



HAL
open science

La portée des gestes - Danse et arts vivants aux XXe et XXIe siècles

Aurore Després

► **To cite this version:**

Aurore Després. La portée des gestes - Danse et arts vivants aux XXe et XXIe siècles. Sciences de l'Homme et Société. Université Côte d'Azur, 2019. <tel-02504607>

HAL Id: tel-02504607

<https://hal.science/tel-02504607v1>

Submitted on 16 Apr 2020

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

DOSSIER HABILITATION À DIRIGER DES RECHERCHES - 2019

École Doctorale 86 SHAL - Université Côte d'Azur - UFR Lettres, Arts et Sciences Humaines

Sous le parrainage de Marina Nordera, professeur d'université, directrice de la section Danse

à l'université de Nice Sophia Antipolis

VOLET 2

LA PORTÉE DES GESTES

DANSE ET ARTS VIVANTS AUX XX^e-XXI^e SIÈCLES

Synthèse des travaux

(1998-2018)

Aurore Després

Maître de conférences en danse et arts de la scène

Université de Bourgogne-Franche-Comté, laboratoire ELLIADD (EA 4661)

HDR SOUTENUE LE 5 NOVEMBRE 2019 À L'UNIVERSITÉ CÔTE D'AZUR

UFR LETTRES, ARTS ET SCIENCES HUMAINES

MEMBRES DU JURY :

Anne Boissière, professeure, université de Lille

Roland Huesca, professeur, université de Lorraine

Marina Nordera, professeure, université Côte d'Azur

Julie Perrin, maîtresse de conférences HDR, université Paris 8

Jean-François Trubert, professeur, université Côte d'Azur

LA PORTÉE DES GESTES

Danse et arts vivants aux XX^e-XXI^e siècles

Synthèse des travaux 1998-2018

SOMMAIRE

Introduction.....	5
1. Médialités.....	9
Corps, geste, performance et recherches-milieus	
1- Du corps aux corporités échevelées	9
2- Du mouvement au geste-milieu jusqu'à la conception de l'hypergeste	31
3- Le geste-milieu comme méthode.	
Recherches-milieus et recherches-en-crédation	47
2. Kinesthésies.....	79
Perceptions, écritures et analyses des gestes	
1- De la gravité rendue à la perception : du « travail des sensations » à l'étude des <i>pondéralités</i>	79
2- Analyses du geste, lectures kinesthésiques et écritures créatives	109
3. Archives.....	123
Archiver la performance & performer l'archive, corps-temps et créations	
1- Fabriques d'archives numériques du geste dans les arts vivants	130
2- Phénomènes de créations dans les arts vivants. Des corps-temps	139
3- Vers l'ouverture archéologique de palimpsestes gestuels	149
Conclusion.....	157

Introduction

Le 10 avril 2019, l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Besançon organise, à l'occasion des dix ans des Rencontres autour de la performance « Excentricités », un symposium de « Recherche en art » intitulé « Manœuvre¹ » auquel je suis invitée pour intervenir dans une session intitulée « Performances, quelques fondamentaux ». À la suite de Richard Martel, auteur du célèbre ouvrage *L'art-action* et fondateur la revue *Inter-Art actuel* publiée depuis 1978 dont l'école proposait une exposition rétrospective, je prends doucement la parole, accompagnée, tel que je l'avais demandé aux organisateurs, par le film *Hand Movie* (1966) d'Yvonne Rainer, projeté sur le grand écran derrière moi.

À tous ces problèmes définitionnels qui entourent indéfiniment la « performance » que j'avais entendus le matin entre théâtre, performance et arts plastiques (et non pas la danse comme souvent mise de côté), je situe d'emblée mon propos sur ce qui intéresse mes recherches : non pas tant « l'action », « l'engagement », « l'intervention » ou « la manœuvre », ni encore « l'acte » ou « l'activité », mais le « geste ». J'énonçais alors cette étymologie du mot « geste », qui, comme je l'ai découvert avec Giorgio Agamben² au milieu de mon parcours, diffère de l'agir (*agere*) et du faire (*facere*) ; celle de se formuler sur le verbe *gerere* signifiant accomplir quelque chose comme prendre sur soi, assumer, porter la responsabilité de, dont le fréquentatif *gestare* a formé le mot « gestation », et dont les supins *gestum* et *gesta* ont formé en français « le geste », « la geste » et « la gestion ». Je marquais combien au centre de tous ces mots se trouvait le fait de « porter », comme on le retrouve multiples fois dans « importer », « comporter », « transporter », « supporter », « rapporter ». M'adressant spécialement aux étudiants-artistes dans la salle venue.e.s de l'école comme de l'université en son département Arts du spectacle, j'insistais alors sur « l'im-portance » du geste dans les performances, sur ce qui pouvait justement construire leur « portée » à elles et à eux, à savoir *leurs manières de (se) porter*.

La main d'Yvonne Rainer continuait ses explorations toniques en variations rythmiques. Tournée vers ces images, qui comme chaque intervenant de colloque le sait sont toujours en gros derrière nous plutôt que devant nous, je remarquais combien c'était bien la myriade des petits muscles, les nerfs, les tendons, les os dans l'épaisseur de l'air qui construisaient et reconstruisaient sans cesse les intervalles ou les frottements des doigts, les plis dans la paume, les lignes, les plis et les rides, et donc les spatialités et les temporalités ; mais aussi combien, au milieu de l'espace et du temps, se trouvait d'abord en gros plan ici des *ports*, des *rappports à la gravité*, ce que j'ai appelé ailleurs des « pondéralités ».

Porter son attention sur le geste, et exactement sur nos manières de (se) porter, sur nos « ports », « transports » et « rappports » comme ce qui compte et im-porte a constitué le principal de cette courte

¹ « Manœuvre », Journée d'étude organisée par l'Institut Supérieur des Beaux-Arts (ISBA) de Besançon dans le cadre du pôle de recherche « Le corps de l'artiste » avec Démosthène Agrafiotis, poésie performance (Athènes) / Michel Collet (ISBA) / Aurore Després (Univ. Bourgogne-Franche-Comté) / Laurent Devèze (ISBA) / Christine Douxami (IMAF & Univ. Bourgogne-Franche-Comté) / Guy Freixe (Univ. Bourgogne-Franche-Comté), Bartolomé Ferrando (UPV, Valencia) / Simon-Pierre Gourde (UQAM, Montréal) / Groupe de Recherche Art Action Building (ISBA) Frédérique Hamelin (Le lieu, Inter, Québec) / André-Éric Létourneau (Hexagram, Montréal) / Valerian Maly (HKB, Bern) Richard Martel (Le lieu, Inter, Québec) / Nanta Novello Paglianti (Univ. Bourgogne-Franche-Comté) / Poka-Yio (ASF, Athènes) Rainer Oldendorf (ISBA) / Andreas Pashias, artiste (Chypre & Athènes) / Dorothea Schürch (HKB, Bern) / Michel Giroud / Valentine Verhaeghe (ISBA), le 10 avril 2019, dans le cadre d'Excentricités-Rencontres autour de la performance, ISBA, <http://www.isba-besancon.fr/spip.php?article765>

² Giorgio AGAMBEN, *Notes sur le geste, Moyens sans fins*, Paris, Rivage Poche, 2002.

communication dont la durée n'excéda pas cinq minutes. Ces cinq minutes, remarquées par plusieurs pour leur portée ciselée et sensible, pourraient bien venir comme le condensé synthétique de mes recherches et activités menées depuis ces vingt années. Entre recherche et pédagogie, entre conférence et « performance », entre une « posture » de spectatrice des gestes et une « posture » d'actrice attentive à la sienne comme au grain de sa voix, entre recherche et création, entre les arts et les vies, entre des mots, des gestes, des images et des gens, je plaçais le geste en *objet* d'enjeux transdisciplinaires, j'orientais sur sa *perception* et son *expérience* comme sur une évidence et le.s valorisais tout *au(x) milieu(x)*. Cinq minutes y suffirait-il ? Mes recherches ne seraient-elles que variations sur le même paradigme du geste ? Ce paradigme, s'il y en est, serait-il si simple et si évident que de pouvoir se dire en un geste et quelques mots ? De façon évidente, c'est plutôt sa difficulté à se dire, sa non-évidence au sens étymologique du terme, sa marginalité même au regard des sciences humaines et de la philosophie voire son déni, l'inexistence de « sciences du geste » comme de la sensation, nos efforts d'écriture et de conceptualisation même pour l'écrire, le porter, le rapporter, qui nous étonnent et nous reviennent en boomerang au travers de ces volumes de pages que nous présentons pour cette HDR. Sans compter le non-écrit qui, en années de pensées et de gestes, d'enseignements, de communications, de pratiques de corps et d'activités régulières de spectatrice de l'art chorégraphique depuis 30 ans, se glisse dans leurs interstices.

À l'autre bout de cet événement récent, et comme on pourrait « tout dire » en « synthèse » dans deux premières pages, se trouve la culture de mon enfance. Sans pour autant verser dans l'autobiographie, ma démarche de recherche mais aussi ma posture se comprennent, il me semble, d'emblée de ce que je suis fille d'artisans, qui n'en étaient pas moins aussi artistes-chercheurs ; de ce que j'ai été jetée au milieu des ateliers de mon père et de mon grand-père desquels j'avais goût pendant des heures, avec étonnement et intrigue, à observer les gestes, ceux travaillant la matière (métal, bois, plastique, verre, plâtre, ciment, brique ou pierre), maniant outils et machines, au côté de plusieurs rayons de bibliothèques où s'étagaient des livres d'algorithmes, de mathématiques, de physique surtout, portant sur les phénomènes électriques, sonores, calorifiques, thermodynamiques, sur la photographie, la radio, le cinéma aussi. À la cuisine, se trouvait ma nounou, ancienne modiste, qui tous les jours cousait, coupait, piquait ou tricotait et que j'ai observée à ce point de pouvoir, d'un geste, refaire tout cela moi-même, d'un coup, sans aucun tâtonnement. C'est aussi que depuis l'âge de 10 ans, j'ai accompagné mon père assidument à la reconstruction d'une tour en pierre, que j'ai observé, taillé, pelé, maçonné, porté, scié, martelé, coupé, hissé aussi, comme avoir eu la joie des conceptions et des constructions. C'est donc bien avant tout dans cette posture d'observatrice des gestes, leurs précisions, leurs manières d'être au contact, de transformer la matière que se comprend mon intérêt pour les danses, que je pratique aussi, en diverses techniques, depuis l'enfance.

Pour dernière considération, au titre de ce qui ne se trouve pas dans un curriculum vitae mais n'en constitue pas moins de manière sous-jacente la trame d'un parcours, j'aimerais juste rajouter qu'à l'âge de quatre ans, les premiers cours de danse rythmique que je pris se sont trouvés conjugués à des mémoires et des histoires qui tourbillonnent ensemble jusqu'au présent de cette synthèse : le fait que ces premiers « pas » passaient d'abord sous le porche de la dite et renommée « école Irène Popard » de la ville de Roanne et se liaient donc de la première technique de danse moderne qui a été créée en France : la « gymnastique harmonique » que la jeune Irène Popard (1894-1950), élève de Steele Mac Kay, de Georges Demeny, de Émile Jaques-Dalcroze, créa en plusieurs écoles en France qui, certainement oubliées dès les années 70, résonnent pourtant à mes oreilles de roannaise : puisque je me souviens bien de ma grand-mère me racontant avoir été, jeune femme, la bonne de leur maison de famille située, près des nôtres, à Marcigny ; puisqu'encore je revois mon grand-père, projectionniste dans les années 20 des films Pathé dans les cafés et féru de cinéma super 8 jusqu'à sa mort, me tendre le film qu'il avait tourné de l'une de leur « démonstration » de « gymnastique » à Roanne, en une grosse boîte ronde de pellicule inflammable.

Alors, oui, ce qui ne se dit jamais dans le cadre scientifique, semble dire autrement ce qui peut faire synthèse par ces quelques mots relevant ces quelques gestes passés-présents. Tous les mots clés de mes recherches paraissent s'égrainer de ces nuages de mémoires venant sous mes doigts tapotant le clavier. Ceci ressortant bien de cela, on aurait déjà ici les trois thématiques qui organiseront cette synthèse de vingt années de travaux

et d'activités de recherche conduits depuis mon travail de thèse soutenue, sous la direction de Michel Bernard à l'Université Paris 8, en 1998 jusqu'aux plus récentes en 2019 à l'université de Franche-Comté où je suis maître de conférence depuis 2002.

Ainsi, sur ce fil directeur de l'étude esthétique des corps et des gestes à l'œuvre dans les formes et les pratiques chorégraphiques contemporaines, dans une approche philosophique, historique, anthropologique et politique :

1. cette propension, portée en méthode d'une approche pragmatique et écologique, de prendre les choses, les corps, les gestes, par le milieu, par le milieu des disciplines (scientifiques ou théoriques) ou des savoirs (pratiques), par le milieu des arts et des arts vivants (danse, théâtre, performance) d'en concevoir le *geste* comme concept opérateur transdisciplinaire de « recherches-milieus » (**Médialités**) ;

2. cette perception du geste, ceux des autres comme des miens formulant une posture de chercheur en esthétique basée en premier lieu sur l'observation, sur l'attention aux gestes et, de quelques manières, sur l'*expérience* esthétique du geste et de sa « gravité » ; celle-ci se cherchant aussi en mots pour la dire, par l'analyse du geste, par l'écriture (**Kinesthésies**) ;

3. cet intérêt pour la question du temps, de la mémoire et de l'histoire des gestes, leurs manières propres de se trans-porter à travers l'archive, les images, les mots, les objets, les corps, les êtres, les gestes eux-mêmes dans une approche historique ou archéologique (**Archives**).

Si ces trois axes de recherche organisent en propre la synthèse de nos travaux, remarquons d'emblée combien elles s'entendent en congruence avec les inflexions esthétiques de l'art contemporain et spécialement celles des créations chorégraphiques de ces vingt dernières années, cela donc en relation méthodologique avec les artistes qui les fabriquent au présent. Dès lors, une des principales caractéristiques de nos travaux est de nouer la dimension de « recherche » à celle de « création », que nous verrons se décliner sous plusieurs aspects.

Pour clarté, je précise que ces trois chapitres articuleront ensemble autant le texte de cette « synthèse » que le volume de « Publications 2000-2019 (sélection) » intitulé « Logiques du geste, de la perception et de l'archive dans les arts vivants contemporains », réunissant 22 sections de publications dont deux ouvrages, dont nous aurons pris soin de résumer, de chapitrer et de référer selon. Si ces trois axes de recherche viennent saillir dans notre parcours sans que jamais l'un ne chasse l'autre tant ils nous ont mobilisé et nous mobilisent encore, il n'empêche qu'ils correspondent, sans pourtant s'y réduire, à un faisceau d'activités de recherches conduits à partir des trois plus importants travaux qui le jalonnent, coïncidant pour le coup à d'intenses périodes d'activités de recherches, de partages et de découvertes :

1. Médialités (corps, geste, performance et recherches-milieus)

- Conception, direction et responsabilité de la formation-recherche du *Diplôme Universitaire Art, danse et Performance* de l'Université de Franche-Comté en partenariat avec l'Institut Supérieur des beaux-Arts de Besançon (ISBA) et le Centre chorégraphique National de Belfort-Franche-Comté, entre 2011 et 2014, dans le prolongement duquel nous avons publié l'ouvrage collectif *Gestes en éclats. Art, danse et performance* (2016) aux Presses du réel.

2. Kinesthésies (perception, écritures et analyses des gestes)

- Thèse de doctorat sous la direction de Michel Bernard à Paris 8 sur le *Travail des sensations dans la pratique de la danse. Logique du geste esthétique* soutenue en 1998.

3. Archives (performer l'archive & archiver la performance, corps-temps et créations)

- Conception, direction et responsabilité de la plateforme numérique *FANA Danse & Arts vivants* et de la constitution et publication en ligne à partir de 2014 de quatre fonds chorégraphiques d'archives audiovisuelles en ligne au sein du laboratoire ELLIADD et de la MSHE Ledoux.

Le fil directeur de mes recherches est celui de l'étude esthétique et historique des corps et des gestes à l'œuvre dans les formes et les pratiques chorégraphiques contemporaines, que nous avons toujours pensé dans un cadre élargi, non seulement à l'ensemble des arts vivants (théâtre, danse, musique, performance) mais également à toute forme, pratique sociale ou culturelle ou activité en ce qu'elles font bien des corps et des gestes diverses manières d'usages en général. Dans le champ d'une esthétique modale qui accorde un lien avec le politique comme « manières de sentir, d'agir et de penser » (Rancière, Deleuze, Foucault, Agemben), ma démarche, si elle s'applique et résonne spécialement des savoirs et recherches « en » danse, vise, en effet, à penser au-delà des seuls domaines artistiques, le geste comme relation entre humains et non-humains.

Dès lors, nous affirmons notre démarche dans le champ de l'esthétique comme particulièrement *disciplinaire*, celle d'une recherche portant avant tout sur les formes et pratiques chorégraphiques contemporaines, et, en faisant du geste un pivot conceptuel, comme particulièrement *transdisciplinaire*.

À l'aune de cette synthèse intitulée « La portée des gestes » pour autant que le geste (nous) importe et au travers de ces trois axes auxquels chacun renvoie à l'autre, nous définirons le geste et les gestes comme *champ* et comme *objet* principal de nos études, comme *expérience* engageant directement tous les sens et la perception, comme rapport à un milieu et comme *milieu* même, et donc fondamentalement comme *concept* – qui reste à établir au regard du « texte » et de l'« image » - , voire même, comme nous voudrions prendre l'occasion de le formuler plus explicitement, comme *méthode*.

1.

Médialités

(corps, geste, performance et recherches-milieu)

*Un très beau terme, milieu, et qui donne (pour une fois) l'avantage au français sur l'anglais,
puisqu'il désigne à la fois l'enjeu que constitue son milieu pour tout vivant,
et l'enjeu pour la pensée d'échapper à l'emprise des raisons premières ou dernières,
celles qui arment une position majoritaire.[...]
Mais qui pense par le milieu ne se soumet évidemment pas à son milieu³.*

Philippe PIGNARRE & Isabelle STENGERS

Commençant plutôt par le milieu de mon parcours, ce premier chapitre vise à ressaisir mes travaux à l'aune d'une définition de leur « objet » qui serait moins l'art chorégraphique que les *gestes* et leurs *médialités*, moins le « geste dansé » que le *geste* tout court, moins les corps que les *corporités échevelées* définissant par là-même une approche transdisciplinaire dans les arts vivants (danse, théâtre, performance). En créant le *Diplôme universitaire Art, danse et Performance*, en réunissant plus de 150 personnes autour de la notion de « performance » entre 2011 et 2014, en dirigeant l'ouvrage *Gestes en éclats* auquel ont participé 42 artistes, théoriciens, chercheurs, critiques ou intervenants culturels, nous définissions en fond et en forme, non seulement le *corps* et le *geste* comme *milieu* d'une part, mais aussi nos méthodologies comme *recherche-milieu* et *recherche-en-création*, d'autre part. Percevoir et penser les corps, les performances mais surtout les gestes par le milieu et inventer un geste de recherche au milieu. La notion invoquée de *médialité* recouvre alors bien plusieurs aspects liés autant aux « objets » (corps, geste, performance) de la recherche qu'aux méthodologies adoptées.

1. Du corps aux corporités échevelées

Le « corps » tel que nous l'appréhendons encore aujourd'hui n'est-il pas trop enserré dans sa peau ? ou à l'inverse trop éclaté dans des objets et des signes censés l'identifier ? N'y-a-t-il bien que les contours de ce « corps » pour établir une différence entre toi et moi ? ou sa dissémination pour marchandiser le corps et l'esprit ? Et si on imaginait, comme semblent le faire les créations chorégraphiques contemporaines, des corps aux cheveux aussi longs qu'ils puissent rejoindre l'infini des corps, des espaces et des temps, sans oublier leurs implantations dans les gravités terrestres-aériennes ? Que le corps soit comme le nœud de multiples fils tout au(x) milieu(x) ? Des « corporités » « échevelées » ?

1. Depuis le début de nos recherches jusqu'à aujourd'hui, nous n'avons cessé de parler du « corps », quoique nous ayons toujours entretenu avec ce terme une distance critique. Je me souviens qu'au cours de l'écriture de ma thèse sur le « travail des sensations » dans les pratiques de danse contemporaine, celle-ci pourtant toute arrimée à la littérature philosophique et particulièrement phénoménologique sur le sujet, avoir souhaité me passer de cette notion tellement polysémique, tellement ambiguë, cela d'autant que je la

³ Philippe PIGNARRE & Isabelle STENGERS, *La Sorcellerie capitaliste*, Paris, La Découverte, 2005, p. 156.

vois finalement peu utilisée dans les pratiques même comme tous les stages de danse contemporaine des années 80 que je suivais - hormis celles certainement de danse-théâtre. Mais voilà, comment être chercheur en danse sans parler du « corps », sans écrire le mot même ? Dans l'usage commun jusqu'aux sciences toute entières, il semble que cela soit bien impossible. Ce terme, en dépit ou avec sa plurivocité, n'est-il pas justement bien pratique pour dire en usage courant de quoi il « retourne » dans le fait dansant ou chorégraphique ?

On pourrait dire que le « corps » est venu à mes recherches comme un objet de recherche, d'enseignement mais aussi de conférences, de communications, d'échanges, en quelque sorte incontournable et quasi imposé dans les contextes culturels ou universitaires divers dans lesquels j'ai œuvré du point de vue de « la danse » (départements en arts de la scène - théâtre, photo, cinéma- et danse ; de sciences des activités physiques, sportives et artistiques ; collaborations avec des structures culturelles liés au spectacle vivant et notamment avec des écoles d'art sur le champ de l'art performance, chacun de ces contextes ayant des conceptions du « corps » bien différentes). Dans ces divers contextes, la notion de « corps opère, il me semble, une fonction de « liant » et permet ainsi des approches pluridisciplinaires.

Participant de la première vague des chercheurs universitaires en danse en France, j'ai enseigné dès le début de mon parcours, de chargée de cours, d'ATER et de MCF de l'université de Franche-Comté, à la fois en STAPS et en Arts du spectacle, des enseignements liés à l'« Anthropologie du corps », aux « Philosophies du corps », aux « Discours sur le corps », aux « Scènes du corps / Corps en scène »⁴ et notre « Histoire de la danse » s'est engagée dès le départ en 1995 au CRR de Lyon et à l'Université Lyon 2, en autodidacte tant il n'existait alors quasi aucun ouvrage récent sur ce sujet, dans le champ d'une « histoire des idées » en considération des « traitements du corps » d'un point de vue esthétique et politique, soit donc bien d'une « histoire du corps » qui n'existait pas en tant que telle encore.

En bref, la notion de « corps » que j'ai pu traverser multiples fois, du champ du commun ou de l'ordinaire, du champ de la danse, du champ du théâtre, du champ de la philosophie et des sciences humaines, du champ de diverses pratiques corporelles de danse et de méthodes d'éducation somatique, puis encore du champ du sport et enfin du champ des arts plastiques et de l'art performance, m'apparaît in fine véritablement comme extrêmement polymorphe et complexe, au point où, même située, elle agit en de tels fils entremêlés et écheveaux le plus souvent affectifs, qu'elle m'est apparue toujours peu opérante et, somme toute, que j'ai toujours pensé très délicat d'en porter le concept comme de le mettre au centre de mes recherches – quoique j'ai eu l'occasion encore récemment, avec mon collègue Guy Freixe, professeur d'études théâtrales à l'université de Franche-Comté, de porter un colloque sur le « corps dans les arts scéniques »⁵.

Dès lors, notre démarche n'a jamais cherché à construire une pensée ontologique du corps, plus même, celle-ci a tendu plutôt à résister à toutes les ontologies du corps, susceptibles toujours de se transformer en idéologies. C'est donc bien plutôt la question « Quel corps ? »⁶ que Jean-Marie Brohm posait en titre de sa revue éponyme dès les années 70 que nous posions aussi, à chacun des discours sur le corps comme à chacune des pratiques chorégraphiques que nous avons rencontrés. Si bien que nous ne parvenions pas, et nous ne parvenons toujours pas, à détacher la notion de « corps » de la question des *manières* de corps, des *modes*, des *logiques*, des *régimes*, des *épistèmes*, des *façons*, des *rappports* au corps, (à l'espace, au temps, à la gravité), des *pensées* du corps ou, en résonance avec le champ des pratiques chorégraphiques, des « états de corps », des corps plutôt que *du* corps au singulier même.

⁴ Des enseignements intitulés « Anthropologie du corps » et « Philosophies du corps » que nous dispensions en tant qu'ATER en STAPS en 1999-2000 à l'université de Toulon à ceux que j'ai formulés dans le cadre d'un cours en Master 1 Arts du spectacle intitulé « Corps en scènes-Scènes du corps » depuis 2012, nous pensons qu'il importe de penser avec les étudiants ces différentes conceptions du corps dont la liste pourra paraître ici un peu longue : Mauss, Aristote, Platon, Descartes, Spinoza, Nietzsche, Merleau-Ponty, Deleuze, Artaud, Foucault, Butler, Bernard, que nous abordons en lien le plus souvent avec des œuvres chorégraphiques et théâtrales.

⁵ Comité scientifique et présidences du colloque international *Le corps. La dimension cachée. Pratiques scéniques* organisé par Guy Freixe, Laboratoire ELLIADD de l'université de Franche-Comté au Centre Dramatique National de Besançon, les 22-24 mars 2016 in **Volet 1, Biographie CV**, Section 9. Communications & conférences invitées.

⁶ Revue *Quel corps ?*, sous la direction de Jean-Marie BROHM, 1975-1995.

Quel que soit le terme employé, c'est bien une *pensée modale* comme une *esthétique modale* dans laquelle nous sommes engagés ; de celle qui, dans le sillage d'approches philosophiques ou anthropologiques (Rancière, Deleuze, Foucault, Agamben, Latour, Ingold), accorde aux *manières de sentir, de voir, d'agir, de penser, de bouger, de se porter*, soit diverses manières de corps et de gestes, leurs importances épistémologiques, leurs valeurs éthiques et les questionne.

Disons aussi que nous avons commencé notre parcours de recherche au début des années 90 à partir desquelles on peut dire que la notion de « corps » a ressurgi en même temps que sa « critique ». En des espaces parallèles plutôt qu'entrelacés, on a vu les sciences humaines s'intéresser à ce « corps » ou à ces « corps » comme possible objet (non pas seulement la philosophie dont les nombreux ouvrages titrés du « corps » parurent, la sociologie et l'anthropologie qui semblaient pouvoir reprendre le projet pluridisciplinaire de Marcel Mauss laissé en friches depuis 1932, mais aussi la possibilité d'une « histoire du corps » dont les importants volumes dirigés par A. Corbin⁷ ont marqué une date quant à un possible champ de recherches ; on a vu aussi les arts et particulièrement le théâtre et les arts plastiques, réinvestir le corps, « l'image-corps⁸ » et le « corps de l'artiste⁹ » comme « matériau » dans le sillage des performances Fluxus, des happenings ou de l'art corporel des années 60-70 ; on a vu du point de vue du champ théâtral le « corps en jeu¹⁰ » (Aslan, 1995) venir toiser le primat du texte, du « théâtre post-dramatique¹¹ » (Lehman, 2002) à la « querelle¹² » d'Avignon en 2005 alors porté par l'artiste Jan Fabre ; on a vu surtout dans le champ chorégraphique une double « critique » portée au « corps » du milieu des années 90 à celles 2000 : à la notion même d'une part, telle que l'engage le philosophe Michel Bernard, directeur de ma thèse, préconisant une substitution de la notion de « corps » à celle de « corporéité » comme « anti-corps », et au corps lui-même d'autre part, telle que la réalisent les artistes chorégraphiques des années 95-2000 interrogeant, en influences deleuzienne et foucauldienne comme l'a mis à jour Roland Huesca¹³, le « corps » compris dans ses déterminismes sociaux, culturels, individuels, genrés. C'est bien dans ce double paysage théorique et artistique d'une « importante réflexion critique sur le corps » dans lequel nous continuons d'inscrire nos recherches.

2. Réflexion conceptuelle d'abord sur la « catégorie traditionnelle de corps » telle que l'a opérée Michel Bernard et qui trame l'ensemble de nos travaux.

En 1989, Michel Bernard, ayant tout juste créé l'inaugural Département Danse au sein de l'UFR d'Arts, Philosophie, Esthétique de l'université Paris 8 comme lieu nécessaire de réflexions, de pratiques et d'échanges entre artistes, chercheurs et critiques de la danse et que je rencontrais en 1992 au sortir d'un DEA en Sciences du langage, expose ce qu'il lui apparaît flagrant au regard des créations chorégraphiques contemporaines et de leurs croisements avec ses recherches sur le corps, l'expressivité et l'éducation menées depuis les années 70¹⁴ : la dimension expressive des productions artistiques et d'autant

⁷ Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE, Georges VIGARELLO, *Histoire du corps*, Paris, Seuil, 2005.

⁸ Paul ARDENNE, *L'image corps, Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Éditions du regard, Paris, 2001.

⁹ Tracey WARR, Amelia JONES, *Le corps de l'artiste*, Paris, Phaidon, 2005.

¹⁰ Odette ASLAN (*dir.*), *Le corps en jeu*, Paris, CNRS Éditions, 1994.

¹¹ Hans-Thies LEHMANN, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'arche, 2002.

¹² Georges BANU, Bruno TACKELS, *Le cas Avignon 2005*, Vic-La-Gardirole, Éditions L'Entretemps, 2005 ; Régis DEBRAY, *Sur le pont d'Avignon*, Paris, Flammarion, 2005.

¹³ Roland HUESCA, « Michel Foucault et les chorégraphes français », *Le Portique* [En ligne], 13-14, 2004, mis en ligne le 15 juin 2007, <http://journals.openedition.org/leportique/632> ; Roland Huesca, « Ce que fait Deleuze à la danse », *Le Portique* [En ligne], 20, 2007, mis en ligne le 06 novembre 2009, <http://journals.openedition.org/leportique/1368> ; Roland HUESCA, *Danse, art et modernité : au mépris des usages*, Paris, PUF, 2012.

¹⁵ Michel BERNARD, « De la corporéité comme "anticorps" ou de la subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de "corps" », *De la création chorégraphique*, Centre national de la danse, coll. « Recherches », Pantin, 2001, p. 20-21.

¹⁴ Michel BERNARD, *Le Corps*, Paris, Éditions du Seuil, 1995 [Éditions universitaires, 1972] ; *Critique des fondements de l'éducation, Généalogie du pouvoir et/ou de l'impouvoir d'un discours*, Paris, Chiron, 1989.

chorégraphiques n'est pas imputable à la catégorie de « corps » mais aux tissages singuliers des « corporités » qu'elles travaillent ; plus même, les « corporités dansantes » pourraient s'entendre comme la « subversion esthétique de la catégorie traditionnelle du corps » et précisément comme « anticorps », dimension critique du corps sur laquelle il nous intéresse aujourd'hui d'insister :

Le vocable « le corps » est, en effet, un signe linguistique qui, à la différence des autres, engage a priori et radicalement le mode existentiel de son énonciateur : le choisir comme énoncé, c'est consentir implicitement à une manière de percevoir, d'exprimer, d'agir, de penser et bien entendu, de parler qui balise en quelque sorte et caractérise l'environnement d'une culture et le champ des possibilités offertes aux individus qui s'en réclament. Cette manière consiste, en l'occurrence, à soumettre toutes ces fonctions à la visée identificatoire, cognitive, d'échange et de contrôle, bref de maîtrise inhérente à l'intentionnalité signifiante. (...) L'usage de ce signe linguistique pour désigner la dimension matérielle et sensible de notre vécu implique la dénaturation et même la falsification des cinq processus qui le constituent et assurent notre rapport à nous-mêmes, à l'Autre et au monde¹⁵.

[...]

Héritier d'une vision théologico-métaphysique qui en avait fait le support d'une vision ontologique ordonnée du monde, il [le corps] s'est vu investi et envahi par le projet technico-scientifique d'un capitalisme triomphant : notre expérience quotidienne se trouve a priori informée et normalisée par l'imaginaire social et le discours que ce modèle engendre et promeut¹⁶.

Ainsi, au regard des productions artistiques depuis le début du 20^e siècle mais encore à l'aune des pensées du corps, de la psychanalyse, de la sociologie, de la phénoménologie d'Erwin Strauss à celle de Merleau-Ponty, de la pensée de Félix Guattari et de Gilles Deleuze via Artaud à celle de Michel Foucault, mais aussi de l'étude du « spectre esthétique » des œuvres artistiques elles-mêmes comme de pratiques corporelles comme celle de l'éducation physique, du théâtre, du « mime corporel », de la danse, Michel Bernard préconise, en sorte de protection immunitaire, l'usage préférentiel du terme de « corporité ».

En une précieuse synthèse critique de nombreux discours sur le corps (sur la notion d'organisme, de l'anatomie, de la biologie, de la philosophie, de la psychologie, de la psychanalyse, de la sociologie) et à l'entretien de nombreux artistes chorégraphiques dont il pointe le caractère subversif au regard d'un « corps » pris dans une économie politique du signe, Michel Bernard ajuste sa définition de la « corporité » ainsi :

Inspirés, stimulés et encouragés par les visions ou les réflexions d'artistes comme Cézanne, Artaud, Klee, Kandinski, Bacon ou Cage, de nombreux penseurs aussi différents, voire divergents, que Merleau-Ponty, Ehrenzweig ou Deleuze, nous révèlent que l'acte créateur n'est pas le fait du pouvoir inhérent à un « corps » comme structure organique permanente et signifiante. Bien au contraire une tel acte résulte du travail d'un *réseau matériel et énergétique mobile, instable, de forces pulsionnelles et d'interférences d'intensités disparates et croisées*. (...) Ainsi, en dépit ou par-delà les différences d'approche, philosophes et esthéticiens contemporains s'accordent pour subvertir la catégorie traditionnelle de « corps » et nous en proposer une vision originale, *à la fois, plurielle, dynamique et aléatoire, comme jeu chiasmatisque instable de forces intensives ou de vecteurs hétérogènes*¹⁷.

On ne peut évaluer plus précisément l'influence de ce concept de « corporité » sur les créations chorégraphiques, sur la critique en danse et sur la recherche en danse, mais il nous paraît que le terme a été très vite adopté pour y entrer dans les usages jusqu'à y être absorbé sans référence, sans dimension critique non plus. Plus même, coloré dans son vocable de préciosité phénoménologique, le terme de corporité va s'infiltrer diversement des années 2000 jusqu'à aujourd'hui dans les travaux d'études en danse (avec

¹⁵ Michel BERNARD, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre National de la danse, 2001, p. 18-19.

¹⁶ Michel BERNARD, *De la création chorégraphique, op.cit.*, p. 20.

¹⁷ Michel BERNARD, *idem*, p. 20-21.

notamment l'impulsion de l'analyse poétique de Laurence Louppe¹⁸), en études théâtrales ou de sciences humaines en suivant finalement les chemins nombreux d'une polysémie plus mystérieuse encore que celle de « corps » ou, plus simplement, en se substituant finalement, sans trop de partis-pris conceptuels, au terme de corps.

Or, en portant notre regard sur trente années de « recherche en danse » en France et à l'inverse de la proposition préférentielle soutenue par Michel Bernard, on constaterait plutôt une augmentation de l'utilisation en plurivocités de la notion plurivoque de « corps » dans les recherches sur l'art chorégraphique contemporain. Mais voilà, la remise en question du « corps » et spécialement des dimensions sociales et culturelles que M. Bernard détectait dans les « corporités dansantes » ne devait-elle pas justement s'éprouver avant tout et exactement comme « corps » pour pouvoir se remettre en question, cela bien justement dans sa définition la plus signifiante, as-signante ou normée ?

Ainsi, ce qui se trame dans les performances artistiques et spécialement chorégraphiques à partir du milieu des années 90, réinvestissant autrement les avant-gardes américaines des années 60 se formulant elles davantage en utopies, a plutôt passé finalement par sa dénomination et son épreuve en tant que tel, soit bien précisément par la mise à jour comme l'exposition de « corps » qui deviennent la « scène » de possibles remises en question. Interpeller le « corps » finalement plutôt que la « corporité » nous paraît nécessaire, ce justement pour pointer cette dimension d'être socialement construit et in fine la dimension politique que toute conception du corps suppose. C'est, il nous semble, cette dimension politique qui se retrouve, comme gommée, dans les usages actuels du terme de corporité.

Si, bien sûr en tant que chercheur.e.s en danse, ce d'autant dans la lignée du Département Danse de Paris 8, nous avons été nombreux.es à faire un usage constant, plus ou moins étayé et référencé, implicite ou explicite de la notion de « corporité », nous avons éprouvé en 2015 la nécessité de revenir à la définition de Michel Bernard en vue de la prolonger et de l'orienter autrement pour parler des corps actuels, nous y reviendrons. Voyons d'abord comment nous avons abordé cette réflexion critique sur le corps, exposée dans les formes chorégraphiques elles-mêmes, dans les années 2000.

3. Alors que le « mouvement » avait pu bien être l'unité de base des écritures chorégraphiques de la modernité au 20^{ème} siècle, il semble que le « corps » apparaisse comme la figure des nouvelles esthétiques qui surgissent dans le champ des années 95-2000, inauguré notamment avec la fameuse pièce *Jérôme Bel* (1995) de Jérôme Bel. C'est bien une « importante réflexion critique sur le corps » qui s'avance dans ce que nous avons nommé la « danse-performance » - même si celle-ci a pu créer, depuis, ses propres normes formelles- ; et telle que nous l'énoncions dans les actes de ce colloque sur « Le corps » dans les arts scéniques que nous co-organisons à l'université de Franche-Comté en 2016 [**Art. 3**, p. 31¹⁹] :

« Ce que l'on voit dans l'art chorégraphique contemporain, appelé par d'aucuns « non-danse » ou « danse conceptuelle » et que je regroupe plus largement sous le terme de « danse-performance », c'est avant tout une importante réflexion critique sur le corps. Ces corps tous tissés de pensées et de langages qu'exposent diversement une pléthore de chorégraphes²⁰, défont non seulement le corps virtuose, le corps émancipé et vigoureux des années quatre-vingt, mais peut-être plus profondément encore cette idée d'un corps comme outil ou instrument, ce corps-objet dont on aurait plus ou moins

¹⁸ Voir Katharina VAN DYK, « Usages de la phénoménologie dans les études en danse, L'exemple de Laurence Louppe », Revue Recherches en danse N°1, 2014, 2014, <http://danse.revues.org/607>, consulté le 12 mai 2018.

¹⁹ **Art. 3**, « Performer avec les morts. Des corporités échevelées dans la danse-performance », Guy Freixe (dir.), *Le corps, ses dimensions cachées - Pratiques scéniques*, Paris, éd. Deuxième époque, coll. « À la croisée des arts », 2017, p.15-34 in Dossier HDR **Aurore DESPRÉS, Volet 4 Publications 2000-2019** (sélection). *Logiques du geste, de la perception et de l'archive dans les arts vivants*, **Art. 3**, p. 15-40.

²⁰ Ainsi Xavier Leroy, Jérôme Bel, Alain Buffard, Loïc Touzé, Maria Donata d'Urso, Claudia Triozzi, Mark Tompkins, Meg Stuart, Christian Rizzo, Rachid Ouramdane, Boris Charmatz, François Chaignaud et Cecilia Bengolea jusqu'aux performances de Steven Cohen, de Barbara Manzetti, d'Eva Zakai, de Mickaël Phelippeau, de Daniel Linehan, de Noé Soulier, de Nadia Vadori-Gauthier, d'Anatoli Vlassov, d'Eszter Salamon et de beaucoup d'autres.

la maîtrise. Ce faisant et en même temps, ils tendent aussi à déconstruire — et cette opération n'est pas des moindres — cette idée du corps comme porteur d'un sujet, d'une subjectivité ou d'une identité stable. On pourrait dire que ce corps se présente finalement en destituant la paire dualiste, qui en rançon de toutes les philosophies de la conscience, de Platon jusqu'à même Merleau-Ponty, place le corps dans ce conflit ou cette ambiguïté d'être à la fois le corps que je suis et le corps que j'ai, un corps-objet et un corps-sujet. S'agit-il encore ici d'un énième discours sur la relation objet-sujet ? sur la relation corps-langage ? sur la relation corps-esprit que notre modernité aurait séparée ? Il me semble que non, car il s'agit moins là de raccorder conceptuellement les morceaux que, peut-être plus humblement et plus pragmatiquement, d'exposer et de mettre à nu ce *corps en expériences d'être inextricablement lié et réticulé*, de le *per-former* au sens d'en *traverser intensivement les formes*, ses formes que nous dirons, non sans abuser des tirets de liaison, « éco-géo-techno-socio-idio-historico-politiques ».

Ce qu'on voit à l'œuvre dans le champ de l'art chorégraphique contemporain s'entend alors davantage d'un corps que Michel Bernard — à la suite de Derrida et Deleuze-Guattari *via* le « corps-sans-organe » d'Artaud — a souhaité ressaisir dans le terme de « corporéité ». « La corporéité, écrit-il, est un réseau matériel et énergétique mobile, instable, de forces pulsionnelles et d'interférences d'intensités disparates et croisées²¹. »

Plutôt que de considérer le « corps » comme une entité homogène, stable, subjective et/ou objective, la « corporéité » s'avance ici comme particulièrement réticulaire, énergétique, polymorphe, multiple, labile, instable, aléatoire, fragile et l'on pourrait dire aussi, avec Hubert Godard, « désarmée²² ».

Évidemment, cette réflexion critique dans le champ des productions chorégraphiques s'énonce comme plurielle, mais il me paraît évident qu'elle se joue globalement sur l'axe d'une clôture/ouverture, solide/fragile d'un rapport du corps-sujet au « monde » - au sens extensif du terme. Aux dimensions plurielles, dynamiques, intensives et instables de la « corporéité » invoquées par Michel Bernard, j'insiste ici plus spécialement sur la dimension de fragilité, qui nous paraît bien à l'œuvre dans cette danse-performance. Une chose certaine est que le « corps » dans ses multiples dimensions (biologique, kinesthésique, sociale, psychologique, symbolique) et d'autant plus sa « critique », ne peut se réaliser que dans la prise en compte de sa dimension éminemment politique.

Ainsi, en somme, ces assertions de Foucault qui nous paraissent infiltrer ces scènes chorégraphiques du corps :

« ... ce qu'il y a d'essentiel dans tout pouvoir, c'est que son point d'application, c'est toujours, en dernière instance, le corps. Tout pouvoir est physique, et il y a entre le corps et le pouvoir politique un branchement direct ».

« ...le pouvoir est physique (...) non pas au sens où il est déchaîné, mais au sens, au contraire, où il obéit à toutes les dispositions d'une espèce de microphysique des corps »²³.

Quoique je ne situe pas mon approche dans le champ disciplinaire du « politique » dont Mark Franko énonce, en 2017, le « besoin d'établir une théorisation générale du politique en danse²⁴ », cette dimension politique du corps infiltre toutes mes recherches, et cela d'autant plus que je me suis intéressée particulièrement à une pièce chorégraphique qui en traite directement.

²¹ Michel BERNARD, *De la création chorégraphique, op.cit.*, p. 20.

²² En parlant du corps dans la danse de Trisha Brown, Hubert GODARD, « Le geste et sa perception », Isabelle GINOT et Marcelle MICHEL, *La Danse au XXe siècle*, Bordas, Paris, 1995, p. 228.

²³ Michel FOUCAULT, « Leçon du 7 novembre 1973 », in *Le Pouvoir psychiatrique*, cours au Collège de France 1973-74, Paris, Gallimard-Le Seuil (coll. « Hautes études »), 2003. p.15-16.

²⁴ « Afin qu'une méthodologie de politique dansée, ou de danse politique, puisse exister, nous avons besoin d'établir une théorie générale du politique en danse », Mark FRANKO, « La danse et le politique », *Recherches en danse* [En ligne], Traductions, mis en ligne le 16 juin 2017, <http://journals.openedition.org/danse/1647>, section 21.

4. Parmi ces « scènes du corps » des années 95-2000 - plutôt que ces « corps en scène », comme je le formulais généralement et comme je le formule encore dans le cadre de mes enseignements en Master Arts du spectacle intitulé « Corps en scène/ Scènes du corps » -, il en est *une* dont la critique du corps nous ait apparu particulièrement *féroce*, et nous employons ce mot à dessein.

Dans le paysage chorégraphique et scénique, institutionnel et revendicatif du groupe des artistes, théoriciens signataires de la lettre du 20 août réunis en 1999 et revendiquant une autre politique institutionnelle pour la danse comme la prise en compte d'un autre « corps » qu'ont signé beaucoup de ces chorégraphes²⁵, *Heil Tanz ! (2004)*²⁶ de Caterina Sagna opère une déconstruction au point de ce qui nous apparaît encore aujourd'hui comme une véritable explosion : non seulement une remise en cause de ce corps, « investi et envahi par le projet technico-scientifique d'un capitalisme triomphant²⁷ », mais exactement en ligne de mire la question du pouvoir sur les corps, logée au lieu de la « danse » elle-même, de son « monde » historique ou actuel comme du « monde » que cette « danse » voudrait porter, cela bien exactement en « idéologies ».

[Art. 2, p. 15-27, *Corps Parfait-Corps Défait. Réflexion autour de la pièce chorégraphique Heil Tanz ! de Caterina Sagna*²⁸.]

Gérard Mayen, alors critique de la revue *Mouvement* qui a été particulièrement active dans cette « critique », nous a dit avoir eu un « choc » à la perception de cette pièce, et ce fut aussi le nôtre tant celle-ci nous semblait faire effraction : cela non seulement au regard des discours et des gestes qui se continuaient dans l'esthétique de la « danse contemporaine » des années 80 en lieux chorégraphiques institutionnels - que même en précaution, nous qualifions, lors d'une conférence en présence de Jean-Claude Gallotta, de « ludique²⁹ » -, mais aussi bien au regard des discours et gestes « critiques » qui avaient lieu en diverses « scènes du corps ».

²⁵ Sur le groupe des Signataires du 20 août, Loïc Touzé résume en 2018 dans un entretien avec Jean-Marc Adolphe : « Les Signataires du 20 août, c'était un groupe qui réunissait une cinquantaine de signataires, mais on était une dizaine à en être actifs-acteurs, à partir d'une première lettre rédigée par Alain Michard en août 1997. Le groupe des Signataires est véritablement né d'une rencontre d'une semaine qui s'est tenue au Domaine de Kerguéhenec [en 1999], centre d'art contemporain que j'avais sollicité. J'avais eu l'occasion de me retrouver au CNDC d'Angers, alors dirigé par Joëlle Bouvier et Régis Obadia. Il me semblait que ce qui s'y passait était assez catastrophique, et que la question de la formation était centrale. J'ai proposé aux Signataires de former un « groupe Ecole » pour réinterroger les outils de formation aujourd'hui... On a travaillé pendant un an et demi, à raison d'une fois par mois, sur un texte qui s'est intitulé « Dix propositions pour une école », qu'on a ensuite proposé au ministère de la Culture. Cela passait notamment par un changement de direction au CNDC d'Angers, pour que cette école devienne l'outil de la création contemporaine en France. Une autre étape a été très importante, sous forme d'une « Lettre ouverte à Dominique Wallon et aux danseurs contemporains » (Dominique Wallon était alors Directeur de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles au ministère de la Culture-NDR). Ayant été invité comme « expert » dans une commission d'attribution des subventions, j'avais été dans l'œil du cyclone ; je suis invité comme expert au ministère de la Culture, dans l'œil du cyclone : j'avais systématiquement noté ce qui apparaissait comme critères positifs pour obtenir une subvention : « belle occupation de l'espace », « beaux danseurs », « beau décor », toutes ces conneries puisées dans un académisme qui ne dit pas son nom, et puis cette phrase épouvantable dans le rapport d'un inspecteur de la danse, pour refuser une subvention à un chorégraphe : « n'a pas vraiment un physique de danseur » in <https://blogs.mediapart.fr/jean-marc-adolphe/blog/110618/le-geste-miroitant-entretien-avec-loic-touze>

²⁶ Caterina SAGNA, *Heil Tanz !*, 2004. Avec Joan Anguera, Alessandro Bernardeschi, Jordi Collet, Luis Jaime-Cotez, Antonio Montanile, Mauro Paccagnella, Jean Laurent Sasportes, Damir Todorovic. Textes Roberto Fratini Serafide. Direction d'acteurs Carlotta Sagna. Création musicale et bande son Scott Gibbons. Lumières et régie générale Philippe Gladieux. Régie son Carlo Bottos. Assistante à la chorégraphie Elena Majnoni. Traductions Dominique Paravel. Réalisation vidéos Daniele Riccioni. Cameramen Emilio Bagnasco, Basilio Spiropoulos. Son Ilaria Bellucci. Photos Maarten Vanden Abeele. Management Nicolò Stabile. Tour manager Agathe Moroval. Assistante de gestion Giusi Ferro. Remerciements Dominique Mercy, Jan Lauwers, Sandro Pascucci, Jérôme Franc, Jean-Baptiste Bernadet Aritzia. Et aussi à Teatro della Limonaia (Sesto Fiorentino, Florence), Café Ada (Wuppertal), Comune di Gibellina. Production Associazione Compagnia Caterina Sagna (Gibellina). Coproduction Arcadi - Îles de Danse (Paris), Opéra de Lille, Fondazione Romaeuropa (Rome), Kunstencentrum Vooruit (Gent), Halle aux Grains (Blois), CCN (Grenoble), MC2 : Maison de la Culture (Grenoble), King's Fountain (Paris), Espace des Arts (Chalon sur Saône). Résidence de création la Ferme du Buisson (Marne la Vallée).

²⁷ Michel BERNARD, *De la création chorégraphique, op.cit.*, p. 20.

²⁸ Art 2, « Corps Parfait-Corps Défait. Réflexion autour de la pièce chorégraphique *Tanz !* de Caterina Sagna » in *Danse et Santé : du corps intime au corps social*, Sylvie Fortin (dir.), Presses Universitaires du Québec, 2008, p. 289-307 in **Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., Art 2, p. 15-27.**

²⁹ Aurore DESPRÉS, « Corps et poétique », texte de communication publié dans le DVD *Danser aujourd'hui*, Éditions AEEPS et Centre Chorégraphique National de Grenoble, 2006. Conférence « Corps et poétique » dans le cadre du colloque « Danser aujourd'hui » des 24-25-26 octobre 2005 organisé par l'AEEPS et la MC2 de Grenoble, communication en présence et en résonance avec Jean-Claude Gallotta in **Volet 1, Biographie CV**, Section 7. Publications.

Lorsqu'en 2005 Sylvie Fortin, directrice du département Danse de l'UQAM me propose de participer au Congrès international de CORD « Danse et droits de la personne³⁰ » à Montréal, je pense directement à me pencher plus spécialement sur cette pièce. Mes méthodologies se rapprochant toujours des processus de création comme des paroles des artistes de quelques manières, je contacte la chorégraphe et le dramaturge Roberto Serafide, qui répondant particulièrement favorablement et à distance à mes sollicitations de chercheur, m'envoie (par courrier postal) quelques liesses relatives à toutes les notes préparatoires de la pièce : un long texte de vingt pages de réflexions en dialogue avec C. Sagna sur « Danse et pouvoir » au germe de la création ; quelques pages en italien intitulées « lignes directrices d'un projet sur Danse et Pouvoir » ; un « mémorandum pour ceux qui travailleront dans/sur/autour de *Heil Tanz!* » ; le texte joué dans sa première version en italien et en français.

Du *Bal des Ardents* dans le Paris de 1393 aux spectacles de danse contemporaine en passant par les danses de boîte de nuit (la macarena de l'époque) ou les ambivalences de Laban et de Wigman à l'heure du III^e Reich que Laure Guilbert³¹ venait juste de mettre à jour de son importante publication sur le sujet, nous avons là une réflexion générale sur « la Danse et le Pouvoir » qui resterait, il nous semble, encore à construire plus largement entre histoire, esthétique et philosophie politique, celle de *Heil Tanz!* empruntant directement à Hanna Arendt, à Michel Foucault, à G. Agamben au prisme d'une pensée des totalitarismes de Mussolini et de Hitler.

« La danse peut-elle être, entre tous les arts, celui de la dictature ? [...] La vérité inacceptable est que Danse et Pouvoir se partagent depuis des siècles l'impératif d'asservir les corps. La docilité du corps, son « obéissance » aux ordres est le rêve commun du danseur et du dictateur », écrivent les auteurs.

Heil Tanz! opère effectivement un re-tournement troublant sur l'Utopie de la danse comme langage de la liberté et le renverse en dystopie fictionnelle et réelle à l'heure des biopouvoirs foucauldien, d'une possible « dictature de la Danse ».

Heil Tanz! interroge : qu'est-ce que le corps du danseur ? Qu'est-ce qu'il en fait ? Quel serait un monde où tout le monde serait danseur ? Que porte finalement le corps du danseur comme projet commun, comme corps politique, comme utopie ? Dans l'histoire de la danse au XX^e siècle, que ce soit dans le champ artistique ou dans celui des danses de société, plusieurs éléments concourent ensemble pour voir dans le danseur ou dans celui qui danse un corps connoté positivement : image du corps de beauté et de la grâce ou image d'un corps naturel, libre et expressif ou encore image d'un corps plein de vie voire de joie, en pleine santé, léger, souple, dynamique. Le danseur apparaît comme la figure d'un idéal que ce soit celui de la maîtrise et de la perfection, du bien-être et de la santé, de l'expression et de la liberté : un corps parfait, la figure par excellence d'une Utopie. C'est donc bien l'aspect libérateur qui a été mis en exergue par les artistes-chorégraphes-danseurs-pédagogues, par la réflexion esthétique sur la danse, et aussi par l'opinion commune. La pièce de Caterina Sagna prend l'extrême contre-pied de ces idées pour opérer, par la fiction, une profonde réversion, une véritable contre-utopie : la danse est ici considérée comme suprême aliénation pire encore, *Heil Tanz!* fictionnelle, dans une ironie corrosive et décapante, une dictature sous l'égide de la danse et des danseurs.

Qui n'a pas été surpris à l'époque de voir débouler de la salle du spectacle huit danseurs (masculins) en kamikazes, terroristes, dictateurs-artistes, danseurs, chorégraphes, pédagogues, critiques, médiateurs, institutionnels, spectateurs, chercheurs ou scientifiques du corps et finalement individu quelconque dans le pouvoir (ou l'impouvoir) que chacun porte sur les corps, à commencer par le sien ?

