. C'est ainsi que Lévi-Strauss avance l'idée que : « des représentations psychologiques déterminées sont invoquées pour combattre des troubles physiologiques » (Lévi Strauss, 1948, p219)

a) R Rechtman revient en 2000 et 2008 sur ces deux textes pour en faire une lecture critique mais aussi pour en montrer la puissance notamment au niveau de l'articulation entre individu et collectif, En effet, les propos de Lévi-Strauss révèlent, selon Rechtman, une autre ambition que celle de prouver l'efficacité du mythe. Il s'agit de l'articulation entre individu et collectif : « Lévi-Strauss dessine dans ces deux textes les nouvelles frontières séparant la pensée collective de la psychologie individuelle (...) Ainsi, loin d'affirmer un déterminisme social tout puissant, l'anthropologie structurale de Lévi-Strauss fait réapparaître l'individu à l'intérieur et à l'extérieur des logiques collectives, tout en laissant à d'autres le soin d'en établir la portée » (p194)

Nous retrouvons cette dimension du Politique dans ce que j'ai nommé Le Sensible et dans ma proposition de la danse comme métaphore incarnée permettant de faire acte et ce à partir d'une perception sensori-motrice ouvrant la voie à une symbolisation qu'est la métaphore incarnée. Mais j'y reviendrai plus tard avec l'étude de la technique Gaga.

b) Par ailleurs, Dans un chapitre d'ouvrage de 2008, intitulé « retour sur l'efficacité symbolique » Rechtman réinterroge l'objectif de Lévi Strauss qui est : « de rendre compte de l'efficacité réelle de certaines actions dites magiques » (p179).

Il y a donc chez Lévi Strauss un objectif double : rendre compte des phénomènes de cohésion dans une communauté et montrer que les actions magiques sont empiriquement efficaces.

Dans cette perspective, pour Lévi-Strauss « l'efficacité symbolique désigne une fonction anthropologique susceptible de rendre compte de la cohérence, de la complémentarité et de la rigueur d'un système de croyances par rapport aux autres systèmes symboliques d'un univers culturel donné » (p181) dit Rechtman. Mais ce dernier ajoute que l'efficacité symbolique chez Lévi-Strauss renvoie aussi à l'idée problématique que « la magie, en tant que système symbolique, est douée d'efficacité réelle (...) l'efficacité symbolique vise la production d'un effet réel, observable empiriquement » (p181).

c) Afin de mettre au jour cette thèse problématique de Lévi-Strauss, R Rechtman reprend le raisonnement que Lévi-Strauss déploie afin d'en relever les torsions, le coup de force voire les inversions :

En effet, Lévi Strauss se base sur une inversion : il défend ainsi l'idée qu'il y a efficacité symbolique parce que justement les moyens utilisés sont totalement inefficaces et cependant permettent d'obtenir une efficacité réelle.

- Pour ce faire, Lévi Strauss se réfère à l'autobiographie d'un shaman Quesalid sceptique des pouvoirs attribués au shaman. En utilisant le scepticisme de Quesalid, Lévi Strauss cherche à montrer que les moyens inefficaces peuvent agir et que c'est le consensus du groupe qui permet de former un système au sein duquel le groupe se déploie.
- Lévi Strauss a recours à un second exemple pour montrer que les moyens utilisés sont totalement inefficaces mais, pourtant, produisent un effet réel : il s'agit du chant chamanique des indiens *Cuna* afin de montrer que l'efficacité réelle des moyens inefficaces s'appuie sur « l'homologie entre les systèmes symboliques et les systèmes anatomiques » : en d'autres termes selon Lévi Strauss il y a efficacité car le symbolique, ici le chant, a un effet sur le biologique car il y a une homologie.