³⁰ Aurore DESPRÉS, « Lecture d'une œuvre *Heil Tanz!* de Caterina Sagna : de l'abus de pouvoir du danseur-chorégraphe à sa responsabilité esth-éthique » dans le cadre de la table ronde « Power issues for choreographers, teachers, and dancers » proposée par Sylvie Fortin, Professeure du Département Danse de l'UQAM, colloque international *Danse et droits de la personne* organisé par Congress on Research in Danse (C.O.R.D), 10 au 13 novembre 2005, université de Québec-Montréal in **Volet 1, Biographie CV**, Section 9. Communications & conférences invitées.

³¹ Laure GUILBERT, *Danser avec le III^e Reich, Les danseurs modernes sous le nazisme*, Paris, Éditions Complexe, 2000.

« Sous la dictature de la danse, tout le monde est danseur sous l'injonction 'Danse maintenant' » et « L'art de la danse (avec toute la rhétorique des sacrifices et des tortures bien réelles qui entoure le danseur) apparaît comme un totalitarisme qui, par sa violence créatrice, confère finalement à la destruction ... plus encore, dans la logique du danseur, à l'auto-destruction ».

Adoptant un point de vue macro et micro sur la question de « Danse et santé » qui était posé en premier lieu par Sylvie Fortin à la direction de l'ouvrage « Du corps intime au corps social³² » dont nous avons soufflé le sous-titre, je questionnais alors, dans une perspective esthétique et anthropologique, à la fois les corps contemporains « dans le contexte de nos sociétés hyperindustrielles » et les « fabriques de corps » chorégraphiques, au prisme d'une analyse de la pièce. En posant « la question « quel corps à l'heure de notre contexte post-utopique », je considérais le « corps » dans ce double mouvement d'ouverture et de fermeture, d'absorption et de dispersion et situais ma réflexion « sur les limites de ce mouvement, sur les excès d'une conception d'un corps qui ne cesserait de se faire, de se parfaire ou de se re-faire, insistant sur sa solidité jusqu'à la clôture sur lui-même, surenchère d'un « faire au corps » touchant en son bord opposé, cette logique extrême d'un corps en défaut de cohérence, d'un *corps défait*, de son simple déglissement jusqu'à son anéantissement ». Ainsi, se trouvaient à l'œuvre un *corps parfait*, corps idéal, maîtrisé, beau dans la lignée de la promotion de la grande santé « physique, mentale et sociale » prônée par l'OMS déclinant des *corps faits et re-faits* par les bio-technologies » et, en empruntant la notion à Patrick Baudry³³, un *corps défait* qui, dans l'extrême d'une possible dissolution comme d'un corps « disjoncté » suivrait les mêmes logiques mortifères que le premier et n'en apparaîtrait que le pendant.

Aux détours d'une présentation sommaire de cette logique du corps parfait dans l'art au XX^e siècle où l'image d'un « corps de beauté » n'aurait pas disparu (Michaud), où l'art chorégraphique promeut de quelques manières jusqu'à aujourd'hui la « permanence têtue d'une conception du corps à fabriquer selon un modèle de perfection » d'un danseur ou d'une danseuse « de plus en plus individualisé et considéré comme auto-responsable de sa quête », « corps docilisé » par-delà les oppositions d'écoles, de styles (entre la danse dite « classique », « moderne », « contemporaine » (Launay, 2001), je pointais aussi combien cette logique s'entend aussi, de celle d'un *corps refait* à l'heure des biotechnologies et invoquais la chorégraphie *bODY_rEMIX/les vARLATIONS_gOLBERG* (2005) de Marie Chouinard qui expose la perfection et la beauté des corps re-faits par la rationalité et la science (j'en parle ici d'autant que ce paragraphe [Art. 3, p. 18 marqué en gris] concernant cette pièce de la chorégraphe canadienne la plus réputée a été littéralement coupé à mon insu à l'édition de l'ouvrage, ce dont je me suis aperçue quelques années après et que je ne peux expliquer aujourd'hui justement que par la pression des pouvoirs institutionnels envers cette mince « critique »).

Au titre des corps défaits comme de ceux de « L' éclate », on soulignait avec P. Baudry cette « culture de la toute-puissance jouissive, l'idéologie sensationnelle d'un individualisme de masse, l'argument d'une société publicitaire qui joue sur les tableaux du déni de la mort et de la provocation à en finir », nous évoquions les chorégraphies de Jan Fabre, de William Forsythe et surtout, avec Gérard Mayen, « ces corps asservis en machines à produire de l'énergie quoiqu'il arrive » à propos des chorégraphies de ceux de de Wim Vandekeybus.

En présentant les enjeux et une courte analyse de quelques scènes importantes de *Heil Tanz !* qui par excellence expose cette logique d'un corps « parfait-défait » jusqu'à la porter au bout du « cauchemar » d'une dictature de la danse qui « touche » à ce point les corps, quoique chaque scène y commence comme souriantes, j'en venais finalement à la question première posée par la pièce : qui dicte finalement ? et posait l'hypothèse, avec Bernard Stiegler, Michel Foucault, Jacques Rancière, Paul Virilio d'une « dictature d'une certaine conception du corps » en perte de « poids » comme en « pulsion de vision » selon Laban :

³² Sylvie FORTIN (dir.), *Danse et Santé : du corps intime au corps social*, Presses Universitaires du Québec, 2008, p. 289-307.

³³ Patrick BAUDRY, « Le corps défait » in *Corps, Arts et Société. Chimères et utopies*, sous la dir. de Lydie Pearl, Patrick Baudry, et Jean-Marc Lachaud, Paris, L'Harmattan, 1998.

Ces corps inventés dans *Heil Tanç!* s'inscrivent dans le contexte de ce « corps second » (P. Legendre) inventé par nos sociétés hyperindustrielles, ce que nous avons pointé comme corps parfait-défait. Dans ce que l'on pourrait appeler avec Bernard Stiegler, « le capitalisme culturel contrôlé esthétiquement par le marketing », les individus perdent de leur narcissisme primordial, perdent leur poids, leur place et de là, se perdent comme singularité participant à une communauté. C'est qu'à terme, écrit-il, « le consommateur dont la libido est captée trouve de moins en moins de plaisir à consommer : il débände transi par la compulsion de répétition, dont la boulimie et l'anorexie sont comme des cas étranges » (Stiegler, 2004, p. 32).

[...]

Fiction et « douche froide », *Heil Tanç!* mêle le ton de l'humour et celui de la catastrophe et intervient, selon nous, dans le contexte culturel, artistique et politique qu'énonce Jacques Rancière (2004) : à la promesse esthétique d'émancipation collective (par le politique, par l'art, par la danse au début du siècle) se substitue, sur ses ruines, un « régime éthique d'indistinction » qui révoque tout projet d'émancipation et se distribue entre un art (ou une politique) devenu soit relationnel, ludique, se vouant au service du lien social, soit un art (ou une politique) devenu, devant la catastrophe, le témoin sublime du désastre ou de l'irreprésentable.

Si « du corps parfait au corps défait, le rêve sombre, le devenir se ferme, la danse se fige et l'Utopie de la Danse échoue », c'est finalement dans ce spectateur qui invectivait contre ce spectacle de « pédés dans le noir », qui exigeait au début qu'on lui « rembourse sa place » et qui a été sommé d'endurer tout le spectacle assis au bord de la scène en impuissance, que s'énonce, il nous a semblé, une porte de sortie comme la possibilité d'un autre corps que nous exprimions alors en une possible « utopique » d'une « corporéité » dont le ressort s'énoncerait sur l'impouvoir et la fragilité d'un corps sensible :

Il émerge alors, dans la pièce de Caterina Sagna, comme la fissure d'un espace possible : dans cette simple séquence d'un homme mûr qui vit, parle, accepte sa maladie et la souffrance de ses pieds, qui conçoit son corps dans la responsabilité, dans l'infini d'un « visage qui d'emblée m'oblige à répondre de lui » (Lévinas, 1982, p. 81), qui se donne et donne ce droit ne pas-plus « danser » pour finalement esquisser l'avènement d'une autre danse née, sur fond de deuil, d'une com-préhension sensible et corporelle, d'une acceptation de la souffrance qui se place comme telle.

Sur cette seule scène, j'en revenais alors à la « corporéité » invoquée par Michel Bernard que je portais en une « utopique », celle de « la possibilité d'un corps-relieur comme d'une corporéité reliée, dans sa définition même, à elle-même, aux autres et au cosmos à travers un tissu de correspondances, un corps interstitiel, intensif et poreux », une corporéité « réticulaire, dynamique, hétérogène » remettant en cause le modèle de « corps » comme « structure organique, permanente et signifiante » :

Le corps et son monde n'est pas l'espace ou l'objet neutre, homogène et isomorphe du cartésianisme mais un milieu plein qui répond et s'ouvre à la mesure d'une *épreuve* du monde, expérimentant en une réciprocité continue et dynamique sa propre intériorité dans une extériorité qui vibre et se développe à partir de lui [...]. En face de la normalisation esthétique des corps parfaits-défaits de la société néo-libérale, la force utopique de la corporéité intervient encore comme un « anti-corps » et se doit d'être maintenue intacte pour résister, consister et exister. [...] Penser le corps dans sa puissance utopique, c'est penser l'infini des possibles du corps, son ouverture incessante à la transformation, sa polyrythmie continue ; c'est par là, l'envisager dans l'infini de ses micro-événements, de ses infimes modulations spatiales et rythmiques (gravitaires et temporelles).

C'est l'infini des *expériences* (et non pas des *conditionnements*), l'infini des multiples croisements sensoriels, tactiles, auditifs, visuelles, kinesthésiques qui trace les chemins multiples de reliance, qui met le corps

en aventure, en en réalisant par excellence sa gravité, sa fragilité, son histoire, sa mémoire. Le « travail des sensations³⁴ » que mènent les danseurs dans les pratiques de formation et de création en danse (en correspondance notamment avec les outils des « méthodes d'éducation somatique³⁵ »), nous apparaît tout à fait essentiel à une utopique de la corporéité comme à l'art de la danse, pour ces enjeux politiques, esthétiques, sanitaires et sociaux qui sont les nôtres. La condition de possibilité et de l'esthétique, et du politique, et du social, et encore de la conduite sanitaire envisagée d'autant plus dans sa dimension préventive ne tient-elle pas dans cette condition de se sentir et de sentir ? L'utopique de la corporéité ne tiendrait-elle pas dans le fait de réaliser (au double sens du terme) l'évidence ?

5. C'est bien aussi à ce « corps comme expérience » comme à ce « travail des sensations » que j'ai développé dans ma thèse que nous avons voulu renvoyer en direction du champ de l'art performance et des arts plastiques, lorsque nous engageons à partir de 2011 nos activités autour du *Diplôme Universitaire Art, danse et performance*. Quoique nous investissons en seconde partie ici ce domaine des « kinesthésies » qui nous semblent importer de quelques manières à tout « travail » du « corps », disons que le texte « Le corps comme expérience (danse et performance) », écrit en 2012 dans une perspective historique, esthétique et politique à la croisée de la danse et de l'art performance aux lieux des avant-gardes artistiques aux XXe siècle, opère comme une sorte de condensé de ce que du « corps » dans cette croisée en arts et en vies, nous pensions avoir à faire et à dire. [Art. 11, p. 159- 165, *Le corps comme expérience (Danse et performance)*³⁶]

Ainsi, « en marge de ce corps-objet, de ce corps-identité ou de ce corps-image dont on nous parle tant », il s'agissait de « mettre en exergue, l'apparition, au cœur de la modernité politique et artistique, d'un corps-expérience » comme de « considérer 'l'expérience esthétique d'un geste' comme le dernier et le premier lieu démocratique de la subjectivation politique ».

Nous insistions alors, dans une approche transdisciplinaire, sur l'importance d'un « corps créateur », d'un corps « sensible » au cœur des « mouvements de libération du corps » en Allemagne et aux USA, des expériences d'un Delsarte, d'un Laban, des surgissements des « expressions du corps », des « gestes déplacés » saillant entre « les gestes utilitaires ou les gestes fous », des « gestes dé-piégés de leurs signes et de leurs attendus » au lieu des expériences menées par Loïe Fuller, Isadora Duncan, Valeska Gert ou Sophie Taeuber-Arp au Cabaret Voltaire. M'adressant en premier lieu au champ de l'art performance où la notion de « corps » est particulièrement utilisée dans une ambivalence entre dimensions objectales et dimensions désirantes ou libératoires, j'insistais sur le corps « mis au travail », son « chantier » comme celui de la « matière corps » qu'ont porté en expériences les danseurs et les artistes dans les années 50-60 : *L'action painting* de J. Pollock, les *events* de John Cage et Merce Cunningham, les *happenings* d'Allan Kaprow, les événements *Fluxus*, les *performances* de la Judson Church qui réunissent musiciens (Terry Riley, La Monte Young), plasticiens (Robert Rauschenberg, Robert Morris) et danseurs (Yvonne Rainer, Trisha Brown, Simone Forti).

Par la notion d'« expérience » au centre du pragmatisme philosophique de John Dewey de « L'art comme expérience³⁷ » qui influença directement Jackson Pollock et Allan Kaprow, je pointais combien le « corps en expérience » s'entend d'une continuité « entre l'agir et l'éprouver », entre l'expérience artistique et l'expérience ordinaire propre à configurer le « partage du sensible » (Rancière).

³⁴ Aurore DESPRÉS, *Le travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique*, Lille, ANRT, 2000.

³⁵ Par « éducation somatique », on désigne des pratiques de perception du mouvement et du corps telles que la méthodes M. Alexander, M. Feldenkrais, Laban-Bartenieff, le Body Mind Centering, l'Analyse Fonctionnelle du Mouvement Dansé, etc.

³⁶ Art 11, « Le corps comme expérience (Danse et performance) » in *L'art au risque du corps*, Revue D'Ailleurs N°4, Revue de la recherche de l'ISBA, Besançon, 2013, p.112-123 in *Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., p. 159- 165*.

³⁷ John DEWEY, *L'art comme expérience* [1982], Pau, Éditions Farrago, 2005.

6. En 2016, à l'occasion d'un colloque sur le « corps » intitulé « Le corps. La dimension cachée. Pratiques scéniques³⁸ » qu'avait impulsé mon collègue Guy Freixe, professeur d'études théâtrales, à l'Université de Franche-Comté, auquel je participais du comité scientifique et d'une communication, et alors même que je venais de finir l'ouvrage collectif *Gestes en éclats. Art, danse et performance*, les problématiques liées à la notion de « corps » reviennent à moi par un autre bord : celui du champ théâtral où après avoir été largement investi dans les années 70-2000, Guy Freixe souhaitait y revenir par les « dessous » ou pour en dégager « l'invisible ». Au regard des rencontres, expérimentations et découvertes que nous avons pu faire au sein du *D.U Art, danse et performance*, la notion de « corps » en ressortait plus que jamais comme polymorphe. En résonance particulière avec ce que je voyais à l'œuvre dans le champ de ce que j'ai appelé la danse-performance comme des performances artistiques en général à l'heure des cultures des tournants numériques et aussi écologiques, il m'a semblé alors important de situer mon approche esthétique à partir d'une redéfinition de la « corporéité » à l'heure contemporaine ; de reconsidérer donc le concept de « corporéité » de Michel Bernard comme à tenter de le prolonger et de l'infléchir autrement.

Il s'agissait aussi de prendre en compte les conceptions du corps qui ressortaient de certaines philosophies et anthropologies comme celles de Judith Butler, Philippe Descola, Augustin Berque, Bruno Latour, Isabelle Stengers, Tim Ingold. [Art. 3, p. 29-40, *Performer avec les morts. Des corporéités échevelées dans la danse-performance*³⁹].

Exposer ces corporéités, c'est avant tout donner à voir ces processus de structuration, déstructuration et restructuration permanents dans lequel la corporéité est entraînée. C'est aussi comprendre, et notamment avec Foucault ou Butler qui nourrissent particulièrement ces chorégraphes, que cette corporéité est fondamentalement sociale, historique, culturelle et donc a fortiori qu'elle relève, sinon d'un bio-pouvoir, d'une inter-corporéité. Cette corporéité ne cesse donc d'être *en relation*, elle est, comme le clame Artaud, tel un « carrefour traversé par tout le monde » — non seulement par des humains mais aussi par des non-humains : des animaux, des végétaux, des virus, des gaz, des glaciers, des objets qu'elle fabrique autant qu'elle s'en trouve fabriquée... toutes ces entités que Philippe Descola appelle des « corps associés⁴⁰ ». Ces corporéités émanent alors directement de constructions écologiques, géographiques, énergétiques, technologiques, sociologiques, idiosyncrasiques, historiques, politiques (éco-géo-techno-socio-idio-historico-politiques) tressées, re-tressées ou détressées dans chacun de nos gestes.

C'est bien cette corporéité expérimentée comme un *réseau* que nous voudrions ici reprendre à notre compte afin de la pousser jusqu'à ces conséquences opératoires pour parler expressément des corporéités contemporaines. Qu'est-ce qu'en effet que « mon » corps dans le tissage de ses images sur les réseaux sociaux ou dans celui du *big data* qui en capte des traces pour me le renvoyer en de potentiels achats ? Qu'est-ce que ma corporéité lorsqu'elle participe des « humanités numériques » et s'étend en de multiples voire lointains espaces et temps coextensifs ? La dimension collective, réticulaire, plastique, ne s'y trouve-t-elle pas là particulièrement révélée ?

³⁸ Colloque international *Le corps. La dimension cachée. Pratiques scéniques* organisé par Guy Freixe, Laboratoire ELLIADD de l'université de Franche-Comté au Centre Dramatique National de Besançon, les 22-24 mars 2016 pour lequel je participais du Comité scientifique, de présidences de communications et d'une table ronde sur « Le corps sensible » et d'une communication in **Volet 1, Biographie CV**, Section 9. Communications & conférences invitées.

³⁹ ART. 3, « Performer avec les morts. Des corporéités échevelées dans la danse-performance », Guy Freixe (dir.), *Le corps, ses dimensions cachées - Pratiques scéniques*, Paris, éd. Deuxième époque, coll. « À la croisée des arts », 2017, p.15-34 in **Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit.**, p. 29-40.

⁴⁰ Philippe DESCOLA, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, NRF, 2005, p. 15.

7. Prenons l'espace ici d'une explication de ce qui se dit là condensé dans un texte au nombre de caractères resserré.

En lisant *Nous n'avons jamais été modernes*⁴¹ de Bruno Latour, je considérais combien une certaine définition du corps de notre modernité basée sur la coupure était finalement, pour le dire ici simplement, assez absurde. Il y a près de 20 ans et à l'occasion d'un cours que je donnais sur « Anthropologie du corps » à l'Université de Toulon en STAPS, je trouvais dans la définition du « corps moderne » de David Lebreton⁴² la formulation la plus synthétique du « corps » qu'aurait construit les Modernes. En contraste avec les observations ethnologiques actives de Maurice Leenhardt (1878-1954) menées sur la « personne » dans le monde mélanésien où la notion de « corps » n'existe pas, mais aussi, selon Lebreton, en contraste avec toutes les sociétés de type « traditionnel » ou « populaire », la formule sur « l'invention moderne du corps » a bien le mérite d'être claire et concise. Prolongeant les travaux de la sociologie de Durkheim (1858-1917) sur une conception du « corps » comme « facteur d'individuation », le « corps » moderne impliquerait en effet une triple coupure :

- *l'homme est coupé de la nature* (scission du corps humain avec le monde en ce que l'homme moderne l'objective en se plaçant en face, au-dessus ou en dehors de quelques manières) ;
- *l'homme est coupé des autres* (passage du nous-autres au moi-je qui fait du corps un « facteur d'individuation ⁴³»);
- *l'homme est coupé de lui-même* (par la séparation même de son corps et de son esprit).

Ainsi, le corps fonctionne comme un *interrupteur*⁴⁴.

Or, dans une considération pragmatique ou simplement réaliste et historique, nous pourrions nous demander comment cet humain triplement scindé parvient tout de même à danser ! Comment danser ou ne serait-ce même qu'agir et se mouvoir avec telles césures ? Quel est cet homme ou cette femme qui ait pu se mouvoir et encore danser, dans nos sociétés modernes - qu'elles qu'en soient les contextes ou les couches sociales même les moins « populaires » – sans être relié un tant soit peu au monde, aux autres et à lui-même ? N'y va-t-il pas là à la fin d'un déni de la pragmatique corporelle quelle qu'en soit ses modes ? Ou justement et précisément d'une « construction imaginaire et sociale » au bord du « fantasme⁴⁵ » ou du « mythe » (d'aliénation ou de libération par le corps) savamment entretenus, et par la vision philosophique, et par la pragmatique d'une politique naturaliste et individualiste ? S'il existait un « Parlement des Corps », que diraient-ils eux-mêmes de leurs modalités d'existence malgré tout ? L'examen historique, sociologique, anthropologique, esthétique des danses en Europe aux tournants du 15^e, du 19^e, du 20^e jusqu'à l'orée du 21^e siècle où s'engage la « révolution numérique » paraît à ce titre sans appel : les liens des corps « modernes » avec le cosmos, avec la nature, avec la société, avec les autres, avec ceux même dont le corps de spectateur semble réduit à un regard, certes peut-être ténus ou retenus, n'ont fort heureusement pas été complètement rompus. Si nous pouvons bien évidemment tout à fait y cerner et y critiquer cet « imaginaire » d'un « corps » fonctionnant comme un « interrupteur » ou cette institution symbolique et politique de l'invention d'un « corps second », là où la coupure rime avec le trait phallique de la droiture que repérait à sa manière et

⁴¹ Bruno LATOUR, *Nous n'avons jamais été modernes, Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La découverte, 1991.

⁴² David LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité*, PUF, 2008.

⁴³ « Pour qu'il y ait des personnalités séparées, il faut qu'un autre facteur intervienne qui fragmente ce principe et qui le différencie : en d'autres termes, il faut un facteur d'individuation. C'est le corps qui joue ce rôle. Comme les corps sont distincts les uns des autres, comme ils occupent des points différents du temps et de l'espace, chacun d'eux constitue un milieu spécial où les représentations collectives viennent se réfracter et se colorer différemment. » in Émile DURKHEIM, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Librairie Félix Alcan, 1912, p 386-387.

⁴⁴ « Le corps fonctionne à la façon d'une borne frontière pour délimiter en face des autres, la présence du sujet. Il est facteur d'individuation, l'homme est coupé du cosmos, coupé des autres et coupé de lui-même », David LEBRETON, *op.cit.*, p. 109. Voir également David LEBRETON, *La sociologie du corps*, Paris, PUF, Que sais-je n°2678, 1992, p. 29.

⁴⁵ « Le corps est le symbole dont use une société pour parler de ses fantasmes », Michel BERNARD, *Le Corps, op.cit.*, p. 134.

autrement, le juriste et psychanalyste Pierre Legendre dans *La passion d'être un autre. Étude pour la danse* en parlant de la Belle Danse jusqu'aux « danses modernes »⁴⁶, nous ne pouvons en rester là.

Disons plutôt plus simplement avec Bruno Latour que nous pensons que les corps eux-mêmes dans leurs dimensions matérielles et sensibles, « n'ont jamais été modernes⁴⁷ » ; que le corps comme « relation » n'a jamais cessé de fonctionner de quelques mesures ou de quelques manières. Dit autrement :

« Ne sous-estimons pas les Occidentaux. Ils ne sont pas si bêtes. Eux non plus ne sont pas sortis de la vieille matrice anthropologique. (...) Rien ne serait plus faux que d'opposer aux "cultures" traditionnelles, homogènes, enracinées, synthétiques, le monstre froid de la modernisation sans attache, sans ancêtres et sans dieux, ou, ce qui serait pire, de cliver nos propres collectifs en deux, pour en extraire la culture - pauvre résidu de rituels, de symboles, de représentations - en abandonnant la Nature à l'universalité sans phrase⁴⁸ »

Si nous ne pouvons qu'agréer sur le fait de cette « Constitution » du Corps par les Modernes, rejoignant par là le modèle « naturaliste » que relève l'anthropologue Philippe Descola pour l'ontologie plutôt occidentale, basée justement sur ces séparations entre non-humains et humains, entre nature et culture, entre soi et autrui, entre corps et esprit, il n'empêche que nous ne pouvons que douter qu'il y en ait été ou en soit encore, dans les *expériences* corporelles individuelles et sociales, ainsi. C'est alors que nous percevons distinctement l'opération et la portée propre à ce modèle, à savoir précisément la dénaturation ou la « falsification » (Bernard), sinon le déni, d'une certaine pragmatique corporelle. Aussi, nous ne pouvons adhérer au fait de conduire et de reconduire intact ce fantasme de la coupure (ou de la fusion) dans l'étude des faires dansants et des danses même occidentaux ; nous pensons qu'il importe avant tout de *spécifier* avant tout les expériences et leurs modalités, c'est-à-dire aussi d'engager si nécessaire des théorisations adaptées ou qui leur conviennent, de dégager donc des *manières* de danser comme des *manières de penser, d'agir ou de sentir dans leurs milieux, contextes et pratiques spécifiques*, et, quoique nos discours puissent porter sur le passé ou sur l'ailleurs, nous ne pouvons pas nous exclure de ce que nos discours et nos gestes, en niant ou pas la dimension matérielle et sensible de nos vécus, réalisent au présent, font et portent en devenirs.

8. Alors que j'utilisais bien peu la notion de « corporéité » pour parler de la danse-performance, dans le sens même où celle-ci travaille bien le « corps », il m'a semblé intéressant, à partir de 2015, d'y revenir pour la prolonger d'une certaine qualification située à l'heure contemporaine.

Plutôt qu'une entité organique, homogène, stable, permanente et signifiante, la « corporéité », selon Michel Bernard, s'avance comme particulièrement *réticulaire, énergétique, matérielle, intensive, plastique, dynamique, mobile, polysensoriel, spectrale, plurielle, hétérogène, instable, aléatoire* et dont *l'ambivalence des forces* joue en elle entre *force* et *fragilité, pouvoir* et *impouvoir*⁴⁹.

En invoquant la notion de **corporités échevelées**, il s'agit alors de prendre la mesure de l'ensemble de ces adjectifs qualificatifs en conséquence(s), d'insister et de pousser plus avant, non pas dans une approche ontologique mais exactement dans une approche modale d'un certain mode du contemporain, les trois dimensions suivantes :

- **la notion de « réseau »** empruntée doublement à la notion ontologique de « tissu », d'« entrelacs » sensoriel, de « chair » de Merleau-Ponty ou à la notion épistémologique de « rhizome » de Guattari et Deleuze

⁴⁶ « Cette masse de textes entrecroisés [sur la danse] signale et souligne ceci : l'ordre légal se fabrique un corps humain. En d'autres termes, pour être transporté d'idéal, pour être conforme et vrai, le corps doit être fabriqué une deuxième fois. Les institutions ont affaire à ce corps second. Dans la condition occidentale, la danse a été réglée aussi de telle sorte qu'elle vienne concourir à la généralisation des idéaux autorisés, à répandre les techniques de conquête de la Loi, à rendre universelle l'idée politique de l'autre corps », Pierre LEGENDRE, *La passion d'être un autre. Étude pour la danse*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 92.

⁴⁷ Bruno LATOUR, *Nous n'avons jamais été modernes, Essai d'anthropologie symétrique*, op.cit.

⁴⁸ Bruno LATOUR, « Note sur certains objets chevelus », *Nouvelle revue d'ethnopsychiatrie*, n°27, 1994, p. 21-36.

⁴⁹ La corporéité, écrit encore Michel Bernard, est « un réseau plastique, contingent et instable de forces sensorielles, motrices, pulsionnelles, mieux une bande spectrale d'intensités énergétiques aménagée et gérées par un double imaginaire : l'imaginaire social et l'imaginaire individuel ou radical », Michel BERNARD, *De la création chorégraphique*, op.cit., p. 225.

que, dans le cadre d'une pensée écologique des **corps-milieux** et des **gestes-milieux** (avec Von Uexküll, Simondon, Descola, Berque, Ingold), il s'agit de sortir quelque peu de l'opposition intériorité/extériorité liée au problème du corps-sujet individuel-social, pour l'ouvrir sur la perception d'une corporéité contemporaine, qui non seulement advient comme le « carrefour du champ symbolique » mais surtout advient en *incessante relation* avec des êtres-gestuels humains ou non-humains composant une inter-corporéité ou une inter-gestualité permanente ; ce que nous impliquerons plus loin sous le terme d'**hypergestualité** ;

- la notion de « temporalité » et de surcroît d'incessante instabilité des processus de structuration, déstructuration et restructuration permanents dans lequel la corporéité est entraînée ; ce au travers de **gestes** qui ne pourront se comprendre que de leurs modulations *temporelles, rythmiques, dynamiques et gravitaires*, soit ce que nous nommons des **espaces-temps gravitaires situés**, c'est-à-dire des **gravités** ou ce que j'ai appelé des **pondéralités** ET leurs durées au travers d'incessantes chaînes de traduction et de transformation filant les mémoires et les histoires ;

- la notion d'« impouvoir » ou de « fragilité » nous importe, non seulement parce qu'elles parlent ensemble des modes et des conditions d'existence (esthétiques et politiques) des corporéités contemporaines que les artistes en chair et en œuvre impactent particulièrement, mais aussi parce qu'elles nous transportent épistémologiquement vers une dimension esth-éthique où la précarité et la fragilité des gestes (plutôt que de l'éphémère promis à la disparition) ont valeur. La notion de fragilité renvoie à la dureté ou à la finesse de ces *fil*s qui tissent les corporéités entre elles ou relient des gestes entre eux, à la précarité de ces *liens* entre les gestes et leurs restes, de ces « traces », « supports », « sources » ou « archives » des gestes, de ces entités complètement hétérogènes (mots, images, objets, êtres, pensées, sensations) ou êtres gestuels, qui peuvent apparaître ou tomber dans l'oubli, comme de se relier différemment au(x) fil de nos perceptions constamment changeantes sur eux. Ainsi, nous tenons en valeur la **fragilité** de tous ces **êtres gestuels** au point d'intérêt d'en *prendre soin et de les tenir pour ce qui compte*.

9. Dans une approche écologique, notre propos dans ce texte a visé à retourner au *lieu* et aux *milieux* de ces corporéités, d'insister vraiment sur le corps comme réseau (*corps-réseau*) ou comme « milieu » (*corps-milieu*). Même si nous l'avons plus suggéré que développé en tant que tel dans nos publications, nous nous situons dans le champ d'une pensée écologique qui accorde à la notion de « milieu » une profonde distinction avec celle d'« environnement » dont la pensée de Von Uexküll en 1907 donne déjà les prémisses d'une relation entrelacée :

« Cet extrait du monde extérieur qui est différent pour chaque animal et qui lui est propre, on le nomme son milieu⁵⁰ »

Plutôt que d'invoquer des « corps » dans un « environnement » selon les oppositions entre un dedans et un dehors, un intérieur et un extérieur qui semblent bien de moins en moins opérantes pour parler des corporéités contemporaines et encore des corporéités artistiques contemporaines, il s'agit de considérer le corps-milieu et d'insister sur ce « réseau » dont parlait Michel Bernard :

C'est bien cette corporéité expérimentée comme un *réseau* que nous voudrions ici reprendre à notre compte afin de la pousser jusqu'à ces conséquences opératoires pour parler expressément des corporéités contemporaines. Qu'est-ce qu'en effet que « mon » corps dans le tissage de ses images sur les réseaux sociaux ou dans celui du *big data* qui en capte des traces pour me le renvoyer en de potentiels achats ? Qu'est-ce que ma corporéité lorsqu'elle participe des « humanités numériques » et s'étend en de multiples voire lointains espaces et temps coextensifs ? La dimension collective, réticulaire, plastique, ne s'y trouve-t-elle pas là particulièrement révélée ?

⁵⁰ Jakob VON UEXKÜLL, « Die Umrisse einer kommenden Weltanschauung », Die neue Rundschau, 1907, p. 649 ; *Mondes animaux et mondes humains*, Paris, Denoel, 1965.

Cette corporéité avance alors l'expérience d'un corps comme *milieu*, entendu qu'un milieu est toujours relationnel, peuplé, plastique, changeant et que la notion de milieu peut se définir comme *geste de passage entre différents milieux*. On rejoint ici non seulement la notion de « milieu associé » que transporterait chaque individu et qui se transformerait dans chaque processus d'individuation, comme l'a développée Simondon⁵¹, mais aussi ou encore le concept de *médiance* formé par le philosophe et géographe Augustin Berque à partir de sa lecture du philosophe japonais Watsuji Tetsuro, que je me permets de reprendre ici, quoique décalée d'une perspective ontologique. Dans une conception écologique, la médiance est, dit-il, « la relation dynamique (le moment) de deux moitiés, l'un qui est le corps individuel, l'autre qui est le milieu éco-techno-symbolique nécessaire au corps individuel, et dont le couplage forme concrètement un être humain⁵² ». Ainsi, la structure de la médiance « partage l'être humain en deux moitiés, dont l'une est notre corps animal, l'autre notre corps médial⁵³ ». C'est dire que si notre « corps animal » est écologique, géographique et situé en tel endroit de l'espace, notre « corps médial » traverse sans cesse les frontières cadastrales de nos corps individuels et s'étire ou se retire en fonction des dispositifs techniques et symboliques auxquels nous associons notre existence. C'est cette force de médiance qu'investiraient, selon Berque, en consistance les artistes ou les sorciers, par des sortes d'excès du corps médial, toujours avide de « d'espace vital où investir sa force » par rapport à des systèmes symboliques ou de noms qui les annihilent, les cadastrent ou les fichent.

Par ce composé animal-médial, notre corporéité est toute à la fois énergétique et symbolique, topique et hétérotopique, géographique et historique, traversée et traversante et, en considération des multiples filins qui la tissent, expressément fragile.

De saisir alors le « corps » humain dans son « ouverture » au milieu, et donc comme plus proche de cette « tique⁵⁴ » dont parle Von Uexküll, de ce « champignon⁵⁵ » dont parle Tim Ingold, ou encore de ce « crayon⁵⁶ » dont parle Augustin Berque ou enfin des « quasi-objets » ou « objets chevelus » dont parle Bruno Latour au regard des « objets compacts » :

« Les objets d'autrefois, ces objets qui constituaient l'un des côtés de la culture moderne avaient une caractéristique mortifère. Ils étaient faits pour être détachés de l'ensemble des connexions sociales. Tout change si l'on suit à la trace les *objets chevelus*, car le corps des biologues et des médecins devient un ensemble diversifié d'entités qui émergent à l'occasion des dispositifs hospitaliers et qui sont irréductibles au réductionnisme. J'entrais à l'hôpital avec un petit

⁵¹ Gilbert SIMONDON, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, éd. J. Millon, Paris, 2005.

⁵² Augustin BERQUE, *Milieu et identité humaine. Notes pour un dépassement de la modernité*, éd. Donner lieu, Paris, 2010, p. 19.

⁵³ Augustin BERQUE, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, éd. Belin, Paris, 2015 [1987], p. 204.

⁵⁴ Jakob von UEXKÜLL, *Mondes animaux et monde humain* (trad. Philippe Muller), Paris, Denoël, 1965, p.14-15.

⁵⁵ « Les champignons, voyez-vous, ne se comportent tout simplement pas comme des organismes devraient se comporter. Mais il en va également ainsi avec les hommes. Ils ne vivent pas à l'intérieur de leurs corps, comme les théoriciens de la société se plaisent à l'affirmer. Leurs traces s'impriment sur le sol, via leurs empreintes, leurs sentiers et leurs pistes ; leur souffle se mêle à l'atmosphère. C'est pourquoi j'en suis venu à interroger ce que nous entendons par "environnement", pour finalement ne plus le concevoir comme ce qui entoure (ce qui est "là-dehors" et non "ici dedans") mais comme une zone d'interpénétration à l'intérieur de laquelle nos vies et celles des autres s'entremêlent en un ensemble homogène », Ingold-Marcher avec les dragons

⁵⁶ « Qu'est-ce qu'un crayon », interroge Berque. Ce n'est pas seulement le *topos* du crayon, son contour immobile qui circonscrit son être, comme chez Aristote, ni même son identité en tant qu'*idée* de crayon comme chez Platon, ni encore son emplacement mesurable dans la *res extensa* qui définit comme la *chose étendue* comme chez Descartes, mais aussi, en réinterprétant la notion de *chôra* – tirée du *Timée* de Platon via une analyse critique de celle de Derrida-, toute la *matrice* et l'*empreinte* du crayon, c'est-à-dire, selon Berque, « son milieu ; à savoir le tissu relationnel au sein duquel le crayon existe, et sans lequel il n'existerait pas » : un système symbolique (l'écriture), impliquant un autre système symbolique qui le représente (la parole), impliquant donc des rapports humains, mais encore « des forêts pour produire le bois des crayons, du carbone cristallisé pour en produire les mines, des papeteries pour le papier, des tables pour poser le dit papier, etc (...) Ces systèmes techniques et symboliques, ainsi bien sûr écologiques puisque nous sommes sur terre, forment donc le lieu existentiel du crayon : ce qu'il est nécessaire pour qu'il existe (...) Il faut saisir que le crayon *suppose* et *engendre* la réalité où il s'insère⁵⁶ ». Ainsi, « l'être du crayon est donc à la fois dans son lieu matériel et dans son (mi)lieu existentiel, dans son *topos* et sa *chôra* ».

nombre de composants, et me voilà soudain distribué dans tout un hôpital en des centaines de trajectoires qui font de mon corps un réseau artificiel et hautement différencié. Mon sang, pour prendre l'exemple de l'anémie étudié par Annemarie Mol, se promène à travers des ordinateurs, se multiplie dans les laboratoires d'analyse, se branche sur des savoir-faire multiples, doublant par une circulation nouvelle, institutionnelle et technique, la double circulation des veines et des artères. Il ne faut surtout pas croire les réductionnistes modernes lorsqu'ils affirment objectiver le corps -que ce soit pour encenser leurs prouesses ou pour les maudire. Chaque réductionniste fait proliférer les instruments, les dispositifs, les concepts, les agents, niant ainsi, par son mouvement même, par son équipement, les prétentions de sa philosophie⁵⁷ ».

Qu'est-ce que le « corps humain » ici sinon qu'un milieu ou un réseau où interfèrent sans cesse des êtres de la technique, de la langue, de la culture et de la pensée dans lequel il s'insère ? La corporéité en ce sens ne cesserait de produire des hybrides nature-culture-corps-esprit où s'y combinent, ce que Bruno Latour appelle, des « collectifs » de toutes sortes. Ainsi, ces nombreux « objets chevelus » que définit B. Latour, les OGM, l'hôpital, une file de voitures sur une autoroute, la bombe démographique, le trou d'ozone, le réchauffement climatique, les systèmes de parenté, l'ethnomédecine, les sacrifices, le culte des ancêtres, la génétique, la cosmologie, l'hématologie, une centrale nucléaire, une carte du génome humain, un feu de bois, une charrette, des esprits visibles dans le ciel, un cluster de galaxies⁵⁸, ne sont-ils pas aussi justement des entités inséparables de nos corps et donc exactement de nos corporéités ? Il s'agit alors de comprendre la corporéité elle-même comme un milieu, comme un réseau où s'agencent des collectifs.

En écho avec les notions d'« objets chevelus⁵⁹ » de B. Latour, on a qualifié cette corporéité comme *échevelée* ou comme *étoilée-étiolée* tant elle déborde les corps humains visibles en de vifs et fugaces rhizomes. Cette corporéité ne cesse d'être *en relation*, elle est, comme le clame Artaud, tel un « carrefour traversé par tout le monde » - non seulement par des humains mais aussi par des non-humains, toutes ces entités que Philippe Descola appelle des « corps associés⁶⁰ » que l'ontologie naturaliste a trop longtemps relégué « dans une simple fonction d'entourage ». En d'autres termes, il s'agit d'inclure dans les corporéités-milieux des êtres de natures hétérogènes aux modalités d'existence diverses.

Avec la notion de corporéité échevelée, il s'agit alors d'aller plus loin pour faire d'une certaine corporéité un *milieu* même, empli et habitée de collectifs d'objets, de signes multiples, ce que nous appellerons ensuite des « êtres gestuels ». C'est là considérer que la corporéité dépasse le corps physique et appert toujours tressée d'à-côtés ou de « corps associés » : de mots, d'images, de choses, de lumières, de sons, d'airs, de sols, de mers, de dieux, de bouts d'un arbre, d'un OGM, d'un électrocardiogramme, d'un téléphone portable, d'une photo d'un grand-père, du Code de la route, d'un chien, d'un réseau social, de la côte d'Adam ou d'extra-terrestres.

Ainsi, dans le cadre de ce colloque et de cet ouvrage sur « Le corps. Ses dimensions cachées », j'écrivais [Art.3, *Performer avec les morts. Des corporéités échevelées dans la danse-performance*, p. 32⁶¹] :

Quelles seraient donc ces « dimensions cachées » du corps sinon tous ces milieux, toutes ces contrées portées alors par toute l'épaisseur animale-médiale de notre corporéité ? Là, où grouillent toutes ces présences ou ces êtres de sensations et de fictions qu'elle transporte ? Ne seraient-elles pas

⁵⁷ Bruno LATOUR, « Note sur certains objets chevelus », *op.cit.*

⁵⁸ Bruno LATOUR, *Nous n'avons jamais été modernes, Essai d'anthropologie symétrique*, *op.cit.*

⁵⁹ Les « objets chevelus » sont des entités inséparables de nos corps : le nucléaire, les OGM, les clones, l'hôpital, le réchauffement climatique, etc. Bruno LATOUR, « Note sur certains objets chevelus », *Nouvelle revue d'ethnopsychiatrie*, n°27, 1994, p. 21-36.

⁶⁰ Philippe DESCOLA, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, NRF, 2005, p. 129.

⁶¹ ART. 3, « Performer avec les morts. Des corporéités échevelées dans la danse-performance », Guy Freixe (dir.), *Le corps, ses dimensions cachées - Pratiques scéniques*, Paris, éd. Deuxième époque, coll. « À la croisée des arts », 2017, p.15-34 in **Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., p. 29-40.**

seulement en lien avec nos perceptions d'un « corps » qui ne se résout pas à vouloir en admettre la simple existence et la simple évidence ?

Il s'agit alors de propulser ces « corps » dans celles plus complexes, matérielles, imaginaires, expérientielles, mouvantes, multiples, poétiques, esthétiques, « plastiques et spectrales⁶² » comme l'énonce Michel Bernard. Ainsi, je voudrais citer ici cette belle citation de Min Tanaka, qui vient bien en résonance de la notion de « corps associés » :

« Au Japon, on dit souvent qu'il faut commencer juste à côté de son corps. Il faut détruire l'habitude. Si tout le monde commence juste à côté de son corps, chacun à côté des autres, alors il y a un territoire commun, avec des pénétrations réciproques du territoire. [...] Nous ne sommes pas des êtres aboutis et refermés, nous sommes criblés de trous. Ce sont ces trous qu'il nous faut continuer à regarder, comme autant de rêves même à venir. [...] De là naît un mouvement de va-et-vient qui nous fait concrètement sortir de la détermination figée, et qui produit finalement des vibrations dans les rapports de pouvoir⁶³. »

Car, en effet, avec cette notion de « corporéité échevelée », nous souhaitons déjà seulement « pouvoir concevoir une théorisation du corps expressément conciliée et articulée avec les *expériences et savoirs* du corps de l'acteur, du danseur et du performeur qu'elles qu'en soient les nombreuses pratiques ou techniques du corps, en ce que nous n'en connaissons aucune — y compris les sports — qui ne convoque mille entités, êtres ou partenaires invisibles avec lesquels les acteurs interagissent — que ceux-ci, comme en diverses modalités d'existence, soient localisés dans les champs du mental, de l'imaginaire, de la métaphore, de la fiction, du symbolique, du spirituel, du mystique, du rêve, de l'hallucinatoire, du sacré, du magique, du politique ou du religieux. Ce sont toutes ces dimensions de l'invisible⁶⁴ qu'il semble nécessaire de soulever dans l'acception d'un « corps » et pour nous, d'une corporéité qui, en actes et expériences, ne s'en serait pourtant jamais véritablement départie. Il s'agirait aussi de pouvoir penser ce que nous détectons aujourd'hui et expressément dans les arts, comme un certain animisme contemporain », dont il semble qu'une pensée spécialement écologique aurait besoin. Comme, l'exprime Descola : « Tandis que l'animisme déchiffre les signes de l'altérité dans la discontinuité des corps, le naturalisme les reconnaît dans la discontinuité des esprits⁶⁵ ». On pourrait dire alors que l'opération consisterait à ouvrir alors véritablement à la multiplicité des corps-esprits.

Avec la notion de corporéité échevelée, il s'agit alors d'aller plus loin encore pour faire d'une certaine corporéité un *milieu* même, empli et habitée de collectifs d'objets, de signes multiples, ce que nous appellerons ensuite, non pas tant des « corps associés » que des « êtres gestuels » de nature hétérogène.

Il est intéressant de constater que Philippe Descola reprend directement cette notion de « corps associés⁶⁶ » à Merleau-Ponty, de même qu'Augustin Berque construit directement cette « science des

⁶² Michel BERNARD, *De la création chorégraphique, op.cit.*, p. 21.

⁶³ Min TANAKA, entretien in Bernard Rémy, « Butô. Un nouveau jour », *Vertigo* 2008/2, n° 34, p. 20-21.

⁶⁴ À ce titre, les travaux d'une « anthropologie des images » de Carlo Severi mériteraient d'être investis pour mes recherches : Carlo SEVERI, « Pour une anthropologie des images », *L'Homme*, 165, 2003, 7-10 ; Carlo SEVERI et Carlos FAUSTO, *L'image rituelle*, L'Herne, Paris, L'Herne, 2014 ; *Le principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire*, Paris, Aesthetica, Musée du Quai Branly, 2007.

⁶⁵ Philippe DESCOLA, *Par delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005, p. 399.

⁶⁶ « Il faut que la pensée de science – pensée de survol, pensée de l'objet en général se replace dans un « il-y-a » préalable, dans le site, sur le sol du monde sensible et du monde ouvert tels que sont dans notre vie, pour notre corps, non pas ce corps possible dont il est loisible de soutenir qu'il est une machine à information, mais ce corps actuel que j'appelle mien, la sentinelle qui se tient silencieusement sous mes paroles et sous mes actes. Il faut qu'avec mon corps se réveillent les **corps associés**, les autres, qui ne sont pas mes congénères, comme dit la zoologie, mais qui me hante, que je hante, avec qui je hante un seul être actuel, présent, comme jamais animal n'a hanté ceux de son espèce, son terroir ou son milieu » in Maurice MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1985, p. 13.

milieu » qu'il nomme la « mésologie⁶⁷ » et le concept de médiance » directement en lien avec le concept de « chair »⁶⁸ de Merleau-Ponty.

Dans cette référence importante pour nous à la phénoménologie merleau-pontienne à laquelle nous avons référé dans notre thèse, cela en particulier pour parler spécialement de la danse d'Odile Duboc, nous voudrions préciser que notre approche esthétique et politique se détache de la perspective ontologique merleau-pontienne (et berquienne), quoique nous puissions la convoquer en « outils » pour certaines modalités d'être au « corps ».

Ce sur quoi nous voudrions insister particulièrement, c'est sur le fondement non-dualiste (sujet-objet, corps-conscience, intérieur-extérieur, corps-environnement). Nous pensons en effet que l'appréhension esthétique voire historique des corporités chorégraphiques, performatives ou artistiques contemporaines *appellent*, il nous semble, la considération de cette anthropologie non-dualiste que portent Philippe Descola, Bruno Latour ou encore Tim Ingold, que celles-ci travaillent particulièrement – quoique, précisons-le par ailleurs, ces anthropologues n'utilisent pas spécialement la notion de corporité.

De quelques manières, l'ouverture de ces « corporités échevelées » dessinait déjà une méthodologie ou un certain geste de recherche visant aussi et encore à « désincarcérer les corps⁶⁹ » ou, dit autrement, d'en relâcher les nœuds, d'en faire apparaître les fils, d'en *déplier* les habits en ce qu'elle serait elle-même à la fois habitante et habitée.

10. Dès lors, ce que nous entendons par « *corporité échevelée* » tient davantage d'une vision, d'une perception que nous portons sur les corps contemporains ordinaires ou créateurs, pensés à l'aune de nos cultures numériques, que d'une conception du « corps » que nous voudrions porter en véritable nouveau concept d'une approche ontologique. Pensée dans le contexte des tournants numérique et écologique, il est certain que cette dimension des corps dans leur certaine « devenir digital » mériterait encore d'être développée.

Mais, déjà, voir, penser, dire les « corporités échevelées » permettait d'insister sur la dimension médiale, réticulaire, multiple, dynamique, fragile des « corps », de mettre à jour les êtres « invisibles », les « imaginaires » qui y grouillent, êtres humains ou non-humains hétérotopiques sans pour autant le séparer de sa situation géographique, gravitaire, topique et locale.

C'est bien ce qui nous a intéressé dans « l'écoumène » signifiant « terre habitée » du géographe Augustin Berque sur laquelle il base toute son ontologie, sa propension d'une dimension située « combinant l'écologique avec la technique et le symbolique⁷⁰ ». Ce qui nous intéresse alors consiste justement dans ce

⁶⁷ Augustin BERQUE, *La mésologie, pourquoi et pour quoi faire ?* Nanterre La Défense, Presses universitaires de Paris Ouest, 2014.

⁶⁸ La structure ontologique de la médiance dans ce double sens de la trajection chez Berque rejoint complètement la notion de *corporité* et de *chair* de Merleau-Ponty conçue comme à un « élément » à la manière d'un « milieu », dont on ne parvient plus à voir les limites des incessants mouvements circulatoires :

« Si l'on veut des métaphores, il vaudrait mieux dire que le corps senti et le corps sentant sont comme l'envers et l'endroit, ou encore, comme deux segments d'un seul parcours circulaire, qui, par en haut, va de gauche à droite, et par en bas, va de droite à gauche, mais qui n'est qu'un seul mouvement dans ces deux phases. (...) Où mettre la limite du corps et du monde puisque le monde est chair ? » (*Le Visible et l'Invisible-Notes de travail*, Paris, Gallimard, 1964, p. 181-182)

ou encore :

« Ce que nous appelons chair, cette masse intérieurement travaillée, n'a de nom dans aucune philosophie. Milieu formateur de l'objet et du sujet, ce n'est pas l'atome de l'être, l'en-soi dur qui réside en un lieu et un moment uniques : on peut bien dire de mon corps qu'il n'est pas ailleurs, mais on ne peut pas dire qu'il soit ici ou maintenant, au sens des objets » (*Le Visible et l'Invisible, op.cit.*, p.191)

⁶⁹ « Peut-on désincarcérer les corps ? Un corps ce n'est pas du tout un Body plus un Mind. Inutile d'aller accuser le pauvre Descartes. Lui, du moins, avait encore autour de lui tout un ensemble d'êtres avec lesquels transiger : Dieu bien sûr, mais aussi les mathématiques et le Malin Génie, pour en nommer quelques-uns » in Bruno LATOUR, « Désincarcérer les corps », dans *Psychiatrie Française*, Vol. XXXXIII, 1/12 Juin 2012, p. 23-37, (transcription d'une conférence prononcée à la Journée de l'Association Française de Psychiatrie, La philosophie et la psychiatrie, 18.11.2011), <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/125-PSYCHIATRIE.pdf> [consulté le 25/07/2016].

⁷⁰ Augustin BERQUE, *op.cit.*, p. 157.

composé dynamique « éco-techno-symbolique » qui fait du corps à la fois un lieu dans sa situation terrestre et géographique et un milieu traversé de toutes parts en son milieu. Berque souligne par-là la géographicit  de l'il-y-a les choses par où commence les existences, et aussi de quelques manières aussi, leur historicité. Là, il ne va donc pas sans une certaine « concrétude » qui nous importe. Mes recherches insistent souvent pour qualifier les corpor t s dans leur relation au monde à partir d'un (mi)lieu espace-temps gravitaire soit matériel et situé. C'est que dans les philosophies de la conscience ou les pensées du virtuel, on a vite fait de perdre le « poids » des corps, leur relation terrestre et, nous le verrons pour ce qui nous importe, les relations gravitaires des corpor t s à leurs milieux.

Cette notion s'est révélée donc particulièrement opérationnelle pour exposer quelques œuvres chorégraphiques où il s'agit de « Performer (avec) les morts », thématique ouverte   la fragilité des corps par le mourir, par la mort d'êtres proches ou lointains qui grouillent dans les corps et leurs gestes, comme nous l'engagions dans l'importance de la prise en compte d'une problématique du temps au sein de ces corpor t s échevelées. [voir *infra* Partie 3 Archives].

De même, la notion de « corpor t s échevelées » a été particulièrement opérante et fructueuse pour penser les corps et les performances contemporaines lorsque j'ai répondu à l'invitation d'Antoine Pickels pour une conférence en 2016 à l' cole nationale supérieure d'art La Cambre   Bruxelles en présentation de notre ouvrage, conférence que j'avais intitulée plus exactement « Corps  chevel s et gestes en  clats⁷¹ ». Par-là, j'ai pu exposé la pensée du multiple, de l'ouvert et du fragile qui préside à l'agencement de l'ouvrage, mais aussi, en tirant des extraits orchestrés avec des vid es sur une page html rhizomatique réalisée pour l'occasion, j'ai pu présenter les multiples « corps » qu'exposent Claudia Triozzi à partir notamment de *Pour une thèse vivante* et le texte « Corps-toi. Transcrit du corps⁷²», Olga Mesa et Francisco De Infante avec *Carmen-Skakespeare* et leur texte-performance « Dialogue de Sourds⁷³ » ou encore Loïc Touzé et Mathieu Bouvier avec *La Chance* ou le dispositif de « Faire une danse par télépathie. Une pratique performative⁷⁴ ». Par la fragmentation, la juxtaposition et la combinaison, ces œuvres ont pour point commun de mettre en scène ou en espace, la diffraction (des corps), en même temps que la profonde relation de ce qui les lie.