➔ J'aimerais revenir sur ce second exemple qui me paraît intéressant par rapport à mon questionnement

L'homologie est une relation d'ordre de similitude, de similarité ici entre les mots du chants et l'anatomie de la parturiente. Les paroles du chant constituent un mythe qui reproduisent symboliquement ce que la parturiente vit réellement dans son corps. Par ce que les mots sont homologues à l'anatomie de la femme alors c'est efficace. Parce que le chant induit une similitude entre le mot et l'anatomie alors cela fonctionne, selon Lévi Strauss.

Il y a ainsi selon Lévi Strauss un effet de signifiant à signifié : « la similitude entre le texte mythique et le parcours anatomique produit un effet de symboles à chose symbolisée ou de signifiants à signifiés »

Il y a efficacité car les symboles verbaux utilisés par le chaman dans le récit mythique pour représenter l'anatomie de la parturiente entraînent une modification parallèle au niveau du système anatomique.

Selon Lévi Strauss, le signifiant a un effet sur le signifié par homologie de structure. Cependant, Rechtman remarque que cette homologie posée par Lévi-Strauss n'est pas sans poser problème.

Nous pouvons d'ailleurs penser que l'erreur de Lévi Strauss provient peut-être aussi de la lecture d'un anthropologue pris dans une ontologie naturaliste qui applique ses schèmes de compréhension du monde à une ontologie animiste d'où sa perception d'une homologie.

Rechtman ajoute : « l'enjeu essentiel consiste à poser qu'il existe une efficacité propre à l'ensemble des systèmes symboliques et que celle-ci est indépendante des techniques utilisées » (p185)

Ainsi, selon Lévi-Strauss, il y a preuve qu'il y a un système symbolique quand celui-ci se révèle être efficace. Dès lors, le chamanisme est un système symbolique par ce qu'il produit un effet en utilisant de moyens inefficaces.

Et Rechtman en conclut : « (selon cette démonstration) l'assimilation d'un dispositif non scientifique, mêlant conceptions théoriques et pratiques, à un système symbolique, se déduit de sa capacité à produire ou non une efficacité symbolique »

Ainsi selon Lévi-Strauss si je résume et caricature : c'est de la magie mais c'est efficace. Le chaman utilise des moyens inefficaces. Il a recours un fonctionnement de similitude et un rapport d'analogie qui scientifiquement n'a aucun effet mais il y a un résultat par ce qu'on y croit et ce par le pouvoir de suggestion du groupe. Il y a un effet d'induction. Donc en raison de son efficacité c'est un système symbolique.

Cependant, Rechtman ajoute que l'objectif de Lévi-Strauss est d'établir et consolider la notion de système symbolique et de justifier sa méthode : le structuralisme. Finalement, ces écrits de Lévi Strauss mettent au jour selon Rechtman « la prééminence du signifiant sur le signifié ».

d) Pour ma part, je pense qu'il est intéressant de revenir sur cette relation que Lévi Strauss établit entre le chant incantatoire symbolisant les difficultés organiques de la femme Cuna lors de son accouchement et l'efficacité qui en résulte. La manière et les raisons pour lesquelles Lévi-Strauss pose l'idée problématique d'une homologie de structure peuvent être relues dans une nouvelle perspective.

Je propose donc d'en faire une relecture à partir de mes propres questionnements.

En effet, il se joue, dans cette lecture de Lévi Strauss, une articulation entre corps et langage qui rencontre mon questionnement et mes hypothèses sur la danse comme parole silencieuse s'élaborant par l'intermédiaire de la métaphore incarnée et ouvrant la voie à un processus de symbolisation se situant dans un entre-deux permettant de faire lien entre ce qui est informulable et ce qui est verbalisable.

En abordant la fonction symbolique de la danse à partir de la définition de Lévi Strauss, mon objet d'étude ne peut que venir questionner et être questionné par cette articulation entre corps et langage et la manière dont Lévi Strauss en propose une interprétation.

En faisant le choix d'aborder la fonction symbolique de la danse comme un entre deux à partir de l'analyse de Lévi-Strauss, je pense que mon objet de recherche croise nécessairement et discute l'interprétation de Lévi Strauss et le rapport d'homologie qu'il pense y voir.

Je propose dès lors, de reprendre cette lecture de Lévi Strauss de l'articulation corps/langage et de la prééminence de signifiant sur le signifié à partir de mon sujet (la danse comme parole silencieuse), de mon objet d'étude (métaphore incarnée) et de mon hypothèse : la danse rendant compte d'un réel, notre condition naturelle, un corps naturel relevant de l'animalité à jamais perdue sauf dans quelques cas.

En effet, penser la danse comme une parole silencieuse permet de repenser le rapport nature /culture. La danse, en tant que fonction symbolique soutenue par le corps de chair et se situant dans un entre-deux offre la possibilité de repenser une continuité entre nature et culture¹.

Dès lors, il s'agit d'appréhender la danse comme un point de nouage entre corps et langage, entre nature et culture offrant ainsi la possibilité d'une continuité entre ces deux schèmes et non plus une discontinuité voire un clivage comme l'a instauré l'ontologie naturaliste.

C'est peut-être là une des erreurs d'interprétation de Lévi-Strauss. Faire une lecture d'une situation qui demande à penser la relation entre nature et culture dans une continuité et non dans une coupure voire un clivage². C'est peut-être pour cette raison qu'il a dû avoir recours à cette relation d'homologie.

¹ La pulsion telle qu'elle fut pensée et conceptualisée par Freud va dans ce sens. Il la définissait à cet effet comme un concept limite entre le psychique et le somatique. La source de la pulsion peut ainsi relever de la nature, notre animalité ou matérialité du corps. Se rangerait de ce côté la catégorie du Réel de Lacan. Le but et l'objet peuvent entrer dans la catégorie culturelle.

² J'utilise le terme clivage à dessein. En effet, l'usage de ce terme s'inscrit dans la continuité des hypothèses que j'ai pu poser dans le cadre de ma thèse à savoir un remaniement du circuit du Sensible que j'ai nommé Insensible sensibilité. Ce remaniement serait le produit de nouveaux processus de subjectivation non plus marqués par le refoulement mais par le clivage et le déni et notamment le déni de perception. A cette fin, la danse apparaît comme une médiation pour refaire du lien et assouplir le clivage.

D'ailleurs, Je crois qu'il y a un angle mort dans l'analyse de Lévi-Strauss. En se référant à l'accouchement difficile, ce que Lévi-Strauss n'a pas suffisamment perçu c'est l'importance de la souffrance et de la douleur que la parturiente vit et endure. C'est cette donnée qui fait toute la différence.

Il y en a, en effet, selon moi, deux situations où l'on peut retrouver notre condition naturelle ou animale à l'état pure : c'est la douleur (physique ou psychique) et les situations d'extermination comme la shoah³.

Pour analyser cette proposition je vais m'appuyer sur une pratique somatique la technique Gaga créée par Ohad Naharin. L'approche que je peux faire de cette technique s'inscrit dans la continuité des travaux d'Andrew Sanger qui se réfèrent à la phénoménologie de Merleau-Ponty et au concept de chair et à l'anthropologie de Tim Ingold qui lui, partant d'un paradigme différent, l'écologie, propose une relation au monde dans un rapport de continuité entre individu et environnement, entre nature et culture. La nature a ainsi un rôle prépondérant pour penser et envisager l'interaction individu et environnement. Il défend ainsi une perception écologique et incarnée de l'environnement. Pour ce faire il choisit d'articuler art et anthropologie dans le sens où l'art en tant qu'esthétique i.e aesthesis, perception, sensibilité est un médium de perception de notre environnement et permet à l'individu et particulièrement au chercheur d'être en interaction directe avec son environnement pour faire émerger des connaissances. Il s'agit d'apprendre et d'étudier avec les choses et non plus seulement d'apprendre sur les choses.