Dans le contexte de cultures digitales, les « corpor t s échevelées » n'ont-elles pas en propre le danger d'un devenir digital du monde comme de celui d'un devenir subjectif disséminé sur internet ? Invitée en 2016 par Sophie Klimis et Marian Del Valle à une journée-laboratoire⁷⁵ intitulée « Performances en dialogues » au Centre Arts et Performances (CAP) de l'université de Saint-Louis   Bruxelles où comme « répondante », j'ai été particulièrement intéressée par la performance d'Adva Zaka  avec laquelle je me trouvais en dialogue. Dans le halo des travaux d'un Bruno Latour, l'artiste danseuse-performeuse israélienne vivant en Belgique explore ces manières dont son corps est peuplé de multiples langues, langages ou êtres, comment ceux-ci se superposent, s'emboitent, s'enlacent, se catapultent, se diffractent au point d'une possible disparition. C'est aussi ce que travaillent en dérision Antoine Defoort et Halory Goerger avec *Germinal* (2014) où quatre personnes apprennent en compétences et en incomp tences à construire leurs corps et langage en superposant les données tel qu'en un jeu vidéo. De nombreux travaux sur de nombreuses œuvres artistiques restent à ouvrir sur cette thématique des corpor t s à l'heure des cultures numériques, il

⁷¹ Aurore DESPRÉS, « Corps  chevel s et gestes en éclats », conférence invitée,  cole nationale supérieure d'art La Cambre, Bruxelles, le 23 novembre 2016 in **Volet 1, Biographie CV**, Section 9. Communications & conférences invitées.

⁷² Claudia TRIOZZI, « Corps-toi - Transcrit du corps » A. DESPRÉS (dir.), *Gestes en éclats. Art, danse, performance*, Dijon, Les presses du réel, 2016, p.

⁷³ Olga MESA & Francisco RUIZ DE INFANTE, « Enregistre - Dialogue de Sourds. Exercices de mémoire autour du cadrage (devant, derrière, avant et après) » in A. DESPRÉS (dir.), *Gestes en éclats. Art, danse, performance, op.cit.*, p.

⁷⁴ Loïc TOUZÉ & Mathieu BOUVIER, « Transistor - Faire une danse par télépathie. Une pratique performative développée » in A. DESPRÉS (dir.), *Gestes en éclats. Art, danse, performance, op.cit.*, p.

⁷⁵ Aurore DESPRÉS, « Performances en dialogues », journée d'étude organisée par le Centre Arts et Performances (CAP) du Centre Prosp ro de l'université de Saint-Louis, le 22 avril 2016 à l'université Saint-Louis   Bruxelles, en présence de l'artiste Adva Zaka  in **Volet 1, Biographie CV**, Section 9. Communications & conférences invitées.

n'empêche que notre propos ne viserait, par l'évocation de ces mille cheveux hétérotopiques, qu'à insister sur leur condition de possibilité d'existence, à savoir la topique située et, nous le verrons, la gravité et la condition terrestre des corps.

Sur ce même sujet, nous répondions en 2016 à l'invitation de l'artiste danseuse Esther Mollo, formée au « mime corporel » dont tout le travail de mise en scène interroge le rapport du « corps de l'interprète avec les outils numériques » et de David Ayoun, artiste plasticien pour collaborer à leur processus de « recherche » artistique « Pas de côté – Le corps utopique⁷⁶ ». Basé sur la spirale du texte « Le corps utopique » de Michel Foucault, il s'agissait de questionner le « corps » « utopique » de la « Kinect », caméra et logiciel de détection de mouvements du corps humain, initialement connu sous le nom de code Project Natal, qui a été vendu à des milliers d'exemplaires, ce notamment pour l'utilisation de techniques d'interaction sans manette dans des jeux comme la Wii. Comment le système ici réduit à une seule Kinect et à son logiciel le plus basique, c'est-à-dire sans correction de ses erreurs, détecte les mouvements de la danseuse ? Esther et David, entre corps physique et corps numérique, vont se lancer dans un mouvement de traductions successives en tentant d'apprendre, par les erreurs nombreuses de la Kinect, ce que cet œil spécifique leur fait faire. Il s'agit ainsi à partir de la traduction numérique d'une danse, de retraduire par le corps physique cette traduction, retraduite encore par l'œil de la Kinect et de se lancer ainsi dans des dérivations successives. « Ce processus d'aller-retour entre corps physique et corps numérique, permet de créer une boucle chorégraphique dérivative, une mise en abîme rendant alors lisible le déplacement et la déconstruction des représentations du corps dans des directions inattendues, étranges, troublantes, touchantes, burlesques ».

Arrivée à ce point de la recherche, j'ai proposé que nous détections ce qui apparaît au *milieu* de ces corps topiques-utopiques ou réels-numériques ou plus simplement de poser cette question : comment pourrait-on qualifier ces corps-milieux au milieu ?

Sur cet exemple d'étude, il faut voir comment les *corps-milieux* ici se génèrent ou dérivent d'une relation avec un « corps numérique » formé d'un exo-squelette qui, au regard d'un « corps humain » réel et de ses fonctionnements mécaniques basiques, n'aurait presque rien à voir : un œil, des calculs binaires sur cet œil sur des mouvements conçues comme des couleurs, aucune variation tonique, des bâtons pour seule chair mais surtout un centre (de rotation et d'articulation de base, comme pourrait l'être un « centre de gravité ») non pas au niveau du ventre ou des articulations de la hanche mais au niveau exact du pubis (du sexe, non ?), un seul bâton pour les 5 métatarses d'un pied, une flexion constante des chevilles, des mains tenues, une cambrure excessive, une segmentation des parties du corps, une désarticulation, une suppression de support (« porte-à-faux »), des qualités dynamo-rythmiques caractérisées par le tremblement (à cause des calculs), des fulgurances sur un flux continu, une absence d'accent tonique, le pouvoir de se ralentir, de s'accélérer, de se rendre transparent ou de disparaître d'un clic)... Bref oui, en plus de penser que ce « corps » devait bien avoir à voir avec celui d'une certaine pensée du corps du programmeur du logiciel lui-même, on constatait bien ici qu'au milieu du dispositif, se trouvait quelque chose de la dégénérescence avec laquelle, comme une maladie, il faudrait faire « avec » comme tout réapprendre.

Ainsi, nous percevions combien les corps et les gestes émergent par le milieu de milieux gestuels dont les êtres (gestuels) passent aussi par des objets ou des programmes techniques, combien aussi le corps numérique et sa partition renvoie plutôt qu'au corps parfait à un corps défait numériquement impliquant le réapprentissage constant. Nous n'avons pas eu le temps de publier sur cette très intéressante expérience de recherche en création, ce que nous devrions bien certainement remédier prochainement – à la suite d'une communication que nous avons fait sur le sujet des « Partitions⁷⁷ ».

⁷⁶ Accompagnement du processus de création en 2016 du processus de recherche-crédation *Pas de côté - Le corps utopique* (2016) d'Esther Mollo et David Ayoun au CDC-Danse à Lille in **Volet 1, Biographie CV**, Section 8. Activités artistiques liées à la recherche.

⁷⁷ Aurore DESPRÉS, « La partition comme hypergeste », journée d'étude *Partitions* organisée par le groupe de recherche en art sonore et en musique expérimentale L'Autre musique (Institut ACTE – UMR 8218) à PUFRArts Plastiques, Saint Charles,

Une des corporéités que nous avons vue comme des « plus échevelées », quoiqu'il y ait une manière étrange de parler ainsi, ou autrement dit qui fasse *excès* du caractère médial, pluriel, rhizomatique, ouvert, dynamique et fragile de la puissance située, topique et locale d'une corporéité dansante, est celle du danseur-chorégraphe François Chaignaud, que nous avons tentée de rapporter comme d'en déplier les nombreux fils s'étendant dans l'espace et dans le temps de vastes « contrées hypergestuelles ». [Art. 22, p. 327-347, *Penser le voyage des gestes. François Chaignaud ou l'aventure d'une corporéité hypergestuelle*⁷⁸]. Je développerai plus loin les enjeux de ce texte.

En pleines actualités des phénomènes « migratoires » comme aussi en pensées coloniales, postcoloniales et décoloniales, la dimension politique des corps touchent à des questions épineuses liées au fait qu'un corps tient bien ses conditions d'existence de ses dimensions sociales et politiques ; les filins de ces corporéités échevelées en sont d'autant et expressément fragilisés.

Ainsi, en plus de l'article sur F. Chaignaud dans ce numéro 6 de la revue *Skenographie* « Voyages des cultures et des mémoires dans les arts de la scène », nous tenions à présenter *Rester-Étranger* de Barbara Manzetti, avec laquelle nous nous sommes entretenues, et que nous avons aussi invitée avec Hassan Abdallah à la journée de colloque *Performances et scènes du réel #2* à Besançon dont on a coorganisé la série à Paris 1 et à Rennes 2 en 2018 avec Barbara Formis et Sandrine Ferret. [Art.4, p. 41-48, *Au bout de la migration, exister. Rester. Étranger par Barbara Manzetti*⁷⁹].

Barbara Manzetti est « de cette sorte de poète, danseuse, performeuse, chorégraphe, écrivaine, aventurière ». En juillet 2017, elle crée avec d'autres en collectif *Rester. Étranger*, une association qui a pour « but de produire et d'accompagner des expériences artistiques participatives et innovantes, engagées dans des formats hybrides et des temporalités processuelles et durables. L'art étant entendu et convoqué en tant que lieu commun d'émancipation. Lieu de protection et de réparation. Lieu de transmission et de passage. Lieu d'hospitalité absolue ».

Les « performances » se réalisent en « scènes du réel » aux « détours des chemins de terre brûlée (et de politique de terre brûlée) de ce qu'on appelle aujourd'hui les « migrations » contemporaines. Mais, « qu'y-a-t-il au bout de la migration sinon que le désir d'un lieu pour s'altérer comme pour se désaltérer ? Le geste de partir ou même de re-partir peut-il exister sans le geste d'arriver ? Qu'est-ce que le geste d'arriver ? Qu'est-ce qu'être là ? Qu'est-ce qu'exister ? Lorsque le « migrant » est *là*, avec le désir de rester ou pas, peut-il encore être qualifié de « migrant » ? Ne faut-il pas tordre ou inventer d'autres mots pour dire ?

Reprenant, au cours de mon voyage en train, des éléments qui avaient sailli à notre longue conversation où nous étions montés « dans le train du langage », mon texte visait à mettre en exergue l'importance d'un corps humain de n'être pas seulement qu'un « corps », nu, sans ces êtres de « papiers », sans ses droits de l'H... & du C..., de n'être pas seulement un corps réduit aux limites même de sa peau comme au lieu d'une masse migratoire. Il s'agit bien là des conditions de possibilités d'existence d'un corps : celui d'être au vivant comme de cette sorte de corporéité où le geste de « partir » est aussi important que celui de « rester », où le « pouvoir de rester » est aussi important que le « pouvoir de partir », au lieu du lieu et du milieu même. Ainsi, Barbara Manzetti avec Hassan Abdallah et bien d'autres encore travaillent ensemble que d'être(s) tissés en de multiples fils. Ainsi, insistions-nous sur la « gravité », sur l'importance de la topique (d'un « Je dors, j'adore ») au lieu même de l'hétérotopique (d'un « Barbapapa »), sur la fragilité même d'un être et des êtres comme des fils qui tissent ces corporéités échevelées.

Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, le 14 mars 2018 in *Volet 1, Biographie CV*, Section 9. Communications & conférences invitées.

⁷⁸ Art. 22, « Penser le voyage des gestes. François Chaignaud ou l'aventure d'une corporéité hypergestuelle » in Revue *Skenographie* N°6, A. Després, G. Freixe, C. Sanchez (direction), *Voyages des cultures et des mémoires dans les arts de la scène*, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 2019 (sous presse) in *Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit.*, p 327-347.

⁷⁹ Art. 4, « Au bout de la migration, exister. *Rester. Étranger* par Barbara Manzetti » in Revue *Skenographie* N°6, A. Després, G. Freixe, C. Sanchez (direction), *Voyages des cultures et des mémoires dans les arts de la scène*, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 2019 (sous presse) in *Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit.*, p. 41-48.

11. En résumé de cette partie, je dirais qu'au fil de mon parcours donc, du commencement à ces dernières et récentes années, j'ai pensé nécessaire de retourner à cette dimension « réticulaire » de la « corporéité » qu'avait définie Michel Bernard dans le sillage de la pensée deleuzienne des rhizomes - et qui avait été le cadre principal de ma recherche doctorale -, pour y insister autrement dans l'ère du numérique et la placer en perspectives de développement dans une démarche plus expressément pragmatique et écologique, approches qui restent, il me semble, encore toutes deux à développer dans le contexte scientifique de la recherche en danse. Si mes recherches s'avancent dans la considération de ces corps que j'ai nommés des « corporéités échevelées », cette désignation consiste davantage d'une vision, d'une perception du réticulaire, du multiple, de l'ouvert, du dynamique et du fragile qui agitent les corps (créateurs ou ordinaires), et certainement aussi d'une manière de voir et de penser les corps, porteuse elle-même de méthodologies de « recherches-milieus », plutôt que d'une nouvelle conception du corps que nous voudrions porter en concept ontologique.

Il s'agit par-là de réinscrire ma démarche esthétique et politique directement dans la conception d'un corps « désincarcéré », à force d'être pris dans des problématiques phénoménologiques, psychologiques ou anatomiques bien trop restreintes à l'individu comme à l'enveloppe de sa peau, ou à l'inverse, d'être autrement pris dans des problématiques sociologiques ou politiques qui semblent le dissoudre dans des « contextes » sociaux et culturels tellement plus larges ou plus serrés dans des normes ou des habitudes, que l'importance de sa situation pragmatique, écologique, terrestre, relationnelle, expérientielle au(x) milieu(x) liées finalement à son émergence se trouve le plus souvent dépassée voire déniée.

Par ce qualificatif « d'échevelé », il s'agit par contraste de rendre aux corps mais aussi aux gestes leur gravité et leur médialité, leur manière d'apparaître *au(x) milieux*, d'être bouturés des milieux gravitaires, des corps, airs, sols, objets, images, mots, idées, éléments humains et non-humains d'où ils émergent. Ainsi, nous voyons les corporéités comme tissées de fils qui, dans d'incessants mouvements entre le topique et l'hétérotopique, le chronique et l'hétérochronique, le local et le global, l'actuel et le virtuel, ne cessent de les traverser.

2. Du mouvement au geste-milieu jusqu'à la conception de l'hypergeste

Plutôt que du « corps » ou même des « corporéités échevelées », nos travaux s'engagent à affirmer le « geste » comme un concept, qui mériterait d'être valorisé en tant que tel, ce principalement au regard du verbal, du texte et de l'image, cela non seulement, il nous semble, au titre même de la recherche en arts mais aussi des recherches en philosophie et en sciences humaines. Plus que par le « corps », c'est par le « geste » que nous voudrions définir le caractère transdisciplinaire de nos recherches et activités d'enseignement en arts, en danse, en théâtre et en art performance. Nous posant la question de la propagation des gestes dans l'espace et dans le temps, nous avons tenté d'y répondre à partir de 2015 avec trois notions connexes opératrices qui viennent comme un présupposé épistémologique à nos travaux aujourd'hui : celle de geste-milieu, d'hypergestualité et d'hypergeste.

1. Le tout premier enseignement que j'ai dispensé à l'université Lyon 2 en 1995 et pendant 3 années de suite en DEUG 2^e année (40h) dans le tout nouveau département ASIE (Arts de la scène, de l'image et de l'écran) – au montage duquel j'ai collaboré avec les enseignants-chercheurs de cinéma, de photo et de théâtre) -, s'est énoncé, non pas spécialement dans le champ de l'art chorégraphique, mais, par la proposition transdisciplinaire qui m'a été faite en un heureux intitulé par le professeur d'analyse filmique Michel Bouvier - qui fut le mien aussi en tant qu'étudiante, et dont je voudrais remercier ici la confiance, l'élan et le chemin de recherche qu'il m'a ainsi ouvert : « Esthétique du mouvement », cela par l'étude et l'analyse du « mouvement » dans les arts cinéma, photo, théâtre pour les étudiants concernés. Quelle aubaine mais en même temps quel gageure pour cet enseignement de 40h entières pour la jeune doctorante en danse que j'étais, ce d'autant qu'il n'existait pas de littérature propre sur le sujet, hormis bien sûr *L'image-mouvement* et *L'image-temps* de Gilles Deleuze, qui furent particulièrement structurantes à tout mon parcours de recherche.

C'est en reprenant la base de cet enseignement transdisciplinaire patiemment construit que j'ai proposé, dix années après, à l'ensemble des disciplines de l'UFR Sciences du langage, de l'Homme et de la Société de l'Université de Franche-Comté entre 2008 et 2011, ce « Transversal » : « Espace, temps, mouvement dans les arts » qui, de manière très ouverte et engageant les étudiants autour de ces trois termes dans des œuvres artistiques diverses, analysait les traitements de l'espace, du temps, du mouvement dans les arts plastiques, dans la photo, le cinéma et la danse.

Sollicitée entretemps comme ATER en STAPS à l'Université de Toulon à cet endroit d'une philosophie et d'une « histoire des sciences » au centre de laquelle je plaçais les conceptions du « mouvement », je reconstruisis un enseignement de cours magistraux et de « travaux pratiques » d'études de textes qui d'Héraclite au théorie du chaos, en passant par la mécanique classique, Galilée et la relativité d'Einstein, me permit de forger une relation entre l'histoire de la danse et l'histoire des sciences, relation qui m'apparaît bien encore pertinente pour considérer leurs différentes inflexions, renvoyant pour la plupart à la paradigmatique cosmogonie : entre éternité et prégnance du cercle, primat du « mouvement-déplacement », importance du « mouvement-transformation » et conception du temps, de l'espace et de la matière.

Il est clair que la notion de « mouvement » englobe des phénomènes divers, il n'empêche que les traitements de l'espace, du temps et du mouvement que les sciences et les arts appliquent aux non-humains, concernent bien, de quelques manières, les « mouvements » des humains qui font l'objet principal de nos recherches. En préférant la notion de « mouvement » dans les théorisations comme dans les pratiques plutôt que celle de « pas », de « positions » ou encore de « gestes », la modernité en danse au XXe siècle se construit même, il nous semble, sur cette convergence ambiguë.

2. Plusieurs raisons peuvent être invoquées à cette jonction de la prévalence du terme de « mouvement » dans l'art chorégraphique ; la première comme le remarquait Isabelle Launay étant le fait qu'à contrario du mot « geste » renvoyant en usage courant à une unité langagière ou symbolique, le « mouvement » signe une unité plus ouverte sur les différents champs de l'expression que la danse moderne ou post-moderne engage dans ses formes comme dans ses pratiques. Dans la théorie labanienne, on note d'ailleurs à ce sujet que le mot « geste » désigne le mouvement d'une partie ou plusieurs parties du corps s'opposant à celui de « transfert » renvoyant aux appuis du corps global et à leurs changements.

Nonobstant, dans ma thèse déjà, je faisais un usage quasi-équivalent du terme « mouvement » et de celui de « geste » préférant tout de même accorder au premier le terme employé dans les pratiques même, et au second, l'enjeu de théorisation en différentes « logiques du geste ».

Amorcé depuis le début des années 2010, plusieurs dimensions m'ont fait opté clairement pour employer le mot « geste » dans mes recherches et faire du « geste » leur principal « objet ». La première serait d'ordre esthétique puisqu'étudiant les écritures chorégraphiques contemporaines, il nous semblait que leur unité de base avait été infléchiée à partir des années 60 par les avant-gardes américaines, et encore à partir des années 90 en France et en Europe.

Lors d'un colloque à Gabès en 2010 dont les actes ne furent pas publiés, je titrais « Les écritures en danse : du pas, du mouvement, de l'acte⁸⁰ » scrutant les manières de découper comme de « partager » le sensible, avec Barthes et Rancière, cela des notations chorégraphiques de Feuillet (notion de pas), de Laban (notion de mouvement) jusqu'aux partitions de Lawrence et Anna Halprin où je dégageais la notion « d'acte » comme pertinente. Ainsi, je pensais bien que nous devrions y trouver un mot spécifique en pertinence des inflexions chorégraphiques spécifiques.

Penchée sur les deux phénomènes, celui des années 60 et celui des années 90, je constatais très tôt que ceux-ci avaient été désignés tous les deux quoique de leurs différences réelles, de « non-danse ». Dans les propos d'un Michael Kirby, critique américain, il est clair que la « non-danse » vient comme une forme dansée

⁸⁰ « Les écritures en danse : du pas, du mouvement, de l'acte », colloque international *Écritures et arts*, org. B. Koudhaï, Institut des langues et Institut supérieur des arts et métiers de Gabès, Gabès, Tunisie, 9-12 avril 2009 in **Volet 1, Biographie CV**, Section 9. Communications & conférences invitées.

s'opposant directement à la danse virtuose ou spectaculaire⁸¹, cela dans le sillage du texte *No manifesto* (1965) d'Yvonne Rainer ; tandis que dans ceux de Dominique Frétard, la « non-danse⁸² » s'énonce comme une disparation du « mouvement », du mouvement comme « expression d'un corps » mais aussi tout bonnement du mouvement comme « déplacement », voire de la danse même puisqu'« on n'y danse plus⁸³ ». Il va aussi du désir des artistes chorégraphiques, et Jérôme Bel, Xavier Leroy, Boris Charmatz mais surtout Maguy Marin en clair, de déplacer les catégories des disciplines artistiques et de brouiller les frontières, à la fois parce que ce que j'ai appelé le « fait chorégraphique » puisse tout à fait se réaliser au travers de divers supports (film, vidéo, in situ, photo, installation plastique, performance), ainsi donc en dehors du dispositif scénique théâtral, et parce qu'il s'agissait aussi d'exposer et d'explorer l'interdisciplinarité inhérente au fait scénique et/ou théâtral.

Je n'ai jamais fait la critique de cet usage du terme de « non-danse » mais il est clair que, comme beaucoup d'artistes et théoriciens et chercheurs, nous y sommes jamais reconnus. Plus même, qu'il n'y ait plus aucun « mouvement dansé » repérable de manière commune, n'a jamais troublé nos méthodes d'analyses chorégraphiques (nous en reparlerons en 2^e partie) et n'a fait finalement que renforcer notre propension à parler du « geste » : cela, en tant que notion disciplinaire au sens où le propos chorégraphique s'entend alors spécialement comme un propos sur le « corps » et sur le « geste » (plutôt que sur le « mouvement ») et aussi en tant que notion transdisciplinaire au sens où le « geste » pouvait s'entendre comme traversant les disciplines artistiques.

C'est encore à tous ces débats, ces polémiques, ces éclaircissements aussi que j'ai participé en tant que « chercheur en danse » invitée comme « expert danse » à la DRAC de 2004 à 2019⁸⁴, discutant, informant, délibérant de ce que peut être un « propos chorégraphique » avec les acteurs des arts de la scène, les programmateurs, les artistes, les responsables institutionnels.

Ainsi, si cette « non-danse » manquait de « mouvement », elle ne manquait pas de « geste », entendu ici au sens large, soit d'acte artistique, soit simplement de présentations ou représentations d'« actions », de « tâches » telles qu'exprimées par Anna Halprin, d'actions tirées plus ou moins de la « vie ordinaire » (plutôt que du quotidien selon Julie Perrin⁸⁵), soit même, elle pouvait se définir à la mesure de la définition extensive de la « performance » selon R. Schechner, sur la modalité générique d'un « Showing doing », « montrer une activité ». Bref, bien plutôt que de virtuosité des « mouvements » du des corps, les scènes chorégraphiques, à la lisière de l'art performance en regain dans le champ des arts visuels, se voyaient davantage relever de ces sortes de « laboratoires » du « corps » et du « geste » - cela notamment favorisés par la création en 2001 des Laboratoires d'Aubervilliers où ont échangé une pléthore d'artistes-chercheurs chorégraphiques auxquels, pour raison géographique, j'ai bien peu participé mais dont les travaux résonnaient en innervations multiples (journaux, revues, créations artistiques). En 2011, impulsant en même temps le *Diplôme universitaire Art, danse et performance*, je me rapprochais du « Laboratoire du geste⁸⁶ », créé en 2009 par Mélanie Perrier et Barbara Formis à l'Université Paris 1- Sorbonne.

⁸¹ Michael KIRBY, « Danse et non-danse : trois continuums analytiques » in O. ASLAN, *Le corps en jeu, op.cit.*, p 209-218.

⁸² Dominique FRETARD, *Danse contemporaine. Danse et non-danse. 25 ans d'histoires*, Paris, Éditions Cercle d'art, 2004.

⁸³ Rosita BOISSEAU, « Dans beaucoup de spectacles de danse, on ne danse plus », *Le Monde*, 25 avril 2009, https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/04/25/dans-beaucoup-de-spectacles-de-danse-on-ne-danse-plus_1185423_3246.html#ens_id=1185104

⁸⁴ Période discontinuée par 3 années d'interruption entre quatre périodes de 3 ans de mission.

⁸⁵ Julie PERRIN, « Du quotidien, une impasse critique », Barbara FORMIS, *Gestes à l'œuvre*, Paris, De l'incidence Éditeur, 2015, p. 83-89.

⁸⁶ « Le Laboratoire du geste est une ligne et lieu diffus de recherche et de création à géométrie variable travaillant autour et à partir de pratiques artistiques contemporaines où le geste effectif des corps se pose comme forme artistique ou constitutive du processus créatif. Le laboratoire met en réseau et mutualiser artistes, compagnies, chercheur(e)s... concernés et mettre en commun leurs réflexions et intérêts. Il développe des pistes de recherche transversales alliant pratique et théorie en vue de promouvoir et d'éclairer les pratiques gestuelles contemporaines, qu'elles soient d'expositions, chorégraphiques ou performatives pour s'inventer comme une plateforme de mise en situations effectives. », <http://www.laboratoiredegeste.com/spip.php?article674>,

Dans tous les cas, il s'agissait et il s'agit bien, cela dans le halo possible d'un questionnement autour de la performance, de créer des lieux et milieux de recherche et de création en arts comme des chantiers de questions ouvertes sur l'art, le corps et le « geste ».

3. Concevoir le geste comme l'opérateur transdisciplinaire d'études pluridisciplinaires a été particulièrement notre intention lorsque nous avons organisé en 2013 le colloque international « *Gestes et écritures dans les arts contemporains* » dont la première partie « Formes et dispositions d'écriture dans le théâtre contemporain » a été dirigée par mon collègue de littérature Pascal Lécroart et la seconde intitulée *Saillances du geste (arts visuels, danse, performance)*⁸⁷ sous ma direction. Partagée avec de nombreux partenaires (D.U Art, danse et performance, Laboratoire du geste, Institut des Beaux-Arts de Besançon, École Nationale Supérieure de Photographie d'Arles) et collaborateurs (INA, Association d'Intermèdes Géographiques), nous investissions le geste comme une possible « saillance » conceptuelle dans le champ des recherches en arts. Ainsi, ces questions que nous posions alors qui sont encore les nôtres :

Le geste, opérateur essentiel des modes d'existence humaine, apparaît généralement peu traité pour lui-même. Au contraire du *verbe*, du *texte* ou même de *l'image*, le *geste* est souvent dénié mais plus généralement masqué dans les implicites des discours, placé en position interstitielle ou infra-textuelle, traité comme objet ou matériau contingent, en négatif ou en second. Pourtant, il est certain que les discours philosophiques, esthétiques, historiques, anthropologiques et les pratiques artistiques au XX^{ème} siècle ont accordé au geste une place de plus en plus importante et nous dirons de plus en plus *saillante*. Le geste fait irruption, il dépasse, s'avance, s'élève au-dessus de la matière plastique et corporelle qui forme l'œuvre d'art contemporaine. Le geste saillit. Ainsi, dans la diversité des engagements du corps de l'artiste, adviennent la modernité chorégraphique, les phénomènes de « performance » dans le champ des arts plastiques, l'émergence de la poésie sonore ou même l'esthétique du mouvement dans la photographie et dans le champ cinématographique... ces modifications structurelles de ce qu'on appelle « l'art », montrent souvent la prédominance du processus sur l'œuvre finie et tendent à révéler la primauté du geste sur l'objet.

La première partie de ce colloque a ce double objectif de rendre expressément saillant le geste comme possible catégorie esthétique en même temps que de mettre à jour ces saillances des gestes à l'œuvre dans l'actualité des arts contemporains et notamment dans les champs croisés des arts visuels, de l'art performance, de la poésie sonore et de l'art chorégraphique. Deux axes structureront le questionnement :

1- Quelle définition, statut ou rôle pour le "geste" dans l'histoire et l'esthétique des arts ? Peut-on assimiler le geste à une action ? à un mouvement ? Le geste est-il simplement un instrument qu'on utilise ? un concept auquel on peut penser ? un matériau plastique particulier ? une forme de vie ?

2- Comment certains artistes de l'art performance, de la danse, de la vidéo, de la photo, de la poésie sonore définissent-ils le "geste" dans leurs pratiques ? Quelle relation entre le geste d'un corps dans l'œuvre et le geste créateur de l'œuvre ? Quelle relation du geste à l'image ? au langage ? à l'objet ? au temps ? au quotidien ? au travail ? au politique ? Que "peut" finalement le geste comme matière même de nos espaces et de nos temps⁸⁸ ?

⁸⁷ Colloque international *Gestes et écritures dans les arts contemporains - Saillances du geste (arts visuels, danse, performance)*, les 16, 17 avril 2014, Université de Franche-Comté, ELLIADD (EA 4661), organisé par Aurore Després (équipe de recherche CIMArtS au sein d'ELLIADD (EA4661) en partenariat avec le DU Art, danse et performance, le Laboratoire du Geste, UMR 8218 (Institut Acte/CNRS) de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, l'École Nationale Supérieure de Photographie d'Arles, l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Besançon, avec le soutien de La Région de Franche-Comté et la collaboration de l'INA et d'Intermèdes Géographiques in **Volet 1, Biographie CV**, Section 6. Activités d'encadrement de la recherche et responsabilités collectives.

⁸⁸ Programme du colloque international *Gestes et écritures dans les arts contemporains - Saillances du geste (arts visuels, danse, performance)* les 16, 17 avril 2014 à l'Université de Franche-Comté, Aurore Després (dir.).

Il m'intéresse ici de pointer et de nommer les titres des communications des artistes, théoriciens, chercheurs qui ont participé à ce colloque, pour la diversité disciplinaire et méthodologique entre recherche, art et vie que nous sollicitons :

- Le geste : entre performance et philosophie. Barbara FORMIS, Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne
- *Il suffit d'un geste* - du titre d'un ouvrage de François Roustang sur l'hypnose à la question de ce qu'*engage* le geste ? Catherine CONTOUR, artiste
- De la politique comme libération des gestes. Philippe ROY, Université Paris 8
- Geste et action, art et vie : *Conférence-action phonétique-objetuelle* Bartolome FERRANDO, poète sonore, Université de Valencia (Espagne)
- Éloge de la main et du carburateur : du geste et du métier dans quelques pratiques artistiques contemporaines. Pauline CHEVALIER, historienne de l'art, Université de Franche-Comté
- Des gestes de l'attention pour un autre regard. Béatrice BALCOU, artiste (Belgique)
- Gestes, mouvements, postures dans quelques films de J-Luc Godard. Emmanuel SIETY, Univ.Paris 3.
- Pause Relâche Surprise par Michel GIROUD, peintre oral et tailleur en tous genres, historien et théoricien des avants-gardes : Dada, Fluxus et Cie.
- Paroles de danseurs à la radio : des gestes dansés au geste chorégraphique. Claude SORIN, artiste chorégraphique, enseignante en histoire de la danse :
- Le geste photochorégraphié. Christian GATTINONI, Ecole nationale supérieure de photographie d'Arles
- Double vision/Double tension : les gestes du *Corps Opérateur* devant et derrière la caméra- Conférence performative. Olga MESA, chorégraphe et Francisco RUIZ DE INFANTE, artiste

Plutôt que la notion de « performance », c'était là méthodologiquement poser la notion de « geste » tout au milieu comme une énigme propice à découvertes.

4. À partir de ces rencontres, expérimentations et réflexions, il m'a semblé important de placer le « geste » au centre de mes recherches. Mais, faire véritablement du « geste », des gestes et des gestualités leurs objets ne s'est véritablement affirmé qu'à partir de ma lecture des « notes sur le geste » de G. Agamben et particulièrement de l'étymologie du mot geste qu'il met en exergue qui, révélée ainsi, m'a fait l'effet d'un véritable « eurêka » scientifique. Cette étymologie du mot geste avait en propre de rassembler et nouer ensemble l'ensemble de mes recherches depuis ma thèse et de porter conceptuellement mieux le « geste » en objet, en concept et en méthode.

Énoncé à partir de 2015, cela notamment dans l'introduction à l'ouvrage collectif *Gestes en Éclats* [Art. 5, p. 49-65, *Agencement. Performances et gestes en éclats*⁸⁹], je ne cesse jusqu'à aujourd'hui de m'y appuyer :

« Ce qui caractérise le geste, c'est qu'il ne soit plus question ni de produire ni d'agir, mais d'assumer et de supporter⁹⁰ ».

Giorgio Agamben précise : l'étymologie du mot « geste » ne se dit pas tant du verbe latin *agere* (agir), ni même de *facere* (faire) mais se décline du verbe *gerere* qui signifie « accomplir quelque chose, prendre sur soi, en porter la responsabilité ». Selon cette étymologie, Agamben considère le « geste » comme une modalité de l'activité humaine qui, entre *praxis* et *poesis*, expose les moyens en tant que tels :

⁸⁹ Art 5, « Agencement. Performances et gestes en éclats (introduction à l'ouvrage) » in A. Després (dir.), *Gestes en éclats. Art, danse et performance*, Collection Nouvelles scènes, Les Presses du réel, Dijon, 2016, p. 9-25, in *Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., Art 5, p. 49-65*.

⁹⁰ Giorgio AGAMBEN, *Notes sur le geste, Moyens sans fins, op.cit.*, p. 67.

« Si nous appelons « geste » ce troisième mode de l'activité humaine, nous pouvons alors dire que le geste, comme moyen pur, brise la fausse alternative entre le faire qui est toujours un moyen tourné vers une fin- la production- et l'action qui a en soi-même sa fin- la *praxis*⁹¹ ».

Comme le conçoit exactement G. Agamben, le geste peut apparaître comme la médialité même : « Le *geste* consiste à exhiber une médialité, à rendre visible un moyen comme tel⁹² » ;

La considération de l'étymologie insiste sur le fait de « porter » ou de « supporter » : le fréquentatif *gestare* a donné « gestation » et des supins *gestum* et *gesta* dérivent « le geste », « la geste » ou même la « gestion ». Partout, nous remarquons qu'il est question de *porter*, d'un « port » indissociable de la notion de « support » comme de « charge », que ce soit de porter quelqu'un (chez les Romains, la « gestation » tenait directement d'une technique de santé qui consistait à se faire porter en chaise ou en litière ou à être transporté dans un chariot ou un bateau afin de donner au corps des secousses salutaires⁹³), de porter quelque chose, de se porter, de se com-porter, de supporter, d'im-porter ou même de rap-porter des dire, des actes ou des choses. On voit là que de manières d'agir, de dire, de faire ou de bouger, les gestes sont avant tout *manières de (se) porter ou de sup-porter*⁹⁴.

5. Cette définition du *geste* comme *médialité* et comme *port* nous intéresse particulièrement en ce qu'elle réalise, pour nous, plusieurs opérations :

- une **opération à dimension d'une pensée pragmatique** d'abord, en ce que cette conception du geste pointe sur *l'expérience gestuelle*, et plus spécialement en ce qu'elle insiste sur la dimension de la *matérialité gestuelle*, qu'elle consiste même dans cette matérialité par laquelle elle semble inséparable : le geste s'entend comme expérience d'une *charge*, d'un **poïds** et se perçoit ici directement dans le champ d'une dimension tonique, dynamique des êtres ou des corps au milieu des forces gravitaires - ce que nous avons particulièrement travaillé jusque-là, voir Partie 2. *Kinesthésies*.

Ainsi, tel que je l'énonçais dans le texte d'introduction à l'ouvrage *Gestes en éclats. Art, danse et performance* [Art. 5, p 61] :

Du point de vue duquel je mène mes réflexions, à savoir sur et à partir de l'art chorégraphique où le mot « geste » prend pourtant bien différentes acceptions, définir le geste ou plutôt les gestes comme manières de (se) porter importe d'autant plus que les rapports à l'espace et au temps s'ajustent précisément à une certaine relation à la gravité ou au « poids ». Le « poids » non pas comme rapport homogène à la gravité dont chacun subirait la pression et dont on aurait, par le fait en force de loi, rien à dire, à agir ou à penser, mais, comme le souligne Laurence Louppe à la suite du théoricien des gestes Rudolf Laban, comme « enjeu poétique primordial », comme « relation » tressée et sans cesse re-négociée dans le champ de l'individualité comme à l'échelle des cultures et des sociétés de « parti-pris pondéraux »⁹⁵. Il y a là une invitation conceptuelle à la considération de ce que l'on pourrait précisément nommer des gestualités où, sur fond de ce que j'ai appelé des *pondéralités*, c'est-à-dire des *manières d'être-à-la-gravité*, intrinsèquement constitutives de nos manières d'agir, de voir, de sentir et de penser, les gestes viendraient les re-porter encore et, en en révélant la charge, viendraient re-mettre à nu leurs gravités comme leur caractère labile et fragile. La *gestualité* ici concernerait alors exactement ce redoublement d'un geste sur lui-même : la portée d'un port, la charge d'une charge, une pondéralité éprouvée, exposée, mise à nu, ou dit plus globalement avec Michel Bernard, une corporéité re-portée, sup-portée c'est-à-dire assumée.

⁹¹ Giorgio AGAMBEN, *Karman. Court traité sur l'action, la faute et le geste*, Paris, Seuil, 2018, p. 125-127.

⁹² Giorgio AGAMBEN, *Notes sur le geste, Moyens sans fins, op.cit.*, p. 67.

⁹³ *Dictionnaire de l'Académie française*, 6^e édition, Paris, Institut de France, 1835.

⁹⁴ Art 5, « Agencement. Performances et gestes en éclats (introduction à l'ouvrage) », op.cit., p. 21 in **Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., Art 5, p. 61**.

⁹⁵ Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997, p. 97.

- une **opération à dimension d'une pensée écologique** ensuite, visant à considérer le geste comme surgissant au milieu de milieu(x). Il s'agit là de considérer cette « **médialité** » dont parle Agamben, au sens plus proprement deleuzien d'une « pensée du milieu par le mi-lieu » ; au sens des milieux des conceptions écologiques (Uexküll, Merleau-Ponty, Simondon, Stiegler, Descola, Ingold) mais encore d'une pensée écologique du mouvement (Gibson, Berstein).

Ainsi, pour la première :

« Ce qui compte, ce ne sont pas les débuts ni les fins, mais le milieu. Les choses et les pensées poussent ou grandissent par le milieu, et c'est là qu'il faut s'installer, c'est toujours là que ça se plie⁹⁶ ».

« Ce n'est jamais le début et la fin qui sont intéressants, le début et la fin sont des points. L'intéressant, c'est le milieu. [...]Non seulement, l'herbe pousse au milieu des choses, mais elle pousse elle-même par le milieu⁹⁷ ».

La notion de « médialité » peut aussi s'envisager dans le champ de la notion de « milieu » que développe G. Simondon, celle de « milieux associés » et de processus d'« individuation sans sujet⁹⁸ », que comprend aussi la pensée du milieu deleuzienne. Le « milieu », dans son usage le plus commun, est à la fois ce qui est autour de l'individu (environnement) et entre les individus (medium). Les deux sens du terme de milieu se rejoignent dans une philosophie de l'individuation de Simondon selon laquelle, pour comprendre la relation de l'individu et de son milieu, il faut partir du mi-lieu de cette relation, c'est-à-dire au point où ni l'individu ni le milieu ne sont encore constitués. Le milieu n'est donc pas, à proprement parler, extérieur à l'individu : il en est le complémentaire, à ce titre il n'est pas l'environnement.

De même, il s'agit de considérer cela proprement au sujet du « geste avec l'approche « écologique de la perception » initiée par James J. Gibson et Nikolai A. Berstein⁹⁹ étudiant le système « animal-environnement » - qui a convergé avec la pratique développée dans les années 70 de Lisa Nelson. Le concept d'« affordance¹⁰⁰ » développé par James Gibson à propos de la perception dans les années 50, prolongé par les études de Eleanor Gibson et Anne Pick nous paraît à ce titre important d'être pris en compte. L'affordance est l'ensemble de toutes les possibilités d'action d'un environnement. Une sorte de « potentialité » d'action. C'est souvent l'exemple de la chaise qui l'explique : une chaise « offre » par ses formes, ses consistances et sa position gravitaire, certaines possibilités d'action, de l'épouser pour s'y asseoir, pour la saisir, pour s'y placer en dessous ou autres, ce geste comprenant aussi, avant même que de se déployer dans l'espace, sa perception. On pourrait dire que cette chaise-là pousse à agir, contient certaines possibilités d'action et donc trace une certaine configuration de possibilités spatiales, temporelles, dynamiques de gestes. C'est dire combien que l'activité gestuelle comprend de dimensions perceptuelles de trajectoires, de lignes, de formes, de creux, de bosses, de pointes, de consistances, de dur, de fort, de doux, de piquant, de chaud, d'épais, d'orange, de vert, de supports, de stable, de déséquilibres, de mouvements, de vitesses, de lenteurs, de saccades, de flux, de contraction, d'élasticité, d'amplitude, etc, ayant lieu au cœur du geste même.

Ainsi, il nous importe de le concevoir le geste non pas comme une entité issue d'un seul corps « propre » mais bien comme une émergence au milieu des milieux, des espaces, des temps, des objets, des personnes, des images, des sons, des mots, etc.

⁹⁶ Gilles DELEUZE, *Pourparlers*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p.219.

⁹⁷ Gilles DELEUZE, Claire PARNET, *Dialogues*, Paris, Flammarion, [1977],1996, p. 50-51

⁹⁸ Gilles DELEUZE, *Idem*.

⁹⁹ James J. GIBSON, *The perception of visual world*, Boston, Houghton Mifflin, 1950 ; James J. GIBSON, *The senses considered as perceptual system*, Boston, Houghton Mifflin, 1966 ; Nikolai A. BERNSTEIN, *The co-ordination and regulation of movements*, Oxford, Pergamon press, 1967.

¹⁰⁰ James J. GIBSON, *Approche écologique de la perception visuelle* (1979), tr. fr. Olivier Putois, Bellevaux, Éditions Dehors, 2014 et Eleanor GIBSON, *Perceptual learning and development : An ecological approach to perceptual learning and development*, avec A.D. Pick, Oxford: Oxford University Press, 2000.

Aussi bien, le geste, couplé à la perception, tient son existence que d'être branché à un milieu, et d'abord, pour nous, à un milieu gravitaire et relationnel avec d'autres êtres gestuels ; plus même il semble advenir, en sa forme comme en sa dynamique, comme par le milieu d'un milieu. En écho aussi à la notion de médiance de A. Berque, il ne s'agit pas seulement « d'interaction avec l'environnement », il y va par ce geste-milieu comme de médiances, d'offres, d'appels, d'échanges, de rapports où toutes les existants selon différentes modalités tourbillonnent entre eux dans des mutations réciproques.

Dès lors et en bref, notre lecture du geste viserait une perception radicale du geste comme geste-milieu entendu simplement ici que le geste a lieu *dans, par, de, pour* l'espace-temps-poids qu'il construit en même temps. *Geste-milieu* est donc bien la formule la plus condensée que nous ayons trouvée pour saisir ce geste dont l'émergence ne s'entend d'ailleurs aussi pour nous non pas seulement dans l'espace mais aussi du temps, de la durée, des mémoires, des configurations et des reconfigurations dans les habitudes, des histoires (voir Partie 3 *Archives* et Volet 3. Inédit. *Archéologies du geste*).

- une **opération à dimension d'une pensée est-éthique et politique** aussi. En pointant la « médialité » du geste dont parle Agamben, il s'agirait aussi proprement d'insister sur la *fragilité* des gestualités terrestres (dans l'espace et dans le temps). Peut-être aussi que la notion de « geste » nous invite en elle-même au fragile...

Si « *geste* est le nom de cette croisée où se rencontrent la vie et l'art, l'acte et la puissance, le général et le particulier, le texte et l'exécution » ; s'il n'est ni un « faire », ni un « agir », « ni valeur d'usage, ni valeur d'échange, ni expérience biographique, ni événement impersonnel », s'il advient même selon Agamben comme « l'envers de la marchandise »¹⁰¹, je proposais en 2012 à l'École Nationale Supérieure d'Art de Dijon dans le cadre du festival autour des nouvelles formes de création organisé par L'Atheneum "Actions", une longue conférence que j'avais intitulée, non sans une touche de douce provocation « La performance : suspension de l'action ?¹⁰² », cela en lien direct avec les questions que nous avons posées au sein du *D.U Art, danse et performance*. En ayant présenté en préambule le schéma de l'action soit du « drame » chez Aristote, j'ai proposé une « lecture » de plusieurs performances artistiques historiques et contemporaines¹⁰³ à partir de photos et d'extraits vidéos et je pointais différentes acceptions-réalisations de cette « suspension de l'action » : le primat de la réceptivité sur l'activité ; le « pas-faire », le « mal-faire » de Robert Filliou, la logique processuelle, le modèle de la « grève générale », la prégnance pour les « arrêts », l'immobilité, l'horizontalité, le « reverse », l'interruption, etc.

Mais, peut-être plus fondamentalement, nous avons vu cette propension du geste de n'être pas tourné vers la fin ou la représentation et d'exposer sa « médialité » ou son « désœuvrement » comme en parle Agamben. C'est alors que j'insistais particulièrement, dans l'introduction à l'ouvrage *Gestes en éclats. Art, danse et performance*, en plus des dimensions du « multiple », de « l'ouvert » qui nous avaient conduites, surtout sur le « fragile » au cœur du geste même et de la fragilité même qui selon nous s'expose aussi dans la danse-performance [**Art. 5**, p. 60¹⁰⁴].

¹⁰¹ « Geste est le nom de cette croisée où se rencontrent la vie et l'art, l'acte et la puissance, le général et le particulier, le texte et l'exécution. Fragment de vie soustrait au contexte de la biographie individuelle et fragment soustrait au contexte de la neutralité esthétique : pure praxis. Ni valeur d'usage, ni valeur d'échange, ni expérience biographique, ni événement impersonnel, le geste est l'envers de la marchandise. », Giorgio AGAMBEN, *Moyens sans fins, notes sur la politique, op.cit.*, p.90.

¹⁰² 2012. Conférence « La performance : suspension de l'action ? », École Nationale Supérieure d'Art de Dijon dans le cadre du Festival "Actions", festival autour des nouvelles formes de création organisé par L'Atheneum de l'Université de Dijon, 15 février 2012.

¹⁰³ Sous ce prisme, nous proposons une lecture de : Klein, *Le saut dans le vide* ; Robert Morris, *Site*, Halprin, *Parades and Changes* ; Abramovich, *Impondérables. The artist is present* ; Cage-Cunningham, *Variations V* ; Oppenheim. *Reading position for a second degree burn* ; Acconci *Seedbed* ; Export, Vienne ; Rainer, *CPAD* ; Kaprow, *Fluids* ; Antin. *Modelage* ; Pane. *Death Control*, Serra. *Hand catching lead*, Bausch, Café Muller ; Furlan, *Numero23*, Ferrer. *Encore une performance* ; La Ribot ; Sehgal *Welcome to this situation* ; *Pièces distinguées* ; Bel. *V.Doisneau*, Carole Douillard, *The viewers*.

¹⁰⁴ **Art 5**, « Agencement. Performances et gestes en éclats (introduction à l'ouvrage) », op.cit., p. 21 in **Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., Art 5, p. 60**.

Au milieu même de l'ouvert ou du multiple, au milieu même de la « performance », il m'importe de faire émerger à la surface une seule et principale notion : le fragile. [...] Si, comme le dit Agamben dans un certain excès peut-être aussi, le geste « consiste à supporter et à exhiber une médialité, à rendre visible un moyen comme tel », si alors, par le geste, « l'être-dans-un-milieu devient apparent »¹⁰⁵, ce serait alors que, fondamentalement, le geste résonnerait de la médialité même de « ce qui fait une vie¹⁰⁶ » et qu'il révélerait, par excellence, ce milieu comme « grave », qu'on veuille bien le prendre dans tous les sens du terme et pas seulement dans celui d'une tragédie. [mais bien déjà au sens de sa gravité terrestre].

Je dirais alors que le geste s'expose exactement comme un redoublement de l'« être-au-milieu-de-la-gravité » et que ce « port » compris comme « sup-port » *tient* de sa fragilité même.

Quoique ces dimensions liées à la relation gravitaire qui constituent pourtant toute spatialité et toute temporalité et encore toute corporéité soient rarement considérées, il nous importe très exactement de les énoncer, d'autant plus dans le champ des performances en arts où elles apparaissent le plus souvent très vives, en prenant justement toutes les formes entre chute/rétablissement, déséquilibre/équilibre, contraction/relâchement, immobilité/mobilité et d'autant encore lorsqu'elles s'y révèlent en véritable enjeu esthétique et politique¹⁰⁷.

C'est donc dans ce sens que la notion de geste nous intéresse, celui d'une liminalité entre l'individuel et le collectif, entre l'événement et la durée, entre le réel et l'imaginaire, entre le porté et le supporté, entre les moyens et les fins, qui s'y donne davantage que dans la notion d'action toujours plus soudée à un « acteur », à son but, à sa fin, toujours plus solide de son « drame » ou de son jugement, comme on a pu la comprendre à partir des écrits d'Aristote.

Fragilité des termes d'*event* ou de *happening*, de celui d'*improvisation* ou même de *concert* tels qu'utilisés dans les performances américaines des années 1950-1960 où l'instabilité, l'incertitude ou l'équiprobabilité sous-jacente des gestes, résonnent toujours plus que dans ceux d'« action » ou même de « performance » tels qu'utilisés en France à partir des années 1970 jusqu'à aujourd'hui.

Fragilité cristalline du geste conçu comme événement et durée¹⁰⁸, fragilité aussi de la *per-formance* lorsqu'elle s'envisage comme « per-formation » ou *traversée intensifiée des formes*, lorsque l'intensité se porte sur la traversée plutôt que sur la forme, sur le procès plutôt que sur la création, sur le désœuvrement ou sur le ré-œuvrement plutôt que sur l'œuvre.

Porter attention au geste ou aux gestes (plus peut-être encore qu'au « corps » et aux corps), ce serait alors porter son attention sur leurs conditions de possibilité de n'exister que par leurs supports (qu'ils soient faits d'airs, de terres, de mers, de sols, de matériaux, d'animaux, de végétaux tout autant que d'autres corps ou de gestes humains ou non-humains), de voir la vulnérabilité même d'un « monde vulnérable¹⁰⁹ », et ainsi, je le pense, de faire un geste (porter son attention) sur et pour les gestes. Ce qui est précaire est, comme l'exprime Jankélévitch, « précieux » et, en ce sens, avons-nous à

105. Giorgio AGAMBEN, *Moyens sans fins*, *op.cit.*, p. 69.

106. Judith BUTLER, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Paris, La Découverte, 2010.

107. J'ai souligné par ailleurs combien les performances américaines des années 1970 s'avancent dans cet enjeu esthétique et politique d'une autre relation à la gravité ou d'un parti-pris pondéral basé sur le *consentir gravitaire* et combien cette pondéralité constitue, à la croisée des arts plastiques, des arts sonores et de la danse, la trame importante des gestes à l'œuvre. Les dispositifs de jeux ou de renversements gravitaires, les expériences de la « perception » et notamment kinesthésique, les figures de l'horizontalité dans l'enjeu d'une égale répartition des parties et notamment des parties d'un corps devenu « démocratique », l'importance du « pedestrian movement » et des gestes ordinaires, les dynamiques tourbillonnaires du déséquilibre, de la chute, du balancé, les « partages » du « poids » adviennent comme autant de re-dispositions esthétiques et politiques basées sur des re-modulations corporelles et perceptives qu'investissent les artistes danseurs tels qu'A.Halprin, S.Forti, Y.Rainer, D.Hay, T.Brown, S.Paxton, le Contact Improvisation et les pratiques d'« éducation somatique » et qui infiltrent autant les artistes plasticiens ou musiciens comme R.Morris, R.Rauschenberg, C.Schneemann, L.Anderson, La Monte Young, T.Riley, B.Nauman, J.Jonas, R.Nonas, R.Serra, A.Kaprow ou Y.Ono in Aurore Després, « Performances américaines des années 1960-1970. Les enjeux d'une autre relation à la gravité », voir Partie 2. Kinesthésies. **Art. 10.** Revue LIGEIA, *Corps et performance*, Dossiers sur l'art, Giovanni Lista (dir.), N°121-122-123-124 sous la direction d'E. Ollier, Paris, 2013, p.149-171, p. 141-158.

108. Notion de « cristal de temps » in Gilles DELEUZE, *L'Image-Temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p 109.

109. Joan TRONTO, *Un monde vulnérable, Pour une politique du care*, Paris, La Découverte, 2009.

considérer, aujourd'hui peut-être plus qu'hier encore, les enjeux non seulement esthétiques mais aussi éthiques d'un geste et des gestes, par le fait même et exactement, qu'ils *portent* autant la charge de « ce qui compte » que *sur* « ce qui compte¹¹⁰ ».

- une **opération à dimension d'une stratégie terminologique** dans le champ des pensées et des sciences humaines enfin. D'abord, au regard, en écho et en accord pour l'usage et l'intérêt pour le.s « geste.s » dans le champ des sciences humaines, de la philosophie, de l'histoire et de l'histoire de l'art¹¹¹ et de l'histoire de la danse où s'est manifesté une « histoire des gestes¹¹² » dont nous pensons que la « recherche en danse » peut profiter. Disons bien aussi qu'au contraire du ciblage de G. Agamben sur un geste « désœuvré », notre notion de geste, proche de celle que nous partageons au « Laboratoire du Geste » avec notamment Barbara Formis¹¹³, recouvre l'ensemble des gestualités possibles, des manières de se porter, de supporter ou de se comporter, de leurs façons d'être au monde, de leurs modes d'apparition, de leurs rythmes, de leurs formes ou durées, et ne saurait en exclure aucun.

En bref, nous n'avons pas une définition restrictive du « geste », en ce que tous les ports avec leurs supports et leurs rapports nous intéressent et entrent dans notre champ. De même, nous ne faisons pas du geste un événement particulier qui fracture les milieux humains et se signerait en tant que tel d'avoir une « portée » politique particulière (comme le porte plus spécialement Philippe Roy, dans sa thèse *Gestes et diagrammes politiques*¹¹⁴ sous la direction d'Alain Brossat auquel j'ai été invitée à participer au jury au Département de philosophie de Paris 8) et tend à le défendre aussi Yves Citton dans son ouvrage *Gestes en Humanités*¹¹⁵, qui adviendrait comme une figure événementielle sur un fond. Comme le soutient spécialement Barbara Formis, le geste tient tout à la fois « des gestes », autant ceux du flux général de la vie corporelle « ordinaire¹¹⁶ », que de ces moments distincts, saillants, aigus qui surgissent de ce flux et constituent « un geste ».