³ C'est ce que l'on retrouve dans le livre de J Semprun *L'écriture ou la vie*

II) Etude de cas de la technique Gaga : langage du mouvement et thérapie

Pour revenir sur la fonction symbolique et son efficace, je vais m'appuyer sur la technique Gaga présentés dans deux documentaires : Move (2019) et Mr Gaga (2016).

En m'appuyant sur la technique Gaga pour étudier la relation corps /langage il s'agit de comprendre le processus d'élaboration de la danse comme fonction symbolique. Il s'agit, ainsi, de discuter sous un nouvel angle ce que Lévi-Strauss a détecté comme relevant d'une homologie de structure dans la pratique chamanique entre les paroles du chant Cuna et l'accouchement de la parturiente.

Pour ce faire, je souhaite repartir de la notion de métaphore incarnée et développer l'idée que la métaphore incarnée se situe dans un faire où se croisent pratique et cognition et où l'on fait appel à la perception proprioceptive et extéroceptive, c'est-à-dire la perception en interaction avec son environnement, rencontrant la perception intéroceptive, celle de l'intériorité du corps, la rencontre de l'ensemble ouvre la voie à une symbolisation qui est une parole silencieuse qui est celle du mouvement qui met en action et permet de faire acte.

Ainsi, il s'agit de défendre l'idée que la danse comme métaphore incarnée permet de faire acte et ce à partir d'une perception sensori-motrice ouvrant la voie à une symbolisation. J'entends par perception sensori-motrice le croisement des sensations que procurent la proprioception, l'intéroception et l'extéroception qui sont incorporées et intériorisées. Ces sensations marquent le corps. Ce dernier est porteur d'une trace⁴ ou inscription qui va impulser le corps et le mettre en mouvement. Il y a ainsi extériorisation.

Ohad naharin est un chorégraphe israélien, directeur de la Batsheva Company. Il est aussi créateur d'une technique, la technique Gaga sur laquelle je vais axer mon étude. Cette technique autrement nommée langage du mouvement a été inventée pour deux raisons :

-Suite à un accident physique sur scène, les médecins lui annoncent qu'il ne pourra peut-être plus remarcher. Il décide alors de se rééduquer et de travailler sur une nouvelle façon de se mouvoir qui ne soit plus douloureuse pour le corps. Progressivement il va mettre en place des exercices et une façon de se mettre en mouvement qui soit bénéfique et thérapeutique pour le corps. Il défend ainsi l'idée du plaisir et du jeu, du « piece of cake » comme il l'appelle.

- Ses premières années de chorégraphe furent douloureuses pour lui et ses danseurs ; Il dit que son langage était pauvre, ses danseurs ne comprenaient pas ce qu'il voulait. Il n'arrivait pas à mettre en mots. Il aurait aimé que les danseurs soient directement connectés à son *cerveau ou soient dans son* cerveau pour éviter de devoir dire ou mettre en mots ce qu'il voulait. D'où ce besoin d'inventer un langage. Ce langage est une boîte à outils pour lui.

A ce titre, Il peut être pertinent de rappeler que Ohad Naharin raconte qu'il s'est mis à danser pour son frère jumeau autiste. La danse était le moyen de rentrer en contact avec lui. Et il explique qu'avant lui c'était sa grand-mère décédée dans un accident de voiture qui entraînait en contact avec son frère jumeau autiste en dansant. Ohad Naharin dit qu'il a alors pris le relais lors du décès de sa grand-mère. Ce récit est un mythe. Ohad Naharin n'a jamais eu de frère autiste. Il faut peut-être y voir une façon pour Ohad Naharin d'exprimer l'autre de soi, indicible ou informulable. Ce qui lui est impossible à

⁴ Même si elle n'est pas développée ici, La notion de trace me paraît être un élément indispensable pour comprendre le processus que je tente de mettre au jour. La trace apparaît comme une articulation nécessaire entre la sensation, son intériorisation et sa métabolisation symbolique permettant de mettre en action et de faire acte.

formuler. Sa part incommunicable ou qui ne peut communiquer et la danse est ainsi un moyen de le rendre formulable.