Par ailleurs, notons combien ce terme de « geste » ainsi employé intervient en dissensus fécond au regard de son usage chorégraphique et particulièrement labanien : le « geste » tel que je l'entends apparaît ici finalement au même lieu qu'un « mouvement », c'est-à-dire en comprenant en son sein autant la-les parties du corps portées ou engagées (les ports), que les « transferts », les appuis, les postures ou les manières de se porter, et aussi, en tant que *geste-milieu*, tous ses *supports* quelle qu'en soit la nature.

En condensé, et comme nous le ferons dans notre inédit, nous définirons alors, dans une acception pragmatique, écologique, phénoménologique, esthétique, esthétique et politique, le « geste » comme la modalité d'un *port* d'un corps vivant appareillé à des *supports* de diverses natures et dont l'ensemble mis en différents *rapports* adviendrait *par le milieu* et au *même lieu* que la perception d'un *milieu* qui, comme lui et elle, ne cesse de fluctuer.

Faire porter ses recherches sur le geste serait donc porter son attention aux *manières de (se) porter*, sur la dynamique de la matière-geste sans se départir du milieu, des forces et des rapports d'espace-temps-gravitaires d'où il prend son existence.

110. Sandra LAUGIER, « L'éthique comme attention à ce qui compte » in Yves CITTON (dir.), *L'Économie de l'attention, Nouvel horizon du capitalisme ?*, Paris, La Découverte, 2014.

111. Voir Didier DEBAISE et Isabelle STENGERS (dir.), *Gestes spéculatifs*, Les presses du réel, 2015 ; Lucia ANGELINO, *Quand le geste fait sens*, Éditions Mimesis, 2015 ; Yves CITTON, *Gestes en humanités, Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, 2012 ; Philippe ROY, *Trouer la membrane, penser et vivre la politique par des gestes*, Paris, L'Harmattan, 2012.

112. Marie GLON (dir.), Isabelle LAUNAY (dir.), *Histoires de gestes*, Paris, Actes Sud, 2012.

113. Barbara FORMIS (dir.), *Gestes à l'œuvre*, Paris, De l'incidence Éditeur, 2015 ; BARBARA FORMIS, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, PUF, Lignes d'art, 2010.

114. 2014. Philippe ROY, *Gestes et diagrammes politiques*, direction Alain Brossat, présidence Yves Citton, Département de Philosophie de l'université Paris 8, le 7 juin 2014. Ouvrages publiés : Philippe Roy, *Trouer la membrane, penser et vivre la politique par des gestes*, Paris, L'Harmattan, 2012 ; *L'immeuble du mobile. Une philosophie de la nature avec Châtelet et Deleuze*, Paris, PUF, 2017.

115. Yves CITTON, *Gestes en humanités, Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, 2012.

116. Barbara FORMIS, *Esthétique de la vie ordinaire, op.cit.*

6. Dans la médialité des gestualités. Notion d'hypergestualité et d'hypergeste.

L'année 2016 fut bien riche au titre d'une certaine conceptualisation des médialités gestuelles au gré des expériences. De celle croisant des trajectoires et ouvrant des perceptives. En travaillant sur les « corporités échevelées », sur tous ces « êtres » qui peuplent chacun des gestes, ce notamment lorsqu'ils « performant (avec) les morts », sur la multiplicité des gestes qui fabriquent un geste à l'œuvre dans les danses et les chants de François Chaignaud [Art. 22, p. 327-347, *Penser le voyage des gestes. François Chaignaud ou l'aventure d'une corporité hypergestuelle*¹¹⁷] et aussi sur ces « Corporités plurielles et palimpsestes de gestes » dans la danse flamenco qui trame la thèse de Carolane Sanchez¹¹⁸ entrée en 2015 sous notre co-direction avec Guy Freixe, en travaillant même sur la « partition » du dispositif « Pas de côté-Corps Utopique-Esther Mollo-David Ayoun-Kinect » et encore à une communication pour une journée d'étude sur les « Partitions »¹¹⁹ organisée par le groupe de recherche en art sonore et en musique expérimentale *L'Autre musique* à l'UFR Arts Plastiques de l'Université Paris-Panthéon Sorbonne, j'ai eu la nécessité conceptuelle de penser mieux l'intergestualité à l'œuvre dans un seul geste, celle-ci se fomentant aussi bien dans l'espace que dans le temps.

Il s'agissait conceptuellement de mieux rendre aux gestes leur médialité et leur gravité, leur manière d'apparaître *au(x) milieux*, d'être bouturés des milieux gravitaires, des corps, airs, sols, objets, images, mots, idées, éléments humains et non-humains d'où ils émergent. Mais, comment penser la circulation et la propagation d'un geste dans le temps ET dans l'espace ? Qu'est-ce qu'il se transmet au milieu ? En bref, comment le geste passe et se propage ? Dans l'espace et le temps ?

Car, en effet, il y a bien quelque chose, une sorte de dimension *gestualisante*, qui fait que le geste est *plus* qu'un fait isolé, topique, ponctuel, actuel ayant lieu dans un corps à un moment donné ; il y a bien une dimension qui vient d'ailleurs, d'antan comme du *milieu* ou du bain hypergestuel duquel il émerge. Nous pourrions appeler cette dimension gestualisante « imaginaire », mais ce serait encore la couper du réel et ôter au geste de ne pas relever tout à fait de l'image.

Ainsi, nous avons dû poser l'existence (ou une certaine modalité d'existence) d'« êtres gestuels » dans des sortes d'espace-temps ou milieux que nous appelons hypergestuels, ceux-ci flottant à l'état de traces-germes de gestes, de gestes non encore actualisés, de gestes-particules, de gestes-poussières, de gestes-écumes dessinant de vastes contrées hypergestuelles.

Appareillé à ce geste-milieu actuel, topique, situé et instantané, il y aurait alors une part médiale, hétérotopique, hétérochronique¹²⁰ ou virtuelle¹²¹ du geste qu'on appelle hypergeste qui, comme délié de son actualité, partirait en voyage dans les temps et les espaces.

Dans un premier temps, il s'agissait de revenir en la reformulant à la nécessaire intergestualité à l'œuvre du geste. Afin de penser les phénomènes de reprise dans le champ de l'art chorégraphique, Isabelle Launay avait posé, en 2010 et dans la même lignée, la notion d'*intergestualité*, quoique la pensant « trop générale pour

¹¹⁷ Art. 22, « Penser le voyage des gestes. François Chaignaud ou l'aventure d'une corporité hypergestuelle » in Revue Skén&graphie N°6, A. Després, G. Freixe, C. Sanchez (direction), *Voyages des cultures et des mémoires dans les arts de la scène*, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 2019 (sous presse) in **Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., p 327-347.**

¹¹⁸ Co-direction de thèse : encadrement doctoral 2015-2018 avec Monsieur Guy Freixe (PU-UFC) de Carolane SANCHEZ, *Corporités plurielles et palimpsestes de gestes : approche pratique de l'esthétique flamenco*, contrat doctoral 18^{ème} section de l'École Doctorale 592 LECLA (Lettres-Communication-Langues-Arts), Université de Bourgogne-Franche-Comté, Laboratoire ELLIADD.

¹¹⁹ « La partition comme hypergeste », journée d'étude *Partitions* organisée par le groupe de recherche en art sonore et en musique expérimentale *L'Autre musique* (Institut ACTE – UMR 8218) à l'UFR Arts Plastiques, Saint Charles, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, le 14 mars 2018 in **Volet 1, Biographie CV**, Section 9. Communications & conférences invitées.

¹²⁰ L'hétérotopie, concept forgé par Michel Foucault à partir d'une réflexion sur l'utopie, renvoie à des espaces concrets hébergeant mille lieux imaginaires comme l'est une cabane d'enfant ou un théâtre. Toute hétérotopie comprend une hétérochronie en ce qu'elle contient aussi des temps ou époques hétérogènes. Voir Michel FOUCAULT, *Des espaces autres* [1967], « Hétérotopies » in *Dits et écrits*, t. IV (1980-1988), Paris, Gallimard, 1984, p. 752-762.

¹²¹ Nous faisons référence ici à la dimension virtuelle que définit BERGSON dans *Matière et mémoire* [1896], analysant la « virtualité » du souvenir et son actualisation. Conçu comme inséparable de l'actuel, « tout actuel s'entoure d'un brouillard d'images virtuelles » in G. DELEUZE, C. PARNET, *Dialogues, op.cit.*, p. 179.

être opérante¹²² » dans ce domaine. De même, le préfixe « inter » quoique particulièrement riche nous a toujours paru, assigné à des cultures ou à des disciplines, peu rendre compte de la précision des opérations en jeu lorsqu'il s'agit de détecter des phénomènes précis.

À ce sujet, je peux ici formuler que, depuis le début de mon parcours de maître de conférences à l'Université de Franche-Comté, j'enseigne et participe d'une formation de Licence et de Master en Arts du Spectacle ayant pour axe spécifique les « Théâtres du monde ». Dirigée par Françoise Quillet de 2002 jusqu'en 2014, puis de 2014 jusqu'à aujourd'hui par Guy Freixe, tous deux ayant collaboré au Théâtre du Soleil avec Ariane Mnouchkine, cette formation et les recherches qui en relèvent, avec la collaboration de ma seule collègue titulaire Christine Douxami, MCF dont les domaines relèvent de l'anthropologie théâtrale et précisément des théâtres-danses brésiliens et africains, s'entendent de l'étude d'une pluralité de théâtres et de danses dont les qualificatifs se donnent pour la plupart en genres, en régions, en nations, en continents, en « théâtres européens » ou bien en « théâtres non-européens », en « monde » de surcroît. Quoique je ne souhaite ici remettre en cause ces vocables bien justement culturels et interculturels, il n'empêche que ceux-ci m'ont toujours posé « problèmes » d'être utilisés dans leurs ressorts, qui me sont toujours apparus comme biaisés (politiquement) ou simplement trop génériques. Je n'ai pu donc véritablement adhérer ou intégrer - conceptuellement mais non pas dans les faits -, ces problématiques « interculturelles » à mon champ en tant que telles désignées, quoiqu'évidemment elles trament les danses artistiques comme les danses sociales, leurs histoires comme leurs esthétiques sous bien des aspects. Conceptuellement mais aussi politiquement, cela en relation avec notre histoire post-coloniale, il me semblait que les questions le plus souvent internationales, d'interculturalité, mais aussi d'hybridations, de métissages, de croisements (à l'œuvre notamment dans les nombreux mémoires de Master ou Comités de suivi de thèse auxquels je participe), pouvaient être autrement posées, et que, pour nous, la question du « geste » pouvait s'y immiscer en opportunité. C'est ce à quoi aussi nous invitions notre doctorante Carolane Sanchez sur la question des corps flamenco dont les brassages interculturels sont particulièrement à l'œuvre, et encore la direction avec Guy Freixe et Carolane Sanchez du dossier de la revue *Skénographie* portant sur les « Voyages (des cultures) et mémoires dans les arts de la scène ». Il est clair que pour nous, la conception d'une hypergestualité telle que je l'envisage permet une approche culturelle des gestualités qui déplacent méthodologiquement et épistémologiquement ces catégories culturelles tout en prenant en compte les phénomènes de territorialisations gestuelles.

Dès lors, en écho à l'hypertextualité de G. Genette¹²³ mais aussi à l'intertextualité tel que le groupe *Tel quel* via Julia Kristeva le porte et tel que R. Barthes la reprend, il s'agissait de conceptualiser l'*hypergestualité* (plutôt que l'*intergestualité*) comme le caractère d'un geste d'être dérivé d'autres gestes. En plagiant et en substituant le terme de « texte » à « geste », nous avons pris pour nous que :

- « tout *geste* se construit comme mosaïque de citations, tout *geste* est absorption et transformation d'un autre *geste* » via Julia Kristeva, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, avril 1967.
- « tout *geste* est un *intergeste* ; d'autres *gestes* sont présents en lui à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les *gestes* de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout *geste* est un tissu nouveau de *gestes* révolus. [...] L'*intergeste* est un champ général de *gestes* anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets » via Roland Barthes, article « Texte (théorie du) », *Encyclopaedia universalis*, 1973 ;
- « L'*intergestualité* est la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'*intergeste* de la première » via Michaël Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n°215, octobre 1980.

¹²² Isabelle LAUNAY, « Poétique de la citation en danse ...D'un faune (éclats) du Quatuor Albtecht Knust, avant-après 2000 » in *Mémoires et histoires en danse*, Mobile n°2, Isabelle LAUNAY, Sylviane PAGES (dir.), Paris, L'harmattan, Coll. Arts 8, 2010, p. 25-26.

¹²³ L'hypertextualité désigne le caractère dérivé d'un texte d'autres textes au terme de transformations. Voir Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 14-16.

- « Je définis [*l'intergestualité*], pour ma part, de manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs *gestes*, c'est-à-dire [...] par la présence effective d'un *geste* dans un autre » via Gérard Genette, *Palimpsestes*, 1982.

Mais, si la citation, l'appel de note ou le lien constituent des éléments expressément reconnaissable d'un hypertexte, comment ce « rapport d'imitation ou de transformation » peut-il s'exprimer dans un geste ?

En vertu de notre conception du geste-milieu, il nous a fallu concevoir une dimension comme une part du geste qui intervienne en support et en rapport au geste topique et rende compte des milieux hypergestuels duquel il émerge.

C'est à l'occasion de nos recherches menées en 2016 avec les artistes Esther Mollo et David Ayoun sur le dispositif « corps (u)topique-corps numérique de la Kinect » que la notion d'« hypergeste » a émergé et pour lesquelles elle s'est avérée particulièrement opératoire. « Si, écrivais-je dans une note de recherche, dans cette considération d'un geste-milieu, on ne peut pas, à proprement parler, poser cette question de "quels sont les gestes" d'un objet technique, d'une architecture ou d'un paysage et d'autant plus d'un programme informatique comme la Kinect qui implique aussi le geste de son programmeur, on peut néanmoins capter quels sont les hypergestes qui émergent au milieu du dispositif « Pas de côté-Corps Utopique-Esther Mollo-David Ayoun-Kinect ». Ainsi, ces danses hypergestuelles dérivées « à la fois de « l'hypergeste » très spiraté du texte « Le corps utopique de Foucault » jusqu'à celui de Foucault lui-même, ces hypergestes de la Technique Decroux, de la Choreutique Laban, des discours de la neurophysiologie sur l'erreur, l'apprentissage ou les gestes liés à la dégénérescence, ceux de la phénoménologie jusqu'au « porte-à-faux » de Merleau-Ponty ou bien surtout, ceux entre autres tressages hypergestuels qui infiltrent nos corporéités contemporaines, les hypergestes de cet être gestuel numérique particulier nommé « Project Natal de Microsoft » jusqu'à ceux issus de la corporéité particulière du programmeur qui l'a créée. » Ainsi, nous tentions de qualifier et conceptualiser ce qui émergeait au milieu du dispositif, ce que nous avons appelé « hypergeste » au croisement de la notion d'hypertextualité mais davantage, et plus exactement, de celle d'« hypergeste » du musicien théoricien Guerino Mazzola.

En écho exactement avec ce que G. Mazzola appelle « l'hypergeste » en référence directe au célèbre mathématicien J. Cavaillès et au mathématicien et philosophe Gilles Châtelet¹²⁴, et finalement en retours à la « pensée diagrammatique » de Deleuze-Foucault, nous avons dû alors concevoir ce qui serait *l'hypergeste* de notre point de vue.

Lorsque les mathématiciens eux-mêmes nomment le « geste » au cœur des procès mathématiques, lorsque Jean Cavaillès dit que « Comprendre, c'est en attraper le geste et pouvoir continuer¹²⁵ », le musicien de jazz G. Mazzola formule, à leurs suites, la notion d'« hypergeste ».

Constatant que les « gestes » des musiciens, de ceux de bouche du trompettiste à ceux de pieds et de bras du batteur, diffèrent complètement entre eux et qu'on ne peut dire tout à fait que le groupe partage un « même » geste musical, alors qu'ils se sentent bien jouer « ensemble », G. Mazzola est donc conduit à repérer des « schémas gestuels », davantage que des gestes à proprement parler, partagés par les membres d'un groupe, qu'il appelle « hypergestes » :

« Les gestes ne sont pas des faits, ils peuvent créer des faits mais ils persistent avant et en dehors de la facticité. (...) Nous verrons que, dans le free-jazz, les gestes apparaissent selon diverses complexions, qu'ils sont hautement articulés, comme les corps humains, qu'ils peuvent être agrégés en *hypergestes* (en gestes de gestes), qu'ils manifestent un schéma squelettique ainsi qu'une corporéité

¹²⁴ Gilles CHÂTELET, *Les enjeux du mobile*, Paris, Seuil, 1993 ; *L'enchantement du virtuel*, Paris, rue d'Ulm, 2010. Voir aussi Philippe Roy, *Trouver la membrane, penser et vivre la politique par des gestes*, Paris, L'Harmattan, 2012 ; *L'immeuble du mobile. Une philosophie de la nature avec Châtelet et Deleuze*, Paris, PUF, 2017.

¹²⁵ Jean CAVAILLES, *Méthode axiomatique et formalisme* [1938], Paris, Herman, 1981, p.178.

dans un espace topologique, et qu'ils ne sont pas seulement des gestes physiques mais peuvent déployer leurs corps dans des espaces entièrement abstraits¹²⁶ »

Rebondissant sur l'assertion de J. Cavallès comme quoi la compréhension d'un problème intellectuel suppose qu'on en « attrape le geste », Mazzola s'avance alors pour préciser que ce n'est pas tant un « geste » qui « s'attrape », mais bien plutôt un « hypergeste ». Présentant cette théorisation de l'hypergeste de Mazzola, Yves Citton ouvre alors, ce qui pourrait bien s'avancer comme un vaste champ d'étude :

« Généralisant la portée de cet exemple musical, on pourrait reconnaître un hypergeste commun au manifestant qui fait un bras d'honneur en direction des forces de police à celui qui hurle une insulte : ici aussi, derrière les différences physiologiques évidentes entre les mouvements du bras et ceux de l'appareil phonatoire, on sent que les deux manifestants partagent un même hypergeste, qui consiste en l'occurrence à envoyer quelque chose de symboliquement dégradant en direction de représentants d'une autorité à laquelle ils ont cessé d'obéir¹²⁷ ».

Il est intéressant de constater à travers cette proposition combien le traitement de la notion de « geste » dans les sciences ou dans la philosophie a cette propension, dans les discours, de s'extirper de sa situation actuelle et matérielle pour renvoyer assez vite à sa portée symbolique. Ainsi, ces deux gestes auraient ce même hypergeste qu'on pourrait qualifier « de révolte ». C'est selon nous biffer un peu vite toute la précision et la subtilité de la « portée » de chaque geste, portée comprise ici aussi au sens matériel d'un port portant-porté (geste vocal compris), comme au sens symbolique de ce que ce geste fait au monde, fait faire, dit, traduit, pense, donne à penser, etc. Ainsi, quelques lignes plus loin, Yves Citton fait de l'hypergeste un geste saillant, événementiel dont le retentissement (jusqu'à sa résonance publique ou spectaculaire) serait « fort » : « On peut désormais reformuler cette double face en disant *que la force d'un geste tient à sa capacité à constituer un hypergeste qui dépasse la factualité de son accomplissement particulier pour rayonner au-delà de son domaine propre, et inaugurer de nouvelles lignées de gestes grâce à son irradiation transductive* ». Pourrait-on penser à partir de là que tous les gestes ne circulent pas, ne se propagent pas dans l'espace et le temps mais seulement *certain*s dont la « portée » (ou l'hypergeste) serait forte ?

En contre-points vient notre théorisation de ce que nous entendons par « hypergeste ». Pas de hiérarchisation des gestes en qu'ils construisent des hypergestes (à portée symbolique ou politique) plus ou moins forts, ou pas : chaque geste quel qu'il soit, comme chaque « mouvement » humain les plus ordinaires, chaque « port » induisant forcément une « portée » serait appareillé à un ou plusieurs « hypergestes » comme en lien avec un ou plusieurs « contrées hypergestuelles ». L'« hyper » ici ne serait pas à entendre dans une dimension superlative mais bien plutôt comme celle d'« au-dessus » : l'hypergeste (d'un geste) aurait cette propension à passer au-dessus, à sauter, à fabriquer des ponts, entre des entités complètement hétérogènes. Ainsi, dans un geste actualisé, il serait dans le même temps saisi, attrapé, capté.

Lorsque Gilles Chatelet dit que « Le virtuel exige le geste¹²⁸ », il semblerait alors que la réciproque soit bien valide aussi : que le geste (matériel, situé, topique) exige le virtuel donc.

Dès lors, il nous a importé de rejoindre directement la « pensée diagrammatique » d'où ressort au départ la notion d'« hypergeste » de G. Mazolla construite avec Gilles Chatelet, et ce dernier avec Gilles Deleuze, et ce dernier encore avec Michel Foucault (et aussi F. Guattari).

¹²⁶ Guerino MAZZOLA, *Flow, Gesture, and Spaces in Free Jazz: Towards a Theory of Collaboration*, Berlin, 2009 (trad. Y. Citton) in Y. CITTON, *Gestes d'humanité*, op.cit., p. 55.

¹²⁷ Yves CITTON, *Gestes d'humanité*, op.cit., p. 55.

¹²⁸ Gilles CHATELET, *Les enjeux du mobile. Mathématique, physique, philosophie*, Seuil, 1993.

« Un diagramme est fait de « matières sémiotiquement non-formées en rapport avec des matières physiquement non-formées¹²⁹ ».

Abstrait certes mais rejoignant l'expérience gestuelle, l'hypergeste viendrait catalyser des sortes de schémas, de diagrammes, de modèles gestuels qui seraient captés ou attrapés au sein d'un geste particulier et renvoyés dans d'autres « contrées » par là-même. Dans le champ artistique et spécialement chorégraphique, nous entrons directement dans le champ de la « partition » ou ce que L. Louppe a appelé le « partitionnel¹³⁰ ». Ainsi, la qualification de cet hypergeste au sein du dispositif *Pas de côté - Le corps utopique* (2016) d'Esther Mollo et David Ayoun¹³¹, « nous a permis, écrivent-ils, de nous émanciper du dispositif et d'ainsi faire en quelque sorte le cheminement du texte de Michel Foucault et où l'utilisation de la technologie demeure un outil au service du corps. Plus qu'un langage chorégraphique, nous construisons une forme de corporéité singulière à partir d'un principe proche de la théorie neurologique de désapprentissage (reverse learning)¹³² ». Mais à travers « l'expérience diagrammatique » telle que la pense Deleuze, j'en suis venu à comprendre « l'expérience diagrammatique » au sein de l'expérience gestuelle elle-même. De manière plus générale, c'est dire qu'à la trame de tout geste, il y aurait une sorte de diagramme gestuel construit dans le même temps que son émergence. Une sorte de « partition invisible¹³³ » de tout porteur de geste ou de tout acteur, une sorte de « geste partitionnel » simplexe en même temps que le geste complexe (rejoignant certainement une sorte de « concept-en-actes » qu'avait défini G. Vergnaud¹³⁴ en relation avec L. Vygotski).

En condensé sur une conceptualisation de l'hypergeste, j'écrivais dans un texte sur la « corporéité hypergestuelle » de François Chaignaud [**Art. 22**, p. 327-347, *Penser le voyage des gestes. François Chaignaud ou l'aventure d'une corporéité hypergestuelle*¹³⁵] :

On entendra alors l'*hypergeste* comme l'émergence d'un *geste-milieu* en tant qu'il émerge au milieu de plusieurs gestes et puisse s'avancer comme un *point de passage*, dans l'espace et dans le temps, entre différents milieux-êtres gestuels. Susceptible de se capter au milieu des gestes et de se décliner en une multiplicité de gestes différents liés à leurs contextes, l'hypergestualité peut catalyser une sorte de « geste de gestes » (Mazolla) ou une « classe générique » de gestes (Genette). Pour nous ici, elle désigne avant tout les dimensions virtuelles et invisibles, hétérotopiques et anachroniques qui réside au sein des gestes, en même temps que leur plasticité, leur historicité, leur mémoire, leur durée en ce qu'ils ne cessent de se transformer et de se propager au présent.

7. Ouverte à des considérations culturelles en perspectives, ces notions d'hypergeste et d'hypergestualité se sont en effet révélées particulièrement fructueuses lorsque je souhaitais rendre compte de la « corporéité hypergestuelle » de F. Chaignaud [**Art. 22**, p. 327-347]. Ici, les dimensions d'hypergestualité étaient saisies dans l'espace (géographique) comme dans le temps (historique, transhistorique ou archéologique) et j'exprimais combien l'hypergestualité comme ouverte et actualisée par les gestes de ce danseur-chanteur-

¹²⁹ Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, 1980, p.182

¹³⁰ Laurence LOUPPE, « Du partitionnel », *Médium Danse*, Art Press, Numéro spécial N°23, 2002, p. 32-39.

¹³¹ *Pas de côté - Le corps utopique* (2016) d'Esther Mollo et David Ayoun au CDC-Danse à Lille in **Volet 1, Biographie CV**, Section 8. Activités artistiques liées à la recherche.

¹³² Esther MOLLO, David AYOUN, Retour de recherche de *Pas de côté - Le corps utopique* (2016), CDC-Danse à Lille, inédit.

¹³³ Patricia KUYPERS in Julie SERMON, Yvane CHAPUIS, *Partitions. Objets et concept des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles)*, Collection Nouvelles Scènes/La Manufacture, Les presses du réel, 2016.

¹³⁴ Gérard VERGNAUD, « La formation des concepts scientifiques. Relire Vygotski et débattre avec lui aujourd'hui », *Enfance*, tome 42, n°1-2, 1989. p. 111-118, <https://doi.org/10.3406/enfan.1989.1885>, www.persee.fr/doc/enfan_0013-7545_1989_num_42_1_1885 ; Jean-Marie BARBIER, *Savoirs théoriques et savoirs d'action*, Paris, PUF, 2011.

¹³⁵ **ART. 22**, « Penser le voyage des gestes. François Chaignaud ou l'aventure d'une corporéité hypergestuelle » in Revue Skén&graphie N°6, A. Després, G. Freixe, C. Sanchez (direction), *Voyages des cultures et des mémoires dans les arts de la scène*, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 2019 (sous presse) in **Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., p 327-347**.

performeur rendant présents ou visibles mille êtres gestuels ne pouvait véritablement se comprendre d' « hybridations » ou de « métissages » culturels :

La corporéité gestualisante de François Chaignaud est hypergestualisante car elle laisse entrevoir au spectateur les traces et les germes de gestes, les particules des contrées hypergestuelles que le danseur-chanteur traverse, dans le coin d'un salon, dans un jardin ou au centre de la scène, en réinventant le réel.

C'est pourquoi parler de métissage, d'hybridation, d'appropriation, ne nous paraît pas approprié. La démarche, en effet, ne travaille pas bien spécifiquement sur les *contextes (ou con-gestes)* des gestes, lieux ou époques qu'il transporterait en un mélange composite sur la scène. De même, il nous semble que nous n'avons pas ici vraiment à faire à un phénomène de déplacement, ni encore d'acculturation pouvant être celui de la spectacularisation de chants-danses sociales ou traditionnelles historiques et/ou actuelles. L'« ambiguïté » nous paraît bien plus profonde tant l'hypergestualité de F.C. sur ce paradigme dansée-chantée s'opère par gestes-particules et ne connaît pas de frontières. Car, c'est bien un point notable que l'hypergestualité s'entend comme une dimension virtuelle qui *décontextualise* ou, on pourrait dire, qui *décon-gestionne* les gestes. Ainsi, lorsque les danseurs venus de Kingston viennent danser sur le plateau de DFS, nous avons été frappés de constater combien leurs gestes, même recontextualisés ici dans le cadre d'une pièce chorégraphique, portent la trace et les forces vives des contextes d'où ils sont issus ; gestualités très différentes des danseuses classiques-contemporaines pour lequel le Dancehall intervient en leurs corps en une sorte de couches formelles et rythmiques superposées à leur mémoire et formation corporelle ; très différente encore l'interprétation de F.C. qui ne semble danser, ni cette danse, ni cette autre, ni ce geste-là, ni celui-ci, superposés ou mélangés, mais bien une danse qui s'invente encore autrement que d'intégrer hypergestuellement mille danses et de les faire résonner entre elles. Ce que nous donne à voir F.C., ce sont moins des gestes issus ou copiés de telle ou telle danse ou tel ou tel chant, qu'un tourbillon de tous les gestes-particules qu'il porte, constituant un halo de gestes qu'il lance au présent en des sortes de précipités ou de catalyses simples. Ainsi, nous pouvons prendre à la lettre et au corps ces assertions écrites sur son blog au sujet de son premier solo en 2005 : « Comment rester en contact avec l'écume, sans singer, sans naïveté ? (...) Être dans l'histoire, connaître les mythes mais ne pas s'arrêter à ces connaissances sommaires. Tenir à la fois l'influence, la plasticité, la critique, ET la pratique, l'engagement inédit, l'ailleurs sincère. Ne pas croire à la troisième voie, au neutre, au non-marqué, au creux du paradigme¹³⁶ » et surtout cette assertion relative spécialement à son travail corporel : « j'ai créé de nouveaux tissus, *non pas hybrides*, encore *moins mutants*, juste des *tissus-intervalles* »¹³⁷.

[...]

C'est au sein de cette spirale actuelle-virtuelle ou, autrement dit, de la vastitude sensible de ses (hyper)gestes que se déploie l'aventure gestuelle de F. Chaignaud qu'il nous expose : ni survols touristiques, ni pillages, ni hybridations, ni métissages, ni appropriations, ses (hyper)gestes renvoient d'abord à la fragilité de l'événement gestuel de surgir au milieu des temps et des espaces. Peut-être devons-nous parler simplement d'opération d'inter-prétation in-ouïe au sens propre des termes, tant il se *prête* littéralement à une mer des gestes qu'il nous *inter-prête*, telle que lui et nous n'avions jusque-là pas entendu le bruit.

Nous pourrions discuter sur ce que peut être cette « figure » dansante et chantante dans le cadre politique et esthétique de la « mondialisation » culturelle dont il pourrait être le chancre ou le symptôme : cosmopolitisme post-moderne mondain, universel et global, récupération commerciale des formes défaits des forces et des rapports de force d'où elles surgissent ; mixage et *trans-* tout azimut comme ouverture sur le planétaire à tous vents ; réactions communautaires « hors-sol » et contre-

¹³⁶ François CHAIGNAUD, Blog Relief Souterrain, « he's one that goes To sea for nothing but to make him sick », 2005, blog relief souterrain, http://reliefsouterrain.blogspot.fr/2005_01_01_archive.html, consulté le 8 mars 2017.

¹³⁷ François CHAIGNAUD, Blog Relief Souterrain, « épiphanies-extraits-CoS », *op. cit.*

réactions aux déracinements en mouvements divers de reterritorialisation, ce à la mesure des problématiques contemporaines soulevées par Bruno Latour dans son dernier ouvrage avec cette brûlante question : *Où atterrir ?*¹³⁸. Les (hyper)gestes (in)actuels du danseur-chanteur-poète François Chaignaud, comète des corporéités échevelées, n'ouvriraient-ils pas bien plutôt, par leur portée et leur médialité même, une autre voie comme une autre piste d'atterrissage ? Cette voie très « terrestre » des gestes que d'être redécouverts, des *gestations* aux *gestions*, comme des *manières de (se) porter et de (se) comporter* en relation avec des sols, avec des airs et avec d'autres gestes comme conditions de leur-notre existence ?

8. Alors que je me tourne vers ma fenêtre, je vois un homme dans la rue dire « au revoir » à quelqu'un à l'angle d'un bâtiment qui me cache le.la.destinataire.s de ce geste. Et pourtant, par la précision même de sa posture, de la portée de son regard, de cette main à la paume ouverte vers le dehors, de la douceur de la tonicité de ses doigts, par son coude gardé proche du ventre, par le geste de son regard, le thermomètre de son épaule, il m'apparaît (plutôt très clairement alors même que j'y observe à près de 30 mètres) que ce geste, dont l'entrée dans la catégorie ou schéma « geste de salut » serait bien réductrice, par sa manière même de (se) porter donc, relève de celui d'un homme qui n'a pas envie ou montre qu'il n'a pas envie de quitter quelqu'un (une personne donc, et non pas plusieurs, c'est certain), une personne qu'il affectionne particulièrement et qui par là-même envoie, en toute retenue et avec une touche de pudeur et d'angoisse, un jet'aime-àtoutbientôt-netenfaispas-maisjemenfais. Bref, les « contrées hypergestuelles » de ce geste nous sont bien inconnues, mais si nous cherchions, en dehors de celles appartenant à leurs histoires et relations singulières, nous pourrions bien en reconnaître quelques-unes (celle d'une certaine manière contrôlée d'être tendre qu'a d'ailleurs bien investie Pina Bausch). La portée de ce geste est bien exactement et précisément portée, supportée, adressée et pour nous, ne pourrait venir au lieu d'un moins-être en termes de retentissement, de rayonnement ou de transduction, que la portée (publique) d'un autre. Il nous paraît bien que tous les gestes (se) transportent, (se) conduisent ou circulent dans l'espace et dans le temps. Dès lors, les notions de « gestualité », d'hypergestualité ou encore d'hypergeste (quoique cette dernière ait moins occupé mes travaux ces dernières années) me sont apparus comme des préalables nécessaires à des approches esthétiques des phénomènes artistiques dans les tournants écologique et archivistique (voir *Partie 3. Archives*).

Il me paraît aussi qu'il importe pour une étude des gestes ou du geste de ne pas escamoter le geste topique, situé, instantané, sa manière de (se) porter, la précision d'un geste dans ce qu'il porte et comment il le porte, qui ne peut passer que par son analyse, par un geste de lecture tout du moins (Voir *Partie 2. Kinesthésies*).

3. Le geste-milieu comme méthode. Recherches-milieux et recherches-en-crédation

Notre conception médiale du corps et du geste s'ajuste à la dimension médiale et intermédiaire des approches, méthodologies, dispositifs, directions et collaborations de recherche engagés que je voudrais ressaisir sous le terme de recherches-milieux. Dans une esthétique du geste advenant au milieu, dans, avec et par le milieu, il s'agit aussi de ressaisir un certain « geste » de recherche comme un geste de chercheuse, soit une certaine posture advenant au milieu du monde de la recherche et du monde de l'art comme de la recherche et de la création aux titres multiples de ce que l'on peut entendre par « recherches-en-crédation » ou « recherches-crédations ».

1. À l'occasion d'une soirée « Carte blanche » accordée à l'Association des chercheurs en danse par le Centre National de la Danse que nous avons fait porter, en 2016, sur « La recherche en deça du temps de

¹³⁸ Bruno LATOUR, *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*, Paris, La Découverte, 2017.

l'écriture¹³⁹ » souhaitant par cette question ouvrir ou mettre à jour les activités de recherche « en » danse dans leurs « processus » que six chercheuses dont moi-même présentions pour les mettre en débat public, j'intervenais en tant que directrice du *Diplôme Universitaire Art, danse et performance* et de l'ouvrage collectif *Gestes en éclats* à peine sorti des presses. Les formes, postures et méthodologies de recherche que nous avons mises en œuvre, entre 2011 et 2014, avec près de 150 artistes, chercheurs, acteurs culturels au sein de cette formation-recherche et encore celles qui ont présidé aux écritures de 40 contributions d'acteurs parmi eux, au sein de l'ouvrage qui les a prolongées autrement, m'ont semblé advenir complètement à rebours de la démarche impliquée par le titre de cette soirée dont l'opération fructueuse était bien de la mettre en discussion. Ainsi, ce postulat agissant au titre d'une norme dans la recherche universitaire selon lequel la publication d'un texte identifie l'activité de recherche ou plus largement que la « recherche » se définisse comme un processus dont la fin serait l'écriture ou, même au plus largement, la production d'un objet quelconque quel que soit son médium. C'est donc là considérer des phases « exploratoires » ou « expérimentales » comme les manières d'un stade (plutôt oral) dispersé, plus ou moins à cacher, qui devraient être ressaisies pour être exposées, par une seconde phase d'objectivation dont l'écriture serait le moyen.

Cette tension à « la fin » comme au « résultat » relevant d'une démarche méthodologique traditionnelle dans le champ culturel de nos logiques de l'action et de la production, se double, depuis quelques dizaines d'années dans le milieu universitaire où elle se trouve renforcée, d'une démarche dite « de projet ». Là, il semble que ce soit l'exposition et la publication d'une visée de recherche comme d'un « début » qui s'identifie à l'activité de recherche, à sa valeur, à sa norme, en plus de sa condition de financement. Entre la démarche « commençant par la visée de la fin » de la recherche et celle « finalisant le début », qui viennent toutes deux non sans complémentarité l'une de l'autre et aussi non sans schizophrénie d'être réalisées chacune, ne loupons-nous pas l'activité de recherche elle-même ? Qu'est-ce que seraient des démarches de recherche qui ne procéderaient ni du début, ni de la fin, mais du milieu, par le milieu et au travers de milieux, et qui par là-même pourraient possiblement s'exposer ou se publier à tout stade ou en leur milieu ?

Quoique je participe de ce paysage définissant ce que l'activité de recherche est ou doit être, comme de ses démarches générales, quoique j'y réponde aussi, je constate que l'ensemble des activités de recherche et des travaux que j'ai « réalisés », en insistant sur ce mot, cela notamment pour ceux qui m'apparaissent « importants », ressortent in fine non véritablement de « publications » comme résultats de recherche, ni même de « projets » au lieu de valorisations

C'est, il me semble, le cas des activités de recherche conduites au sein du *Diplôme Universitaire Art, danse et performance* où les enquêtes, les expérimentations, les réflexions, les « lectures en partage », les analyses d'œuvre, les rencontres et les débats n'ont pas été véritablement « publiés¹⁴⁰ » autrement que de se réaliser d'abord en émulations, en découvertes et en croisements collectifs¹⁴¹ ; le cas aussi de la publication de *Gestes en éclats* qui envisagée au même endroit de « recherches-milieux » ne s'est pas construite en « résultats » de récoltes ou de recherches menées ultérieurement, mais plutôt comme un « autre » dispositif de recherche-milieux se visant plutôt, publié, comme un « outil de recherche » - ce que nous rapporte bien d'ailleurs sa

¹³⁹ Aurore DESPRES, « Recherches-au-milieu : le D.U Art, danse et performance et l'ouvrage *Gestes en éclats* », *La recherche en deçà du temps de l'écriture* organisée par l'association des Chercheurs en Danse (aCD) au Centre National de la Danse, le 11 février 2016, Pantin, avec Betty Lefèvre, Joëlle Vellet, Alice Gervais-Ragu, Mahalia Lassibille, Claude Sorin, Aurore Després. « Expérimentations, perceptions, réflexions, lectures, rencontres et débats ont constitué le cœur des dispositifs qu'ont investis plus de 150 artistes, chercheurs, acteurs culturels au sein du D.U Art, danse et performance entre 2011 et 2014. Comment ces pratiques de recherche expérimentales ou exploratoires définissent-elles à la fois des formes, des postures et des méthodologies de recherche « au milieu » que l'on retrouve tout aussi bien dans l'ouvrage *Gestes en éclats. Art, danse et performance* (Presses du réel, 2016) qui les ressaisit et les prolonge » in *Volet 1, Biographie CV*, Section 9. Communications & conférences invitées.

¹⁴⁰ Nous avons néanmoins ouvert, sur le site de revue.org, un carnet de recherche « Hypothèses » en 2014 présentant en ligne quelques travaux, analyses d'œuvres, comptes-rendus de séance, processus de recherche-création et mémoires des étudiants in *Carnets de recherche du Diplôme Universitaire Art, danse et performance*, Aurore Després (dir.), Revue Hypothèses, 2014, <http://duadp.hypotheses.org> in *Volet 1, Biographie CV*, Section 7. Publications.

¹⁴¹ Toutes les interventions entre 2011 et 2014 ont donné lieu pour la plupart à des enregistrements sonores, ceux-ci pouvant être l'objet de traitements ultérieurs.

réception ; c'est le cas surtout du Fonds d'archives numériques audiovisuels *FANA Danse & Arts vivants* que nous avons jamais posé ou valorisé en « projets » ni même en « résultats », celui-ci ayant été « réalisé » dans le cours d'un long processus temporel et que l'on peut dire toujours « en cours » pour avoir été conçu sans « fin » ; c'est bien aussi le cas de toutes ses activités de recherche qui n'ont pas donné lieu pour diverses raisons à publications (notamment l'important projet *Cognitique 2000*¹⁴² rassemblant des points de vue de psychologues, de neurophysiologistes, d'anthropologues, de l'esthétique de la danse autour des « Rotations chorégraphiques ») ; la recherche menée sur le processus de création de *9* (2007) de Loïc Touzé ou sur celle du *Parlement des Invisibles* (2014) d'Anne Collod) ; c'est le cas aussi pour l'ensemble des nombreuses communications depuis 199X que nous avons faites mais que nous tenons au lieu d'activités de recherche elles-mêmes ; pour l'ensemble des échanges, entretiens, débats plus ou moins informels que nous avons entretenus régulièrement avec les artistes ; pour l'ensemble des notes et analyses que je prends en assistant à des spectacles, carnet en main méthodologiquement et systématiquement depuis 2008 ; et encore pour l'ensemble des « recherches-créations » s'exposant sous forme de « spectacles » ou « performances » que j'ai créées ou dirigées ou auxquelles j'ai collaborées.

Beaucoup de choses (que nous pouvons renvoyer pour l'essentiel en âpres listes d'un CV à notre Volet 1 de cette HDR) s'engouffrent donc sous le titre de recherches-milieus engageant certaines méthodologies à propos desquelles, au titre de cette synthèse, je souhaite plus clairement revenir.

2. Par la dénomination de **recherches-milieus**, j'entends certainement différentes postures ou méthodologies selon les contextes que je souhaite mettre à jour mais en employant ce terme global comme caractéristiques de toutes, je voudrais commencer par énoncer la démarche de recherche « au milieu de milieux » dans ce qu'elles ont en commun.

C'est déjà bien sûr entretenir entre les deux acceptions de la notion de milieu, d'une part au singulier comme mi-lieu et, d'autre part, celle s'exprimant plutôt au pluriel, une relation. Toutes deux insistent sur le lieu, soit un espace-temps-gens sensible avec lequel le chercheur est en relation. À l'entrecroisement, chercher par le.s milieu.x suppose que la connaissance ne résulte pas d'un sujet placé en dehors des lieux qu'il « observe » et « objective » mais plutôt d'une « action » ou d'une « expérience » qu'il mène « avec », en confrontations, conséquences ou effets pratiques. On rejoint là la pensée empiriste que la méthode du pragmatisme en philosophie (Hume, Peirce, James, Dewey) basée sur l'agir a opposé à la théorie spectatorielle et cartésienne de la connaissance basée sur le « voir », celle-ci ayant été réinvestie en France à partir des années 80 quoique les philosophes, et Deleuze en premier lieu, ne s'y réfèrent pas directement en tant que telle. Je ne voudrais pas entrer dans des débats philosophiques dont je ne suis pas capable mais simplement remarquer que ma formation en sciences du langage remettant en cause le structuralisme, passant par la phénoménologie, puis investissant la pensée deleuzienne jusqu'à ce pragmatisme qui fait retour aujourd'hui par les pensées développées par I. Stengers, B. Latour, V. Despret, T. Ingold a, dès son point de départ, placé l'expérience sensible à l'origine de toute connaissance, soit bien celle d'une démarche empiriste.

Ainsi, d'abord donc : *chercher dans, par, avec des milieux soit dans, par, avec des espaces-temps-gens situés.*

Pour l'ensemble de ces recherches-milieus, il y aurait dès lors une sorte de principe générique de connexion-différenciation à des milieux soit à des situations-espaces-temps-gens. Dit plus simplement et spécialement, nos recherches-milieus s'entendent selon une sorte de principe de relation entretenue « avec » les acteurs (plus spécialement chorégraphiques), même si ce terme de « relation » ne dit rien, en elle-même, des formes de la relation dans un premier temps.

¹⁴² Programme de recherche *Art et cognition. Rotations : expressions chorégraphiques* dans le cadre du programme *Cognitique Action 2000* lancé par le Ministère de la Recherche, chercheur associée du laboratoire Cognition et motricité de l'Université René Descartes-Paris 5 pour ce programme durant les deux années 2000-2002, sous la responsabilité scientifique de Rémi HESS, anthropologue de la danse, professeur à l'Université Paris 8 et Eveline GOLOMER, chercheur neurophysiologiste in **Volet 1, Biographie CV**, Section 5. Participation à des laboratoires et programmes de recherche.

Quoique je n'ai pas explicité suffisamment les méthodologies que j'ai adoptées lors de mon travail de thèse, elles y étaient bien claires : « observation participante » -nous écrivions, mais en fait nous dirions aujourd'hui plutôt immersion réflexive dans des milieux d'expérimentations liés à des processus de création ou de formation, soit participation complète comprenant une pratique corporelle des expériences impliquées, une pratique de l'entretien et de la conversation orale avec les artistes et les acteurs, une pratique de récolte, de réflexion et d'écriture en cours (où nous développons une méthodologie de la prise de notes après l'immersion, supposant une puissance de mémorisation des paroles et des expériences « en cours » et donc une certaine forme d'enregistrement mental ou « en tête », de dédoublement ou multi-tasking qui suscite aujourd'hui notre étonnement) ; analyse des pièces chorégraphiques réalisées uniquement à partir de leur perception scénique, soit délibérément, pour ce que je souhaitais comme une écriture « sur » le travail des sensations mais aussi une « écriture de la sensation », aucune analyse à partir de captations vidéos – je le souligne ici tant je pense que le choix des « sources » sont constitutives de la recherche elle-même, sont les méthodologies que nous avons mises en œuvre » (avec principalement Odile Duboc, les danseurs de Trisha Brown, des artistes danseurs de Contact Improvisation). Ma démarche méthodologique visait, comme je l'énonçais, non pas à conceptualiser les pratiques mais plutôt à « dégager les concepts à l'œuvre » (cela en utilisant éventuellement des « outils » théoriques qui s'y adaptent, qui les soutiennent ou les éclairent). C'est là où la pensée du milieu s'immisce pour construire une posture délicate « dedans-dehors » comme je l'exprimais dans un article ultérieur.

Aussi et ensuite, bien conjugué au premier énoncé : *ce que nous entendons aujourd'hui par recherche-milieux consiste génériquement à susciter ou accompagner une « disposition » OU à collaborer ou créer un « dispositif » de recherche plaçant « au milieu » d'un milieu ou de milieux une « chose » qui opère méthodologiquement comme une énigme, une confusion heuristique ou un potentiel de découvertes.*

J'emploie à dessein le terme de « chose », là où on pourrait scientifiquement employer comme formuler une « question » de recherche voire une « problématique ». Mais vraiment, si je parle plutôt de « chose » comme d'un « indéfini », c'est que cette « chose » est souvent, dans les dispositions de recherches-milieux que j'ai suscitées ou dans les dispositifs-milieux que j'ai créés ou auxquels j'ai collaboré, une « notion », un agrégat d'un mot ou plusieurs qui, vague, flou, ambivalent, agit comme un « potentiel » qui fait faire, fait dire, fait des effets, mais qui en soi n'appelle aucun geste épistémique d'explication, de clarification, de considération d'ensemble ou même de délimitation, mais plutôt, à la manière d'une certaine méthodologie pragmatique deleuzienne, un geste épistémique de complication, de multiplication, d'extraction et d'intensification.

Concernant mon travail de thèses, la « chose » au milieu était bien sûr la « sensation », le « sentir », les sensations dans les pratiques de formation et de création chorégraphique, interrogée au lieu de divers milieux (non pas seulement autour d'Odile Duboc, Trisha Brown et du Contact Improvisation mais aussi d'Hervé Diasnas, Dominique et Françoise Dupuy et de plusieurs méthodes d'éducation somatique Feldenkrais, M. Alexander, BMC) que nous déclinions ensuite en « logiques de la sensation et du mouvement ».

Concernant le *Diplôme Universitaire Art, danse et performance* que je considère, dans le seul cadre de mes travaux, comme le dispositif-milieu par excellence tant il a poussé par le milieu de plusieurs milieux emboîtés (milieux de l'art, de la culture, de l'enseignement et de la recherche ; des arts plastiques et des arts de la scène ; de la pédagogie et de la recherche – nous y reviendrons), c'est bien la notion « floue », « confuse », « polymorphe », « objet touche-à-tout », « contradictoire », « paradoxale » et qu'on pourrait dire, du point de vue des méthodologies universitaires, « intraitable » ou de l'ordre de l'« erreur d'opération conceptuelle », de « performance » que nous plaçons au « milieu » des nombreux « milieux » et 150 personnes que nous touchions.

Si, à l'occasion de l'introduction du livre *Gestes en éclats*, j'en brossais toutes les différentes entrées définitionnelles en un certain geste d'élucidation ou de survol [Art.5, p.54-57¹⁴³] *Agencement. Performances et*

¹⁴³ Art 5, « Agencement. Performances et gestes en éclats (introduction à l'ouvrage) » in A. Després (dir.), *Gestes en éclats. Art, danse et performance*, Collection Nouvelles scènes, Les Presses du réel, Dijon, 2016, p. 9-25, in *Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit.*, Art 5, p. 49-65.

*gestes en éclats*¹⁴⁴], si même au cours d'un autre texte publié dans ce même ouvrage, j'en déployais les résonances étymologiques pour voir finalement la « performance » comme « traversée intensive (*per*) des formes » [Art. 20, p. 311¹⁴⁵], jamais, nous (entendu aucun intervenant, participant et surtout moi-même), n'avons fait ce geste « savant » pendant ces trois années, puisqu'il s'agissait au contraire de « laisser jouer ou, en quelque sorte, laisser se « performer » l'ensemble de ces différentes acceptions pour en émerger autrement sur la multiplicité de leurs écarts ou de leurs jointures ».

Ainsi, après développé l'ensemble hybride des différentes acceptions du terme de performance qu'on pouvait voir à l'œuvre dans différents champs (histoire du mot, étymologie, sens anglophone, francophone, définitoire des « actes de langage » et de la « performativité » dans le champ linguistique, phénomènes de « performance » dans le champ des arts, activités sociales dans le champ de l'anthropologie et encore de l'anthropologie théâtrale selon la définition extensive de R. Schechner [Art.5, p. 54-57]), je marquais, in fine, combien la « performance » agissait, dans les contextes artistiques, comme un « formidable producteur de désirs et qu'elle agissait justement et d'abord comme un opérateur de devenirs ».

Saisir alors la « performance » dans le champ de ce qu'on pourrait appeler une pragmatique conceptuelle : remarquer et constater combien, dans le champ contingent des usages actuels du terme, la performance joue comme un « opérateur » propice à faire surgir du désir et des devenirs, considérer donc ce que la « performance » fait ou fait faire. Juste prendre acte ici et pour l'heure actuelle, que ce mot, ses substantifs, ses adjectifs, dits ou non-dits mêmes, opèrent et agissent en propensions, en tensions, en vecteurs d'intensités susceptibles de transformer. Reconnaître finalement la « performance » comme une sorte de surface porteuse de *traversées* curieuses de la pensée et du corps autour du - non moins vaste et vague - champ de l'action humaine. Faire émerger alors et possiblement de l'embrouillamini, des éclats et de la cacophonie, des voix.

La considération de la *multiplicité* mais aussi celle d'écart ou d'intervalle « entre » paraissent essentielles à cette notion de recherche-milieu, pour laquelle la notion de « performance » jouait le rôle de catalyseur : **de comprendre alors que le milieu – au singulier- s'avance comme un geste de différenciation-connexion entre différents milieux – au pluriel –** entendus ici comme « milieux » divers : culturels, sociaux, artistiques, scientifiques, géographiques, historiques, topographiques, plus ou moins codés.

Dès lors, les chantiers de réflexion menés par le *D.U Art, danse et performance* depuis 2011 ont particulièrement permis de faire émerger la richesse d'une démarche opérant par croisements et entretoisements et spécialement de ce qui se joue, avec la « performance » *entre* les arts plastiques et les arts scéniques et bien particulièrement chorégraphiques : les porosités, les jonctions autant que les écarts.

De même, la forme « éclats » de l'ouvrage que nous avons travaillée dans l'agencement de 40 contributions d'artistes, de chercheurs, de critiques ou d'intervenants culturels selon 40 mots-milieux plutôt que « mots-clefs » tant ils ne soulevaient aucune élucidation s'entendait davantage des écarts que des liens, des différences, qui « côte-à-côte ou coude-à-coude s'y révèlent ». Ainsi, ce livre protéiforme, éclaté se décrit pour ne former « aucune unité, aucun autre discours que celui d'œuvrer le multiple, l'ouvert, le fragile ».

C'est bien dans cette démarche d'écarts et de rapprochements que s'avancent les deux projets de direction de deux thèses en cotutelle avec le département Histoire de l'art et muséologie de l'UQAM à Montréal à partir de la rentrée 2019 : Éloïse BREUIL, sous la direction de Ève Lamoureux : « Art, performance et écoféminisme » et Cassandre LANGLOIS, sous la direction de Marie Fraser, « L'exposition performative,

¹⁴⁴ Art 5, « Agencement. Performances et gestes en éclats (introduction à l'ouvrage) » in A. Després (dir.), *Gestes en éclats. Art, danse et performance*, Collection Nouvelles scènes, Les Presses du réel, Dijon, 2016, p. 9-25, in *Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., Art 5, p. 49-65.*

¹⁴⁵ Art 20, « Refaire. *Showing re-doing*. Logique des corps-temps dans la danse-performance » in A. Després (dir.), *Gestes en éclats. Art, danse et performance*, Collection Nouvelles scènes, Les Presses du réel, Dijon, 2016, p. 367-390, in *Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., Art 20, p. 311.*

Dialogues entre White Cube et Black Box », et encore d'autres projets de thèse d'étudiants venus des écoles d'art dont l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Besançon et souhaitant poursuivre en thèse¹⁴⁶.

Cette dimension de ce que la « performance » *fait* aux arts, aux corps, aux gestes, aux arts plastiques, aux arts de la scène et à la danse en particulier nous semble encore bien féconde d'être investie dans des projets de recherche ultérieurs et spécialement en directions d'ouvrages et/ou de dossiers de revue : un ouvrage est en cours de rédaction avec Barbara Formis et Sandrine Ferret à la suite du colloque international *Performance / Scènes du réel* que nous avons organisé ensemble entre Paris 1, Rennes 2 et Besançon en 2017-2018¹⁴⁷ ; de même, la question particulière de ce que la « performance » *fait* à la danse, à ces dispositifs de création, de récréation comme à ses recherches, me semble particulièrement intéressante d'être posée et proposée à l'objet d'une thématique de la revue « Recherches en danse » ou, concernant le théâtre et la danse ensemble, à la revue *Skénographie* avec lesquelles je collabore.