Ainsi, quand Naharin parle de la danse, il dit :

« La danse me relie à mon éventail de sensations. D'un seul coup je peux me relier à ma force primitive, à l'animal en moi, à la passion » et il ajoute une précision importante : « avec laquelle je vis en tant qu'être humain » (Move, documentaire, 2019)

Nous retrouvons là des informations importantes dans la façon dont Naharin parle de la danse : relier, sensations, forme primitive, animal en moi, passion, mais aussi « je vis en tant qu'humain ».

Ce qu'on entend c'est le rapport animal/humain entant qu'humain que la danse ouvre. La danse selon Naharin crée un lien, une voie entre la dimension animale, les sensations à l'état pure et la perception de ses sensations en tant qu'humain.

Ainsi si on reprend la première page de l'article d'Andrew Sanger, on peut lire ce que Naharin dit sur cette technique : après un moment de silence palpable , Ohad parle, clarifiant la nature de la recherche, du mouvement, et de la connaissance qu'il voudrait engager « Gaga n'est pas là pour inventer de nouvelles choses, il s'agit de découvrir ce qui est déjà là....(point de suspension, silence) Nous ne venons pas vous enseigner quelque chose de nouveau, mais *vous aider à découvrir quelque chose qui est déjà là (points de suspension) la capacité d'aller derrière (points de suspension) être dans les sensations et faire attention à votre environnement »*

Ainsi, Le langage Gaga est issu de ces différentes envies : boîte à outils pour communiquer avec ses danseurs, forme de langage du mouvement, c'est aussi une pratique somatique et une thérapie, une recherche incarnée et un échauffement.

Il définit le langage Gaga autant comme une pratique qu'une recherche ou qu'une démarche de connaissance. Il n'y a pas de séparation, je dirais coupure, entre pratique, connaissance et recherche, entre réflexivité, cognition et vécu corporel. C'est une connaissance ou recherche incarnée pour tendre vers la disponibilité : disponibilité de son corps, à soi et aussi aux autres et à son environnement. Cette disponibilité est avant tout perceptive et en interaction avec son environnement.

La technique Gaga : un langage

En m'appuyant sur la fonction symbolique de Lévi-Strauss, j'appréhende la technique gaga comme une langue pour formuler ce qui est informulable autrement. En ce sens, je pense donc qu'elle fait office d'entre-deux.

D'ailleurs, Ohad Naharin définit cette technique comme langage du mouvement se présentant comme une boîte à outils.

Dans cette langue on retrouve des façons de faire, d'agir ou d'être agi :

- flux d'informations continuel empêchant l'esprit de diriger les actions. Il s'agit là de faire appel à la mémoire du corps

Les informations sont données rapidement et changent continuellement : l'objectif est de court-circuiter l'esprit ; l'information doit aller directement au corps pour retrouver la mémoire corporelle.

Ce qu'est la mémoire corporelle : c'est ce qui est intégré dans le corps, incorporé, le terme anglais est assez parlant « embodiment » : il s'agit de faire ressurgir cette mémoire de manière directe puis en faire une transformation une adaptation si besoin.

Par exemple, dans le documentaire Move, on voit Ohad Naharin donner un cours de gaga à ses danseurs. Une séquence met bien en avant cette idée de mémoire corporelle et de travail en faisant appel à un flux d'informations. Dans cette séquence se succèdent : exercice

descente au sol, chute au sol, remonter très vite, à refaire plusieurs fois de plus en plus vite puis tout à coup change l'information : rester au sol.

C'est ce principe que l'on retrouve quand La danseuse dit qu'elle se relie à ses instincts primitifs. Effectivement, en donnant des directives et des informations précises mais rapidement, le principe est de court-circuiter l'entendement, la raison ou conscience pour accéder à un niveau de perception en deçà du langage, ce que Husserl nomme l'antéprédicatif. Les informations ne peuvent être conscientisées et déchiffrées par le cerveau. Se met en place, alors, une forme de lâcher prise.