Plus globalement, chercher par le milieu serait donc d'immiscer ou placer au milieu d'un ou plusieurs milieux (et donc d'une relation avec un.e ou plusieurs acteurs) une « chose » qui opère comme une énigme, une notion flottante, une confusion heuristique, « une sorte de *halo atmosphérique virtuel* » comme nous le disions de la « performance », un potentiel donc susceptible de générer des découvertes... à propos de laquelle on pourra mener une multiplicité d'enquêtes forcément multiples, intensives et locales, qu'on pourra ensuite « agencer » ou « orchestrer » pour rendre compte de la multiplicité, qui en nouvelles connexions et différenciations s'avance en sérendipité. Dans ces recherches-milieux, ce qu'il nous intéresse sont d'abord les écarts et les intervalles entre, susceptible de générer des mouvements d'attention, de sortie, de franchissement, de re-positionnement, de re-liaisons et comme dit plus généralement, l'ouverture, l'exposition, la mise en branle et l'écoute des différents points de vue ouvrant sur les découvertes.

Dans le cadre de cette synthèse, nous pourrions dire que, quasi toutes nos directions, collaborations et animations de recherche (direction de diplômes, direction d'un ouvrage collectif, organisation de deux colloques internationaux, de journées d'études et de séminaires, collaboration au projet « Abécédaire de la performance » au *Laboratoire du Geste* de Paris 1, conception d'une plateforme numérique d'archives en ligne, codirections de deux thèses en contrat doctoral, membre du CNU 18^e section, expert danse à la DRAC, direction ou collaboration à des dispositifs ou travaux de recherche-en-création¹⁴⁸, membre du conseil de Laboratoire d'ELLIADD et membre de l'association des Chercheurs en danse aCD, de son comité scientifique et du comité éditorial de la revue en ligne *Recherches en danse*) se sont réalisées dans le champ de démarches, de méthodes ou de simple posture, qui (se) placent « au milieu » de collectifs d'au moins deux ou trois personnes et plus, une notion, une question qui, venant en enquête et opérant comme une énigme, est propice de réflexions, d'expérimentations, de recherches, de découvertes.

¹⁴⁶ **Volet 1, Biographie CV**, Section 6. Activités d'encadrement de la recherche et responsabilités collectives, p. 13.

¹⁴⁷ Co-direction du colloque international *Performance/Scènes du réel* avec Barbara Formis (Univ. Paris 1 Panthéon-Sorbonne) et Sandrine Ferret (Rennes 2) en trois volets : Volet 1. Geste, théâtralité et anti-théâtralité, Paris 1, le 14 octobre 2017 ; Volet 2. Performer, jouer, exister ? L'acte performatif en question, Besançon UFC-MSHE Ledoux, le 4 avril 2018 ; Volet 3. Corps critiques : subversions et institutions, Rennes 2-Archives de la Critique d'Art, le 26 septembre 2018 in **Volet 1, Biographie CV**, Section 6. Activités d'encadrement de la recherche et responsabilités collectives.

¹⁴⁸ Plus précisément, les directions, collaborations et animations de recherche invoquées au titre de cette démarche et posture médiale sont : Conception, direction et responsabilité de la formation-recherche du *Diplôme Universitaire Art, danse et Performance* - Organisation de 12 séminaires de quatre jours entre 2011 et 2014 invitant entre 8 et 12 intervenants par séminaire - Direction d'une soixantaine de « mémoires en créations » d'artistes ou d'intervenants culturels professionnels - Direction de l'ouvrage *Gestes en éclats. Art, danse et performance* publié aux Presses du Réel en 2016 - Chercheur associé de l'équipe ESPAS-Institut Acte de l'université Paris-Panthéon-Sorbonne - Membre du Conseil scientifique de l'association des chercheurs en danse (aCD) et du comité de rédaction de la *Revue Recherches en Danse* - Direction des colloques *Performances du réel* (2017-2018) et *Saillances du geste (arts visuels, danse, performance)* (2014) - Co-direction du séminaire doctoral « Abécédaire de la performance » en 2016-2017 de l'équipe ESPAS-Institut Acte de l'université Paris-Panthéon-Sorbonne - Réalisation de la création collective *Kaprow en éclats* (2012) d'après *18 Happenings in 6 parts* d'Allan Kaprow - Dramaturgie de *Performing Lives* (2016) conception de Barbara Formis - Membre du CNU 18^e section (2012-2015) - Codirection de deux thèses en contrat doctoral : Carolane Sanchez (2015-) et Maelle Rousselot (2018-) au sein de l'École Doctorale LECLA in **Volet 1, Biographie CV**.

Quoique ma situation universitaire ancrée dans une région artistiquement relativement désertée eu égard aux situations parisiennes, et profitant de surcroît de bien peu de possibilité de mobilité eu égard à ma situation familiale de jeune veuve, mes recherches ont finalement toujours trouvé à se déployer en de nombreux collectifs ou collectifs, sans lesquels le geste-milieu comme démarche ne peut trouver existence.

En plus des concepts-milieus de « danse », de « corps », de « geste », de « sensation », d'« esthétique », de « performance », de « recherche » qui opèrent en nombreux cas, d'« archive numérique audiovisuelle en danse et arts vivants », de « palimpseste gestuel » et de « transe dans le ballet classique » pour les deux codirections que nous suivons en thèse, il y a aussi ces 4 « axes » ou « focus » des 4 séminaires/an du *D.U Art, danse et performance* et/ou de l'ouvrage *Gestes en éclats* : « Notion de performance » ; « Performance et document » ; « Dispositifs, espaces, temps » ; « Corps, gestes, politiques ». Il y a aussi cette « chose » que nous avons placée au milieu de notre inédit : « Le solo de l'élue dans le *Sacre du Printemps* » (que nous n'avons pas manqué de « démultiplier »).

La méthode en synthèse ici pourrait apparaître classique, le défilé de ces mots de se considérer comme des domaines, des thématiques, des axes, des questions, des objets de recherche qu'ils ne sont pourtant pas du tout, au regard de leurs fonctions dans la conduite de ces recherches-milieus. Si la méthode pourrait apparaître simpliste, elle n'y ait pourtant que bien simplexe et complexe tant elle invite à une posture au milieu qui ne cherche pas à élucider, à cerner, à expliquer, soit bien aussi à « produire des savoirs », ce donc à quoi la connaissance scientifique traditionnellement façonne et engage, mais bien plutôt à « ouvrir », « déplier », « multiplier », « écarter », « connecter », « différencier » pour les termes que j'ai bien usage de souvent employer.

Ainsi, il nous paraît, que dans l'ensemble des méthodologies que nous adoptons, sied aussi, selon cette notion de mi-lieu, l'importance accordée à l'intervalle, à l'entre-deux, à l'écart comme à la jonction possible, à la « différenciation-connexion » qui caractérisent aussi bien nos méthodologies, nos postures de recherche que les dispositifs mis en place en tant directrice, organisatrice, responsable, collaboratrice ou simple participante à une « réunion » au sens large.

C'est cette démarche de recherche-milieus, les postures qu'elle implique selon les lieux et selon les temps aussi que je souhaite présenter aujourd'hui selon les deux modes où elles ont pu se réaliser dans mon parcours : soit, **susciter ou accompagner une « disposition » de recherche** en milieu artistique et spécialement de « création artistique » visant à « dégager » les concepts-milieus qu'il génère (la démarche opérant une jonction ou un rapprochement entre « recherche » et « création » dont il nous faut parler) ; soit **collaborer, construire ou créer un « dispositif » de recherche** (la démarche de recherche-milieu opérant aussi bien pour les « artistes-chercheurs » que les « chercheurs-artistes »).

C'est alors non seulement de « postures » comme de nos relations aux artistes mais aussi bien de l'histoire des relations entre la recherche universitaire en arts et la création artistique au tournant des années 2000, dont il s'agit au fond.

3. Dans ma recherche doctorale, j'avais investi plutôt les processus de formation (par leur pratique) en lien avec les créations chorégraphiques (par leur perception ou la pratique d'éléments de leur répertoire). J'adoptais donc cette double posture de la stagiaire-chercheur dont le deuxième terme pouvait passer en certains lieux inaperçu pour ne pas déranger. En cette époque récente où les artistes nous sollicitent pour collaborer à différents projets, je pense ici combien l'écart est grand au regard des conditions dans lesquelles je commençais mes recherches. Dans les années 80-90, comparant ce que les chercheurs en cinéma, en histoire de l'art, en musique ou en théâtre pouvaient organiser, dire, faire ou analyser sur des œuvres contemporaines, il me semblait que le chercheur en danse était alors une figure encore bien trop « étrange » pour les milieux chorégraphiques et institutionnels de la culture et où la question « mais pour quoi ? » ne cessait malgré tout de se poser. C'est aussi que la transmission en danse relevait alors généralement et

véritablement du compagnonnage, d'une certaine culture du secret de fabrication, de la dette et du pouvoir du maître qui ne s'accordait pas franchement avec mes ouvertures réflexives. Lorsqu'en 1989, je demandais, pourtant très délicatement à Michel Hallet-Eghayan, alors que j'avais passé trois années, assidue, dans son école à Lyon, de pouvoir assister à un processus de création d'une de ses pièces (dont je suis désolée de ne me souvenir du nom), il me dit : « C'est impossible. C'est comme si tu me demandais d'être là alors que je fais l'amour ». Certes, il y va dans tout processus de création dans le spectacle vivant d'une certaine intimité ; certes aussi, « faire de la recherche » n'est pas franchement « faire l'amour », mais tout de même « danser » non plus. J'en sortais relativement échaudée et adoptais ensuite des sortes de stratégie de « mouche » dans tous les cours, stages, ateliers que je prenais, ou bien ne me déclarais aux artistes ou pédagogues qu'en perception de leurs dispositions à la réflexion, possiblement critique, comme à la possible publication de ces réflexions (il y en avait heureusement. Dominique Bagouet fut un de ceux-ci quoique son décès nous arrêta).

Nous touchons là l'importante question de la relation avec les artistes quand le chercheur travaille sur les créations artistiques contemporaines.

À la suite de ma thèse, j'engageais des **recherches « en » milieux de « création » chorégraphique**. En collaboration avec les artistes, j'ai suivi les processus de création de *9* de Loïc Touzé (session de 5 jours au début, au milieu et à la fin du processus) durant l'année 2006-2007 ; de *Basso Ostinato* de Caterina Sagna (une semaine à la fin du processus) en 2006 ; du *Parlement des invisibles* d'Anne Collod (une semaine à la fin du processus au CCN de Montpellier) en 2014 ; de *Conférence dansée (2017)* de Lulla Chourlin et Sarat Amarasingam (4 sessions de 5 jours au début, au milieu et à la fin du processus) durant l'année 2017.

Quoique je n'ai pas pu, de mon point de vue, ressaisir toute la richesse des recherches menées sur le processus de création de *9* de Loïc Touzé¹⁴⁹, des récoltes documentaires (notamment des « partitions » (verbales) construites par les danseuses, des nombreuses notes prises au cours de trois sessions de 4-5 jours d'observation et d'accompagnement), je rendais compte de la méthodologie de recherche mise en place esquissée avec la théorie de l'acteur-réseau de B. Latour, à travers une communication pour le colloque de CORD en 2006 et un article pour ses actes. [Art. 7, p. 91-98, *Analyser les processus de création en danse contemporaine - Étude de cas : le processus de création de 9 de Loïc Touzé*¹⁵⁰].

En nous immisçant dans un processus de création qui reste avant tout tourné vers cette finalité de la production d'une pièce chorégraphique, il y va d'abord d'un accord avec le.chorégraphe et aussi des interprètes à ce que la « recherche » qui se donne, quoiqu'il en soit d'abord par ma présence, ait lieu. Or, il est tout à fait clair que les conditions de possibilité d'existence de cette recherche tiennent au fait même que le.chorégraphe s'y engage aussi en « artiste-chercheur ». Il importe de souligner, que m'adressant à l'artiste chorégraphique qui avait codirigé les Laboratoires d'Aubervilliers, et dont les procédures de création basées avant tout sur des protocoles d'explorations et d'expérimentations, s'entendent, en milieux artistiques, comme relevant de « laboratoires de recherches », ma démarche trouvait avec celle de l'artiste une congruence. Poser une énigme au milieu (« 9 » ici mais qui, quelques jours de la première, n'avait pas de titre), « dégager les concepts d'une danse » et ici tel que je le formulais au milieu : cette question du ou des « concepts opérateurs » agissant justement « au milieu » du processus de création de *9* (conceptualisation qui importait à l'artiste en importance des consignes, des mots comme des partitions pour expérimenter, préciser et danser encore autrement) ; suivre une « logique du processus » plutôt que du résultat (du point de vue de l'artiste, expérimenter et expérimenter encore sans penser à « faire une pièce » et la « monter » en une semaine seulement avant la première en s'y sentant forcé de la « faire ») sont certainement des éléments de convergence qui ont permis que cette collaboration qu'on a nommée « accompagnement » soit possible.

¹⁴⁹ Ma fille déclarant en 2007 un cancer au terme duquel je l'ai accompagnée pendant une longue année de traitements intensifs.

¹⁵⁰ Art. 7, « Analyser les processus de création en danse contemporaine - Étude de cas : le processus de création de *9* de Loïc Touzé », Actes du Congrès International *Repenser la théorie et la pratique en danse* organisé par la Society of Dance History Scholars (SDHS), le Congress on Research in Dance (CORD) et le Centre National de la Danse (CND Pantin), Society of Dance History Scholars, Birmingham (USA), 2008, p. 267-272 in *Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., Art 7, p. 91-98*.

Ainsi, répondant de mon point de vue à la question du ou des « concepts opérateurs » agissant justement « au milieu » du processus de création, je faisais de « la recherche » un des concepts opérateurs de 9 comme énoncé dans l'article écrit à ce sujet. Mais, en résultats, nous aurions pu en énoncer d'autres : « l'écart » ou « l'intervalle » ou « le cristal » qui, relayé par Loïc Touzé auprès des neuf danseuses, est venu comme une consigne à la fin du processus, faisant cette proposition- qui peut-être n'a aucun sens ici sans explicitation, mais en avait un bien précis en cours-, de « danser » comme de « cristalliser ». C'est alors au regard de cette notion que je faisais porter l'article (de presse) « Cristaux chorégraphiques », que je décidais d'écrire à la veille de la première, - article qui a été un support important pour *Une hypothèse de réinterprétation* (2009) de 9 de Rita Quaglia, artiste qui, spectatrice de 9, en propose en solo la reprise à partir de ses traces. Précisons la démarche ici pour tous les cas : placée dans un coin de la salle ou en marge du groupe des danseurs avec mon carnet en main, n'intervenant que très rarement, plus prolixe pendant les repas ou les verres pris ensemble, échangeant avec le la chorégraphe lors de moments circonscrits dans cette intention, décrivent globalement la démarche de recherche que j'ai adoptée pour les cas cités mais qui sont les mêmes quoique que plus ponctuels avec d'autres chorégraphes (fin du processus de *Jeux* (2017) de D. Brun, de *Stayin Alive* (2018) de Mark Tompkins, par exemple).

4. Ce que je voudrais dire ici par la description de ce cas comme de cette démarche concerne finalement un certain rapport de la « recherche » universitaire et de la « recherche » artistique. Déjà, souligner le fait que « nos » recherches universitaires sur les créations chorégraphiques contemporaines aient pu trouver leurs conditions de possibilité dans l'existence d'une démarche de « recherche » qu'ont investi les artistes chorégraphiques à partir des années 2000-2010 et de ce que j'ai appelé une « danse en recherche ».

Dans le mouvement historique de certains rapports entre la danse et la science jusqu'à ces plus récentes investigations, l'article, co-écrit avec Philippe Le Moal, responsable de l'inspection Danse au Ministère de la culture, intitulé précisément « Recherche en Danse / Danse en recherche » [Art. 6, p. 67-90, *Recherche en Danse / Danse en recherche*¹⁵¹], tentait de rendre compte de relations entre la création artistique et son approche scientifique. Cet écrit a résulté de notre participation à plusieurs séminaires de réflexion organisés par le Ministère de la culture sous la direction de Jehanne Dautrey sur « la recherche en arts » au cours de l'année 2008 au récoltes et résultats desquels l'ouvrage éponyme a été publié en 2010. En présence d'artistes, de chercheurs et d'institutionnels venus des champs de la musique, des arts plastiques, de l'architecture et du spectacle vivant, nombre avaient été surpris de constater que combien l'art chorégraphique, des danses savantes à la proche actualité, nourrissait des formes de relation à la science, historiques et encore combien la scène chorégraphique contemporaine consistait « à faire de l'œuvre de danse elle-même le théâtre d'une recherche en danse » sinon que ses acteurs nourrissaient une profonde réflexivité sur leur propre art. Décliné en six « focus », nous dessinions une sorte de panorama historique et esthétique des inflexions de cette relation renouvelée : du « paradigme scientifique » décomposant le mouvement ; des « sciences de la danse », du « studio comme laboratoire » ; du « praticien réflexif » engagé notamment dans la formation en culture chorégraphique dirigée par Laurence Louppe à laquelle je participais au jury des « mémoires de recherche » ; des difficultés de postures « dedans-dehors » entre théorie et pratique ; des pièces chorégraphiques elles-mêmes (*Le dernier spectacle* de Jérôme Bel, *Dispositifs 3.1* d'Alain Buffard, *D'un Faune (éclats)* du Quatuor Knust, *Histoire* d'Olga de soto, *Tout ceci n'est pas vrai* de Thierry Bae) ; des problématiques de « généalogie des formes » posées alors par l'investissement par les artistes des archives comme « matériau » ouvrant sur la possibilité « d'une véritable archéologie » et terminions sur la richesse de l'avenue d'une « danse en recherche », « par rapport à celle plus classique de « recherche en danse » même si le renversement « recherche en danse » et « danse en recherche » « brouille parfois les repères » :

Il conduit en effet à dépasser le simple emprunt ou recyclage des protocoles pour en recomposer des spécifiques. C'est tout particulièrement vrai pour ce qui est des savoirs en matière de corps, des

¹⁵¹ Art. 6, « Recherche en Danse / Danse en recherche », co-écrit avec Philippe Le Moal in *La recherche en art(s)* sous la direction de Jehanne Dautrey, Paris, Éditions MF, 2010, p. 83-131 in *Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., Art. 6, p.67-90.*

savoirs du corps et de leur multiplicité aussi bien selon un point de vue synchronique que diachronique. Ces recompositions, dès lors qu'elles sont entourées de rigueur et d'exigence, ouvrent probablement des perspectives pour le champ des sciences elles-mêmes par la richesse et l'ampleur des enjeux épistémologiques dont elles sont porteuses. C'est que la recherche en danse proprement dite ouvre à une épistémologie des limites, des entre-deux, des zones floues se situant aux confins, c'est-à-dire entre, au travers ou au-delà des champs identifiés. Elle ouvre sur le transdisciplinaire (et pas seulement dans les sciences humaines), sur des associations de démarches quantitatives et qualitatives.

Aussi, dans ce chantier de la « danse en recherche » et de la « recherche en danse », on voudrait souligner toute l'importance des va-et-vient entre pratique et théorie par ce mouvement relancé de la pratique à ses théorisations (regard dedans-dehors) ou, inversement, par ce mouvement des théorisations à leurs pratiques (regard dehors-dedans) tout en insistant aussi sur l'importance des recherches sur la danse, menées du seul point de vue du dehors (en neuro-sciences, en histoire, en anthropologie, en sociologie).

À ce titre, la position du dramaturge s'avance comme un lien spécifique entre le dedans de la création et le dehors de la recherche par son activité de recherche documentaire. Cette position dedans/dehors peu mise à contribution dans le monde chorégraphique sauf lors de reconstructions d'œuvres du répertoire, pourrait être déployée avantageusement pour que la recherche en danse profite à la danse en recherche.

Prenant du recul aujourd'hui sur ce texte, il me paraît qu'il signe bien sûr l'importance et la richesse des travaux de la « recherche en danse » comme ceux de la « danse en recherche » dans ces années 2000, la potentialité de leurs rapprochements lorsqu'il réalise cette opération chiasmatisée, mais qu'il s'avère aussi bien le symptôme de la séparation entre la « recherche » universitaire et la « recherche » artistique que la barre de slash entre la « recherche en danse » et la « danse en recherche » ne saurait cacher.

Il faut aussi considérer les enjeux de pouvoir entre le monde de l'université et le monde de l'art et de la culture qu'il porte, cela d'autant dans le contexte même où avait lieu ce séminaire, à savoir les enjeux portés par la réforme LMD et la mastérisation des écoles d'art, que ce texte porte en filigrane : les ambivalences, les difficultés voire les malentendus de ce « rapprochement » oscillant entre l'esperluette et la barre de slash. Au-delà de ces enjeux de pouvoir effectifs, cette séparation nous semble porteuse des démarches et des postures adoptées alors par la « recherche en danse » sur la création chorégraphique contemporaine, à savoir globalement : d'en rendre compte, d'en rapporter les pratiques et les discours, les expérimentations et les théorisations, ou plus spécialement de mon point de vue d'en « dégager les concepts » - ce qui suppose cette distanciation critique que je formulais ici par l'importance des approches dedans-dehors d'où qu'elles proviennent ; ou dit autrement d' « accompagner » les démarches de recherche artistique qui restent, bon an mal an, placées au centre de la recherche universitaire.

Dans ce texte, cette orientation vers l'artistique se signe d'autant qu'il se termine justement dans cette seule visée : « pour que la recherche en danse profite à la danse en recherche », la réciproque dans ce contexte du ministère de la culture ne semblant pas aller pas de soi.

Aussi bien et en revenant directement sur mes démarches de recherche d'« analyse des processus de création » - qui finalement, concernant 9 de L. Touzé, se sont formulées de manière double : un texte esquissant une méthodologie à travers la théorie de l'acteur-réseau de B. Latour porteur d'une importante distanciation scientifique au regard du proche « accompagnement » que j'avais mené de 9 de Loïc Touzé (plutôt « dehors » donc) et un texte d'analyse en écriture créative en guise d'avant-papier à la presse (plutôt « dedans » donc) -, je voudrais insister :

- d'une part sur l'importance de l'existence de cette « danse en recherche » pour la « recherche en danse » contemporaine associant une importance des échanges et des rapprochements entre chercheurs

universitaires et artistes (impliquée en France sans nul doute par la « recherche en danse » dans l'impulsion de Michel Bernard, par les fruits de la mise en place du diplôme d'état, par ceux de la formation à Aubagne de Laurence Louppe, et bien aussi des remises en jeu réflexives des artistes chorégraphiques eux-mêmes comme des remises en cause des modes de production chorégraphique) . Sans cette ouverture des artistes à d'autres regards que ceux en situations « artistiques » - en position de dramaturge, d'assistant ou de regard extérieur- ou en situations « journalistiques », nous n'aurions pu « accompagner » et collaborer dans une relation d'enrichissement mutuel ;

- d'autre part sur le fait que la démarche de « recherche en danse », formulée sur l'ambivalence du « en » s'oriente avant tout pour placer la création artistique ou la recherche-en-création artistique au centre du protocole de recherche ; que la recherche universitaire et la recherche artistique reste alors quelque peu divisées par les rôles que chacune a à porter. Lorsqu'il s'agit d'accompagner un processus de création qui existe bien en tant que tel, c'est plutôt d'une situation « en marge » d'un centre qui reste bien celui de la création artistique, dont il faut parler. Notons bien que, si la posture « entre » peut paraître ambivalente, elle n'en ait pas moins pour autant très opérante et fructueuse en termes de recherche mais aussi pour le processus de création lui-même.

Autres, me semble-t-il, sont les protocoles ou dispositifs de recherche que la recherche universitaire et la recherche artistique mettent en place, créent, inventent, construisent directement *ensemble* pour favoriser des découvertes partagées - ce qui certainement à la période de ces textes, se cherchait.

5. J'en viens par là à ce que j'ai appelé « **collaborer, construire, créer des dispositifs de recherche-milieu** » opérant, il me semble certaines déterritorialisations en faveur desquelles la notion de « performance » investie par les artistes mais aussi par les chercheurs en arts, a pu participer à partir des années 90 et participent d'autant aujourd'hui il nous semble, en s'avancant comme possible « paradigme », « *episteme* » ou « méthode ».

C'est bien au titre de la « performance » ou du « performer », investi non pas tant en filiation ou même en lien avec les formes historiques de l'art-performance, mais au titre même de « procédures », de « protocoles » ou de « dispositifs » que beaucoup d'artistes et encore, dans un certain transfert de démarches et méthodologies, en viennent à reconfigurer les conditions de réception, de production de formes artistiques de « procédures » communes ou traditionnelles, telles que le questionnement, le débat, le jeu, la conversation, la lecture, la conférence, l'installation, le spectacle en renvoyant celles-ci à « quelque chose » qui dépasserait leurs états, leurs normes, leurs formations ou leurs disciplines propres, quelque « chose » de vecteurs d'intensités susceptibles de les faire se transformer – quoique cela puisse créer d'autres normes.

C'est aussi, il me semble davantage, au titre de la performance comme méthode, méthodologie, possible « paradigme » ou « *episteme* » que les chercheurs en arts (théâtre, danse, performance) investissent les potentialités de ce concept-milieu. Ainsi, le *Laboratoire du Geste* dirigé par Barbara Formis et Mélanie Perrier avec lequel je collabore et ai collaboré régulièrement au montage de colloques, de journées d'études et de performances¹⁵², engage de multiples « gestes de recherche » dans le sillage de cette « recherche-création »

¹⁵² En collaboration avec Barbara Formis, le Laboratoire du Geste ou l'équipe ESPAS, j'ai organisé, co-organisé ou collaboré :

- le colloque international *Performance/Scènes du réel* avec Barbara Formis (Univ. Paris 1 Panthéon-Sorbonne) et Sandrine Ferret (Rennes 2) en trois volets : Volet 1. Geste, théâtralité et anti-théâtralité, Paris 1, le 14 octobre 2017 ; Volet 2. Performer, jouer, exister ? L'acte performatif en question, Besançon UFC-MSHE Ledoux, le 4 avril 2018 ; Volet 3. Corps critiques : subversions et institutions, Rennes 2-Archives de la Critique d'Art, le 26 septembre 2018 ;

- quatre journées de séminaire doctoral dans le cadre du projet *Abécédaire de la performance*, au sein de l'équipe de recherche EsPAS (Esthétique de la Performance et des Arts du Spectacle) dirigée par Barbara Formis, UMR 8218 (Institut Acte/C.N.R.S) de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne en 2016-2017 ;

- le colloque international *Gestes et écritures dans les arts contemporains - Saillances du geste (arts visuels, danse, performance)* les 16, 17 avril 2014 à l'Université de Franche-Comté, ELLIADD (EA 4661) en partenariat avec le DU Art, danse et performance, le Laboratoire du Geste, UMR 8218 (Institut Acte/CNRS) de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et l'École Nationale Supérieure de Photographie d'Arles, soutenu par la Région de Franche-Comté.

- la recherche-création *Performings Lives* (2015), conception dramaturgique et participation à cette performance réunissant plus d'une

ou « pensée en acte » d'Erin Manning ou Brain Massumi¹⁵³ ; ou encore le projet « Performer les savoirs » sous la responsabilité de Chloé Déchery et Marion Boudier pour lequel j'ai participé du premier colloque en 2017¹⁵⁴ et d'une journée d'étude en 2019¹⁵⁵. Plutôt que d'utiliser ce terme de « performance » ou même celui de « recherche-crédation » que nous souhaitons laisser à leurs larges potentialités, je préfère plus précisément donc encore parler de « dispositif-milieu » et considérer alors le geste-milieu comme méthode de recherche, que j'entends décrire ici, avec la notion de dispositif-milieu, au plus près de mes travaux.

Autour de la notion de « performance », le *Diplôme Universitaire Art, danse et performance* dont je conçois et posais la maquette dès 2010 auprès des instances de l'Université de Franche-Comté, en partenariat avec l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Besançon et notamment son directeur Laurent Devèze et le Centre chorégraphique National dirigé par Joanne Leighton, et qui a renouvelé trois appels à candidatures entre 2011 et 2014, a construit un dispositif-milieu particulièrement propice à générer en son sein des dispositifs-milieus pluriels.

La maquette, l'appel à candidatures, la présentation de la formation, l'organisation du diplôme, les publics visés, sa temporalité, les « dispositifs méthodologiques », sa validation, comme le rythme et la qualité des intervenants sollicités ont fait l'objet de mûres réflexions, afin exactement que ce « diplôme » réalise, au milieu d'un paysage, quasi-désert dans le champ universitaire, de la formation continue en arts accessibles pour les professionnels ou en post-diplôme, un dispositif-milieu, s'inscrivant précisément à la jonction de milieux qui nous importent : l'art, la recherche et la culture ; la pédagogie et la recherche ; les arts de la scène et les arts plastiques.

La création de ce « diplôme universitaire » a surgi pour moi du croisement au milieu de milieux divers auxquels j'ai participé (celui des réunions des « comités d'expert danse » à la DRAC pendant sept années où les questions de la « culture chorégraphique », des « nouvelles formes scéniques et chorégraphiques », celles nommées « interdisciplinaires » ou « indisciplinaires » et encore de la « performance » ouvraient d'importantes interrogations auprès des institutionnels, des programmeurs comme des artistes ; celui aussi de la « formation continue » des artistes chorégraphiques comme des pédagogues en danse, qui a été laissée vacante par l'interruption de la formation d'Aubagne dirigée par Laurence Louppe en 2007, quoique j'avais collaboré à sa poursuite éventuelle dans le cadre universitaire, en élaborant, sous l'impulsion de Philippe Le Moal, et avec Claude Sorin, une « maquette » en direction des artistes-danseurs comme des professionnels de la culture ; en encore celui des réunions de la Commission de la 18^e section du CNU où j'ai été chargée de 2012 à 2015 de tous les dossiers de demande de qualification aux fonctions de Maître de conférences

vingtaine d'artistes-chercheurs sous la responsabilité de Barbara Formis, Laboratoire du Geste, EsPAS, UMR 8218 (Institut Acte/C.N.R.S) de l'université Paris 1 pour le Second European Pragmatism Conference, congrès international du pragmatisme en philosophie, Paris, le 10 septembre 2015 ;

- la recherche-crédation *Kaprow en éclats (2012) à partir de 18 Happenings in 6 Parts d'Allan Kaprow (1959)*, responsable de la création collective, conception et participation à cette performance en collaboration avec Pauline Chevalier, Barbara Formis, Fabio Kinas, Loïc Reiter, David Zerbid, et les 22 artistes ou intervenants culturels de la 1^{ère} promotion du *D.U Art, danse et performance*, performance présentée le 19 avril 2012 à l'ISBA de Besançon dans le cadre d'Excentricités, Rencontres autour de la performance. in **Volet 1, Biographie CV**.

¹⁵³ Erin MANNING, Brain MASSUMI, *Pensée en acte, vingt propositions pour la recherche-crédation*, Les presses du réel, 2018.

¹⁵⁴ « Interventions critiques : « Quel(s) geste(s) pour la recherche ? Le savoir a-t-il un corps ? », répondante avec Barbara Formis (MCF, philosophie de l'art, Paris 1) et Alix de Morant (MCF, études théâtrales et chorégraphiques, Paul Valéry Montpellier 3), *Performer les savoirs / Performing Knowledge. L'artiste-chercheur et le chercheur-artiste dans les pratiques scéniques actuelles : étude d'un geste critique*, journées-laboratoires organisées par Labex Arts-H2H, 2018-2020 de l'Université Paris Lumières, de la Maison des Sciences de l'Homme Paris-Nord, de l'Université de Surrey et du Centre for Performance Philosophy (G-B), et des laboratoires Scènes du Monde (Paris 8), HAR (Université Paris-Nanterre), CRAE (UPJV), 21-23 juin 2018, MSH Paris Nord, Centre Pompidou, Théâtre Nanterre-Amandiers, vendredi 22 juin, Centre Pompidou in **Volet 1, Biographie CV**, Section 9. Communications & conférences invitées.

¹⁵⁵ « Des archives à la portée d'un geste. Archéologie sensible du solo de l'Élue dans le Sacre du Printemps dansé par Julie Salgues », intervention critique en résonance avec l'atelier mené par Julie Salgues « Danser les archives », Journée-Laboratoire *Performer les savoirs / Performing Knowledge*, « Du document à la scène et retours : usages, processus de recherche et de création », Jeudi 28 mars 2019, Maison de la Culture d'Amiens, Labex Arts-H2H, Université de Picardie, Université de Paris 8 organisé par Marion Boudier et Chloé Déchery in **Volet 1, Biographie CV**, Section 9. Communications & conférences invitées.

ayant trait au corps, au geste, à la danse, soit, les recherches sur ces sujets se développant, une trentaine par an ; et enfin celui de la fréquentation de l'école des beaux-arts de Besançon sous l'impulsion de son directeur Laurent Devèze à laquelle je participe du Conseil d'Administration depuis 2011).

Traversée et traversant ces milieux, je percevais là des demandes plurielles, des nécessités et encore des désirs pour un *geste de recherche* comme d'un *lieu* de formation-recherche interdisciplinaire pour les professionnels de l'art, de la culture et de la recherche en arts.

Faisant au milieu ce geste de passage entre différents milieux, j'ai alors mûrement réfléchi à ce que la « maquette » présentée à l'université de Franche-Comté soit construite et structurée de manière à répondre au milieu à l'ensemble des personnes concernées par ces milieux :

« Espaces et temps de réflexions, d'informations, de recherche et de partage sur les questions que posent les pratiques artistiques contemporaines liées à la « danse » et à la « performance », la formation-recherche à la croisée des arts de la scène et des arts plastiques, s'adressait exactement aux « professionnels de la culture, de l'art, de sa pratique, de son enseignement, de sa recherche et de sa critique ». Adaptée au rythme professionnel, la formation de 140 heures en présentiel se déroulait en 4 sessions de 4 jours, programmées sur l'année universitaire, en différents lieux en lien avec des structures et manifestations culturelles du Grand Est, et se déployait selon 4 « axes » articulés autour de 4 « dispositifs méthodologiques » et 4 travaux demandés :

Session 1 : Notion de performance – Histoire(s) et Actualité(s)

Session 2 : Corps, gestes et perceptions

Session 3 : Espaces, temps, dispositifs

Session 4 : Performances et intermédialité

4 dispositifs méthodologiques / 4 travaux demandés

- Expériences et réflexions (ateliers-conférences, rencontres, workshops, débats, colloques, journées d'étude / mémoire, rapport d'observation, mémoire-réalisation)
- Perceptions (ateliers de perception, ateliers d'écritures / analyses d'œuvres)
- Des actes et des mots (compte-rendu de séance performé ou écrit, débats, restitutions)
- Lectures en partage (exposition d'un ouvrage, débats)

Comité de pilotage (orientation pédagogique, scientifique et artistique, programmation des sessions, participation aux jurys de validation du diplôme) : Aurore Després (MCF Arts du spectacle responsable, Université de Franche-Comté) ; Joanne Leighton (Centre chorégraphique national de Belfort, partenaire), Laurent Devèze (Institut Supérieur des Beaux-Arts de Besançon, partenaire) ; Pauline Chevalier (MCF Histoire de l'art, Université de Franche-Comté) ; Françoise Quillet (MCF HDR Arts du spectacle, Université de Franche-Comté) ; Pierre Ravenel (Enseignant formateur à l'IRTS de Lorraine, chargé de cours en Sociologie et en Arts du Spectacle à l'Université de Lorraine).

C'est bien en saisissant la notion de « performance » en « enquête » c'est-à-dire comme un concept flottant, heuristique, un concept-milieu parce qu'opérateur de partages, de croisements, de dissensions et de découvertes que nous avons rassemblés en 3 années d'existence autant d'énergies vives.

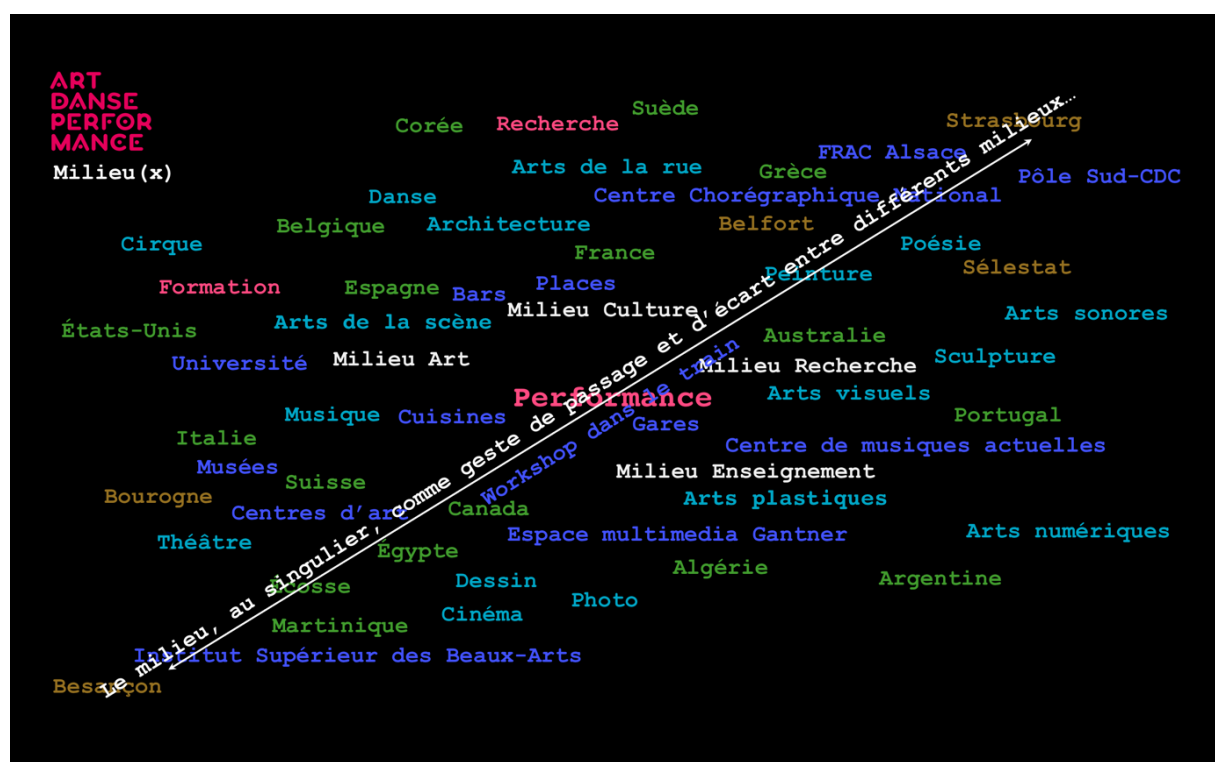
Dans le champ artistique et universitaire national, le *D.U Art, danse et performance* a été une formation-recherche « sans équivalent » en ce qu'elle a offert à tous les acteurs des différents secteurs des arts et de la culture, une formation-recherche professionnelle continue et diplômante autour des phénomènes de la « performance » dans le croisement des arts.

Expressément conçue dans une interdisciplinarité autant thématique que structurelle, le *D.U Art, danse et performance* a rassemblé, en 3 années d'éditions, 65 « étudiants », professionnels européens confirmés de l'art et de la culture (des artistes et, en mixité, des acteurs ou institutionnels de la culture) et a invité plus de 80

« intervenants » chercheurs universitaires, artistes, critiques ou commissaires d'art ou acteurs culturels de renommée nationale ou internationale.

En programmant 4 sessions de 4 jours/an, la formation-recherche aura organisé plus de 150 interventions de différents types en même temps que de réaliser de nombreux événements ouverts à un plus large public : trois journées d'études avec le laboratoire ELLIADD de l'université de Franche-Comté et l'ISBA ; deux créations artistiques (*Kaprow en éclats* en 2012, *In-between* en 2013) présentées dans le cadre d'*Excentricités*, Rencontres autour de la performance organisées par l'ISBA ; une table ronde *Jeune Création suisse : transdisciplinarité ou indisciplinarité ?* en octobre 2013 en collaboration avec le consulat suisse à Lyon, et un colloque international *Gestes et gestes d'écriture dans les arts contemporains*, partie 1 *Saillances du geste (arts visuels, danse, performance)* les 16, 17, 18 avril 2014, organisé par le laboratoire ELLIADD (EA4661) en partenariat avec le *Laboratoire du geste*, Paris Panthéon-Sorbonne UMR 8218, CNRS et l'École nationale supérieure de photographie d'Arles. En plus des partenariats structurels avec le CCNFCB et l'ISBA, le *DU Art, danse et performance* aura aussi noué plusieurs collaborations privilégiées avec le *Laboratoire du geste*, Paris 1 Panthéon-Sorbonne et l'École nationale supérieure de photographie d'Arles, ainsi qu'avec de nombreuses structures culturelles : l'Espace multimedia Gantner, le FRAC Alsace, Pôle Sud Centre de développement chorégraphique en préfiguration à Strasbourg, le Centre d'art Le pavé dans la mare, le FRAC Franche-Comté, le musée des Beaux-Arts de Besançon et l'association Intermèdes géographiques.

Ainsi, pour présenter ce dispositif-milieu traversant une pluralité de « milieux » (culturels, sociaux, artistiques, scientifiques, géographiques, historiques, topographiques) en mettant la notion de performance « au milieu », j'avais dressé, à l'occasion d'une conférence à l'école d'art de Bruxelles de La Cambre¹⁵⁶, la cartographie *effective* et *réalisée* au cours de ces trois années d'existence :



¹⁵⁶ Aurore DESPRÉS, « Corps échevelés et gestes en éclats », conférence invitée, École nationale supérieure d'art La Cambre, Bruxelles, le 23 novembre 2016 in *Volet 1, Biographie CV*, Section 9. Communications & conférences invitées.

Comme je l'écrivais en employant ici la notion d'« agencement » au lieu de ce dispositif-milieu et introduction de l'ouvrage *Gestes en éclats* [[Art. 5, p. 49-65, *Agencement. Performances et gestes en éclats*¹⁵⁷], il s'agissait :

« [...] sur le champ des usages contingents, hybrides et contradictoires du terme de « performance », de se rencontrer « autour » ou plutôt « à travers » ; de commencer aux bords de nos savoirs, voire même par un non-savoir, pour l'ouvrir sur mille savoirs spécifiques, différents, écartés ou divergents [...].

Ce faisant, cet agencement articule ensemble des acteurs choisis expressément pour provenir de trois « territoires » ou « champs » d'action, de réflexion et de perception différents, territoires qui, quoiqu'on en dise, ne se retrouvent que très rarement à l'horizontale pour interagir exactement sur le même plan : le territoire formé par les « artistes », le territoire « culture » ou formé globalement par les « acteurs culturels » et le territoire « recherche » ou formé spécialement par des « universitaires ».

Deuxièmement, l'agencement réalise une interdisciplinarité entre les arts autant thématique que structurelle, car, quoique celle-ci agisse et ce d'autant plus dans le champ des performances artistiques, les territoires tracés notamment entre les arts plastiques et les arts du spectacle restent bien souvent, et spécialement en France, sinon étanches entre eux, non véritablement poreux. C'est au contraire ce mobile de la circulation, du rapprochement et de la confrontation des points de vue sur une « performance » abordée à la fois et également du champ des arts plastiques et de celui des arts du spectacle qui a constitué la richesse du *D.U Art, danse et performance*.

Troisièmement, en se situant dans le cadre de la « formation continue » et en s'adressant à un public de « professionnels » en tout genre, de tout âge, devenus dans ces laps d'espace-temps et à leur grand bonheur « étudiants », l'agencement réalise aussi autant une traversée de positions et de postures qu'un couplage entre le champ de la « formation » et celui de la « recherche » (que cette dernière soit ici de type artistique, universitaire ou de pratiques réflexives de l'action).

C'est finalement ce triple mixage de territoires, de disciplines et de postures, et donc de regards, de pensées et d'actions qui a formé l'importante et précieuse valeur de ce « Diplôme universitaire ».

Si, sur le plan formel, l'agencement a pu s'avancer comme une « maquette » ou comme un « programme », je dirais qu'il a fonctionné avant tout comme un « cadre » et spécialement comme les bords d'un cadre qui offrirait d'abord des plages ou des éclats d'« hors-cadres », une sorte de partition pour « improvisations structurées » comme on le dit dans le champ chorégraphique, des nappes de pique-nique lancées dans le vent : des espaces (des espaces-entre), des temps (des temps-entre) et des gens (des gens-entre)... désirants. L'agencement ne vaut en effet que d'être un cadre propice à des expériences, et, oui, celui-ci, tout tendu par la circulation entre les ouvertures sur le dehors et les retours sur le dedans, fut au cours de ces trois années remarquablement stimulant : processus d'expérimentation, de débat, de réflexion, d'échange et de découverte ont lieu effectivement en richesses, en qualités et en joies, et les pensées affleurant sur le fil du présent et sur la pointe de nos savoirs, grouillaient comme en une espèce de marmite ou d'essaim ».

Dès lors, la notion de « performance » a opéré, au sein du *D.U Art, danse et performance* mais certainement depuis les années 2000 dans les arts et les recherches, des reformulations méthodologiques au carrefour de l'art et de la recherche. À des méthodes basées sur l'explication, l'élucidation, la distinction, le savoir accumulatif, l'objectivation d'une part, et l'imagination, la subjectivation, la représentation, la sensation, le montage, de l'autre, se forment, à leur croisée, des méthodologies processuelles basées sur les expérimentations, les questionnements, les enquêtes, les changements de perception, les débats, les récoltes, les écritures favorisant, en sérendipité, autant les mises en commun que les processus d'individuation.

¹⁵⁷ Art. 5, « Agencement. Performances et gestes en éclats (introduction à l'ouvrage) » in A. Després (dir.), *Gestes en éclats. Art, danse et performance*, Collection Nouvelles scènes, Les Presses du réel, Dijon, 2016, p. 9-25, in *Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit.*, Art 5, p. 49-65.

Au sujet du dispositif-milieu du *D.U Art, danse et performance* et dans des considérations micro-politiques, je voudrais insister sur l'opération concrète que ce dispositif-milieu a réalisé : non pas seulement se faire « rencontrer » des personnes de milieux différents mais bien, autour de ce concept-milieu de la « performance » créer une disposition à *interagir c'est à-dire « chercher » sur le même plan*. Lorsqu'une conseillère Danse à la DRAC et une artiste de cette même région se retrouvent comme « étudiantes » à réfléchir avec d'autres « étudiants ¹⁵⁸ » ; qui eux-mêmes peuvent se retrouver en situation d'« intervenants » ; les « intervenants » invités prenant, en participant à ces journées, la place d'« étudiants » ; la « responsable » étant pour la plupart du temps en position d'« étudiante » - quoiqu'elle tienne en supplément la responsabilité de la tenue des temps-, il y va d'une circulation ou d'échanges entre le penser, l'agir, le parler, l'écouter, l'écrire en potentiel d'être effectué par chacune.

Sur le champ de micro-politiques, il est certain que ce dispositif-milieu a généré une « horizontalité » s'accordant avec la mise en place de dispositifs-milieux méthodologiquement « structurés » à l'instar des protocoles d'« improvisation structurée » que j'avais bien expérimentés dans ma recherche doctorale. Le chiffre 4 qui revenait en redondances dans la présentation de ce D.U avait bien quelque chose d'une structure, sinon « carrée », au moins cadrante ou, dit autrement, fonctionnait comme un dispositif de « contraintes » conçues comme « ressources ».

Dans le sillage des dispositifs artistiques et des « protocoles d'expérience » de la perception que j'avais expérimentés dans ma recherche doctorale et dans celui de mon prisme deleuzien, ce que j'appelle « dispositif-milieu » se caractérise comme un dispositif méthodologique donnant le primat au processus, aux différenciations-connections, aux « agencements » plutôt qu'aux agents, aux « partitions » comme aux répartitions sans cesse re-générés. C'est donc bien au titre de cette pensée de la multiplicité, de l'ouverture, de la fragilité que j'accueillais, presque impersonnellement, les étudiants et intervenants du D.U.

Comme dispositif-milieu, il est clair que ce « Diplôme universitaire » mettait avant l'accent sur la « recherche » dans tous les sens du terme, plutôt que sur la « formation » au sens traditionnel des « débouchés » et des « objectifs ». En écho aussi au projet *Bocal* mené par Boris Charmatz, adressé lui aux seuls artistes mais au travail d'une redéfinition de ce qui peut « faire pédagogie » et « faire recherche en art », nous n'avions aucune finalité de « former » ou « d'être formé.e.s ». Il n'empêche que les « bilans » (que nous faisons à la fin de chaque année mais ceux surtout parlés après jusqu'à aujourd'hui) ont dépassé même ce que nous et chacun de nous pouvions y attendre.

À ce sujet de la « recherche-crédation », les travaux menés par Erin Manning et Brian Massumi définissent des méthodologies spécifiques dans le champ d'une « écologie de l'expérience » et d'un pragmatisme philosophique dont les « dispositifs-milieux » du *D.U Art, danse et performance* furent proches, quoique je nous n'y référions pas alors directement.

Les investigateurs du *SenseLab* initié en 2004 font la proposition d'une « recherche-crédation » entendue comme pratique expérimentale radicale des processus en-train-de-se-faire. Pour « mettre la pensée en acte », les vingt propositions qu'ils livrent, à l'aune des événements « Danser le virtuel » et « Générer l'impossible-Potlach de recherche-crédation » qu'ils ont impulsés, formulent cette « pratique de la critique immanente », là où « le processus primerait sur les produits livrables¹⁵⁹ ». Non sans redéfinir ce que peut être une « collaboration » ou une « participation », il s'agit alors notamment (et pour celles qui résonnent il me semble du dispositif-milieu du *D.U Art, danse et performance*), d'« inventer des plates-formes de relation » (proposition 7) comme des « situations collaboratives ouvertes », de « prêter attention au corps » (6), de « faire jouer les tendances affectives » (14), de « concevoir des *contraintes encapacitantes* » (3), de « jouer des polyrythmes de la relation » (16), de « se préparer au chaos » (13), de « pratiquer le lâcher-prise » (9), de « disséminer les semences du processus » (10), , de « rendre les forces formatives » (14) et « si une

¹⁵⁸ Je précise ici que j'ai adopté l'appellation « étudiants » pour nommer ces professionnels artistes ou intervenants culturels sur leurs demandes puisqu'ils étaient « ravi.e.s » d'adopter cette position relative à leur « formation continue » ou dite « toute au long de la vie ».

¹⁵⁹ Erin MANNING, Brian MASSUMI, *Pensée en acte, vingt propositions pour la recherche-crédation*, op.cit., p. 37.

organisation cesse d'être le vecteur singulier de devenir collectif, la laisser mourir » (12). Sur ce dernier point, oui, les situations dans lesquelles nous avons créé cette formation-recherche - qu'en écho avec ma pratique du *Contact Improvisation*, je qualifiais de « surfaces porteuses » qu'en propre j'avais « suivies », n'étant plus réunies dans le contexte universitaire de la rentrée 2014, de l'organisation de la « formation continue » de l'Université de Franche-Comté à la politique de l'administration de l'UFR SLHS, je laissais « tomber » et ne relançait pas d'appel à communications depuis - non sans décevoir de multiples chercheurs-artistes francophones jusqu'à aujourd'hui. Je suis en effet convaincue qu'un dispositif de recherche-milieu tel que celui-ci ne peut s'entendre que des milieux qui le génèrent : la tendance « hors-lieu » au regard des lieux de l'institution universitaire qui avait culminé lors de la bien riche dernière année avait bien trouvé ses limites. Il n'empêche que la perspective de **collaborer, construire ou créer des dispositifs de recherche-milieu** continue de mobiliser mes recherches.

6. À l'intérieur de ce dispositif-milieu général, de multiples dispositifs-milieux ou protocoles d'expérience, d'enquête, de débat, de récoltes, d'écritures de quelques heures à sur une-deux journée ont été générés, soit que leurs mises en place provenaient des étudiants, des intervenants, de la responsable, en lien ou non avec des partenaires. Pour quelques exemples de « dispositifs-milieux » que j'ai, de mon côté, proposés : celui significatif d'abord, d'une séance sur la « notion de performance » où, en groupe de 3, les personnes prennent, en temps limité, soit le rôle de « parler », d'« écouter » ou « prendre des notes », échangés ensuite, l'ensemble de la série accomplie se poursuivant en échanges libres et « récoltes » des points saillants, partagés à la suite avec tout le monde, à l'oral et/ou à l'écrit. Il y va là d'un « partage du sensible » comme d'une partition temporelle et spatiale très précise pour ces « mises en parole », en « mises en écoute » ou ces « mises en écritures », mais aussi, nous le formulons ici, d'une question bien réfléchie :

Nos premières séances de l'année du *D.U Art, danse et performance* commençaient souvent avec des sortes de « cartographies singulières » de la performance. Nous nous posions chacun cette question : « À quel moment nous apparaît-il nécessaire de recourir au terme de performance pour caractériser ou nommer notre pratique ou une de nos pratiques, ou encore un aspect seulement d'une de ces pratiques ? à quel moment nous apparaît-il éventuellement nécessaire de renoncer au terme de performance ? » Plutôt qu'une approche ontologique, nous souhaitions commencer par une approche pragmatique et dynamique de la notion : non pas donc « qu'est-ce que la performance ? » mais plutôt « qu'est-ce que la performance fait ou nous fait ? » Or, le plus souvent, les considérations ontologiques revenaient partout sur nos cartographies. On comprenait surtout par là-même que la notion de performance n'agissait pas seulement comme un « concept » mais aussi comme un « affect » ou un « percept » selon Deleuze, que la « performance » était un formidable producteur de désirs et qu'elle agissait justement et d'abord comme un opérateur de devenirs.

Lié au travail de la perception, un autre dispositif générique de recherche consistait, pour chaque session, à inviter les « étudiants » à participer à celle-ci, s'organisant généralement selon plusieurs interventions ou dispositifs, en percevant l'ensemble selon un « focus », correspondant le plus souvent à « l'axe » ou le concept-milieu de celle-ci – ce qui veut dire que c'était moins la programmatrice ou l'organisatrice qui composait en amont le contenu de chaque session selon un axe ou une question que, dans le cours du déroulement de la session et de sa réception, les participants eux-mêmes.

Un autre dispositif-milieu propice à des découvertes consiste, dit ici de manière générale, à croiser une « chose » dans une « autre », soit par exemples :

- présenter un ouvrage en lecture de son parcours ;
- proposer aux artistes intervenants un « dialogue croisé » de leur œuvre à partir d'un concept-milieu (« Déplacer les gestes » avec Mark Tompkins et Trajel Harrel ou « Manger » avec Barbara Formis et l'artiste Emmanuel Giraud lors d'une journée de recherche-crédation et d'une soirée-performance culinaire ;
- ou, comme je l'ai proposé par ailleurs à l'organisation de la soirée publique du numéro *Danse(s) et*

*politique(s)*¹⁶⁰ de la revue de la recherche en danse au CCN de Rennes-Musée de la danse, dialogues croisés entre deux auteurs où l'un présente l'article de l'autre au travers de la perception et des questionnements posés par son propre article, chaque présentation s'ouvrant sur un dialogue des deux auteurs.

Un autre dispositif-milieu, mis en place récemment lors du colloque *Performances et scènes du réel* organisé avec l'Université de Rennes et de Paris 1-Panthéon-Sorbonne et pour le volet #2 « Performer, jouer, exister ? L'acte performatif en question¹⁶¹ » sous ma responsabilité à l'université de Besançon, a consisté, en collaboration avec Mélanie Perrier, à croiser le dispositif intitulé *Boiler Room* (qu'elle avait créé et activé notamment durant le colloque *Art, Temps & Performance : Décaler les gestes*¹⁶²) avec le dispositif classique d'interventions dans un colloque : chaque intervenant était invité en amont du colloque à formuler une question en lien avec leur intervention, soit 10 questions qui ont fait l'objet de débats avec une vingtaine de participants du colloque conduit par Mélanie Perrier en même temps qu'une facilitatrice graphique les dessinait ou « mappait » les discours ; réponses en dessins ayant été présentées à la fin du colloque par Mélanie Perrier¹⁶³. Ainsi, les questions au centre des communications des intervenants étaient pensées, traitées par des personnes du public avant qu'ils n'interviennent.

Un autre dispositif que je propose en divers lieux (D.U, Ateliers de la danse n° 4 à l'université de Nice¹⁶⁴, soirée de l'aCD au CCN de Rennes, les multiples conférences-ateliers de perception après spectacle que j'ai menées et les enseignements théoriques qui engagent souvent des pratiques de la perception, du geste ou d'écriture) consiste simplement à restituer des notes à chaud prises pendant un spectacle ou en perception d'une captation vidéo. Mis en place à la suite de la perception de la reprise de la pièce *Good Boy* d'Alain Buffard par Mathieu Doze qui avait constituée en collaboration avec le CCN de Rennes, la première partie de la soirée du lancement de la revue de l'aCD, les 6 auteurs s'étaient prêtés au jeu de livrer leurs mots en bribes au public, ce qui ouvre de manière bien rare, nous le soulignons, la parole aux spectateurs (réduits le plus souvent à poser des questions aux artistes en « bord plateau ») mais aussi s'avère, en terme de recherche et sous plusieurs aspects – récolte documentaire, écriture-, particulièrement fructueux.

Au titre de ce que j'appelle des dispositifs-milieus auxquels j'ai collaboré, je participais, en 2010, à une expérimentation collective que je mentionne ici par le fait qu'elle a infléchi mes méthodes et a certainement concouru à mon impulsion de créer le *D.U Art, danse et performance*. Impulsé par Jérémy Damian, danseur et

¹⁶⁰ Conception de la soirée du lancement du n°4 *Dances(s) et Politique(s)* de la revue *Recherches en Danse*, <http://danse.revues.org>, Association des Chercheurs en Danse (aCD) dirigé par Laure Guilbert et Patrick Germain-Thomas, en collaboration avec le Musée de la Danse, le 10 décembre 2015 au Musée de la Danse, Rennes in *Volet 1, Biographie CV*, Section 6. Activités d'encadrement de la recherche et responsabilités collectives.

¹⁶¹ Co-direction du colloque international *Performance/Scènes du réel* avec Barbara Formis (Univ. Paris 1 Panthéon-Sorbonne) et Sandrine Ferret (Rennes 2) en trois volets : Volet 1. Geste, théâtralité et anti-théâtralité, Paris 1, le 14 octobre 2017 ; Volet 2. Performer, jouer, exister ? L'acte performatif en question, Besançon UFC-MSHE Ledoux, le 4 avril 2018 ; Volet 3. Corps critiques : subversions et institutions, Rennes 2-Archives de la Critique d'Art, le 26 septembre 2018 in *Volet 1, Biographie CV*, Section 6. Activités d'encadrement de la recherche et responsabilités collectives.

¹⁶² Colloque International *Art, Temps & Performance : Décaler les gestes*, Institut Acte / UMR 8218, université Paris 1 & C.N.R.S., A.R.C. (Arts Research Center) University of California Berkeley, Paris, 1&2 décembre 2014.

¹⁶³ Mélanie Perrier *Les 10 dessins performés de la BOILER ROOM : Performer les questions, dessiner la mise en mot*. Le *Boiler room* consiste en un protocole de mise en parole d'une question en un temps donné. Le flot des échanges par un nombre restreint de participant-es est parallèlement retranscrits par une facilitatrice graphique en direct. À l'issue du temps imparti, chaque question débattue donne lieu à un schéma, *mapping* de la mise en mot collective. Après avoir mené ce protocole de jeux, que j'ai conçu, avec des étudiants en Arts du spectacle de l'Université de Besançon et des étudiants de l'École de l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Besançon à partir des 10 questions portées et posées par chacun des 10 intervenant.e.s du colloque, il s'agit de présenter cette mutualisation de points de vue sur l'acte performatif. Une autre façon en somme de mettre en travail les questions qui sont celles du colloque. Institut ACTE (Arts, Créations, Théories, Esthétiques), Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Laboratoire ELLIADD, Université de Bourgogne-Franche-Comté, Équipe PTAC (Pratiques et théories de l'art contemporain), EA 7472, Université de Rennes 2 in *PERFORMANCE / SCÈNES DU RÉEL #2, Performer, jouer, exister ? L'acte performatif en question*

¹⁶⁴ « Traces : des mots sur des gestes. Écrire sur les danses », colloque international *Atelier de la danse N°4 Traces : (Dé)racines*, Session 7 « Traces et (dé)racines dans la démarche post-chorégraphique » conçue par Marian Del Valle avec Monika Kingler, université de Nice Sophia Antipolis, Département des Arts, Section Danse, RITM EA3158, Palais des Congrès, Cannes, 27-28-29 novembre 2009 in *Volet 1, Biographie CV*, Section 9. Communications & conférences invitées.

alors doctorant sous la direction de Vinciane Despret sur le sujet du Contact Improvisation, *Curiosités danse philo*¹⁶⁵ a rassemblé un collectif de huit artistes, pédagogues et chercheurs dont Mathias Youchenko, philosophe et moi-même, qui se proposait, à l'occasion de workshops durant une année et d'une « soirée de clôture », de mettre en parallèle des concepts philosophiques et des pratiques liées à la danse en divers dispositifs que nous inventions. Ainsi, par exemple, le dispositif de jeu « philoquizz » que nous avons conçu à l'occasion de la soirée de clôture où, après lecture de citations de philosophes, de danses improvisées par deux personnes à partir de leur partition, il s'agissait pour les spectateurs de trouver quel était le philosophe que la personne avait dansé, mais bien surtout de rentrer dans un débat (lié à la perception du geste) pour argumenter l'assignation.

Bien d'autres dispositifs, protocoles de mise en paroles, de jeu, de restitution (en mots, dessins, photos) en liens aussi avec des dispositifs partitionnels artistiques ont été mis en place durant ce *D.U* par les artistes intervenants-étudiants ou chercheurs, dont je ne peux rendre compte qu'autrement de citer quelques personnes qui ont participé à cette formation-recherche et qui y travaillent de manière générale spécialement (Laurent Pichaud, Mélanie Perrier, Loïc Touzé, Barbara Formis, Olga Mesa et Francisco Ruiz, Ludovic Borel et Ju Hyun Lee, Jennifer Bonn du collectif Compost, Carole Douillard, Fabio Kinas, Laurence Leyrolles, Delphine Brétésché, Christophe Haleb, Anaïs Cloarec,...).

Il est certain que nombre de ses dispositifs ressortent, empruntent, s'échangent de dispositifs de création artistique (de l'installation in situ aux dispositifs alliant débat, jeux et performances, en passant par des propositions dramaturgiques multimédia ou transmédia et diverses œuvres conversationnelles). Je pense ici notamment à *Autour de la table* (2008) de Loïc Touzé et Anne Kerzerbo, à *Jeux chorégraphiques* de Laurent Pichaud et Rémy l'Hérithier ou ailleurs *Still in Paradise* de Yan Duyvendack et Omar Ghayatt, *Pendiente de Voto* (2012) de Roger Bernat ; les « Fabriques du commun » que met en place Camille Louis en divers contextes ou l'ensemble des dispositifs réalisés par les artistes et théoriciens du collectif Kompost.

Mais, c'est alors dans une sorte d'indistinction entre ce qui « fait art » ou ce qui fait « recherche universitaire » que se formule dans ces dispositifs de « recherche », ainsi, les colloques, les journées d'étude, les rencontres-débats, les tables rondes que j'ai pu organisé ou collaboré¹⁶⁶ donnent lieu à des formes infléchies de dispositifs-milieu susceptibles de générer in situ des processus de serendipité.

Les collaborations que j'entretiens depuis 2011 avec le « Laboratoire du geste » dirigé par Mélanie Perrier et Barbara Formis, cela aussi en tant que membre associée de l'équipe EsPAS de l'Institut-Acte de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne depuis 2016, sont à ce titre tout à fait essentielles et importantes.

C'est déjà participer à un lieu de recherche où leurs membres se partagent également pour être artistes, chercheurs universitaires, artistes doctorants, artistes-chercheurs ou chercheurs-artistes¹⁶⁷, si bien que la dimension de « création » des dispositifs de « recherche » est grande et particulièrement stimulante.

Ainsi, les sessions de « prise de pratique & mise en parole » organisées depuis 2009, les diverses « rencontres-débats », notre participation au Second European Pragmatism Conférence avec la recherche-crédation

¹⁶⁵ *Soirée de Clôture des Curiosités Danse & Philo* (2010), conception, réalisation et participation à cette installation-performance immersive avec Mathias Youchenko & les porteurs de textes des 6 rencontres Danse&philo organisées au long de l'année par CitéDances (Christelle Casse, Jérémie Damian, Bastien Auber, François Jousserandot, Rémi Clot-Goudart, Juliette Dürreleman), Grenoble, le 11 décembre 2010. Conception des dispositifs d'échange et de jeu, en mots, en images et/ou en mouvement en lien avec des extraits de textes philosophiques (Merleau-Ponty, Dewey, Shusterman, Foucault, Barthes, Bachelard, Deleuze, Schiffter, E.Tolle) et d'images d'œuvres chorégraphiques (*Trilogie* de Maria Donata d'Urso, *Projet de la Matière* d'Odile Duboc) in **Volet 1, Biographie CV, Section 8**. Activités artistiques liées à la recherche.

¹⁶⁶ (dans le cadre du Diplôme Universitaire Art, danse et performance, en la codirection des colloques *Performances du réel* (2017-2018) et *Saillances du geste (arts visuels, danse, performance)* (2014), la table ronde sur « Le corps sensible » dans le colloque *Le corps-Ses dimensions cachées* (2016), à la codirection du séminaire doctoral « Abécédaire de la performance » ou en collaboration avec l

¹⁶⁷ Nous pouvons nommer : Barbara Formis (directrice), Isabelle Barbéris, Serge Pey, Chantal Pontbriand, Kahena Saana, Coline Jouffineau, Simona Polvani, Valérie Thomas, Cécile Proust, June Allen, Christine Leroy, Ivan Magrin-Chagnolleau, Serge Pey, Michel Sicard, Erin Brannigan, celio paillard, Christophe Viart, Isabelle Barbéris, Flore Garcin-Marrou, Paola RANZINI, Ludivine Allégue, Lucia ANGELINO, *Vangelis* Athanassopoulos, David Christoffel, Frederic MATHEVET, Hélène singer, June Allen ; Coline Joufflineau, Daniella De Moura; Julie Talland ; Romain Thomazeau ; Julie Brochen ; Romina De Novellis ; Douillard Carole ; Gwenn-Aël Lynn, Laura Tristan, Thierry Coduys, Marion Daniel, Caroline Sebillieu ; Edith Magnan ; Florence Jou.

*Performnig Live*¹⁶⁸, et bien spécialement, l'ensemble des protocoles proposés par Mélanie Perrier activés en divers lieux de recherche comme la « Boiler Room », mais aussi le protocole intitulé « Corpus Vivants¹⁶⁹ », ce dernier mettant en « jeu » autour de « mots-piliers » un corpus de documents composé d'images ou textes, activés par les participant.e.s en un large « schéma-installation » sur le sol, actualisant des relations entre les documents au moyen de scotch, lisant en sérendipité le schéma, puis le déconstruisant.

Dès lors, ce qui nous paraît important ici de mentionner est la propension à ouvrir, au milieu de l'art et de la recherche, comme de la pédagogie et de la recherche, une zone d'indistinction propre à générer des « partages » au sens propre et figuré du terme, de ceux qui reconfigurent les places en sorte que le « parler », le « penser », l'« agir », le « percevoir » et l'« écrire » aussi (que nous avons particulièrement sollicité au sein du *D.U* avec la réalisation d'une soixantaine de mémoires-réalisations et le livre *Gestes en Éclats* par l'impulsion d'écritures-au-milieu) circulent, s'échangent, soient partagés ou ressortent en « capacité », en « potentialité », sinon qu'en actualisation, de tous.

Ainsi, cette horizontalité notamment dans le cadre du *D.U Art, danse et performance* a bien été effective et fructueuse en termes exactement de « recherche » : des paroles, des écritures, des réflexions, des expérimentations, des récoltes documentaires, des mises en rapports, des découvertes. Dès lors, au centre, nous semble-t-il se trouve moins la production d'une œuvre ou d'un résultat, que des « gestes de recherche ».

7. Le geste de recherche, universitaire ou artistique, s'agence le plus souvent au geste d'écriture. Que ce geste d'écriture soit une norme (universitaire ou autres), nous pensons qu'il vaut le coup de rentrer dans la contrainte pour y saisir en libertés ; plus même, nous pensons que le geste d'écriture est propice en sérendipités. Les mises en écritures sont ce à quoi nous impulsions toutes nos directions de recherche. C'est particulièrement le cas à la direction de mémoires de Master 2 en Arts du spectacle, aux codirections de deux thèses actuellement et encore à la direction de l'ouvrage *Gestes en éclats. Art, danse et performance*, publié aux Presses du réel en 2016, dont je voudrais ici spécialement parler en terme « des écritures » mises en œuvre.

Comment un livre peut-il rendre compte de cette pensée, par excellence dispersée, ouverte, multiple, fragile aussi, qui a présidé aux recherches du *D.U Art, danse et performance* ? C'est bien la question que nous posons à la suite de nos expériences [Art. 5, p. 49-65, *Agencement. Performances et gestes en éclats*¹⁷⁰].

On a désiré une forme qui s'accorde au contenu. Un livre qui s'avance comme les gestes, les corps, et les performances en arts qu'il travaille. Un livre protéiforme, éclaté, intense parce que les 40 gestes d'écriture qui le composent et les 40 mots qui en tracent la « carte » ne forment aucune unité, aucun autre discours que celui d'œuvrer le multiple, l'ouvert, le fragile. Pourquoi ou pour quelles fins traiter les questions du « corps », du « geste », de « l'action » ou de la « performance » de manière unitaire ?

¹⁶⁸ 1/ *Performings Lives* (2015), conception dramaturgique et participation à cette performance réunissant plus d'une vingtaine d'artistes-chercheurs sous la responsabilité de Barbara Formis, Laboratoire du Geste, EsPAS, UMR 8218 (Institut Acte/C.N.R.S) de l'université Paris 1 pour le Second European Pragmatism Conférence, congrès international du pragmatisme en philosophie, Paris, le 10 septembre 2015 in *Volet 1, Biographie CV, Section 8*. Activités artistiques liées à la recherche

2/ *Kaprow en éclats* (2012) à partir de *18 Happenings in 6 Parts d'Allan Kaprow (1959)*, responsable de la création collective, conception et participation à cette performance en collaboration avec Pauline Chevalier, Barbara Formis, Fabio Kinas, Loïc Reiter, David Zerbid, et les 22 artistes ou intervenants culturels de la 1ère promotion du D.U Art, danse et performance, performance présentée le 19 avril 2012 à l'ISBA de Besançon dans le cadre d'Excentricités, Rencontres autour de la performance. Publications en ligne : « Processus de création et Plan de travail de *Kaprow en Éclats* » et « Lignes directrices/ concepts opératoires de *Kaprow en Éclats* », film-vidéo et photos sur Les Carnets de Recherche du D.U. Art, danse et performance :

<http://duadp.hypotheses.org/category/recherche-creation/kaprow-en-eclats> in *Volet 1, Biographie CV, Section 8*. Activités artistiques liées à la recherche

¹⁶⁹ *Corpus vivant du Laboratoire du geste* : jeu performatif proposé par Mélanie Perrier, Laboratoire du geste, <http://www.laboratoiredegeste.com/spip.php?article717>

¹⁷⁰ Art. 5, « Agencement. Performances et gestes en éclats (introduction à l'ouvrage) » in A. Després (dir.), *Gestes en éclats. Art, danse et performance*, Collection Nouvelles scènes, Les Presses du réel, Dijon, 2016, p. 9-25, in *Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., Art 5, p. 49-65*.

Pourquoi rechercher - comme dans bon nombre d'ouvrages traitant de ces questions - une unité de contenu, de territoire, de synthèse, par-dessous le « fragmentaire » dont use par excellence notre postmodernité ? Ainsi, entre le « livre-racine » et le « livre-rhizome » que conceptualise Gilles Deleuze¹⁷¹, se trouve souvent, autant dans le champ des sciences humaines que dans celui des arts, le livre qu'on n'a pas souhaité produire ici, celui issu d'un système que Deleuze nomme « radicelle » : « Étrange mystification, celle du livre d'autant plus total que fragmenté¹⁷² ». On pense, avec lui, que le multiple est bien *à faire* et que son mouvement est bien *difficile*. « Comment le livre trouvera-t-il un dehors suffisant avec lequel il puisse agencer dans l'hétérogène, plutôt qu'un monde à reproduire¹⁷³ ? » Ce livre fait de « gestes » en « éclats », sans commencement ni fin, sans sujet ni objet, pourra-t-il opérer ainsi qu'Agamben définit le « geste », c'est-à-dire comme un « pur moyen¹⁷⁴ » qui, en « libre usage », n'aurait d'autres desseins que de rendre éclatante, sur l'écritoire de ses écritures, la valeur même de la médialité, de l'oralité et de la gestualité ?

Ainsi, sommes-nous entrés dans la forme « éclats » en « agencement » de l'ouvrage. « Le mot éclat est à prendre au triple sens d'éclairage (de reflets, de lumières discontinues qui attirent l'attention), d'éclatement (de l'ouverture en fragments d'un espace pluriel) et de la fragilité (du petit, du précaire, du précieux) ; comme les « paillettes » sont avant tout des petits bouts de paille brillant dans l'air lumineux qu'ils reflètent. La forme éclats s'est donc trouvée pour cristalliser quatre valeurs qui ont porté ces recherches-milieux : le multiple, l'ouvert, le fragile et aussi le lumineux (comme quelque chose qui brille en eurêka et désir). Non pas réaliser ce que je n'ai finalement jamais trop su faire, à savoir une unité, en construisant des parties 1, 2, 3 qui tirent les articles par ici ou par-là, sous un titre, sous-titres de chapitres ; une introduction en bonne et due forme qui les rassemble en une synthèse plus ou moins « abracadabrante » ; mais plutôt multiplier et extraire encore : « Extraire des éclats de ces éclats, relever des extraits de ces extraits, aller vers la plus petite unité d'un texte certainement : un mot juste un mot ».

L'ouvrage *Gestes en éclats* consiste en 40 contributions, 41 auteurs de tous milieux, la plupart ayant participé au *D.U Art, danse et performance* durant ces trois années, qu'ils aient été intervenants ou étudiants (5 contributions interviennent au titre de réécritures de « mémoires » à l'obtention du diplôme du D.U). Il est structuré selon 40 mots, qui ont été extraits, en collaboration avec les auteurs, de chacune de leurs contributions, le plus souvent en aval de leur geste d'écriture, quelquefois aussi en amont ; des 'mots de sortie' en fait qui « ont surgi alors quarante mots, par extractions, relevés, condensations ou dérives », à la manière avec laquelle Roland Barthes a composé ses *Fragments*, non pas donc des mots « d'entrée ». Des mots de toutes sortes... des « mots génériques, d'autres spécifiques, des mots issus du vocabulaire courant, des mots composés, des mots inventés, des noms, des verbes, des adverbes, au pluriel, au singulier, en français, en anglais ». « Aucune tentative d'homogénéisation n'a été opérée ». Il s'agissait plutôt de préférer présenter une sorte de série éclatée d'ordinaires, trouées par des intervalles béants, au point que mille mots pouvaient bien s'immiscer entre ces mots classés par l'arbitraire de l'ordre alphabétique. Rien à voir donc avec un dictionnaire, un abécédaire ou un glossaire sur la performance en arts.

À ce classement alphabétique, l'agencement rajoute une articulation supplémentaire : une mise en jeu de relations thématique des articles entre eux : 4 focus ou porte d'entrée sont proposés comme des invitations au lecteur à percevoir une contribution dans un halo spécifique de questionnements. Les focus #1 *Notion de performance*, #2 *Performance et document*, #3 *Dispositifs, espaces, temps*, #4 *Corps, gestes, politiques* définissent les quatre « régions » qui président à la carte de l'ouvrage qui reportent les 40 mots, les auteurs et les numéros

171. Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 9-37.

172. Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Ibidem*, p. 13.

173. Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Ibid.*, p. 35.

174. Giorgio AGAMBEN, *Moyens sans fins, Notes sur la politique*, *op.cit.*

de pages, carte des « quarante mondes sur les performances en arts qui ne valent que pour s’y déplacer » [Ouv. 1, *Gestes en éclats. Art, danse et performance*, p. 11¹⁷⁵].

En 2014, au moment du projet de ce livre en « éclats », je me posais avec les auteurs cette question esthétique et politique : comment ces ‘petits bouts d’archipels, ces éclats d’éclats ou ces « fragments de plusieurs mondes » peuvent tenir ensemble, soit : « Est-ce que ça va tenir ensemble ? » et « Comment ça peut tenir ensemble ? », à laquelle comme en « gestion » du *D.U Art, danse et performance*, j’apportais une seule réponse :

« Il est certain que la forme « éclats » comporte en elle-même ce danger de la dispersion, de la dissémination, de la pulvérisation même. Ainsi, cet agencement comme « communauté » se définissant par son « absence de communauté¹⁷⁶ » est-il, par-là, de type particulièrement précieux et fragile. À cette question esthétique et politique, une seule réponse, qu’on ne voudrait pas du tout naïve mais plutôt principielle, vient ici alors au fond : une certaine *confiance* tranquille et assurée sur la « capacité » de chacun à « faire des liens » ou à « faire lien » – n’est-ce pas là l’opération la plus commune et nous dirons même la plus facile ? Une certaine confiance aussi en chacun pour *porter attention* à cette fragilité : ainsi que les écarts existants, tendus ou créés, que les intervalles, les espaces-entre, les temps-entre ou les entre-corps ne soient pas des vides qu’on ne pourrait plus traverser, marcher, enjamber ou même sauter. Une assurance encore pour préférer le jeu des articulations qui permet justement de faire ni agrégation ni pulvérisation. »

En 2016, au moment de sa rédaction et publication, nous espérions que ce livre, comme nous le suggérons dans la quatrième de couverture, soit, dans le déploiement des idées éparses et des lectures par rebonds ou par associations qu’il suggère, cette « mine où chacun est invité à puiser au milieu ses pépites jusque dans l’intervalle des pages ».

En 2019, alors que les 900 exemplaires tirés aient été presque tous vendus, alors que nous avons eu de nombreux et divers retours de lectures et recensions¹⁷⁷, nous pouvons penser que, oui, l’épais ouvrage joue comme une « nourriture » ou comme un « outil » - entend-on, et livre des « licences joyeuses¹⁷⁸ » dont nous savions bien qu’ils nous resteraient toujours inconnus.

8. Une des spécificités de cet ouvrage sur laquelle je voudrais revenir relève de *l’hétérogénéité des gestes et des formes d’écritures textuelles et graphiques* qu’il contient, dans la visée de présenter les

¹⁷⁵ Ouv.1. Présentation OUVRAGE COLLECTIF : *Gestes en éclats. Art, danse et performance* (direction), Collection Nouvelles scènes, Les Presses du réel, Dijon, 2016, 544 pages, in *Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., p. 7-11*

¹⁷⁶ Jean-Luc NANCY, *La Communauté désœuvrée* (nouvelle édition), Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1999.

¹⁷⁷ Recensions de l’ouvrage *Gestes en éclats. Art, danse et performance* disponibles en PDF sur *Gestes en éclats (revue de presse)*, Les presses du réel, <http://www.lespressesdureel.com/presse.php?id=4255&menu=>

- Garance DOR, « Aurore Després (dir.), *Gestes en éclats. Art, danse et performance*. Dijon : Les Presses du réel, 2016. 536 pp. », *Interfaces* [En ligne], 40 | 2018, mis en ligne le 21 décembre 2018, consulté le 08 février 2019, <http://preo.u-bourgogne.fr/interfaces/index.php?id=610>
- Roland HUESCA, « Corps parlant », corps politique : une plongée dans la trame sensible du réel », *Critique d’art* [En ligne], 47 | Automne / Hiver 2016, mis en ligne le 30 novembre 2017, consulté le 02 décembre 2016., <http://critiquedart.revues.org/23248>
- Richard MARTEL, *Revue Inter, art actuel* N°126, 2017, p. 73
- Revue *Ballroom*, 2016

¹⁷⁸ « *Gestes en éclats* est constitué aussi bien de publications scientifiques, de journaux de travail sous forme de notes (Laurent Pichaud) que de scripts ou partitions de performances. Chaque contribution ouvre un champ d’investigation au vaste potentiel et le lecteur se trouve stimulé par cette prolifération autant que dérouté puisque chaque contributeur prend une ligne divergente. L’ouvrage excite la curiosité de par sa forme comme par ses contenus autant qu’il nous égare en nous donnant la licence joyeuse de nous perdre pour mieux tisser des liens », Recension *Gestes en éclats. Art, danse et performance*, Garance DOR, *Interfaces, op.cit.*

méthodologies et les dispositifs-milieux qu'on a mis en œuvre pour ces « mises en mots » et « mises en pages ».

La multiplicité des milieux desquels proviennent les 41 auteurs s'accorde aussi avec une multiplicité des formes d'écriture textuelles et graphiques. La formation-recherche nous invitait à tenir une forme-livre au milieu (x) non-homogène, polymorphe - ce qui est rarement le cas d'un ouvrage collectif dans le champ de la recherche scientifique, ce qui est plus fréquent dans les livres d'artistes mais pas si fréquent non plus tant ils procèdent le plus souvent de monographies. Je donnais aux auteurs la consigne non seulement de réaliser une contribution arrimée d'abord à leurs désirs mais surtout de la concevoir elle-même dans une forme possiblement fragmentaire : qu'une contribution d'auteurs puisse ne pas consister seulement en un « article » mais se présenter elle-même comme protéiforme en rassemblant par exemples plusieurs types de documents ou d'écritures.

D'autre part, je sollicitais des auteurs aux situations différentes supposées produire cette hétérogénéité des formes d'écritures, dont on peut en relever in fine plusieurs types, selon que le « geste d'écriture » apparaisse plus ou moins au milieu du « geste de recherche » :

- le premier le plus classique est constitué par des **textes d'auteurs, réflexions, essais ou manifestes**, qui, même en toute différence de styles, s'avancent comme « ressaisissement » des processus de recherche ;

- le deuxième où le geste d'écriture se rapproche du geste de recherche, ainsi les **entretiens ou formes conversationnelles**, mais encore aussi des **transcriptions écrites de conférence, de performance, d'oralités** ;

- le troisième fendant en deux le geste tout au milieu fait apparaître une certaine coïncidence entre geste d'écriture et de geste de recherche, ce que j'ai appelé **écritures performatives**, rajoutant à ce type générique, les écritures scéniques elles-mêmes qu'elles soient **script ou partitions** (l'ouvrage éditant deux traductions en français de partitions alors inédites (script de *18 happenings in 6 parts d'Allan Kaprow* et de *Fire* de Deborah Hay) et encore ce qui apparaît au cœur de la coïncidence au milieu entre geste de recherche et geste d'écriture de manière processuelle : des **journaux ou carnets de recherche**, et des écritures performatives.

Ainsi, l'hétérogénéité des écritures et des provenances des auteurs :

- **Textes d'auteurs, réflexions, essais, manifestes (25)**

(dont 12 écrit par des universitaires, 5 par des artistes, 8 par des commissaires, critiques, enseignants d'école d'art ou intervenants culturels)

AGENCEMENT *Performances et gestes en éclats* (introduction à l'ouvrage) - Aurore DESPRÉS

AMBULER *Sensibilités bodologiques. Les inventions cartographiques de Mathias Poisson et Virginie Thomas* par Julie PERRIN

ARCHIVE *Archive vivante : apparitions, disparitions et mutations* par Isabelle BARBÉRIS

ATTENTION *Béatrice Balcou. Des gestes de l'attention* par Florence CHEVAL

CONTEMPLER *Fermons les yeux pour voir : de l'absorbement du spectateur à sa participation* par Pauline CHEVALIER

CRISE *La crise à l'épreuve de la performance* par Démosthène AGRAFIOTIS

DOCUMENT-ACTIVATION *Saisir le document : enjeux et formes chorégraphiques* par Marie QUIBLIER

FORMAT *Pratiques performatives / corps critiques #9. Dispositif(s), protocole(s), installation(s) etc. etc. :*
pour un décadrage du vocabulaire chorégraphique par Céline ROUX

FRAGILITÉ *Attention, Fragile ! (du coefficient de fragilité utile de la performance)* par Antoine PICKELS

GESTE *Le geste comme forme de vie* par Barbara FORMIS

INTRUS *Chercher l'intrus. Penser par un en-dehors de la performance* par Gérard MAYEN

LÉVITER *Performer pour léviter. Le défi d'Yves Klein* par Emmanuelle OLLIER

LIBÉRER *De la politique comme libération des gestes (à la manière d'Artaud et de la danse)* par Philippe ROY

NUDITÉS *Nudités. Dans la peau des sensations* par Roland HUESCA
PALIMPSESTE *Folklore et performance. Cartographie de l'artiste Pilar Albarracín* par Carolane SANCHEZ
PERFORME *Être en performance. Cadres pour une ontologie instable* par David ZERBIB
POUVOIR *Le corps de l'artiste et le corps du Roi* par Laurent DEVÈZE
QUEER *Vers un devenir queer existentialiste ?* par Géraldine GOURBE
RATAGE *Ratage autorisé ?* par Isabelle BARBÉRIS
REFAIRE *Showing re-doing. Logique des corps-temps dans la danse-performance* par Aurore DESPRÉS
RELATION *Entre l'art et le quotidien. Formes de relation* par Bartolome FERRANDO
RELEVÉ *Figures du relevé* par Delphine BRETECHÉ
SINGULARITÉS *Quatre démarches chorégraphiques performatives, vers des corporéités singulières* par Frédérique LATU
TRACES *Des envois postaux aux constats d'actions. Archéologie d'une pensée de la trace dans le parcours de Gina Pane* par Janig BÉGOC
TRANSISTOR *Faire une danse par télépathie. Une pratique performative développée* par Loïc TOUZÉ & Mathieu BOUVIER

- Entretiens ou formes conversationnelles (5)

(5 réalisés par 2 universitaires, 2 intervenants culturels, 1 artiste)

AUGMENTATION *Acteur augmenté ou bien... Acteur en devenir ?* par Esther MOLLO
PLASTICITÉ *Performer le territoire. HARD SKIN (Baltimore)* par Frédéric NAUCZYCIEL & Nacira GUENIF-SOUILAMAS
INTERDISCIPLINARITÉ *Approches et perceptions de la notion d'interdisciplinarité (Rhône-Alpes 2014)* par Pierre TREILLE
RESPIR *Henri Chopin (1922-2008), un écorché de vent, danseur sur le verbe, explorateur cosmique de son propre corps.* Entretien avec Richard Meier, propos recueillis et introduction par Fabien VÉLASQUEZ
SHIFT *Complexités en danse-performance* avec et par Mark TOMPKINS (entretien conduit par Aurore Després)

- Transcriptions de performance, de conférence, d'oralités (3)

(3 artistes, 1 artiste-enseignante en conservatoires de danse)

CORPS-TOI *Transcrit du corps* par Claudia TRIOZZI
KARAOKÉ *KVM 5 : Pop and Political Korean Karaoke – Chanter Foucault* par Ludovic BUREL & J.H. LEE
OUÏR *Les Voix de la danse, une transcription* par Claude SORIN

- Carnets ou journaux de recherches (3)

(2 intervenants culturels, 1 artiste)

ARCHÉOLOGIQUEMENT *Archéologie d'un parcours de spectateur* par Stéphanie PICHON
CURIOSITÉ *Wunderkammer. Mémoire(s) d'un curieux* par Pierre RAVENEL
SCORE *Extraits d'un Journal de recherche : Traduire Deborah Hay* par Laurent PICHAUD

- Écritures performatives (3)

(3 artistes, 1 chercheur-artiste)

ARDCOR *Je ne vous parlerai pas de...* par Michel GIROUD
ENREGISTRÉ *Dialogue de Sourds. Exercices de mémoire autour du cadrage (devant, derrière, avant et après)* par Olga MESA & Francisco RUIZ DE INFANTE
SCHÉMA *Schématiser la performance* par Mélanie PERRIER

- Documents, scripts, partitions (traductions), manuscrits inédits

(1 artiste-chercheur, 1 universitaire, 1 intervenant culturel)

PARTITIONNER *Partitionner le sensible et performer l'intervalle. Sur Kaprow en Éclats à partir de 18 happenings in 6 parts d'Allan Kaprow* par Aurore DESPRÉS

SCORE *Extraits d'un Journal de recherche* : Traduire Deborah Hay par Laurent PICHAUD

SHIFT *Complexités en danse-performance* avec et par Mark TOMPKINS (entretien + publication du texte « Sur les images complexes » de Mark Tompkins)

RESPIR *Henri Chopin (1922-2008), un écorché de vent, danseur sur le verbe, explorateur cosmique de son propre corps*. Entretien avec Richard Meier, propos recueillis et introduction par Fabien VÉLASQUEZ

- Schémas (5) ou « Mise en page » comme « mise en espace » spécifique de textes :

(1 théoricien, enseignant d'école d'art, 1 artiste, 3 artistes-chercheurs, 1 chercheure universitaire)

PARTITIONNER *Partitionner le sensible et performer l'intervalle. Sur Kaprow en Éclats à partir de 18 happenings in 6 parts d'Allan Kaprow* par Aurore DESPRÉS

PERFORME *Être en performance. Cadres pour une ontologie instable* par David ZERBIB

SCHÉMA *Schématiser la performance* par Mélanie PERRIER

SCORE *Extraits d'un Journal de recherche* : Traduire Deborah Hay par Laurent PICHAUD

REFAIRE *Showing re-doing. Logique des corps-temps dans la danse-performance* par Aurore DESPRÉS

TRANSISTOR *Faire une danse par télépathie. Une pratique performative développée* par Loïc TOUZÉ & Mathieu BOUVIER

En plus, des photographies ou des dessins choisis spécialement pour ne venir qu'en relations directes avec le texte, il ne me paraît manquer, en bref aperçu, à cette hétérogénéité que les écrits de « correspondances ».

Cette direction dont j'ai pris le parti d'assumer seule (en plus d'une relecture orthographique sollicitée à l'éditeur) a demandé un important travail : non pas seulement de « relectures critiques » et de premières corrections avec au moins deux allers-retours avec les différents auteurs, mais aussi un travail spécifique de « mises à l'écrit » avec certains auteurs, artistes ou intervenants culturels, non habitués aux gestes d'écritures, que, sous ma commande et en confiance, il s'agissait d'impulser, de soutenir, de favoriser. Douze contributions parmi les 40 sont concernées par cette spécifique guidance : cinq, parmi elles, émanent de « réécritures » réduisant les cinq « mémoires » produits en validation du Diplôme Universitaire dont, avec Pauline chevalier, MCF en Histoire de l'art de l'Université de Franche-Comté, avions assuré la codirection et qui avaient été évalués par le jury composé des membres du comité de pilotage. Sur la soixantaine des mémoires produits pendant trois ans, nous aurions pu en proposer la publication de bon nombre, notre choix ayant relevé ici plutôt d'intérêt thématique ou de circonstances. C'est là pointer le travail de « mise à l'écrit » de réflexions, de recherches, de récoltes de documents, d'oralités, de pratiques, de performances, venu de la part des artistes ou d'intervenants culturels que j'ai particulièrement soutenus et favorisés, en tant que responsable pédagogique de cette formation-recherche et encore en tant que directrice de cet ouvrage. Globalement, la démarche de ces « mises à l'écrit » vise à ouvrir la possibilité et à la confiance d'une écriture-au-milieu.... au milieu des gestes de recherche, au milieu des démarches, au milieu des récoltes de documents, au milieu des pratiques, au milieu des perceptions de spectacle, au milieu des oralités ou des performances.

À ce titre, je voudrais citer quelques exemples de « mises à l'écrit » spécifiques qu'avec les auteurs nous avons spécialement travaillées. L'impulsion avait été déjà donnée et bien évidemment saisie à Olga Mesa et Francisco Ruiz De Infante de présenter lors du colloque *Saillances du geste (arts visuels, danse, performance)* en 2014, une « conférence-performance » où, pendant près de 3 heures, elle et il ouvrirent leur démarche artistique en un « Dialogue de Sourds ». Je leur proposais d'en mettre un à l'écrit, ce qui leur était alors complètement étranger, inconnu, nouveau et qu'ils prirent, selon leurs mots, comme une « commande textuelle ». En procédures, je leur proposais éventuellement l'enregistrement de la conférence-performance

qu'il et elle avaient faite ou bien plutôt de performer un court « dialogue de sourds » en s'enregistrant, de le transcrire en le réécrivant. Protocole qu'il et elle mirent en œuvre avec bonheur¹⁷⁹ au point même que d'autres « dialogues de sourds » écrits ont vu depuis le jour.

C'est un peu la même opération que je proposais à Claudia Triozzi en rebondissant sur la longue conférence qu'elle avait faite lors d'une séance du *D.U Art, danse et performance* au CCN de Belfort ; la retranscription partielle ayant été opérée par une étudiante-artiste Julie Rota que je sollicitais alors spécialement pour l'occasion, la réécriture de ce premier jet ayant été réalisée par la chorégraphe¹⁸⁰.

Un autre exemple d'écriture au milieu a impliqué un dispositif d'échange avec l'artiste. Alors que nous avons projeté avec Laurent Pichaud la tentative d'une coécriture fictionnelle sur le thème de la « commande » dans le jeu d'une mise en abîme entre le texte-commande que je lui faisais, les dispositifs liés à la *consigne* et à la *partition* de Deborah Hay que l'artiste-chercheur réfléchissait dans le cadre de l'aide à la recherche qu'il avait obtenue du CND et ses propres *dérives à consignes* qu'il avait activées lors d'une session du D.U, je lui proposais finalement, plutôt que ce texte dont les emboîtements s'avéraient complexes, de saisir le « journal de recherche » au milieu qu'il allait élaborer de quelques manières lors de son séjour prévu à la récolte des archives au domicile de Deborah Hay à Austin (Texas) à et au Lincoln Center à New York, durant les deux mois de décembre 2014 et janvier 2015.

En correspondance et dialogue par mails durant ce séjour, quelquefois par *skype*, Laurent Pichaud m'envoyait son journal de recherche qu'il avait alors décidé de réaliser en une liesse de plusieurs modes d'écritures qu'il avait entrelacées comme « mises en espaces » et « mises en pages » dans un format paysage avec un code graphique propre :

- des écrits concernant son vécu dans ce voyage, les expériences affectives en relations diverses qu'il faisait ;
- des écrits concernant les récoltes et relevés de traces, de documents et d'archives de Deborah Hay qu'il ouvrait et découvrait ;
- des écritures concernant les pensées et réflexions qu'il menait en même temps que cette recherche in situ.

Ce journal en polyphonie gestuelle et visuelle était-il lisible ou encore ces ouvertures en listes des placards de Deborah Hay ou des boîtes d'archives étaient-elles publiables, étaient les questions que pouvait se poser l'artiste-chercheur, auxquelles au fond je n'ai cessé de confirmer mes réponses affirmatives, les seuls problèmes étant posés par l'importante longueur de ce journal bien trop « encombrante » dans notre livre déjà bien « encombré », et encore de graphisme puisque le format paysage se devait d'être renversé et les espaces et les codes qu'avaient mis en place et en espace l'auteur se devaient d'être tous réécrits en tant que tels dans la charte de l'ouvrage. De pages en paragraphes, de brides en mots, Laurent Pichaud souhaitait plutôt me laisser le soin des coupes, ma première réception répondant à la question de la lisibilité ; d'espaces en polices, de blancs en italiques, de justifications à droite à gauche en petits signes, nous avons travaillé bien très particulièrement et précisément avec le graphiste en importants allers-retours.

Cette contribution correspond tout à fait à ce que nous entendons par dispositifs de recherche-au-milieu et encore par gestes d'écritures-au-milieu de la recherche comme pour les prendre les deux en coïncidence. Ce texte délibérément protéiforme et fragmenté s'entend véritablement comme un geste d'écriture « performant la recherche ». Ainsi, cette page extrait de ce *Journal de recherche* de Laurent Pichaud et cinq lignes extrait de cette contribution¹⁸¹ :

¹⁷⁹ Olga MESA & Francisco RUIZ DE INFANTE, « Enregistre. Dialogue de Sourds. Exercices de mémoire autour du cadrage (devant, derrière, avant et après) » in *Gestes en éclats. Art, danse et performance, op.cit.*, p.147-158.

¹⁸⁰ Claudia TRIOZZI, « Corps-toi. Transcrit du corps » in *Gestes en éclats. Art, danse et performance, op.cit.*, p. 101-110.

¹⁸¹ Laurent PICHAUD, « Score. Extraits d'un Journal de recherche : Traduire Deborah Hay » par in *Gestes en éclats. Art, danse et performance, op.cit.*, p. 431-456.

Écrire l'éclatement est plus stabilisant que le vivre.
 C'est un peu le postulat de ma présence ici de toutes façons.
 faire que tout appartienne à la recherche
 et donc
 l'écrire.

LAURENT

Écrire l'éclatement est plus stabilisant que le vivre.
 C'est un peu le postulat de ma présence ici de toutes façons
 faire que tout appartienne à la recherche
 et donc
 l'écrire

Le soir Emily nous a réservé deux places pour une soirée de collecte de fonds du Fused Festival: *60-in-50cy*. 60 artistes ont une minute chacun pour s'exprimer, c'est plutôt joyeux, ils attendent tous à vue sur les côtés de la scène minuscule avec leur autocollant numéroté sur la poitrine. Ils sont plutôt traqueux mais une fois sur scène ils exposent majoritairement une certaine idée du cabotinage convenu. Un panel de l'entertainment américain: les musiciens sont très bons, on est à Austin, les danseurs vraiment mauvais, c'est même gênant, et les auteurs/acteurs écrivent pour faire rire. Je n'ai malheureusement pas accès à toutes les subtilités des textes et des références, ce à quoi le public semble prendre beaucoup de plaisir, mais cela m'excite d'être dans le pur ressenti des qualités de présence en scène.

10
 DÉCEMBRE
 2014

chez
 Deborah

Une boîte à chaussures avec une étiquette: *Miscellaneous promo*.

Dans le placard ouvert du bureau de Deborah. Je choisis cette boîte en premier car j'espère compléter cette intuition apparue il y a quatre ans au Lincoln Center, lorsque ma bourse Villa Medici Hors les murs m'avait permis d'aller étudier ses archives vidéo, au sujet des biographies écrites dans les programmes. Une petite boîte au Lincoln Center rassemblait en effet différentes feuilles de salle de spectacles de Deborah programmés par ou en partenariat avec le Lincoln Center depuis les années 1960. Chacune de ces biographies était différente et dans un format d'écriture singulier. Il était évident que c'était Deborah qui les écrivait et cela révélait déjà un intérêt et une qualité d'écriture qui lui était propre.

En vrac, pas de classement chronologique:

- 10 cartes com de Deborah Hay, *A lecture on the Performance of Beauty*, 2006
- 1 A4 plié en deux, seul recto: the première of *Lamb at the altar*
- 1 poster-programme de *bodyworks - dance festival 2000 par le dancehouse de Melbourne*.
- 1 programme-plié en 3 *The Other side of «O»*, Saturday, August 29, 1998, Langley, WA, avec deux A5 recto-verso incorporés: *Patrons for The other side of «O» choreographed by Deborah Hay*.
- 19 cartes com carrées, seul recto: *Women & their work presents Italy real and imagined, a Tré Arenz/Deborah Hay collaboration*, 1998.
- 1 bristol long, seul recto: *Deborah Hay 1999*, pour s'inscrire à un de ses longs stages amateurs.
- 2 A4 recto-verso épais, pliés en trois

Movement and Performance Study with Deborah Hay, Austin, Texas, 1998.

- 3 tracts en hauteur, seul recto, workshop *Movement Research: Deborah Hay Contemplating Choreography April 7-11* (non daté de l'année)
- 3 affichettes en largeur: *SPCP 2001 Music, August 25th, 2001, Langley, WA.*
- 9 photocopies agrafées de *The Play of Dance, The Drama review 36, n° 4, Winter 1992*. Publication du libretto *Lamb, lamb, lamb, lamb, ...* avec une introduction de Ann Daly. (Le libretto semble être différent de celui du livre) > demander à Deborah si je peux en prendre un...
- 20 photocopies agrafées de *Voilà, A dance libretto*, paru dans PAJ (a Journal of Performance and Art) n° 63, 1999 (à l'identique du score imprimé dans *My body, the buddhist*)

- 6 photocopies avec trombone d'un entretien entre Ann Daly et Deborah Hay *Horse rider woman playing dancing* en introduction au libretto de *Voilà* dans le PAJ, n° 63, 1999 + 3 couvertures originales du journal arrachées. > demander à Deborah si je peux en prendre un...
- 1 programme papier glacé de *Danspace project winter 2001*, avec annonce de Deborah Hay *My body, the buddhist* on tour, march 1-4.
- 4 bristol com A5 recto verso *Knowledge & melancholy: a live libretto, Zachary Scott Theater center, Austin, may 13-23* (année non mentionnée)
- 1 exemplaire de la *Newsletter dhdc fall 2000*.
- 7 bostols en largeur d'annonce d'un workshop *Four exercices in Freedom, a movement workshop series by Deborah Hay* à Austin (non daté de l'année)

Un programme de salle publié sous forme de petits cartons bostols comporte le score de *Fire* (présent dans *My body, the buddhist*):

438

Ce qui pourrait relever de ce qu'on appelle des « écritures créatives » dans le champ de la recherche universitaire et que nous développerons plus avant dans notre deuxième partie « Kinesthésies » au regard des procédures d'écriture comme d'analyse du geste que je développe, aussi bien en tant que directrice de mémoire que pour mes propres travaux, peuvent tout à fait s'entendre selon nous comme des dispositifs dit de « recherche-en-création » : c'est effectivement en double situation d'artiste et de chercheur que Laurent Pichaud écrit ce texte. En « créant » des dispositifs-milieus, il est certain que l'art et la recherche s'y rapproche en différentes sortes de « trait d'union ».

9. C'est finalement bien au milieu de la « recherche » et de la « création » qu'interviennent l'ensemble de ces dispositifs-milieux. Les questions soulevées par notre texte « Recherche en danse / Danse en recherche » étaient bien de cet ordre. Aussi bien, le terme de « **recherches-en-créations** » ou « **recherche-création** » comme utilisés par le réseau interuniversitaire d'écoles doctorales Création, Arts et Médias RES-CAM¹⁸² qu'a rallié notre école doctorale LECLA de l'Université de Bourgogne-Franche en 2017, peut bien prendre plusieurs acceptions dans le champ même de ces relations, échanges, rapprochements ou même coïncidences des différentes activités de la recherche universitaire et de la création artistique¹⁸³.

Au titre de cette coïncidence dans la pensée d'une « recherche-création¹⁸⁴ » telle que l'engagent Erin Manning et Brian Massumi, je pense qu'il reste plus opératoire, pour la recherche en arts comme pour les arts en recherche, de laisser le flou sur la terminologie des relations multiples qui peuvent s'engager au titre de la recherche-création.

Il n'empêche qu'au regard des directions de recherche que j'ai menées, de mes propres travaux et dans la visée ici d'une certaine clarté conceptuelle en leurs expositions dans le cadre de cette HDR, j'opèrerai ici une distinction entre « recherche-création » et « recherche-en-créations ».

Au regard des 66 guidances que j'ai réalisées de travaux de « mémoires » ou « mémoires-réalisations » réalisés au sein du *D.U Art, danse et performance* ; des nombreuses « *mémoires-en-créations* » que nous avons, au sein de notre petite pédagogie du Département Arts de l'Université de Franche-Comté définis comme tels ; de la codirection de la thèse de Carolane Sanchez qui s'avance comme une « recherche-en-créations » ; au regard même de ce qui a initié nos propres travaux de recherche, à savoir mon diplôme de Maîtrise Information et Communication en 1990 soutenue par un « mémoire-réalisation » du spectacle *Bing Bang Mr Artaud* d'après l'œuvre d'Antonin Artaud, que je mettais en scène et interprétais avec Alain Duclos en co-production avec notre compagnie des « Trois segments... » et la Comédie de Saint-Étienne, dont l'écriture s'est placée en réflexion et analyse même « après » le processus de création ; mais au regard aussi de la méthodologie de ma recherche doctorale qui, si elle ne réalisait pas de production artistique proprement dite, s'est avancée comme une recherche « en » créations tellement elle y était nouée aux pratiques de formation et création de manière sensible, il m'apparaît opératoire et pertinent ici de distinguer la « **recherche-création** » d'une part, au cœur de laquelle se trouverait une ou plusieurs « créations artistiques » réalisées et produites dans le champ des arts de la scène ou de la performance, des arts visuels et des arts numériques, par le chercheur selon qu'elles soient abordées « avant », « pendant », « après » ; et la « **recherche-en-création** », d'autre part, ouvrant plus largement selon nous des méthodologies créatives ou en lien avec des dispositifs artistiques, ainsi par exemple le format « papier » et/ou numérique à des formes d'écritures textuelles, graphiques ou numériques « créatives » - c'est-à-dire justement *créant* des dispositifs, démarches ou protocoles à la croisée d'une démarche de recherche et d'une démarche de création.

Remarquons déjà ici combien les questions du traitement de la trace, du document et de l'archive en usages aussi bien par les pratiques de recherche que dans les pratiques de création à la croisée de *l'archival turn* comme du *digital turn*, pris dans les arts et les recherches au seuil des années 90, qui feront l'objet plus spécialement de notre troisième partie *Archives*, concourent et convergent de manière très favorable et fructueuse jusqu'à aujourd'hui à ces recherches-créations ou ces recherches-en-création.

¹⁸² Le Réseau interuniversitaire d'écoles doctorales Création, Arts et Médias (CAM) fédère, depuis 2011, une quinzaine d'écoles doctorales en France, http://res-cam.com/?page_id=203400

¹⁸³ Voir Erin MANNING, Brian MASSUMI, *Pensée en acte, vingt propositions pour la recherche-création*, Les presses du réel, 2018 ; Pierre GOSSELIN & Eric LE COGUIEC, *La recherche-création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses Universitaires du Québec, 2006 ; Izabella PLUTA et Mireille LOSCO-LENA, « Pour une topographie de la recherche-création », Dossier Théâtres Laboratoires, *Ligeia* 2015/1 (N° 137-140), p. 39-46 ; Monik BRUNEAU, André VILLENEUVE, *Traiter de recherche création en art*, Québec, Presses Universitaires du Québec, 2007.

¹⁸⁴ Erin MANNING, Brian MASSUMI, *Pensée en acte, vingt propositions pour la recherche-création*, *op.cit.*

Mais, au titre de cette distinction qui ne s'avance ici que dans ce propos de mes propres clarifications dans cette synthèse, je voudrais pointer les « recherches-créations » que j'ai pu mener ou auxquelles j'ai collaboré dans mon parcours, et désignées en tant que telles dans mon curriculum vitae. De ce « mémoire-réalisation » écrit à la suite de la mise en scène du premier spectacle que je réalisais en 1989 « d'après l'œuvre d'Antonin Artaud » à la Comédie St-Étienne aux plus récentes, je voudrais parler plus spécialement de **deux recherches-créations** : d'abord la création collective **Kaprow en éclats** (2012) à partir de *18 Happenings in 6 Parts d'Allan Kaprow (1959)*¹⁸⁵ dont je fus responsable et à laquelle une trentaine de personnes venues du *D.U Art, danse et performance* et de l'école des Beaux-Arts de Besançon ont participé et qui a donné lieu à l'article sur le sujet « Partitionner le sensible et performer l'intervalle. Sur *Kaprow en Éclats* à partir de *18 happenings in 6 parts d'Allan Kaprow* » [Art. 8 #1, p. 99-125 *Partitionner le sensible et performer l'intervalle. Sur Kaprow en Éclats à partir de 18 happenings in 6 parts d'Allan Kaprow*¹⁸⁶] et **Performings Lives** (2015), sous la responsabilité de Barbara Formis à l'occasion du congrès international du pragmatisme en philosophie à Paris qui a rassemblé également une trentaine de personnes [Prod. 8 #2, p. 127-129 *Performing Lives*^{187/188}.] dont la réalisation n'a pas débouché sur une « Production Artistique Théorisée PAT » selon la nomenclature universitaire en vigueur.

Espace de réflexions avant tout, le *DU Art, danse et performance* ne s'avancait aucunement pour réaliser dans son cadre des créations ou des recherches-créations liées à la performance. Pourtant chaque année et sans systématisme aucun, des recherches-créations ont été créées en exposition desquelles furent propices les Rencontres étudiantes autour de la performance « Excentricités » qu'organise chaque année depuis 2009 l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Besançon en avril.