Nous pouvons voir, par ailleurs, le travail que les danseurs effectuent yeux fermés où il s'agit de rentrer en soi pour ressentir.

Nous pouvons aussi relever des gestes précis faisant apparaître la grammaire corporelle Gaga :

- trembler
- chuter
- lâcher prise
- amplifier le mouvement
- répéter et changer rapidement d'actions
- rester au sol et travailler l'écoute et se recentrer sur son intériorité.
- Rire : faire naître le plaisir physiquement
- Bouger par isolation : se centrer une partie du corps
- Une façon de se mouvoir : par qualité arrêtée ou blocage
- L'écoute est importante aussi : le verbe écouter revient plusieurs fois : écouter la gravité, écouter son corps et étrangement écouter le rythme sans avoir besoin de musique

Cependant la parole proférée, le mot n'est pas exempt. Au niveau de la langue on voit deux choses : Mis en place de termes précis : terminologie avec des images, des métaphores et de verbes d'actions comme flotter, créer une vague. En utilisant ces images Il raconte une histoire comme « vous êtes délicates on éteint la lumière puis on allume ». Il utilise aussi l'image de « la plume » ou des « spaghettis trop cuits ».

- 1) Mais aussi usage d'une parole précises ; d'une terminologie vocale et en mots bien précise il parle et parle beaucoup sans arrêt pour engendrer un flux d'informations. Il y a donc communication d'informations
- 2) Il parle du rapport des pieds avec le sol, de la gravité : moyen pour travailler la perception extéroceptive et la proprioception.

Dès lors, nous sommes proches de l'idée de Lévi Strauss de la prééminence du signifiant sur le signifié. Le mot, la langue vient agir et faire agir.

Il y a des images verbales, des métaphores qui induisent un univers qui serait de l'ordre du « comme si » : ces images entrent en interaction avec la matière du corps et produisent un état de corps, une qualité. Il y a ainsi rencontre d'un mot avec une perception sensorielle induisant un changement moteur du corps, un changement d'état de corps.

C'est peut-être à ce niveau que la « prééminence du signifiant sur le signifié » se joue. Il y a bien ici, dans le cas de la transmission une parole inductrice, qui engage un faire, une action. Cette parole se base sur des images permettant de réactiver ce qui se joue dans les sensations du corps. La parole, le mot est de l'ordre du mythe au sens du *muthos* grec. Il s'agit là de raconter une histoire pour activer

la perception du danseur et le conduire à entrer en action. D'ailleurs Ohad Naharin parle de moteur⁵ dans cette technique et il précise « si on renforce son moteur alors tout est plus léger ».

Une thérapie

La technique Gaga, au-delà du langage qu'elle met en place, se présente comme une thérapie. D'ailleurs les danseurs mettent en avant la façon dont leur souffrance physique est soignée avec cette technique. Le but est de se mettre ne mouvement de manière à ne plus avoir mal. L'idée est de bouger d'une manière à ne pas engendrer de douleurs physiques.

La douleur psychique n'est pas exempte de ce processus. Ainsi, dans les différents moments de cours filmés, le rire revient systématiquement. Ohad Naharin demande de sourire ou de rire. C'est certainement une façon de recourir au soin psychique. Il s'agit de se faire du bien. D'ailleurs, comme nous l'avons vu en introduction, Ohad Naharin met l'accent sur le jeu pour susciter du plaisir et du bien-être.

Le terme Gaga lui rappelle le babillage des petits enfants. Il a dénommé cette technique de cette manière en référence au babillage infantin.

En effet, il raconte que le nom Gaga vient d'un mot qu'il aurait dit petit. Mais c'est aussi un mythe, une invention pour rendre supportable ce qui ne l'est pas à savoir les raisons pour lesquelles il a inventé le langage Gaga : ses blessures physiques et psychiques.

En arrière-plan de cette histoire, de ce mythe, nous retrouvons la dimension ludique enfantine que Winnicott nommait *playing*. S'instaure par la méthode Gaga une dimension du jeu ouvrant la voie à la créativité. D'ailleurs la danse comme entre-deux rejoint là la notion d'espace transitionnel de Winnicott, un espace intermédiaire entre le soi et le monde permettant d'établir du lien et de la relation. C'est aussi par cet espace intermédiaire qu'offre le jeu que la dimension symbolique émerge de la perception et la mise en mouvement.

Enfin, Il faut aussi noter son message à la fin du documentaire Move Mais aussi : « jy crois » dit-il. Cela rappelle le texte de Lévi Strauss qui pourrait se résumer dans l'efficacité et la magie à « Y croire ». Peut-être est-ce là le message le plus crucial dans la technique Gaga !

Faire du lien par le corps en mouvement. Offrir la possibilité d'un partage, d'un monde commun que la dimension Sensible, le transfert pourrait-on dire⁶, autorise par le biais de la danse et des pratiques somatiques comme la technique Gaga. Nous nous retrouvons dès lors au plus près de la dimension politique de l'efficacité symbolique repérée par R Rechtman.

⁵ Le moteur est à rapprocher de la poussée de la pulsion.

⁶ J'ai montré dans ma thèse que Sensible et transfert relevaient du même processus.

Conclusion

Ainsi,

- la danse : un langage permettant de formuler l'informulable par un processus de langage incarné voire de métaphore incarnée et incorporée.
 - ➔ J'entends par là le processus d'intériorisation de l'environnement qui s'incorpore donc dans l'individu et qui tisse son image du corps et son schéma corporel
 - ➔ Et par incarnation la façon dont l'individu rend compte extériorise ce qu'il a intériorisé et ce par le médium corporel qui est surface d'inscription, chose étendue, mais aussi profondeur.

Le corps s'inscrit et participe d'une dimension narrative : porteur d'une histoire et acteur de cette histoire.

- La situation de transmission en danse fait appel selon moi à une dimension mythique dans le sens du *muthos* grec : se raconter des histoires pour donner du sens. La transmission en danse fonctionne par imitation, perception et transmission orale. Dans ce cas il y a description et explication mais aussi et surtout recours à des images, à des métaphores : on raconte une histoire imaginaire. On fait « comme si » dans le sens où on fait croire. On transmet en donnant des significations ou du sens en faisant croire, par l'imagination il faut faire comme si
- C'est à ce niveau que le rapport au Politique m'intéresse : M Nussbaum, dans son livre *Les émotions démocratiques. Comment former le citoyen au XXIème siècle ?* (2011) défend l'idée qu'il faut développer « l'imagination narrative » pour former le citoyen dans une société démocratique et ainsi prendre en compte sa formation intellectuelle et émotionnelle

De même,

Il y a efficacité : par le mythe incarné, incorporé mais aussi par la transmission où l'on fait « comme si » pour faire ressurgir des sensations déjà présentes., c'est le principe de la mémoire corporelle, les réactiver, les travailler et les transformer. Ainsi, le corps se met en mouvement ; il fait, agit. Ce langage fait agir. Il y a performativité et on donne du sens entre l'individu et son environnement d'où interaction individu/collectif.

En effet, il faut revenir sur la relation entre mot et chose, entre signifiant et signifié : on voit à partir des extraits que Naharin a recours à des images, des métaphores comme flotter, spaghettis cuites etc....pour induire des états de corps précis. Einav Katan propose d'appeler ce processus « moving as if » à l'aide de métaphore le corps du danseur entre en interaction avec son environnement et produit un mouvement qui devient métaphore dansante. Ce sont des métaphores d'interaction.

Enfin, j'ajouterai que par la métaphore incarnée l'indicible peut se traduire en ineffable.