La première année, le mouvement s'était enclenché lors d'une « Lectures en Partage » portant sur *L'art et la vie confondus*¹⁸⁹, ouvrage phare d'Allan Kaprow, qui a eu lieu lors de la session 2 « Corps, gestes, perceptions » en décembre 2011 au Centre Chorégraphique National à Belfort, en présence de Barbara Formis qui était alors intervenue sur « Des gestes ordinaires dans l'art »¹⁹⁰. La possibilité de « réinventer » librement *18 happenings in 6 parts* dans le cadre de cette formation-recherche professionnelle s'est alors formulée avec toute la première promotion des étudiants et nous décidâmes de constituer un petit groupe de réflexion pour le concevoir formé de Pauline Chevalier (MCF UFC), Barbara Formis (MCF Paris 1), Loïc Reiter (artiste DU), Fabio Kinas (artiste DU), David Zerbib (enseignant, philosophe de l'art à l'HEAD) et moi-même ; les droits ayant été demandé à l'*Allan Kaprow Estate*.

¹⁸⁵ *Kaprow en éclats* (2012) à partir de *18 Happenings in 6 Parts d'Allan Kaprow (1959)*, responsable de la création collective, conception et participation à cette performance en collaboration avec Pauline Chevalier, Barbara Formis, Fabio Kinas, Loïc Reiter, David Zerbib, et les 22 artistes ou intervenants culturels de la 1ère promotion du D.U Art, danse et performance, performance présentée le 19 avril 2012 à l'ISBA de Besançon dans le cadre d'Excentricités, Rencontres autour de la performance. Publications en ligne : « Processus de création et Plan de travail de *Kaprow en Éclats* » et « Lignes directrices/concepts opératoires de *Kaprow en Éclats* », film-vidéo et photos sur Les Carnets de Recherche du D.U. Art, danse et performance : <http://duadp.hypotheses.org/category/recherche-creation/kaprow-en-eclats>

¹⁸⁶ Art. 8, « Partitionner le sensible et performer l'intervalle. Sur *Kaprow en Éclats* à partir de *18 happenings in 6 parts d'Allan Kaprow* » in A. Després (dir.), *Gestes en éclats. Art, danse et performance*, Collection Nouvelles scènes, Les Presses du réel, Dijon, 2016, p. 285-310 in *Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., Art. 8, p. 99-125*.

¹⁸⁷ Prod.8. #2. « Performing Lives », Barbara Formis (dir.), Aurore Després et Mélanie Perrier (conception dramaturgique), Laboratoire du Geste, EsPAS, UMR 8218 (Institut Acte/C.N.R.S) de l'université Paris 1 in Second European Pragmatism Conférence, Paris, le 10 septembre 2015, in *Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., Art. 8, p. 127-129*.

¹⁸⁸ *Performings Lives* (2015), conception dramaturgique et participation à cette performance réunissant plus d'une vingtaine d'artistes-chercheurs sous la responsabilité de Barbara Formis, Laboratoire du Geste, EsPAS, UMR 8218 (Institut Acte/C.N.R.S) de l'université Paris 1 pour le Second European Pragmatism Conférence, congrès international du pragmatisme en philosophie, Paris, le 10 septembre 2015 in *Volet 1, Biographie CV, Section 8*. Activités artistiques liées à la recherche

¹⁸⁹ Allan KAPROW, *L'art et la vie confondus*, Collection Supplémentaires, Centre Georges Pompidou, Paris, 1996. Édition originale *The Blurrings of Art and Life*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Californie, 1993.

¹⁹⁰ Barbara FORMIS, « Des gestes ordinaires dans l'art », intervention dans le cadre de la session 2 « Gestes, corps, perceptions » du D.U Art, danse et performance 2011-2012, le 8 décembre 2011, Centre Chorégraphique National de Franche-Comté à Belfort, en relation avec son ouvrage *Esthétique de la vie ordinaire*, PUF, 2010.

C'est finalement la partition et le geste de « partitionner » qui est venu au milieu du dispositif :

Présenté à l'Auditorium de l'ISBA le 19 avril 2012, je peux dire aujourd'hui que le processus de création de *Kaprow en Éclats* a finalement procédé moins d'une « libre réinvention » que d'une « recréation » à partir de quelques sources que nous avons posées exactement en « partition ». Plus même, le concept de « partition » dans tous les sens du terme nous est apparu au cœur de la conception de *18 happenings in 6 parts*. [...]

L'importance de la « partition » dans *18 happenings in 6 parts* s'est révélée exactement en sa double acception : non pas seulement celle de transcription, d'écriture ou de document susceptible d'être mis en acte mais aussi celle, avec laquelle elle est apparue comme complètement commutée, d'opération de division, de découpage, de séquençage et de séparation.

C'est de ce geste de « partitionner » et de son importance pour « l'art comme l'expérience » (que porte Kaprow dans le sillage de John Dewey¹⁹¹) que nous voudrions rendre compte ici. La « répartition » que nous construisions finalement pour *Kaprow en Éclats* « à partir de » ce premier « happening » de l'histoire a révélé l'importance voire l'insistance de ce qui apparaissait, à la croisée de l'art performance et de l'art chorégraphique, comme crucial, pour ses enjeux artistiques, esthétiques et politiques : la force de la conception d'un « cadre », d'une « structure » ou d'une « partition » ouverts sur le multiple, le fragile et l'expérience esthétique ; la potentialité de l'espace et de l'intervalle au cœur des dispositifs, des écritures et des actes.

Loin des images d'une performance ou d'un happening comme d'un « événement libérateur des formes séparées de l'art, mêlant d'un coup les arts entre eux et semblant dissoudre la distinction entre artiste et public », nous avons bien plutôt découvert au contraire, au travers des trois seules « sources » sur lesquelles nous nous sommes appuyés que le premier happening de l'histoire travaille expressément en son cœur la séparation, la division, la mesure, la schématisation, la règle, le codage, l'écart, l'intervalle, le creux, la lacune et certainement l'oubli même - tant ces performances de l'instant se donnent aussi comme performances de la durée.

Décrivant l'ensemble du processus de recréation que nous avons mis en place, publiant l'ensemble des documents-sources et des documents produits [**Art. 8 #1**, p. 115-125¹⁹²] : traduction en français du « script » que le critique d'art Michael Kirby a écrit sur *18 happenings in 6 parts* publié en 1965 ; programme tapuscrit du *18 happenings in 6 parts* de 1959 ; témoignages de B. Formis et P. Chevalier qui avaient assisté à la reprise de *18 happenings in 6 parts* qui a eu lieu à Performa à New York en 2007 sous la direction d'A. Lepecki¹⁹³ ; schéma du dispositif spatial, programme et extraits des 360 tickets distribués aux 120 spectateurs gérant les 3 salles et les 6 sous-divisions, partition de *Kaprow en éclats* activé sans répétition, « lignes directrices ou concepts opérateurs » tirés de l'analyse des gestes, des lumières, des sons, des mots, des objets, des images, que j'effectuais du texte de Kirby], l'article insiste sur ces concepts de séparation, de division, de multiplication comme d'intervalle, d'écart ou d'éclats aussi que cette « partition » de *18 happenings in 6 parts*, en ces « ré-partitions » ne cesse de générer.

Nous considérons combien ces partitions, divisions, différenciations généraient non pas des clôtures mais d'autres circulations, articulations, assemblages ou connexions entre les éléments, combien en actes elles faisaient jouer les intervalles. En reprenant le concept développé par Jacques Rancière, il s'agissait bien là, et exactement, d'un « partage du sensible », c'est-à-dire justement d'un

¹⁹¹ John DEWEY, *L'art comme expérience*, Pau, Éditions Farrago, 2005.

¹⁹² **Art. 8**, « Partitionner le sensible et performer l'intervalle. Sur *Kaprow en Éclats* à partir de *18 happenings in 6 parts* d'Allan Kaprow » in A. Després (dir.), *Gestes en éclats. Art, danse et performance*, Collection Nouvelles scènes, Les Presses du réel, Dijon, 2016, p. 285-310 in **Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., Art. 8, p. 115-125**.

¹⁹³ André LEPECKI (dir.), *Allan Kaprow, 18 happenings in 6 parts, 9_10_11 November 2006, Haus der Kunst, Munich*, Steidi Hauser & Wirth, The Estate of Allan Kaprow, 2007.

certain « découpage » des flux du monde organisant des manières de penser, d'agir et de sentir¹⁹⁴. La *dis*-position des temps, des espaces, des actions et des perceptions se révélait avec force comme le concept majeur de *18 happenings in 6 parts*. Car, oui, ce que nous appelions tour à tour, dans la matérialité des cloisons que nous construisions ou des planches de tickets que nous éditions ou encore des actions que nous programmions, la « structure », le « dispositif », le « programme » ou la « partition » advenait avec une force d'autant plus grande qu'elle bousculait la plupart des idées et des pratiques européennes actuelles du « happening » ou de la « performance », et encore davantage lorsque celles-ci reposent sur les réceptions européennes des pratiques historiques américaines. [...]

Ce « dispositif » que certains spectateurs ont pu ressentir à première vue comme imposant voire castrateur semblait aller à l'envers des idées, des mythes et des pratiques post-modernes actuelles de la « performance » favorisant fluidité, circulation, souplesse et « lignes de fuite » dans les participations. Or, nous comprenions remarquablement avec *18 happenings in 6 part* que si la puissance de son geste créateur procédait avant tout d'une découpe saillante du sensible, ces ciselures et ces craquelures déployaient expressément et autrement les jeux intervallaires et les échanges interstitiels ; que la distinction, la simplicité, la précision et la clarté de ces coupes, exposées, répétées en juxtaposition et succession, ouvraient justement à la complexité et à la multiplicité d'une *expérience rituelle-chaotique* autant qu'on s'y prête ; que nos « happenings » ou ce qui allaient être nos « événements » reposaient avant tout sur un « concept » ou, dit avec Deleuze, sur la puissance virtuelle d'une « machine abstraite » qu'il nous suffisait là d'habiter.

La reprise de cette performance participe dans mon parcours d'un important lieu-moment de convergence voire de coïncidence méthodologique entre procédures de recherche et procédures de création artistique, ce que j'ai appelé ici « dispositif-milieu » mettant en œuvre ouverture, multiplicité, horizontalité et fragilité, cela en insistant sur les opérations procédurales de séparations-connexions qui reviennent bien souvent à nos méthodologies de recherche.

C'est sous le prisme de cette expérience de recherche-crédation que nous envisageons *Performing Lives* (2015)¹⁹⁵, avec la complicité encore de Barbara Formis qui en a ici assuré la responsabilité, événement performatif du *Second European Pragmatism Conference* se tenant à Paris et pour lequel j'assurais, avec Mélanie Perrier, la « conception dramaturgique » [Art. 8 #2, p. 127-129].

Quoique nous ne « reprenions » pas du tout les *18 happenings in 6 parts*, il s'agissait proprement d'en reprendre la méthodologie, la structuration, la division et multiplication entre différentes entités spatiales, temporelles et gestuelles différenciées et connectées, soit, en « toile de fond », le dispositif-milieu. La vingtaine d'artistes-chercheurs appartenant à l'équipe EsPAS, UMR 8218 (Institut Acte/C.N.R.S) de l'université Paris 1 et d'autres artistes-chercheurs se joignant à nous, proposèrent des « redoings » ressaisissant différentes actions issues de performances historiques (*Blank Placard Happening* (1967) et *The Lunch* (1968) d'Anna Halprin, *Mozart Fugue K.394 with vacuum cleaner* (1974) de Gleen Gould, *Satisfying Lover* (1967) de Steve Paxton ; *Apple and oranges* (1986) d'Allan Kaprow ; et des créations artistes-chercheurs Carole Douillard, Christophe Viart, Guillaume Duchambenoit, Sarah Roshem, Benjamin Sabatier, Anatoli Vlassov, Davide Napoli, Florestan Boutin ([voir Art. 8 #2, p. 128]. En séparant trois salles, en divisant le temps comme en écartant les spectateurs munis de tickets, nous construisîmes un dispositif-milieu conçu selon une structuration ou agencement analogue que celui de *Kaprow en éclats* [voir *Partition Performing Lives* (2015), Art. 8 #2, p. 129].

¹⁹⁴ Jacques RANCIERE, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

¹⁹⁵ Programme *Second European Pragmatism Conference*, Laboratoire du Geste, <http://www.laboratoiredegeste.com/spip.php?article747> ; http://www.laboratoiredegeste.com/IMG/pdf/Programme_draft_FIN.pdf

Or, si *18 Happenings in 6 parts* œuvre déjà à la « dispersion des espaces » et à la « dispersion des durées » qu'Allan Kaprow préconise pour l'élaboration d'un « happening »¹⁹⁶, il n'empêche que ces dispositifs-milieux font résonner, dans les intervalles, « une certaine manière d'être-ensemble où l'attention à l'autre, la perception du monde comme de la vie, nous apparaît clairement première ». Autrement dit, nous terminions notre texte sur *Kaprow en éclats*, sur l'importance d'un certain « travail de la perception » que ce dispositif toute en finesse et précision mettait en jeu, soit que cette performance était avant tout une « performance de la perception » :

Il est à considérer effectivement combien ces « programmes d'actions » s'énoncent en fait comme des prétextes non seulement à l'action, mais surtout à la perception, combien la réalisation de la performance s'ajuste à une pratique d'observation des gestes ordinaires, pratiques systématiques et soutenues de la perception kinesthésique comme l'engagent les danseurs dans le sillage d'Anna Halprin, ou comme l'investira de manière exemplaire Allan Kaprow avec le geste de « Se brosser les dents »¹⁹⁷. Loin d'une conception behavioriste, ces « programmes d'activités » sont orientés vers une attention portée à leurs processus d'effectuation. « L'art, semblable à la vie, écrit-il, se joue quelque part entre l'attention que l'on accorde au processus physique et l'attention à l'interprétation¹⁹⁸ ». Ainsi, l'importance des « petits gestes » et des perceptions de l'infini minuscule que le texte de Kirky nous renvoie, donnait l'importance de nos gestes performés en attention, conscience et précision. [...]

10. En condensé de cette première et longue partie sur les « médialités » venant structurer nos conceptions et recherches sur le corps, sur le geste, à l'œuvre spécialement dans leurs mises en jeux dans les arts et en particulier dans la danse contemporaine dans le champ des performances artistiques, nous dirons qu'à un geste saisi dans son caractère médial d'advenir au milieu, dans et par le milieu, nous avançons alors une « esthétique » que l'on pourrait dire « esthétique expérimentale » issue du pragmatisme autant que d'une pensée écologique du geste, qui, à l'instar de son objet, s'inventent, en enquêtes de concepts-milieux, en relation avec leurs acteurs, conçoit ses recherches comme « recherches-milieu » et ses méthodologies comme « dispositifs-milieu » advenant à la croisée de procédures de recherche et de création artistique. Or, si le geste advient au milieu de milieux et si cette « esthétique » peut être celle du ou des gestes, c'est avant tout parce qu'elle place en son cœur, soit au milieu, la-sa-ses perceptions. Dès lors, nous avançons sur le point nœudal de nos travaux et ce que nous avons bien voulu placer au milieu de cette synthèse : la sensation, la perception, les kinesthésies, les gravités autant que les pondéralités.

¹⁹⁶Allan KAPROW, *Comment faire un happening*, Collection Form(e)s, Reims, Éditions Le clou dans le fer, Face A, N°4, p. 7 et N°5, p. 9.

¹⁹⁷Allan KAPROW, *L'art et la vie confondus*, chap. « Le sens de la vie (1990) », *op.cit.*, p. 268-280.

¹⁹⁸Allan KAPROW, *Ibid.*, p. 279.

2.

Kinesthésies

(perceptions, écritures et analyses des gestes)

Il est difficile de trouver les mots pour dire la gravité¹⁹⁹.

Steve PAXTON

La seconde partie de cette synthèse vise à porter délibérément des méthodologies de recherche en danse et dans les arts vivants qui, du geste comme concept et comme méthode, ne pourraient pas se départir d'un geste qui serait tout à la fois objet et expérience²⁰⁰. Ainsi, par une approche expressément esthétique en ce qu'elle ne peut être que reliée à une sensation (aisthesis), de faire de l'attention au geste, de la perception du geste, de sa « portée » dynamique comme de la perception kinesthésique de sa « gravité », de l'analyse ou de la lecture du geste, de l'écriture en mots du geste, des opérations qui nous semblent tout à fait cruciales voire plus qui pourraient se formuler méthodologiquement comme un « point de départ ». Partir du geste, ce serait avant tout partir de son expérience sensible, celle du « porteur » du geste », celle aussi du chercheur de surcroît au lieu même de ses perceptions. Kinesthésies entremêlées.

1. De la gravité rendue à la perception : du « travail des sensations » à l'étude des pondéralités

1. Au cours de la soutenance de mon mémoire de DEA en Sciences du langage avançant quelques éléments pour une « Éléments pour une sémiologie de la danse », j'exprimais à ma directrice Catherine Kerbrat-Orecchioni, linguiste qui, dans les années 90 ouvrait en France l'approche interactionniste et pragmatique pour les interactions verbales, et à Bruno Gelas, professeur de littérature contemporaine dont j'avais suivi les séminaires doctoraux proposant une sémiologie du poétique d'inspiration lacanienne, ma nécessité de m'orienter, à la suite, sur une approche visant une analyse chorégraphique que je qualifiais alors généralement, comme « moins extérieure » ou « plus proche » du phénomène dansant. Les deux professeurs avaient suivi mes travaux de « chorégraphe-interprète » dans le champ de la « danse-théâtre » coproduits par la Comédie de St-Étienne²⁰¹. Alors que j'avais reçu une formation universitaire ouverte, pluridisciplinaire et critique dans le domaine des sciences de l'information, de la communication et du langage, prônant une démarche « éclectique », il me semblait qu'il me manquait d'investir une approche qui rejoignait mes pratiques de la danse, une démarche plus spécialement philosophique, et phénoménologique en particulier. C'est à ce titre que je rencontrais Michel Bernard au Département de Paris 8 pour poursuivre en thèse. Je pris une bonne année de réflexion pour en déterminer le sujet qui finalement fut choisi exactement pour répondre à la question que je me posais, cela de manière très intime - assez loin donc des séminaires de

¹⁹⁹ Steve PAXTON, *La gravité*, Denise Luccioni (trad.), Bruxelles, Éditions Contredanse, 2018.

²⁰⁰ Aurore DESPRÉS, « Le corps comme expérience (Danse et performance) » in *L'art au risque du corps*, Revue D'Ailleurs N°4, Revue de la recherche de l'ISBA, Besançon, 2013, p.112-123.

²⁰¹ 1989-1992. Directrice artistique de la *Cie des Trois Segments* avec Alain Duclos, chorégraphe et interprète de trois pièces en co-production avec la Comédie de Saint-Étienne-CDN : *Bing Bang Mr Artaud* d'après l'œuvre d'Antonin Artaud (1990), *Alice au Pays sans merveilles* d'après le texte éponyme de Dario Fo et Franca Rame (1991) et *Alfred et les anges* (1992) in **Volet 1, Biographie CV, Section 3**. Parcours professionnel.

philosophie que je suivais à Lyon 2, assez loin aussi des propres travaux de Michel Bernard : « Qu'est-ce qui importe le plus pour toi pour danser ? ». La réponse était « la sensation ». Il me semble aujourd'hui qu'il y avait là déjà quelque chose d'une sensation kinesthésique qui voulait trouver mot pour se dire. Kin-esthésie : « sensation » du mouvement était bien le sujet principal de cette thèse, et peut-être ce qu'en intuition, je souhaitais par-là faire advenir en conceptualisation.

Étonnant – et, si je peux me permettre en recul, assez audacieux à l'époque – que d'écrire comme d'invoquer tout au long de cette thèse sur le « travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine », un geste « esthétique », entendu à chaque occurrence, pour mieux le faire entendre, comme un geste « qui perçoit par les sens et par l'intelligence » comme le suggère l'étymologie, un geste « sensible », un geste « perceptible », qui dans la forme pronominal du verbe *aisthánomai* d'où se tire l'*aisthesis*, entraîne aussi en toute réflexivité et chiasme, le geste sentant et se sentant, le geste sentant-senti, le geste percevant-perçu.

C'était aussi par là-même pointer combien l'esthétique que nous visions ne pouvait s'envisager sans placer en son centre cette étude des « sensations » qui était bien au projet de Alexander Gottlieb Baumgarten lorsqu'il fonda avec *Aesthetica* en 1750, le champ d'étude de « l'esthétique ».

À la mesure de cette intuition première, il s'agissait bien avant tout de manière générale de rendre compte des gestes sensibles comme des « savoirs » sur le geste et sur la perception que travaillent et génèrent particulièrement les danseurs et des danseuses, les pédagogues et les chorégraphes, cela au travers de pratiques de danse particulières plaçant au cœur le « travail des sensations » comme les ressorts du sentir dans leurs démarches artistiques ou pédagogiques [Ouvrage de thèse joint à part au dossier d'HDR en PDF].

Questionnant la « sensation » dans les pratiques de danse contemporaine, j'investissais, d'une part, diverses pratiques de danse contemporaine et aussi diverses techniques d'éducation somatique liées au travail des danseurs (M. Feldenkrais, L. Ehrenfried, M. Alexander, Body Mind Centering) dont je découvris l'existence par ce sujet en les pratiquant, et d'autre part, les pensées de M. Merleau-Ponty, d'E. Strauss, de H. Maldiney, de G. Deleuze et F. Guattari, de F. Jullien, de M. Bernard comme les recherches sur le geste et la « perception » menées par Hubert Godard. Assez tardivement dans le processus, je décidais de me pencher plus spécialement sur trois pratiques chorégraphiques liées à un « travail des sensations » particulier : Odile Duboc qui venait juste de réaliser *Projet de la matière* (1993) puis encore *Trois Boléros* (1996) ; Trisha Brown dont je découvrais le travail de la « perception » et les pièces jusqu'alors la plus récente *M.O* (1995) en tant que spectatrice mais bien surtout par la pratique avec des danseurs de sa compagnie par la transmission d'extraits du répertoire très nourris par la technique Alexander, par l'anatomie kinesthésique d'Iren Dowd, par l'Ideokinesis ou les Principes fondamentaux de Bartenieff ; et le Contact Improvisation, courant de danse initié par Steve Paxton à partir de *Magnésium* (1972) et dont on voyait en France l'émergence dans les années 90, pratique que je découvris au travers de workshops, avec d'abord Alain Montebran, Patricia Kuypers, Nancy Starck-Smith, Mark Tompkins et Lulla Chourlin qui l'associait à une pratique du Body-Mind Centering de Bonnie Bainbridge Cohen dont elle suivait la formation aux États-Unis à partir de 1992, qui fut certifiée en 1995 et fut aussi, en pionnière, l'une des premières à la transmettre en France²⁰².

On voit combien cette thèse trouve d'abord ses sources « premières » dans des sources orales-corporelles, les sources écrites sur ces pratiques, le plus souvent anglophones, y étant alors peu nombreuses. Rappelons le contexte de la recherche en danse en France à ce moment-là, certes défrichée par quelques pionniers dont Michel Bernard, Laurence Louppe et Hubert Godard en conférences et en articles, mais bien

²⁰² Après avoir ouvert en 2006 une formation continue associant danse et pratique du Body-Mind-Centering avec son association Astragale, Lulla CHOURLIN est aujourd'hui cofondatrice et codirectrice administrative et pédagogique de l'association SOMA, organisme français accrédité par la School for Body-Mind Centering® et par Bonnie Bainbridge Cohen, dispensant les différentes formations de BMC et délivrant les certificats correspondants (<https://www.soma-france.org>). Elle intervient régulièrement dans des formations de formateurs BMC en Europe et au Canada en même que d'être chorégraphe-danseuse auteur de plusieurs pièces chorégraphiques (<https://cicastragalelullachourlin.wordpress.com>).

encore balbutiante sur le plan de l'édition d'articles ou d'ouvrages et encore davantage sur le plan de leur accessibilité : la plupart des ouvrages de référence et d'autant relatif à ces sujets, n'étant pas encore publiés ou traduits. Ainsi, l'apport considérable pour cette recherche du centre de documentation alors naissant qu'avait initié Patricia Kuypers à Contredanse à Bruxelles que j'investissais pour en tirer mille photocopies (notamment de la revue *Contact Quaterly*, de l'ouvrage de Cynthia Novack sur le *Contact Improvisation*²⁰³, du livre de Bonnie Bainbridge Cohen sur la pratique du Body-Mind-Centering²⁰⁴ et l'heureux « Trisha Brown²⁰⁵ » de Lise Brunel aux éditions Bougé publié en 1987).

La documentation audiovisuelle, si elle n'était pas absente, était aussi bien rarement accessible, ce pourquoi je décidais, en une certaine adéquation de la méthode à son contenu « sensible », d'appuyer mes réflexions, analyses de pratiques et analyses d'œuvres *seulement* sur des sources orales-corporelles et écrites. Que les conceptualisations, les pensées, les savoirs surgissent des pratiques elles-mêmes étaient aussi bien la démarche méthodologique qu'avait inscrite Michel Bernard dans le département Danse de Paris et à laquelle j'ai collaboré à ma manière avec cette thèse.

Ces sources s'étant données à la fois par « choix méthodologique » et aussi « par défaut », il me paraît d'autant plus impérieux aujourd'hui de réfléchir, en direction de travaux de recherches mais aussi en pédagogie, cette question des « sources » lorsqu'elles arrivent, dans le contexte numérique de recherche actuel, en pléthores. Que leur nombre, leurs supports, leurs accès ou les différentes manières qu'elles ont de se transmettre, soient aussi de véritables choix méthodologiques qui procèdent du contenu même de la recherche.

Ainsi, cette recherche doctorale s'est appuyée sur des sources orales et corporelles en rapport avec les pratiques que je pratiquais et dont je prenais note en tenant des « carnets d'ateliers » systématiques (sans enregistrement son ou video), sur des entretiens menés avec les artistes-danseurs-pédagogues (quelques-uns seulement enregistrés) et sur mes perceptions de spectacles. Opérant un certain rapport entre les pratiques et leurs théorisations, la méthodologie adoptée comme le plan de la thèse a visé à « dégager les concepts qu'une danse développe » : il s'agissait d'abord de rendre compte du « travail des sensations » dans les pratiques artistiques choisies en corpus et des savoirs dont ils sont porteurs, puis, dans le cadre de ce que j'ai nommé des « commentaires » à penser « avec » ces pratiques, cela en dialogue avec des pensées théoriques conçues comme des « outils » choisis *particulièrement pour les élucider*. Je veillais, en effet, méthodologiquement à ce que les pensées et les savoirs « autres » soient « adaptées » aux discours des pratiques artistiques ou pensées des pratiques étudiées. En recul sur notre démarche et ce plan, nous pourrions dire simplement de cette thèse qu'elle est à la fois très « pratique » et très « théorique », en ce qu'elle « met en mots » des pratiques du sentir en même temps qu'elle produit une théorisation.

J'écrivais en 1997 :

Si nous faisons suivre directement les analyses d'un travail chorégraphique spécifique par, ce que nous avons appelé, des « commentaires », c'est que nous pensons que toute conceptualisation sur la danse doit se fonder sur des matériaux chorégraphiques précis et tangibles. Notre souci a toujours été de faire émerger la pensée de l'expérience : de décrire ces expérimentations que mènent les danseurs et de montrer comment, en dansant, elles pensent et construisent le monde. Il s'agit toujours de produire des discours en liaison direct avec les pratiques, d'être à la fois très abstraite et très concrète. Cette association de la pratique et de la théorie dont on parle souvent, mais qui ne nous semble, effectivement, que rarement réalisée, est certes difficile à tenir. Elle nous apparaît pourtant comme la véritable méthode pouvant déboucher sur un discours heuristique, de quelque nature fût-il (verbale ou non-verbale). Ce parti pris suppose évidemment que nous pensions les conditions de

²⁰³ Cynthia NOVACK, *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*, University of Wisconsin Press, 1990.

²⁰⁴ Bonnie BAINBRIDGE COHEN, *Sensing, Feeling and Action, The Experiential anatomy of Body-Mind-Centering*, The collected articles from *Contact Quaterly Dance Journal 1980-1992*, Contact Editions, Northampton, 1993,

²⁰⁵ Trisha BROWN, Lise BRUNEL, *Trisha Brown*, Paris, Éditions Bougé, 1987.

possibilité d'un discours sur la sensation et sur le mouvement dans "l'expérience réfléchissante" et dans la "pensée corporéisée". »

Dans ce chiasme théorie-pratique et certainement tout aussi bien pensée-geste, nous présentons notre plan méthodologique dans notre introduction [voir résumé court et long de la thèse [Ouv. 9, p. 133-139, OUVRAGE DE THÈSE (PDF), *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique*²⁰⁶].

En suivant une méthode empiriste et inductive (qui refuse le schéma rationaliste où les idées plaquées sur l'objet d'étude déforment son réel), nous allons nous affronter à ces champs chorégraphiques pour essayer d'en construire le sens et la logique. Il s'agit, à chaque fois, d'entrer au sein de ces trois lieux chorégraphiques (1-Odile Duboc, 2-Trisha Brown, 3-Enseignement de Lulla Chourlin de la Danse Contact Improvisation associée au Body-Mind-Centering), d'en décrire, au plus près, la démarche, d'expliciter le travail sur la sensation et le mouvement qui s'y réalise, d'en dégager les aspects et les problématiques. Dans ces trois parties, nous aurons cette volonté de ne pas faire de référence excessive à différents auteurs ou théoriciens issus de champs épistémologiques divers... à moins que le chorégraphe ou le pédagogue ne s'y réfère explicitement, à moins aussi que la référence ne s'impose comme un éclairage direct. Il ne s'agit pas ici de "théoriser" LA danse mais de dégager les concepts qu'"une" danse développe.

Ces trois analyses seront suivies, à chaque fois, par des "commentaires sur la sensation et le mouvement". Il s'agit, dans un contexte plus large que celui d'une pratique ou d'une œuvre spécifique, de dégager la logique de la sensation et du mouvement qu'elle suscite, d'en analyser les implications et les enjeux fondamentaux. Ces commentaires mettront en rapport les premières analyses de pratique ou d'œuvre spécifique avec d'autres contextes chorégraphiques, avec des champs théoriques ou épistémologiques divers (philosophie, phénoménologie, psychanalyse, mécanique, bio-mécanique, neuro-physiologie...). Nous ne pensons pas ce dernier rapport comme un rapport à sens unique, où les diverses théories apporteraient mieux que l'art chorégraphique ce que la danse pense, mais plutôt comme une confrontation nécessaire où l'un peut apporter à l'autre. La danse peut et doit participer aux grands débats de la pensée. Ces commentaires sont, pour nous, une occasion d'inscrire les pensées des danses dans le contexte de la pensée tout court.

Qu'est-ce qui se joue donc dans ce "travail des sensations" ? Si ce travail mène directement sur une nouvelle perception et conception du monde, alors le "travail des sensations" suppose un passage, un cheminement d'un mode perceptif à un autre, comme d'un mode de corporéité à un autre. Après avoir cerné le contexte problématique qui prend sens au regard de la considération d'un contexte culturel, d'un certain traitement culturel de la sensation (Premier commentaire), puis procédé à la définition de ce mode de corporéité esthétique qui s'avance comme projet de corps (Deuxième commentaire), nous insisterons encore sur cette dimension de "passage", de "travail" nécessaire en pointant les outils qui apparaissent opérationnels pour conduire ce "travail" ouvrant sur une logique esthétique (Troisième commentaire).

En dernier lieu, il s'agit de retracer ce que l'ensemble de notre étude ne contiendra qu'en filigrane : à savoir la question de ce que ces pratiques de la sensation créent et donnent à penser ; à donner à voir, en esquisse, le monde culturel, social, éthique, politique, chorégraphique que ce "travail des sensations" ouvre²⁰⁷.

²⁰⁶ Ouv.9, OUVRAGE DE THÈSE, *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique*, Lille, Éditions ANRT, 2000, 561 pages (voir PDF joint) ; Présentation, Résumés, Table des matières in *Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., Ouv. 9, p. 133-139*.

²⁰⁷ Aurore DESPRÉS, *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique, op.cit.*, p. 9-10

2. Les résultats les plus prégnants de cette recherche ont été de présenter d'abord ce que nous pourrions appelées des sortes de « monographies » sur les danses étudiées, celle d'**Odile Duboc**, de **Trisha Brown**, du **Contact Improvisation**, tant que je présentais, contextualisais et analysais les œuvres à partir de l'expérience de procédures chorégraphiques ou de la transmission d'extraits de ses pièces, pratiquées en ateliers et/ou vues en spectacle. Alors que d'autres ouvrages ont été publiés depuis sur ces deux chorégraphes et sur le courant du *Contact Improvisation*²⁰⁸, je n'ai pas pu prolonger mes travaux dans cette démarche monographique quoiqu'il en aurait été bien possible. En effet, le prisme du travail des sensations posait les questions essentielles d'une danse : ses acceptions de la « sensation », de la « conscience », de la « perception », de « l'écoute », du « regard », du « poids », du « toucher », de la « musicalité », de la « respiration », des « croisements sensoriels », de « l'imaginaire » et aussi bien de « l'espace », du « temps », des « rythmes » et du sensible en général à l'œuvre.

En opérant une jonction entre les pratiques pédagogiques et les pratiques artistiques qui étaient déjà bien effectives dans l'engagement de ses danseurs-chorégraphes en une sorte de pont entre le studio et la scène, un effort particulier de conceptualisation a été mené, tressant à la fois la parole des artistes, leurs écrits, des théories ou pensées autres comme « outils » et mes mots, visant à rendre ces expériences autant intelligibles que sensibles.

En procédant en aller-retours entre la pratique corporelle et la pratique d'écriture, je fis l'expérience étonnante d'une sorte de transfert entre la « pensée en mots » et la « pensée motrice » pour l'exprimer avec Laban, tant entre deux stages avec les danseurs de Trisha Brown, la conceptualisation de cette danse m'avait permis véritablement d'en « attraper le geste ». Cette dimension d'écriture *sur* la sensation mais aussi *de* la sensation ou *des* sensations a été suffisamment importante dans cette recherche pour l'infléchir durablement en tant que méthodologie d'analyses des œuvres sur laquelle nous reviendrons.

D'expériences en paroles, de mots en conceptualisations et de conceptualisation en théorisation, un autre résultat fut de formuler, dans une approche d'esthétique modale, des « **logiques de la sensation et du mouvement** » ou des logiques du geste que je « dégageais » de ces pratiques et discours, mais aussi des pratiques culturelles de la « perception » et de « l'action » ; « logiques » basées donc essentiellement sur le rapport séparé, polarisée, élastique ou couplé que ces gestes opéraient entre la « sensation » et le « mouvement », au regard de la conception culturelle d'un certain « schéma sensori-moteur ».

De la « logique du *geste-usage/geste-usé* » où la « sensation » est séparée du « mouvement » définissant une logique de l'action comme de l'inaction, où prime donc la logique du résultat comme celle de l'usage du corps et des gestes à des fins ; de celle qui fait du geste, une affection prise dans une polarisation ambivalente (*geste affectif*) ou qui tente d'y réaliser l'événement d'une coïncidence (*geste poétique*), nous cernions une logique tourbillonnaire du geste-sensation où le couplage coïncide (*geste esthétique*).

Cette « théorisation » qui se formule au lieu des trois « commentaires » et dont on discute dans la conclusion la portée politique s'est bien d'abord tirée de l'étude et de la pratique des danses et des méthodes d'éducation somatique que nous investissions.

²⁰⁸ Notamment en français, Julie PERRIN, *Projet de la matière – Odile Duboc – Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique* (+ DVD), Pantin, CND, Dijon, Les presses du réel, 2007 ; Odile DUBOC, *Les mots de la matière*, Besançon, Les solitaires Intempestifs, 2012 ; Emmanuelle HUYNH, Denis LUCCIONI, Julie PERRIN, *Histoire(s) et lectures : Trisha Brown / Emmanuelle Huynh*, 1992-2012, Dijon, Les presses du réel, CNDC, 2012 ; *Trisha Brown, Danse, précis de liberté*, Marseille, Musées de Marseille – Réunion des musées nationaux, 1998 ; *Contact improvisation*, Nouvelles de danse N° 38-39, Bruxelles, Contredanse, 1999 ; *On the Edge / Créateurs de l'imprévu : dialogues autour de la danse et de l'improvisation en spectacle*, Nouvelles de danse n° 32-33, 2009 [1997] ; Romain Bigé, « Sentir et se mouvoir ensemble. Micro-politiques du contact improvisation », *Recherches en danse* [En ligne], 4 | 2015, mis en ligne le 15 novembre 2015, consulté le 18 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1135> ; DOI : 10.4000/danse.1135

Dans un premier volet, nous avons repéré, au travers de la danse et de la pratique pédagogique de la chorégraphe Odile Duboc, une logique de la sensation et du mouvement que nous avons qualifiée de *logique du geste poétique*. Participant à plusieurs sessions de formation menées par Odile Duboc entre 1994 et 1997, menant plusieurs journées d'entretien avec elle, assistant aux représentations de la tournée du *Projet de la matière* (1993) et de *Trois Boléros* (1996), je tentais de décrire, de rapporter comme de rendre compte de la finesse du travail de la « sensation » tel que le concevait Odile Duboc, celui-ci se réalisant en élasticité et résonance entre deux polarités.

Dans le « premier commentaire », nous pointons combien, sur une face de la danse d'Odile Duboc, se trouvait la trace du schéma sensori-moteur behavioriste stimulus/réponse, excitation/action où « dans un mouvement en deux temps, l'extérieur-monde impressionne l'intérieur-sujet passif puis à la suite de cette impression temporelle et inévidente, l'intérieur-sujet se met en action dans l'espace et agit dans le monde divisant la perception et l'action²⁰⁹ ». Sur l'autre face, nous mettions cette danse en échos de la pensée de Bachelard référée par Odile Duboc elle-même, des théorisations de la phénoménologie d'Erwin Strauss, de Merleau-Ponty mais aussi des pensées de l'« entre-deux » en lien avec la psychanalyse.

Entre « l'intérieur » et « l'extérieur », entre le temps et « l'espace », entre la pratique de l'élément « eau » et celui de l'air, entre « l'oiseau » et cette méduse que nous percevons, entre le « poids » et le « regard », entre la « musicalité intérieure » et « l'écoute », entre les traits et la « trace », entre « l'inspir » et « l'expir », entre « l'abandon » et « l'envol », le « geste poétique » (lors d'un « vertige exact », d'une « apnée » comme d'une « suspension ») aménage au creux d'un rapport spécifiquement polarisé entre la sensation comme le passif d'une part, et le mouvement comme l'actif de l'autre, la possibilité événementielle d'une coïncidence, d'une « simultanéité entre la sensation et le mouvement qui déconstruirait tout schéma sensori-moteur, toute opposition entre passivité ou activité, entre intérieur et extérieur. Entre le pôle qui opère des séparations et l'autre pôle qui opère des réunions, entre ce qui se divise et ce qui s'accouple, la danse d'Odile Duboc ou même ses concepts sur sa danse ne « cessent de créer des liens entre deux éléments d'abord séparés, et de les faire vibrer jusqu'à ce qu'ils résonnent ensemble²¹⁰ ». L'instant va « faire entrer la lumière et le vent »... formule courte d'Odile Duboc elle-même, qui nous a semblé « la plus définitoire de sa danse²¹¹ ».

En assistant en tant que spectatrice aux pièces du répertoire de Trisha Brown représentées alors en France (*Set and Reset* (1983), *For M.G. : The movie* (1991), *If You Couldn't See Me* (1994), *Twelve Tone Rose* (1996), et en participant à de nombreux stages avec les danseurs de sa compagnie (Diane Madden, Lance Gries, Wil Swanson, Stanford Makishi, Abiguail Yager), j'analysais le « travail des sensations » qui y présidait. Apparue alors, et cela bien aussi en contraste avec le « travail des sensations » chez Odile Duboc, une modalité de traitement de la « sensation » à ce point différente que je l'inscrivais comme relevant d'une autre « logique » :

Au travers de la danse de la chorégraphe « post-moderne » américaine Trisha Brown, s'esquisse, selon nous, une autre logique de la sensation et du mouvement. Là, la sensation du mouvement coïncide exactement avec le mouvement de la sensation, et, dans cette exacte coïncidence au « milieu », le mouvement tout comme la sensation sont des propagations continues et fluides. Le consentement incessant aux paysages comme à la « sensation de poids » entraîne les corps dans une flexibilité et une disponibilité qui suit le fil de leurs devenir. Nous tiendrons cette logique esthétique pour *aïsthétique* par excellence (du grec *aisthesis* : sensation), tant elle advient justement en plaçant, au cœur de son mode de production, la sensation même. Une relation profonde et continue s'établit entre la sensation et le mouvement, tant est si bien que la source chorégraphique se confond avec le gisement sensoriel. "Travailler avec Trisha, c'est être à l'école de la perception²¹²", dit Iren Hultman,

²⁰⁹ Aurore DESPRÉS, *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique, op.cit*, p. 26.

²¹⁰ *Idem*.

²¹¹ Aurore DESPRÉS, *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique, op.cit*, p. 105.

²¹² Iren HULTMAN dans Lise BRUNEL, *Trisha Brown*, Paris, Éditions Bougé, 1987, p. 78.

ex-danseuse de la Compagnie. Tout l'entraînement du danseur et toute la qualité de la danse se trouvent basés sur une capacité de modulation de la perception comme du mouvement. Trisha Brown ne dispense aucun cours technique aux danseurs de sa compagnie et invite plutôt ceux-ci à s'investir dans des "méthodes d'éducation somatique"²¹³, de leur choix. Ces techniques diverses s'élaborent globalement comme des méthodes d'éducation personnelle visant une conscience accrue et approfondie des mouvements et des actes au quotidien. Suscitant un véritable "affinement sensoriel", elles mettent l'accent sur le développement de la sensibilité "kinesthésique", autrement dit, des sensations du mouvement. Il s'agit alors d'affiner ce sens kinesthésique, "pour agir avec une efficacité, un plaisir, une expression accrue, et une douleur moindre"²¹⁴ comme l'énonce Yvan Joly. Quels sont les enjeux portés par ce "travail des sensations"²¹⁵ ?

La thèse désigne alors l'enjeu d'un couplage perception-mouvement dans ce qu'on a appelé une logique du geste « aïsthétique ». Celle-ci s'accorde bien évidemment à ce « mouvement non-autoritaire », qui était cherché à même les fonctionnements corporels dans ce courant de la danse post-moderne insufflé par la Judson Church et le Grand Union dont l'initiateur du Contact Improvisation, Steve Paxton participa aussi bien, et que nous étudions dans un troisième volet.

« Son étude permet d'insister sur la dimension relationnelle et ludique de la logique aïsthétique. La danse improvisée est issue d'un "contact" permanent entre les partenaires ; ce contact fait prédominer leurs sensations tactiles mais plus profondément les sensations de poids et de mouvement des corps ; le "contact" d'où résulte directement la danse se voit synonyme d'échange de poids entre les partenaires qui suivant incessamment l'équilibre instable de leur concession mutuelle comme de leur consentement à la gravité, entrent dans un régime de la continuelle variation, de la constante déférence. Exaltant les différenciations-connexions qui peuvent se faire de multiples manières, les corps ne cessent de faire des plis fluctuants, de réaliser des espaces de jeu devenus pluri-dimensionnels, de fonder le mode de corporéité aïsthétique sur un perpétuel devenir-avec qui trouve son fondement dans un continu devenir-avec le sol et l'air gravitaire... la sphère gravitaire comme premier partenaire constant, comme le support primordial de toutes les altérations²¹⁶ ».

Dans ce champ de l'improvisation, c'est bien une logique processuelle qui prime et je déterminais combien cette perception du processus consistait dans une perception du et des mouvements en cours (kinesthésie) articulée sur la notion de « poids » :

Dans ce cadre, "l'improvisation" consiste alors dans "une suite de décisions prises sur-le-champ"²¹⁷. Il faut comprendre ce "sur le champ" non seulement au sens d'une instantanéité de la décision mais aussi, comme le précise Steve Paxton, "au sens propre du terme" : agir sur le champ dans son acception temporelle et dans son acception spatiale, agir sur le champ, dans le champ, avec le champ que ce soient le champ gravitaire ou tout autre champ de forces dégagées par un autre corps ; vivre avec le paysage (terrestre ou le paysage des corps) ; s'appuyer sur leurs forces changeantes

²¹³ Par « éducation somatique », on désigne des pratiques de conscience corporelle telles que la Méthode de Matthias Alexander, de Moshé Feldenkrais, de Laban-Bartenieff, du Body-Mind-Centering... Ces pratiques, selon Sylvie Fortin, "ont tour à tour été dénommées aux Etats-Unis "body work, body awareness, body-mind practices, releasing work" avant que le terme "éducation somatique" ne s'impose en Amérique". Cf. Sylvie Fortin, "L'éducation somatique : nouvel ingrédient de la formation pratique en danse" in *Nouvelles de Danse* N°28, Été 1996, Bruxelles, p. 16.

²¹⁴ Yvan JOLY, « L'éducation somatique : au delà du discours des méthodes », dans Bulletin de l'Association de la Méthode Feldenkrais, Mars 1994, p. 22.

²¹⁵ Aurore DESPRÉS, *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique*, op.cit., p. 6-7.

²¹⁶ **Ouv.9**, OUVRAGE DE THÈSE (PDF), *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique*, Lille, Éditions ANRT, 2000, 561 pages ; Résumé in **Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., Ouv. 9, p. 134-135.**

²¹⁷ Steve PAXTON, « Fall after Newton », *Nouvelles de danse* N° 17, Bruxelles, 1992, p. 41.

et être en devenir-ces forces... devenir-avec. C'est là que le "contact" acquiert une valeur paradigmatique et complètement définitoire de cette logique de danse. Contact avec la terre, contact avec les corps en général, plis des corps, inter-actions, cor-réactions de forces. Les danseurs, en duo ou en groupe, se mettent en mouvement, en concert, c'est-à-dire dans la concertation des forces. Ils utilisent le poids de l'autre comme support ou comme initiateur d'élan, roulant, se suspendant ou déviant ensemble. Au cours de ce dialogue physique fait essentiellement de portés et de chutes, fussent-ils des microsportés ou des minis-chutes (d'une main par exemple), les danseurs improvisateurs sont continuellement attentifs aux sensations de leur propre poids et du poids de l'autre, de même qu'aux sensations tactiles provoquées par le "point de contact". "Chaque danse est une suite de décisions prises sur-le-champ. Et, elles le sont vraiment au sens propre du terme. La peau douce est alertée aux points de contact. Ces signaux indiquent aux danseurs où ils se trouvent et les orientations vers leur partenaire ou vers le sol²¹⁸" commente Steve Paxton²¹⁹.

[...]

Ce sur quoi mettent l'accent ces expériences portent justement sur les fondements corporels de cette logique du processus : la logique de l'adaptation constante et du savoir tirer parti des circonstances est co-substantielle corporellement à une logique de la "sensation de poids". Le fondement de la logique se trouve dans une com-préhension des supports basiques qui permet mon efficience dans le monde : la terre, l'air, le corps, et tous les corps en général. Être-avec le processus revient à être avec le déséquilibre permanent du poids de son corps. Suivre la "propension des choses" revient alors exactement à suivre leur caractère pondéral, sans cesse en déséquilibre instable²²⁰.

Je produisais ainsi une théorisation générale sur les relations possibles entre la sensation et le mouvement comme plusieurs logiques du geste [voir « Second commentaire sur la sensation et le mouvement », p. 283-349 et, à l'extrait ci-dessous, résumé de thèse, **Ouv. 9**, p. 134-135²²¹] :

Nous dirons qu'en face d'une logique du *geste-usage* qui se pense dans son résultat, dans sa fonction utilitaire ou significative, dans une logique volontaire et manipulatoire et qui trouve son modèle dans la conception du schéma sensori-moteur instaurant finalement une volonté de se porter, en face d'une logique du *geste affectif ou expressif* qui tente de conjurer cette objectivation en exprimant sa subjectivité, au regard même d'un *geste poétique* qui trouble la dichotomie sujet/objet, intérieur/extérieur, passivité/activité en faisant de leur écart, un écart-lien générateur de désir, s'avance la possibilité d'un *geste esthétique* dont les principales caractéristiques sont d'entraîner tellement les pôles extrêmes dans un tourbillon de réversibilité incessante et circulante que la dualité sujet/objet, pour reprendre Paul Virilio, cède place à celle, incessamment continue, processuelle et fluide, du "trajet". Or, cet être du trajet s'invente par la "sensation du mouvement" comme par la "sensation de poids", il "redonne, comme le dit Virilio, à la gravité, sa force, sa puissance émettrice de réalité". Nous dirons, avec le théoricien du mouvement Laban, que le corps ne "lutte" plus contre le sol afin de ne pas tomber, mais n'a de cesse d'y *con-sentir, de devenir-avec*²²².

²¹⁸ Steve PAXTON, « Fall after Newton », *op.cit.*, p. 39-40.

²¹⁹ Aurore Després, *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique, op.cit.*, p. 357-358.

²²⁰ Aurore Després, *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique, op.cit.*, p. 571.

²²¹ **Ouv. 9**, OUVRAGE DE THÈSE (PDF), *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique*, Lille, Éditions ANRT, 2000, 561 pages ; **Résumé** in *Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit.*, **Ouv. 9**, p. 134-135.

²²² *Idem*.

Or, cette théorisation portait ce couplage déconstruisant le schéma sensori-moteur comme cette coïncidence entre la sensation et le mouvement ou entre la perception et l'action, (qui trouvait bien évidemment de multiples échos dans les pensées et discours théoriques, de la phénoménologie d'Erwin Strauss à celle de Merleau-Ponty et bien encore dans les théorisations « écologiques » de Gibson et de Bernstein, mais aussi dans la plupart des théorisations « esthétiques » et pensées de l'œuvre des arts en « régime esthétique » tel que d'ailleurs l'a théorisé plus tard Jacques Rancière²²³), non pas du tout au lieu d'une ontologie du sensible ou de soubassements concernant une certaine « foi perceptive » telle que nous le lisons dans la pensée phénoménologique. Il s'agissait bien plutôt et presque au contraire de porter cette « logique esthétique » comme l'enjeu d'un « autre corps », d'énoncer combien ce geste esthétique n'allait pas de soi, tant nous avons bien vu et expérimenté avant tout à l'œuvre un « chantier de la perception » comme « d'un immense travail sur le corps culturel, sur le corps personnel, sur les limitations inscrites dans cette personne culturelle qu'est aussi un danseur », que nous constatons au travers de toutes ses pratiques.

Cette logique ne va pas sans un immense travail sur « ce que peut le corps »- Spinoza. Concevoir ce que peut le corps, c'est entrevoir ses possibles, s'ouvrir sur un autre corps comme possible. Le geste esthétique ne peut être une affaire entendue et encore moins une « donnée » mais est toujours une affaire à construire, comme un trajet à suivre.

Ainsi, dans le troisième volet-commentaire de la thèse, il s'agissait de mettre l'accent sur la dimension de « travail » supposée par cette logique du geste esthétique, en nous penchant sur le travail pédagogique de Lulla Chourlin alliant l'enseignement du Contact Improvisation à la méthode d'éducation somatique du Body-Mind-Centering qui, non seulement avait beaucoup influé ce courant notamment en la personne de Nancy Starck-Smith mais bien surtout présentait selon nous un travail des sens et de la perception proprioceptive en particulier considéré selon divers « systèmes du corps » (os, organes, liquides, fascias) métaphorisés tout à fait riche, original et alors très peu connu en France – choix inattendu qu'à l'époque, nous avons dû particulièrement « soutenir ».

Dès lors, dans une approche que je pourrais qualifier aujourd'hui d'une « esthétique culturelle », nous envisageons, dans le troisième commentaire, combien dans ce « travail des sensations » considéré plus largement à partir de plusieurs discours et de plusieurs pratiques, il y allait de ce qu'on appelle généralement de « remodulations » sensorielles, perceptives ou corporelles s'inscrivant dans le champ d'une « compréhension culturelle-personnelle de la perception, du geste et du corps ».

Ainsi, les outils que nous présentions se sont construits de ce nécessaire repérage des discours comme des habitudes perceptives et gestuelles culturelles.

Steve Paxton énonce la condition d'une entrée dans une logique du geste improvisé qui, en tant que telle, "ne peut garder de nom" : "la difficulté provient du fait que, ce que nous avons à connaître au point de le comprendre est ce que nous faisons d'habitude et pourquoi nous le faisons, afin d'arriver à l'éviter"²²⁴. Le repérage sensible et intime des modes d'actions habituelles, loin de refixer les codes sur eux-mêmes, permet, au contraire, de les faire vaciller vers un ailleurs, "d'entrer, dit Steve Paxton, en relation avec l'inconnu, avec des conditions fluctuantes de manière appropriée". [...]

Le "travail des sensations" revient alors à comprendre cette codification culturelle et idiosyncrétique au sein même du corps intime ; comprendre, dans le tréfonds d'un petit muscle, un certain type de fonctionnement habituel et/ou culturel et, du même coup, à "faire bouger cette grille"

²²³ Jacques RANCIERE, *Le partage du sensible*, op.cit.

²²⁴ Steve PAXTON, "Being Lost" dans *Nouvelles de danse* N°22, Hiver 1995. Extrait de l'article "Improvisation is a word for something that can't keep a name", *Contact Quarterly*, Volume XII N°2, Spring/ Summer 1987.

corporelle et perceptive, comme le dit Hubert Godard²²⁵. Liée à un environnement social, éducatif, historique, cette codification corporelle est donc culturelle-personnelle.

En insistant « sur le caractère opérationnel d'un décryptage des codifications culturelles d'ordre corporel et sensoriel, je repérais, au travers de ces pratiques, divers « outils » permettant de « dé-gager les sens » pour le dire vite avec Rimbaud (outils sensoriels ; outils liés à la sémantique des quantités de mouvement ; outils liés à la symbolique d'une typographie corporelle).

En plus de « l'écoute », du « toucher », de la « voix », du « croisement sensoriel », de la « réduction sensorielle », du « petit », du « courbe », de « l'arrière », du « lent », du « bas », de « l'imaginaire », nous accordions à la « kinesthésie » de générer particulièrement, de multiples croisements sensoriels voire d'être finalement au cœur du sens des sens.

3. Ainsi, le résultat le plus prégnant ou paradigmatique pour nous de cette thèse : l'importance accordée dans l'ensemble de ces pratiques du « sentir » à ce que nous nommions généralement la **kinesthésie** et surtout à la notion connexe de « poids » ou de « rapport à la gravité » que toutes nos recherches n'ont cessé de désigner depuis, comme le « savoir » majeur danseurs, et dont nous pensons encore que la recherche en danse, en arts et sciences humaines gagnerait à davantage penser²²⁶ (à ce titre, le texte d'Hubert Godard « Le geste et sa perception » dans « La danse au XXe siècle » nous paraît ici encore tout à fait fondamental).

Le terme de « kinesthésie » ou de « sens kinesthésique » était finalement rarement utilisé au sein même des pratiques étudiées ou alors, pour ce qui concerne les méthodes d'éducation somatique, il se réservait aux textes spécialisés les traitant. Je le constatais bien comme tel, en même temps qu'il apparaissait bien une pléthore de termes employés au lieu de la sensation ou du « sentir »²²⁷ : « le "sentir" comme "comprendre", comme "penser", comme "imaginer", comme "prendre conscience", comme "porter l'attention sur", comme "constater", comme "écouter", comme "observer", comme "différencier". On notait, par contre, l'usage très modéré des termes de "percevoir" ou de "perception" autour des pratiques, qui était par contre les plus utilisés dans les « discours » oraux et écrits. On constatait aussi combien le mot de « sensation » ne concernait pas que le mouvement, les mouvements ou des mouvements, mais bien aussi des sensations d'espaces, de durées, des « sensations de poids ». À cette multiplicité d'apparitions des termes autour du « sentir », s'enchaînait aussi le fait que la « sensation du mouvement » rimait avec la sensation *de* mouvement, « au sens de sensation des "mouvements à l'état naissant" comme le dit Bergson, ou de "pré-mouvement" comme le dit Hubert Godard », et l'idée de mettre la « sensation *en* mouvement » comme d'envisager aussi le « mouvement de la sensation ».

De plus, il était aussi bien évident que la « sensation du mouvement » ne concernait pas seulement les mouvements du corps propre (comme on l'accorde à la proprioception) mais aussi de « sensation » des mouvements des autres danseurs, et encore finalement des « mouvements » du monde sensible en général.

La pratique « kinesthésique » des danseurs ou ce que je nommais alors bien largement la « kinesthésie » à l'œuvre dépassait alors largement les discours de l'anatomie ou de la neurophysiologie que je relatais. Les discours notamment généalogiques du sens « kinesthésique » associant ce sens à la « proprioception », remplaçant l'ancien « sens musculaire » ou « sens de la douleur » restent encore peu clairs : de celui de Charlton *Bastian* qui invente le « sens kinesthésique » comme sixième sens en 1887 comme perception des « positions » ou « déplacements » des différentes parties du corps ; de la psychophysiologie de Sherrington

²²⁵ Propos recueillis lors du stage-réflexion organisé par l'Association Danse Contemporaine, Le Creuset à Lyon en septembre 1996.

²²⁶ Dans le champ littéraire, Guillemette BOLENS a ouvert des analyses de la corporéité, du mouvement et des gestes en littérature tout à fait originales : Guillemette BOLENS, Alain BERTHOZ (préface), *Le style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, Éditions BHMS, 2008 ; *La logique du corps articulaire, La Logique du Corps articulaire. Les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000.

²²⁷ Aurore DESPRÉS, *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique, op.cit.*, p. 154-157.

qui en 1906 classe les différents types de sensibilité (extéroceptive, concernant les « cinq sens » ; intéroceptive, concernant la vie neurovégétative, sensation de soif, de faim ; proprioceptive, concernant non seulement la perception des mouvements du corps mais aussi de l'équilibre par l'oreille interne) ; jusqu'à ceux de la neurophysiologie d'Alain Berthoz alors récente, qui en logent les « capteurs » non pas simplement au niveau des muscles et articulations et de l'oreille interne, mais aussi, dans une conception intersensorielle particulièrement à l'œuvre chez les danseurs, de la peau et de la vision, et dont je brossais une très brève généalogie, à partir de la classification d'Aristote en passant par ce « sens » du corps qui ne semble s'entendre jusque-là que comme « sens de la douleur »²²⁸.

À ces acceptions du « sensoriel » se rajoutaient ceux, non pas moins confus, des discours philosophiques, d'une « sensation dépréciée » à son « ambivalence » au regard du primat de la conscience dont nous faisons, en rebonds et réflexions expressément, en commentaires, à propos de la danse d'Odile Duboc, une brève généalogie de Platon à Merleau-Ponty en passant par Erwin Strauss.

Corrélant le « mouvement physique » et le « mouvement mental », John Martin crée le terme « metakinesis » pour rendre compte du mouvement dansé dans sa dimension projective, affective et communicationnelle. Le concept définit ainsi une théorie de la réception et sous-tend une esthétique fondée sur la participation du spectateur et le partage des émotions liées au mouvement. Il suppose un transfert du sens du mouvement, de l'émotion et de la sensation, de l'observé vers l'observateur²²⁹, où les notions d'*Einfühlung* ou « ressenti de l'intérieur » de Robert Vischer en 1873, d'« empathie » de Théodore Lipps en 1903 ont pu être corroborées par la découverte neurophysiologique des « neurones miroirs » par Rizzolatti en 1990.

Disons d'emblée que nous n'avons jamais véritablement adhérer à ces conceptions empathiques entre observateur et observé, préférant toujours le terme de mon professeur Jacques Cosnier, éthologue et psychologue qui a introduit l'étude de la Communication Non-Verbale en France, qui parlait, dans les cours que nous prenions en 1988-1989, « d'échoïsation », proche donc des phénomènes de « résonance » ou d'« accordage affectif » qu'invoquait Daniel Stern en 1989²³⁰.

Il n'empêche que notre thèse investissait ces pratiques de danse où le sentir comme le mouvoir s'entrelaçaient comme se réfléchissaient et que, comme l'exprime Merleau-Ponty, il semblait qu'elles ne faisaient qu'expérimenter cette relation du « sentir » au « mouvoir » :

« On sait depuis longtemps qu'il y a un "accompagnement moteur" des sensations, que les stimuli déclenchent des "mouvements naissants" qui s'associent à la sensation ou à la qualité et forment un halo autour d'elle, que le "coté perceptif " et le "coté moteur" communiquent. Mais on fait la plupart du temps comme si cette relation ne changeait rien aux termes entre lesquels elle s'établit²³¹ ».

Le « sentir » pouvait donc se définir dans son rapport avec le « mouvoir », ce qui ne devait pas être sans conséquence pour les acceptions mêmes de la "sensation" et du "mouvement" et de tous les « tourbillons » qu'on peut opérer entre ces deux termes.

C'est donc bien avec tous ces écheveaux d'acceptions, d'expérimentations et de conceptions, de pratiques et de discours que je concevais la notion de kinesthésie, qui, dans l'opération même des inter-sensorialités

²²⁸ Voir les chapitres de la thèse s'avancant dans le cadre du « Commentaire 1 » en rebonds et réflexions de la danse d'Odile Duboc : « La "sensation du mouvement" et le sens "kinesthésique" et « Le mouvement comme qualité : enjeux du mouvement-sensation », p. 118-126 et la généalogie des discours sur la « sensation » que nous tentions de Platon à Merleau-Ponty en passant par Erwin STRAUSS, : Sur l'opposition sensation/perception ou sensation/conscience. La sensation : de la dévalorisation à l'ambivalence », p. 133-157.

²²⁹ « Le mouvement en soi est un véhicule permettant à un concept esthétique et émotionnel de passer de la conscience d'un individu à celle d'un autre », John MARTIN, trad. Sonia Schoonejans et Jacqueline Robinson, *La danse moderne*, Arles, Actes Sud, 1991, p. 29. [*The Modern Dance*, New York, A.S. Barnes and Co., Inc., 1933].

²³⁰ Daniel N. STERN, *Le Monde interpersonnel du nourrisson*, PUF, 1989.

²³¹ Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 243.

chorégraphiques que je voyais à l'œuvre, pouvait bien advenir comme « sens des sens » et s'entendre finalement comme « esthésie » :

La "sensation" du mouvement, interpellée par les danseurs tend à aller jusqu'au bout de ce que peut être la kinesthésie c'est-à-dire une esthésie, un geste aïsthétique ou esthétique. [...] Si nous emploierons aussi ce terme de "kinesthésie" encore peu usité, c'est justement parce que nous pouvons, au travers des expériences chorégraphiques, non pas le dé-finir mais en faire entrevoir ces enjeux concernant *la compréhension des autres sens, la compréhension de la perception et du mouvement en général*. La "kinesthésie" et le travail du "sens kinesthésique" ont la propension d'intégrer le fait que la perception entière (proprioceptive, extéroceptive, intéroceptive) soit aussi mouvement mutationnel. Il y aurait alors, dans la logique aïsthétique du mouvement-sensation, une mouvance principielle du sentir, ainsi qu'une "voyance" principielle du mouvoir. Ce n'est donc pas simplement le "sens kinesthésique" ou "proprioceptif" qui est convoqué par les danseurs, par le biais de la "sensation du mouvement", mais finalement une esthésie globale incluant aussi bien la sensibilité proprioceptive qu'extéroceptive ou, nous le verrons plus loin, intéroceptive. Ce qui est en jeu est donc, littéralement, la production d'un mouvement "esthétique" (aisthesis = sensation), d'un mouvement "aïsthétique", dira-t-on (provisoirement).

Notons combien cette dimension de « l'aïsthétique » dans cette thèse est bien historiquement située au lieu même des pratiques contemporaines que j'analyse et ici spécialement dans les danses de Trisha Brown et du Contact Improvisation infléchies du « travail de la perception » engagée dans les pratiques artistiques et chorégraphiques dites post-modernes. Je partageais alors et je partage toujours cette idée que les études de recherche en danse, et d'autant lorsqu'elles portent sur le sentir, placent au lieu même des élucidations chorégraphiques, une pensée théorique particulière, et expressément lorsqu'il s'agit de la phénoménologie, ont une tendance anhistorique voire apolitique, et exprimée clairement par Mark Franko :

« Ce qui semblerait caractériser la conviction formaliste dans les Dance Studies est une marque d'élan anti-historique. Ceci est une conséquence de la phénoménologie qui implique un présent éternel. À mon avis, cette idée peut conduire à une définition limitée du contemporain, à la fois anti-sociale et anti-historique ; et pour cette raison même, elle peut être en réalité anti-contemporaine²³² ».

Si j'ai bien souvent rêvé d'ouvrir un laboratoire pluridisciplinaire engageant une espèce de généalogie ou d'archéologie générale de ce « sens » ou plutôt de cette sensibilité kinesthésique, il n'empêche qu'il me paraît encore remarquable de constater la « congruence historique entre ces innovations scientifiques et ces investigations artistiques²³³ », comme celle entre les discours philosophiques et les œuvres chorégraphiques, autour de la « sensation » du corps et de ses mouvements à la fin du 19^e siècle. Quoique tel n'était pas et n'est pas encore notre propos, la « sensation du mouvement » mériterait, il nous semble, d'être davantage d'être historisée dans l'histoire de la danse, dans l'histoire des corps, des sciences et de la pensée. Depuis les années 2000, de nombreux travaux²³⁴ sont bien heureusement apparus pour la traiter corrélativement ou

²³² Mark FRANKO, « La danse et le politique », *Recherches en danse* [En ligne], Traductions, mis en ligne le 16 juin 2017, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1647>

²³³ Aurore DESPRÉS, *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique, op.cit.*, p. 125.

²³⁴ En autres, nous pouvons mentionner : Anne BOISSIERE, « Vers une psychologie du mouvement : l'espace acoustique d'Erwin Straus, entre musique et danse », *Insistance*, 2011/1 (n° 5), p. 55-68. DOI : 10.3917/insi.005.0055. URL : <https://www.cairn.info/revue-insistance-2011-1-page-55.htm> ; A. BOISSIERE, « Le mouvement expressif dansé : Erwin Straus, Walter Benjamin » ; Anne BOISSIERE, Catherine KINTZLER, *Approche philosophique du geste dansé, de l'improvisation à la performance*, Presses universitaires de Septentrion, 2006, p. 103-127 ; Alice GODFROY, « Le silence et la danse au XX^e siècle : d'un désaccord avec la musique à la musicalité des corps » in *Écriture et silence au XX^e siècle* [en ligne]. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2010 (généré le 29 juin 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pus/2514>>. ISBN : 9791034404971. DOI : 10.4000/books.pus.2514 et la thèse en préparation depuis 2017 de Katharina VAN DYK, « Danse, extase, modernité. Isadora Duncan, Mary Wigman, Doris Humphrey » sous la direction d'Isabelle Launay à Paris 8.

plus spécialement, tel l'ouvrage de Susan Leigh Foster, *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*²³⁵ et encore, dans le champ des performances artistiques, celui, sous la direction de Sally Banes et André Lepecki, *The Senses in Performance*²³⁶

N'ayant pas fait porté mes recherches et publications ultérieures directement sur cette question de la kinesthésie, engagée de quelques manières dans le champ d'une « soma-esthétique » par les travaux de Richard Shusterman²³⁷, par ceux sous la direction d'Isabelle Ginot à partir de la méthode Feldenkrais²³⁸, je n'ai pas davantage investi à la lumière de ces travaux.

Il n'empêche que, depuis cette thèse jusqu'à aujourd'hui, ma démarche n'a cessé d'opérer à partir d'une sensibilité kinesthésique placée au fond de toutes mes recherches, de mes méthodologies, de mes analyses de surcroît, de mes enseignements surtout, et encore de tenter de rapporter et de transférer ces savoirs kinesthésiques des danseurs en comprenant la dimension « kin-esthétique » et la « kinesthésie » au lieu même du « sensible » comme méritant d'être pensée, en approches esthétique, politique et historique, en bien d'autres domaines.

Aussi, sur l'importance du sens kinesthésique ou de la kinesthésie, en divers lieux, de communications et d'enseignements en arts du spectacle et en activités physiques et sportives, ceux de la vie ordinaire aussi, j'ai la sensation au fond de n'avoir fait que de (me) répéter. Comment est-il possible encore, et peut-être plus que jamais au XXI^e siècle, que seule la classification d'Aristote vienne à la pensée ? Cela reste pour moi, et dit simplement, encore effarant. Et, dans le même temps, combien il semble aisé de susciter la perception « en termes de mouvement » au lieu de toutes et tous, soit une perception kinesthésique, dès qu'on la pointe et qu'on y porte attention ?

Dès lors, cette thèse portait la notion de « kinesthésie » en un sens bien élargie pour ne s'entendre qu'au plus près de l'étymologie et pour ne concerner bien expressément pas seulement la danse mais bien tout le champ des activités humaines. Il y irait finalement d'une perception générale des « mouvements » des êtres vivants, de leurs manières de se mouvoir, de se porter, de battre, de croître dans l'espace-temps-matière.

4. Le savoir majeur des danseurs qui est venu au cœur du « travail des sensations » de cette thèse, que nous avons tenté de prolonger comme de porter à la compréhension d'autres arts, concernait et concerne encore ce que les danseurs ont bien repéré en une sorte de percept depuis le début du XX^e siècle et qui se donnait encore autrement dans cette danse contemporaine et d'autant « post-moderne » était bien la notion de « **poids** », relevée, au travers des pratiques, comme « sensation de poids ». C'est qu'aussi, la notion de « poids » comme différents modes ou rapports à la gravité apparaissait connexe à la sensibilité kinesthésique. Car, en effet, c'est simplement marquer le fait que le « mouvement » invoqué en « sensation » ou « perception » ne se disait pas seulement d'espace et de temps, mais comme l'a désigné Laban en « facteurs moteurs », d'espace, de temps ET de deux facteurs connexes soulignant la dynamique des variations toniques et rythmiques : de « poids » et de « flux ». Que la « kinesphère » qui engage l'espace puisse se dire aussi exactement et en même temps d'une « dynamosphère » qui engage le temps et la gravité.

Dans le sillage de Laurence Louppe, ce sont ces savoirs du « mouvement », cette « pensée du poids » d'où peuvent s'ouvrir en lectures pour l'histoire et l'esthétique des gestes, différents « rapports à la gravité », des sortes de « **partis-pris pondéraux** » que nous ne cessons encore de convoquer et, peut-être pour mieux les dire, les rapporter ou les transporter ailleurs, de proposer en importance avec la catégorie abstraite, ouverte

²³⁵ Susan Leigh FOSTER, *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*, Londres/New York, Routledge, 2011.

²³⁶ Sally BANES, André LEPECKI, *The Senses in Performance*, Londres/New York, Routledge/TDR series, 2007.

²³⁷ Richard SHUSTERMAN, *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, trad. N. Vieillescazes, Paris, L'Éclat, 2007 ; *Vivre la philosophie : pragmatisme et art de vivre*, trad. C. Fournier, Paris, Klincksieck, 2001 ; *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1992.

²³⁸ Isabelle GINOT (dir.), *Penser les somatiques avec Feldenkrais. Politiques et esthétiques d'une pratique corporelle*, Éditions L'entretemps, 2014 ; Marie BARDET, Joanne CLAVEL, Isabelle GINOT (dir.), *Ecosomatiques, Penser l'écologie depuis le geste*, Montpellier, Deuxième Époque, 2018.

et fluente, de « **pondéralité** », à l'instar de la prise en compte des « spatialités²³⁹ » et des « temporalités²⁴⁰ » dans les « corporéités » ou les « gestualités » donc.

Dans la thèse, ce qu'il apparaissait comme particulièrement prégnant et central au travers de l'ensemble de ces pratiques était un travail sur la « sensation de poids » tant la notion de « poids » développée par les danseurs s'ajustait à des explorations des ressorts tonico-posturaux-gestuels dynamiques qui entraînent toutes les perceptions, soit toute la sensorialité :

« En mettant l'accent sur le concept de "poids", la pensée de la danse contemporaine opère ces multiples croisements sensoriels. Le "poids" est un concept chorégraphique qui n'est pas simplement lié à la seule proprioception définie bio-mécaniquement. Il serait d'ailleurs, il me semble, dommage, de contenir cette "pensée du poids" des danseurs contemporains dans la seule sphère "proprioceptive". Le "poids" est un concept proprio-tactilo-visio-auditif et aussi, pourquoi pas, olfacto-gustatif (on pourrait maintenir cette hypothèse que des "capteurs kinesthésiques" pourraient être décelés au niveau des papilles gustatives et olfactives, hypothèse non-contredite a priori par l'activité d'orientation du nourrisson). La kinesthésie, telle que nous la définissons c'est-à-dire comme esthésie, a cette propension de relier les modes sensoriels entre eux, de les faire communiquer. Par le biais de la kinesthésie, nous pouvons envisager aussi que toute sensorialité suppose un mouvement, mouvement qui prend place dans une situation gravitaire ; qu'ainsi, toute perception est liée à une certaine matérialité pondérale.

La "sensation de poids" existe, pour les danseurs contemporains, selon une certaine "pensée du poids"²⁴¹ constante, comme le dit Laurence Louppe. La "sensation de poids" ou la kinesthésie comme esthésie n'est pas un sens de plus, un sixième sens, mais plutôt définit, comme "pensée du poids", un autre sens des sens. C'est que la pensée du poids et l'actualisation de l'équilibre instable font venir l'ensemble de la sensorialité autrement. Le regard, l'écoute, le toucher, la saveur, l'odeur "prennent du poids", de la consistance volumique inscrite dans un régime itinérant. Nous avons vu combien le "poids", dans l'histoire de la danse contemporaine, avait une valeur pragmatique et paradigmatique, mais le "poids" est, plus qu'une simple nouveauté conceptuelle, le paradigme d'une autre pensée et d'une autre logique de corporéité, intuitionnée par Laban et ses proches successeurs. Mettre l'accent sur la sensibilité kinesthésique, comme le font, aujourd'hui, la plupart des méthodes d'éducation somatique ou sur la "proprioception" comme le fait la kinésiologie d'Hubert Godard réfère essentiellement, à ce projet, de non pas tant "affiner" un sens de plus, mais bien à faire surgir une autre logique sensorielle et corporelle globale²⁴².

Si la thèse avait été particulièrement « esthétique », mes travaux ultérieurs ont consisté à porter cette étude des « rapports au poids » au cœur de ceux à l'espace et au temps, des « partis-pris pondéraux » ou des « pondéralités » au lieu d'approches historiques et esthétiques de l'art chorégraphique – à partir du 15^e notamment dans mes enseignements en histoire de la danse, à partir du 20^e et 21^e dans mes travaux de recherche, mais aussi à rapporter leur enjeux épistémologiques d'être considérés dans d'autres domaines artistiques.

²³⁹ C'est bien le travail de recherche mené plus spécialement par Julie Perrin au département Danse de l'université Paris 8 : *Cinq essais sur la spatialité en danse*, Dijon, Les presses du réel, 2013 ; Perrin Julie, « L'espace en question », *Repères, cahier de danse*, 2006/2, n° 18), p. 3-6, <https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2006-2-page-3.htm>

²⁴⁰ Au titre de l'importance des « temporalités », notons ici qu'en considération du « tissage et dé tissage de la temporalité » et du « dialogue incessant et conflictuel avec la gravitation terrestre » à l'œuvre dans les corporéités dansantes, Michel Bernard forgeait alors spécialement la notion et catégorie abstraite d'« *orbésalité* ». C'est bien aussi pour marquer ces dialogues avec la gravité dans les temporalités du geste que la notion spécifique de « pondéralité » m'a semblé nécessaire. (M. Bernard, « De la corporéité fictionnaire », *Revue internationale de philosophie*, n°222, *L'Es Corps*, 2002/4 ; *De la création chorégraphique, op.cit.*)

²⁴¹ Laurence LOUPPE, Propos recueillis lors d'une conférence sur Trisha Brown à la Maison de la Danse à Lyon en 1996.

²⁴² Aurore DESPRÉS, *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique, op.cit.*, p. 484.

Ainsi, dans cet article ultérieur *Performances américaines des années 60-70. Les enjeux d'une autre relation à la gravité* [Art.10, p. 141-157²⁴³], je portais cette dimension historique du « poids » comme d'une perception des rapports à la gravité au lieu des autres arts, et spécialement ici de l'art performance et des arts plastiques et visuels :

« L'importance du poids est une des grandes découvertes de la danse contemporaine : non seulement le poids comme facteur de mouvement, selon une vision qui resterait platement biomécanique, mais aussi le poids comme enjeu poétique primordial²⁴⁴ ». Comme le souligne Laurence Louppe, le concept de « poids » intervient de manière inaugurale comme le ressort majeur de ce qui a présidé à l'émergence de la modernité en danse au début du XX^e siècle.

Pour les danseurs, des pionniers de la danse moderne que sont J. Dalcroze, R. Laban jusqu'aux danseurs les plus contemporains, le « poids »²⁴⁵ ou la « sensation de poids », termes fréquemment employés dans les pratiques comme dans les théories, signent l'actualisation sans cesse renouvelée par le mouvement du corps, d'une relation des corps à la gravité. Proche des théories de la gravitation formulées par Einstein à la même époque, Laban considère non pas la « gravité » comme un « rapport » homogène et quantitatif à la force et loi newtonienne mais bien plutôt l'espace-temps-matière gravitaire sous les termes d'une « relation » tressée et sans cesse re-négociée dans le champ de l'individualité comme à l'échelle des cultures et des sociétés en une « construction symbolique » faite de « partis-pris pondéraux »²⁴⁶.

Il y a là une invitation conceptuelle à la considération de ce que l'on pourrait appeler des *pondéralités* comme autant de manières *d'être-à-la-gravité*, manières de se tenir, d'être situé, intrinsèquement constitutives de nos manières d'agir, de voir, de sentir et de penser. Pour Hubert Godard, l'organisation gravitaire d'un individu issu d'un « mélange complexe de paramètres philogénétiques, culturels et individuels est la « toile de fond tonique » ou « l'arrière-fond sur lequel se dessine tout mouvement apparent »²⁴⁷.

La gravité intervient alors non pas comme une simple force dont tout un chacun subirait la pression de manière homogène et dont on aurait, par le fait en force de loi, rien à dire, à agir ou à penser, mais plutôt comme un champ dynamique de perceptions et d'actions susceptibles d'opérer, en reprenant ici Jacques Rancière, des « partages du sensible »²⁴⁸ comme autant de configurations et reconfigurations esthétiques et politiques.

Dès lors, au regard des démarches artistiques et chorégraphiques qui ont travaillé à leur mutation dans l'art performance et la danse postmoderne américaine que nous analysons ensemble dans cet article, nous avançons, en perspectives, les enjeux de considérations gravitaires et kinesthésiques dans le champ de l'esthétique et de l'histoire des arts :

Dans l'étude qu'il consacre à la peinture de J.-H. Fragonard et spécialement aux *Hasards heureux de l'escarpolette*, Etienne Jollet appelle, en 1998, à une étude de la pesanteur en histoire de l'art comme à la prise en compte d'une historicité de la pesanteur dans les représentations artistiques²⁴⁹. Il n'empêche que les acceptions de la dimension gravitaire et de ses inflexions successives n'ont trouvé

²⁴³ Art.10. « Performances américaines des années 60-70. Les enjeux d'une autre relation à la gravité », Revue LIGEIA, *Corps et performance*, Dossiers sur l'art, Giovanni Lista (dir.), N°121-122-123-124 sous la direction d'E. Ollier, Paris, 2013, p.149-171 in **Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., Art. 10, p. 141-157.**

²⁴⁴ Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997, p. 97.

²⁴⁵ Rudolf LABAN, *La Maîtrise du Mouvement*, Paris, Actes Sud, 1994.

²⁴⁶ Laurence LOUPPE, *op.cit.*, p. 97.

²⁴⁷ Hubert GODARD, « Le geste et sa perception » in Marcelle Michel, Isabelle Ginot, *La danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1995, p. 224-229.

²⁴⁸ Jacques RANCIÈRE, *Le partage du sensible, Esthétique et Politique, op.cit.*

²⁴⁹ Étienne JOLLET, *Figures de la pesanteur. Fragonard, Newton et les plaisirs de l'escarpolette*, Éditions Jacqueline Chambon, Paris, 1998.

que peu de prolongements dans le champ de l'histoire de l'art et dans celui de l'esthétique. Dans un article consacré à l'étude des œuvres du GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel), Pierre Arnault trace une ligne de recherche qui accorderait aux perceptions visuelles et corporelles l'existence d'un espace gravitaire « non exclusivement optique mais aussi et surtout tactile, musculaire, kinesthésique, un espace corporel qui est à mon sens celui-là même où se jouent les renouvellements les plus intéressants et les plus lourds de conséquences dans la sculpture et dans l'ensemble des formes d'expression tridimensionnelles de l'art autour de 70, de l'Anti-Form au Process Art, de certaines formes de performance à la chorégraphie »²⁵⁰. Dans son étude consacrée justement aux œuvres de R. Morris, Rosalind Krauss détecte justement l'importance du corps soumis aux pressions extérieures et intérieures : « Le contact corporel, pourrions-nous dire, crée une prise de conscience du corps, l'enveloppant, l'isolant... C'est le corps en tant que pression physique, en tant que toucher, ce qu'on pourrait appeler l'*baptique* (ou le tactile), par opposition à l'optique »²⁵¹. Or, l'avènement, dans les années 60, du « corps comme expérience » au sein même des processus et des productions artistiques et qu'attestent particulièrement les phénomènes liés à la « performance » notamment chorégraphique, suppose, selon nous, une reconsidération des théories autour de la perception reformulées non pas seulement à partir des cinq sens traditionnels mais davantage autour de l'acceptation conceptuelle, dans le champ de la production comme de la réception des œuvres, d'une perception « kinesthésique » ou autrement dit, selon une simple étymologie, des sensations des mouvements du corps que ce sentir concerne les mouvements de son propre corps ou les mouvements d'un autre corps ou d'un objet. Le champ théorique d'une possible kin-esthétique considérant les corps dans la vie comme dans l'art en lien avec leurs perceptions de la gravité reste encore à explorer.

5. La thèse avait bien déjà avancé des « logiques du geste » au regard de la perception de différents rapports à la gravité. Dans cette « pensée du poids » formulée par le champ chorégraphique de la modernité en danse dès la fin du 19^e siècle, dans le sillage de Laurence Louppe mais bien aussi au regard du travail en histoire culturelle d'Annie Suquet²⁵², j'esquissais, dans l'introduction de ce texte sur les « performances américaines des années 60-70 » [Art.10, p. 141-157], une approche historique des différentes inflexions de rapports au poids, dans l'histoire de la danse du 20^e siècle et mettait en jeu, ce que j'avais vu de plus saillant dans la thèse, soit cette *certaine relation à la gravité* particulière que ces expérimentations artistiques travaillaient, que je formulais comme spécifiquement basée sur ce que j'ai appelé un ***consentir gravitaire***.

Essouffées d'être des « esclaves industriels » pris par le travail à la chaîne autant que des rectitudes et des raideurs posturales qui, en un idéal de l'élévation, semblent « nier la pesanteur »²⁵³, (comme l'exprime Jacques Dalcroze qui participe avec les *gymnastiques rythmiques* à la vague des nombreux courants d'expression corporelle et de « libération du corps » qui émergent aux Etats-Unis et en Allemagne), les corporéités dès la fin du XIX^e siècle expriment justement un nouveau partage du sensible gravitaire en faisant l'expérience de possibles « relâchements » des corps : souffles, vibrations, ondulations, élans, forces extérieures mais aussi « intérieures » traversent alors les corporéités dansantes.

Du jeu sur les variations musculaires et pneumatiques, de cette ouverture de la palette des tonicités comprise entre la contraction et le relâchement, d'une « lutte » contre la gravité au besoin et désir d'y « céder » (Laban), de ce « chant du tonus » déployé entre les divers degrés de « légèreté » ou de « lourdeur » (Dalcroze) émerge précisément le percept de « poids » et toute la modernité

²⁵⁰ Pierre ARNAULT, *De l'instabilité. Perception visuelle/corporelle de l'espace dans l'environnement cinétique* in Les Cahiers de Musée national d'art moderne n°78, Hiver 2001-2002, p. 63.

²⁵¹ Rosalind KRAUSS, *La Problématique corps/esprit : Robert Morris en séries, op.cit.*, p. 65.

²⁵² Annie SUQUET, *L'éveil des modernités - une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Pantin, Centre Nationale de la Danse, 2012.

²⁵³ Émile JAQUES-DALCROZE, *Le rythme, la musique et l'éducation*, Lausanne, Éditions Fœtisch, 1965.

chorégraphique de François Delsarte à Martha Graham, d'Isadora Duncan à Doris Humphrey, de Rudolf Laban à Alwin Nikolais.

Or, dans ce champ de la danse moderne, il semble que les danseurs de la danse post-moderne américaine opèrent une nouvelle inflexion : c'est moins ici la palette des variations toniques à l'émergence de « l'expressivité » qui sera encore explorée qu'une certaine pondéralité basée expressément sur le *céder* ou le *consentir* à la gravité. Le fait et l'évidence d'une condition pour le moins planétaire devient ici l'objet d'un travail spécifique, scrupuleux et assidu et l'enjeu d'expérimentations qui jouant l'évidence imperceptible voire niée semblent d'abord vouloir la révéler, la mettre à nu et la rendre à la perception.

Dans cet article qui intervient dans mon parcours comme une synthèse et une extension de la thèse pour l'étude des pondéralités, - dans le champ de la danse et dans les autres arts- [Art.10, *Performances américaines des années 60-70. Les enjeux d'une autre relation à la gravité* p. 141-157²⁵⁴], je me penchais sur ces « performances américaines dans les années 60-70 » selon une approche historiographique et transdisciplinaire, et voyait donc comment « une certaine « pondéralité » basée spécifiquement sur un « consentir gravitaire » peut constituer la « trame importante des présences corporelles, des gestes, des mouvements à l'œuvre dans ces performances mais aussi dans les élaborations d'objets, de vidéos ou d'installations qui en découlent, en portent la trace ou les re-jouent ».

Nous tentions alors de voir combien « le concept de « poids » ou les expériences de la gravité des corps et perceptions kinesthésiques que réinvestissent particulièrement les artistes danseurs qui ont participé à l'émulation artistique d'Anna Halprin sur la côte Ouest, du Judson Church Dance Theater ou du Grand Union (Yvonne Rainer, Trisha Brown, Simone Forti, Steve Paxton pour ceux que nous étudions dans ce cadre), infiltrent autant les artistes plasticiens ou musiciens tels Robert Morris, Robert Rauschenberg, Yoko Ono, Gordon Matta-Clark, Carolee Schneemann, La Monte Young, Terry Riley, Bruce Nauman, Meredith Monk, Laurie Anderson, Joan Jonas, Richard Nonas ou Richard Serra.

Je soulignais combien ces performances artistiques ou ces œuvres plastiques s'avancent dans cet enjeu esthétique et politique d'une autre relation à la gravité ou d'un parti-pris pondéral basé sur le *consentir gravitaire* et combien cette pondéralité constitue, à la croisée des arts plastiques, des arts sonores et de la danse, la trame importante des gestes à l'œuvre. Les dispositifs de jeux ou de renversements gravitaires, les expériences de la « perception » et notamment kinesthésique, les figures de l'horizontalité dans l'enjeu d'une égale répartition des parties et notamment des parties d'un corps devenu « démocratique », l'importance du « pedestrian movement » et des gestes ordinaires, les dynamiques tourbillonnaires du déséquilibre, de la chute, du balancé, les « partages » du « poids » adviennent comme autant de re-dispositions esthétiques et politiques basées sur des re-modulations corporelles et perceptives qu'investissent les artistes.

Par l'exposition d'une « gravité rendue à la perception » au travers de « performances » conçues comme de multiples « jeux gravitaires », ceux notamment d'Anna Halprin (dans *Esposizione : Practicing on the Cargo Net* (1962), *Airport Hangar* 1957, *Parage and Changes*, 1965) ; ceux de Simone Forti avec *Five Dance Constructions and Some Other Things*, présenté en 1961 dans le loft de Yoko Ono sur Chamber Street à Manhattan sur la proposition de La Monte Young ; ceux des *Equipments pieces* (1968-1972) de Trisha Brown ou encore de la grande exposition *Neo-Classic* qu'a réalisée Robert Morris à la Tate Gallery en 1971 et de la performance filmée *Tree Dance* (1971) de Gordon Matta-Clark, nous montrions combien les performances explorent une activité ou mode de jeu avec la gravité particulier : gravir, se suspendre, osciller, se balancer, se stabiliser, se déposer, s'ajuster à l'élan. Échafaudages, balançoire, plates-formes inclinées, rampes, poutres, caisses à roulettes, filets suspendus, hamacs, harnais, cordes, aux lieux de scènes, musées, hangars, forêts, mers, cascades, roches, arbres, herbes, sable, constituent autant de dispositifs matériels que de situations

²⁵⁴ Art.10. « Performances américaines des années 60-70. Les enjeux d'une autre relation à la gravité », *op.cit.* in **Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., Art. 10, p. 141-157.**

gravitaires différentes offertes, possiblement au public, à une expérience kinesthésique avivée, ou comme « pour *réaliser* notre situation gravitaire, au double sens de l'agir et d'en prendre conscience²⁵⁵ ».

En désignant bien les kinesthésies comme spécialement convoquées, incitées, travaillées, nous insistions, notamment avec le travail ouvert par Anna et Lawrence Halprin en Californie et auquel ont participé ces artistes de la performance new-yorkaise sur le fait que du « corps », de « l'action », de « l'ordinaire » ou de la « performance », il semblait que ce soit avant tout la perception, et bien la « perception de la gravité » qui venait au lieu d'un « *chantier des expériences kinesthésiques* ». Si les exégètes ont beaucoup insisté sur la dimension quotidienne des gestes investis par le courant de la *task performance*, nous voulions pour notre part relever et souligner l'importance de deux dimensions esthétiques connexes qu'on pourrait qualifier, en écho avec le travail de Richard Shusterman, de « soma-esthétique »²⁵⁶ : la première concerne l'importance donnée dans l'action à l'activité perceptive et précisément, pour ce qui relève de la seconde dimension, aux perceptions kinesthésiques en relation avec les paysages gravitaires.

Ainsi, Robert Morris, également marqué par l'enseignement d'A. Halprin, ne développe le concept d'« Anti-Form » dans son article publié dans Artforum en 1968, qu'en soulignant exactement combien les considérations de pesanteur deviennent toutes aussi importantes que les considérations d'espace, que nous présentions avec cette citation particulièrement éloquente :

Investir une « façon de traiter le corps n'ayant aucun rapport avec le désir de donner l'impression qu'il échappait à la gravité – l'école du « plus léger que l'air ». Il en va de même avec les objets. Je sens qu'une grande partie des informations est du genre kinesthésique [...]. Un objet à un rapport très fort au corps parce qu'il a été fait par un corps. Ou bien parce qu'il a à voir avec les possibilités d'un corps qui agit directement sur les choses. Je me suis profondément engagé dans cette relation qui concerne les choses se rapportant à la réaction du corps, l'ensemble des relations qui concernent la masse, le poids tout autant que l'échelle »²⁵⁷.

Dans ces esthétiques de la gravité, les corps, les sols et les airs gravitaires apparaissent finalement comme les « ressources » primordiales, objets et sujets même des « performances »²⁵⁸.

L'avènement du corps au cœur des phénomènes artistiques s'avance alors ici avant tout comme l'avènement d'un corps sensible en lien avec les paysages gravitaires. La quotidienneté repérée dans le courant de la *task performance* tient donc moins ici à l'usage de postures ou d'actions quotidiennes qu'au fait de mettre à jour l'évidence ordinaire de la pesanteur de tout corps quelles que soient ses activités : « l'être-au-monde » de Merleau-Ponty [dont la phénoménologie de la perception a été traduite dès 1962 et a été à l'influence de beaucoup d'artistes] advient alors, dans une perspective plus pragmatique qu'ontologique, comme *être-à-la-gravité*. De l'imperceptible champ gravitaire à sa perception, du déni à son acceptation, différents dispositifs, figures, motifs sont alors mis en œuvre.

Nous relevons alors **cinq « dispositifs » spatiaux, temporels et aussi bien gravitaires** mis en œuvre que nous déclinions au travers de différentes œuvres artistiques : 1/Renversements des paysages gravitaires ; 2/Dépositions et durées gravitaires ; 3/ Consentir gravitaire ; 4/ Dynamiques tourbillonnaires d'un tombé », des « chutes », des « déséquilibres » ou des « balancés » ; 5/ Partages du poids.

²⁵⁵ Art.10. « Performances américaines des années 60-70. Les enjeux d'une autre relation à la gravité », *op.cit.* in **Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., Art. 10**, p. 144.

²⁵⁶ Richard SHUSTERMAN, *Conscience du Corps, Pour une soma-esthétique*, Paris, Tel-Aviv, Éditions de l'Éclat, 2007.

²⁵⁷ Robert MORRIS dans Eugene C. GOOSSEN, *The Artist speaks: Robert Morris*, Art in America, vol. 58, n° 3, mai-juin 1970, p. 105 ; cité dans R. MORRIS, *From Mnemosyne to Clio : The Mirror to the Labyrinth (1998-1999-2000)*, Milan / Paris / Lyon, Skira / Seuil / Musée d'art contemporain, 2000, p. 51.

²⁵⁸ Voir Lawrence HALPRIN, « Les cycles RSVP. Dispositifs de création dans le champ des activités humaines » in *De l'une à l'autre, Composer, apprendre et partager en mouvements*, Bruxelles, Contredanse, 2010, p. 9-32.

Le dispositif de « **Renversements des paysages gravitaires** » est particulièrement opérant dans les arts de cette période. « Le travail de Trisha Brown et notamment les *Equipments Pieces* (1968-1972) apparaît exemplaire de cette importance de la dimension gravitaire au cœur des performances new-yorkaises. Alors que la figure humaine d'un corps debout et vertical semble absorber l'aplomb et la pondération au point de dénier sa dimension gravitaire, celles d'un corps renversé à l'horizontal ou même simplement porté à divers degrés d'inclinaisons, interviennent alors comme des motifs simples qui l'affirment particulièrement. ». Renversements des paysages gravitaires de *Planes* (1968), de *Floor of the Forest* (1969), de *Walking Down The Side of a Building* (1970), de *Man Walking on the Wall* (1971) de Trisha Brown, où il s'agit aussi bien « d'une réversion spatiale du corps de 90° qui fait retour sur la position 0 mais aussi d'une « réversion mondaine » opérant sur le renversement de vivre ou d'interroger une situation limite comme une situation quelconque ou inversement, mais aussi renversements à l'œuvre dans *Slow Angle Walk (Beckett Walk)* (1968) de Bruce Nauman, de *Bed* (1955), dans la série *Cardboard* (1971-1972) de Robert Rauschenberg ou même de sa performance *Pelican* (1963), où Rauschenberg, bardé d'un parachute sur le dos, est allongé sur le ventre sur un chariot à roulettes et paraît comme en vol. Nous notions aussi combien ces « vols » que l'on retrouve dans des pièces plus récentes de T. Brown (*Lateral Pass*, 1985 ou *Orfeo*, 1998) « paraissent toujours lestés des sols et des airs gravitaires et, en certaine mesure, loin d'un illusionnisme ».

Dès lors, nous insistions sur la prise en compte des dimensions gravitaires ou des pondéralités au sein même de celle de l'espace ou des spatialités dans l'histoire des arts :

Entre verticalité et horizontalité, Leo Steinberg a formulé cette rupture esthétique entre un tableau qui se donne, dans son exposition verticale, comme une « fenêtre » ouverte sur le monde et une œuvre « flatbed » qui accorde aux imaginaires horizontaux celle de révéler l'œuvre comme une « surface de travail »²⁵⁹. C'est, selon nous, que ces « surfaces de travail » se révèlent in fine et avant tout comme des surfaces non pas tant spécialement horizontales qu'essentiellement comme des « surfaces d'appui », surfaces de notre travail gravitaire culturel et personnel, rapport avec les sols, les airs, les autres et le monde qui est ici exposé. C'est alors aussi que la figure humaine s'avance non pas tant comme une verticalité pourvue d'un œil que comme un corps épais de tous ses gestes et gestions gravitaires, corps grave qui peut être aussi littéralement conçu, posé et déposé comme tel.

En désignant le deuxième dispositif « **Dépositions et durées gravitaires** », nous invoquons alors les temporalités à l'œuvre dans ces pondéralités. Dans un certain devenir-objet du sujet comme du corps de l'artiste (particulièrement éloquent au travers de la performance *Column* (1960) de Robert Morris), les performances chorégraphiques insistent alors sur le corps perçu dans sa « réalité du poids, de la masse, d'une physicalité modeste » comme l'exprime Yvonne Rainer au sujet de *Mind is a muscle* (1966). Mais, loin de céder à une objectivation du corps, cette approche du « corps fonctionnel »²⁶⁰ (Forti) ou cette recherche du « corps comme objet »²⁶¹ qui amène Trisha Brown à le concevoir aussi compact et pesant qu'un meuble, entend davantage souligner la concrétude physique et dynamique de cette matière que le danseur place au centre de son art.

Les explorations chorégraphiques tiendront moins à un « bouger » ou à un « se déplacer » selon un vocabulaire identifié qu'à un simple « se laisser traverser » par les forces gravitaires, « se déposer ». « Les corps comme les espaces de rentrer dans leurs durées gravitaires et en quelque sorte de s'appesantir en s'y re-posant. ».

²⁵⁹ LEO STEINBERG, *Other Criteria*, New York, Oxford University Press, 1972. Publication « Bonnes feuilles » dans Artforum, mars 1972.

²⁶⁰ Entretien avec Simone FORTI, "De l'Action Painting à l'Improvisation" in *Variations Américaines*, Revue Mouvement n°1, octobre/novembre/décembre 1995, Paris, p. 16.

²⁶¹ « Cette recherche a conduit à une vision du corps comme mobilier, pas nécessairement aussi utile qu'un meuble, mais construit solidement, carré répondant aux principes de l'équilibre, du soutien, et capable de conserver sa forme, qu'il soit posé sur les pieds ou sur les côtés », Trisha BROWN, *Un mystère concret* in Bulletin du CNDC n°5, janvier 1990, Angers.

De nombreuses performances ou œuvres artistiques viennent ici au lieu de ce que nous avons aussi qualifié ailleurs de « suspension de l'action²⁶² » en s'adonnant à des « dépôts » et en redonnant la gravité de leurs durées. Corps simplement allongés dans leurs durées gravitaires dans *Airport Hangar* (1957) d'A. Halprin, dans les espaces publics, sur les pelouses, sur les bancs, sur les marches des escaliers ou même sur les radeaux d'un lac dans les *Accumulations* (1971-1973) de T. Brown ; dans *Platforms* de Forti ; corps endormi de Laurie Anderson dans les espaces publics dans *Institutional Dream series* (1972-73) ; action de s'allonger sur le dos pendant 40 mn qu'a demandée B. Nauman à une personne jusqu'à ce qu'elle s'imagine que les cellules de son corps se mélangent avec celle du sol dans *Elke Allowing the Floor to Rise Up Over Her, Face Up* (1973) ; espaces et durées gravitaires ouverts aussi aux pressions atmosphériques comme ces blocs de glace transportés puis laissés ensuite à la fonte dans *Fluids* (1967) d'Allan Kaprow.

Ces dé-positions tranquillement traversées par la force gravitaire ne sont pas sans faire écho aux objets épurés, inertes voire pesants des sculptures minimalistes et notamment aux œuvres de l'Art Process de Richard Serra pour qui « le poids est une valeur »²⁶³, de Richard Nonas qui a travaillé dès *Walking Down The Side of a Building* (1970) avec T. Brown, de Donald Judd ou Carl Andre et encore de Robert Morris avec les célèbres *Wall Hanging* (1969) et *Three L-Beams* (1965-1969).

Ainsi, je pointais combien, dans ces « verticalités rendues à des coulées horizontales, ces horizontalités élargies par la douceur des contacts avec les sols et les airs, ces objets et ces corps en tranquillités déposées », se réalise alors « un abandon aux espaces et aux temps gravitaires, une sorte de com-préhension sensible de la gravité à l'œuvre » que nous affirmions sous le terme de « **consentir gravitaire** » comme troisième dispositif, et qui résumait finalement le résultat le plus important pour ces conséquences en portée esthétique et politique, de la thèse et de sa conclusion [Voir Conclusion Thèse, p. 556-578²⁶⁴] : ce consentir gravitaire des danseurs se formulait aussi au regard d'une certaine remise en cause d'une habitude culturelle de *se porter volontairement sur l'axe gravitaire* qu'on avait vu à l'œuvre de la « logique du geste-usage » comme de la conception d'un « mouvement-action » :

Le terme de « consentir gravitaire », en comprenant les deux verbes de « consentir » et de « sentir », vise à rendre compte aussi bien d'un nouveau parti-pris pondéral réalisé dans les œuvres-performances artistiques que des expériences, procédures, pratiques et processus mises en œuvre pour le réaliser. Car le consentir gravitaire ne va pas de soi et fait même l'objet, pour ces danseurs post-modernes, d'un travail intensif dans le cadre de pratiques corporelles diverses regroupées aujourd'hui sous le terme de « pratiques d'éducation somatique ». Dans une démarche expérientielle qui accorderaient autant aux savoirs de type scientifique « sur » le corps qu'aux savoirs coutumiers et culturels « par » le corps qu'encore aux connaissances intimes et personnelles « du corps », les danseurs vont investir, de façon historique, les travaux sur les problématiques corps-esprit de Mabel Todd, les travaux fondés sur l'anatomie et la kinésiologie de Margaret H'Doubler, les pratiques corporelles d'Elsa Gindler, de Laban/Bartenieff, de Moshé Feldenkrais, de Matthias Alexander, de Susan Klein ou du Body-Mind Centering de Bonnie Bainbridge Cohen, ainsi que des pratiques corporelles comme le taï ji, le yoga, l'aïkido. Or, au-delà de leurs spécificités, ces pratiques développent, pour la plupart, une conscience accrue des mouvements du corps basée sur un affinement de la sensorialité kinesthésique en lien avec un rapport à la gravité basé sur le consentir.

²⁶² Aurore DESPRÉS, Conférence « La performance : suspension de l'action ? », École Nationale Supérieure d'Art de Dijon dans le cadre du Festival "Actions", festival autour des nouvelles formes de création organisé par L'Atheneum de l'Université de Dijon, 15 février 2012 in *Volet 1, Biographie CV*, Section 9. Communications & conférences invitées.

²⁶³ Richard SERRA, « Le poids est pour moi une valeur, non qu'il soit plus contraignant que la légèreté, mais j'en sais davantage sur le poids que sur la légèreté » in « Le Poids », *Richard Serra : Écrits et Entretiens 1970-1989*, Paris, Daniel Lelong Éditeur, 1990.

²⁶⁴ Aurore DESPRÉS, *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique, op.cit.*, p. 556-578.

Il y va d'abord d'une perception du sol et des forces gravitaires, non pas comme des instances ennemies, redoutées et contre lesquelles il faudrait « lutter » mais comme des alliés, des *partenaires* premiers constants. Dans une logique du processus, il s'agit de céder aux forces gravitaires, de cultiver leurs accompagnements, de générer du mouvement en s'appuyant sans cesse sur ces données premières d'une situation que sont les surfaces porteuses. L'être-avec le sol et l'air gravitaire comme support de tous les élans et de toutes les altérations. Il est intéressant de remarquer combien ce partenariat avec les sols importe même les œuvres sonores : ainsi, La Monte Young se référant directement au « bourdon » présent dans la musique classique indienne, de dire : « Le fait d'avoir ce bourdon continu rend tout possible parce qu'il y a cette stabilité sur laquelle on peut s'appuyer et alors vous pouvez sauter en l'air, tourner, virevolter, parce que vous savez que lorsque vous retombez, le sol sera là, exactement là »²⁶⁵.

Avec la fameuse « petite danse » de Steve Paxton qui offre un remarquable condensé des danses ouvertes par ce « consentir gravitaire » ; avec le DVD *Material for the Spine* (2008) où, filmé par-dessous la surface vitrée, Paxton lui-même se tient comme pour mieux sentir le « puits de la pesanteur » – terme emprunté à la terminologie des premiers vols dans l'espace qui, en la période des premiers voyages lunaires, n'est pas étrangère à notre propos ; avec bien sûr, ce que j'avais particulièrement analysé dans ma thèse, les *Accumulations* de T. Brown qui offre la vision de ces mouvements flottants, légers, fluides et caressant l'air tels ceux de ces êtres en situation de gravité modifiée, j'insistais, en utilisant l'effort-shape de Laban, sur le fait que ce consentir gravitaire se réalise « non pas sur le mode de la « lutte » envers la gravité impliquant une consistance tonique « ferme » mais constamment et radicalement sur le mode du « céder », impliquant une texture corporelle qu'il nomme non pas « molle » mais bien très justement « douce ». En la courte analyse de *Trio A* (1966) d'Yvonne Rainer :

C'est bien la douceur des contacts avec les sols urbains et avec les airs qui est remarquablement à l'œuvre dans *Accumulations* mais aussi dans ce qui a été relevé comme le chef d'œuvre de la danse post-moderne *Trio A* (1966) d'Yvonne Rainer. « Ce qui est vu, a écrit Rainer à propos de *Trio A*, c'est un contrôle adapté au temps *réel* que prend le poids *réel* du corps pour accomplir les mouvements prescrits. Ce qui est exigé des ressources énergétiques (réelles) du corps semble être proportionné à la tâche – qu'il s'agisse de se soulever du sol, de lever un bras, de pencher le bassin, etc »²⁶⁶. C'est bien cette énergie « proportionnée à la tâche » c'est-à-dire une dépense utilisant non seulement la musculature périphérique volontaire mais aussi plus largement les ressources de la musculature tonique spécialement ajustée aux réactions gravitaires qui font le « contrôle » en même temps que la douceur des mouvements de Rainer et leur donne cet aspect à la fois « terre-à-terre » et « comme sur la lune ».

Je notais combien que ce « consentir gravitaire » suppose, en-corps-situé, une remodulation musculaire et posturale issue d'un profond travail sur la « peur du sol » et la « peur de tomber », qu'ont développé plus intensément les danseurs post-modernes.

La *Petite Danse* advient exactement comme une épreuve de l'assurance des sols et des réactions gravitaires face à l'appel de l'attraction terrestre : ainsi « l'observation des adaptations constantes auxquelles se livrent le corps pour ne pas tomber apaise l'être tout entier »²⁶⁷. De même, si la position allongée ou même globalement l'horizontalité largement prisee dans ces expériences artistiques,

²⁶⁵ LA MONTE YOUNG dans le documentaire de Jacqueline CAUX, *Les Couleurs du prisme, la mécanique du temps. De John Cage à la musique Techno*, Coproduction : Jacqueline Caux, Centre Pompidou, 2009 (traduit par J. Caux).

²⁶⁶ Yvonne RAINER, « A Quasi survey of Some 'Minimalist' Tendencies in th Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A » in Gregory Battcock, Ed., *Minimal Arts : A Critical Anthology*, E.P.Dutton, New York, 1968, rééd. in Rainer, *Works 1961-1973*, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax and New York University, New York, 1974, p. 67.

²⁶⁷ Steve PAXTON, *Fall after Newton*, Nouvelles de Danse n°17, Bruxelles, Contredanse, 1992, p. 41

advient comme une figure portant les enjeux esthétiques et politiques d'une égale répartition des parties et ici du corps, c'est aussi tout simplement qu'en augmentant la surface des appuis, elle permet le mieux d'apaiser la « peur de tomber » et ainsi de lâcher une « volonté de se tenir pour ne pas tomber » sollicitant excessivement les muscles périphériques volontaires plutôt que les muscles toniques anti-gravitaires.

Dans une approche esthétique et politique au prisme de la considération de ce « parti-pris pondéral » comme de ces pondéralités, je notais combien « l'usage non-autoritaire du mouvement »²⁶⁸ dont parlait Trisha Brown, pouvait s'entendre, non pas seulement au lieu de « la vague artistique contestataire des années 60 par ce rejet des artistes des impositions autoritaires d'un marché, d'un style chorégraphique ou les jugements d'un chorégraphe » mais « plus profondément en ce « qu'ils vont chercher une façon de se mouvoir qui parvient à dissoudre l'auto-dirigisme et l'activisme mental ». Comme je le débusquais dans ma thèse, cet « usage non-autoritaire du mouvement » correspond, en fait, en dernière instance, « à un renoncement à l'activisme en matière d'équilibration » : il suffit en cette matière de se laisser porter, de s'appuyer sur les surfaces porteuses que sont, en premier lieu, le sol et l'air gravitaire ».

C'était là un des résultats les plus paradigmatique et générique de la thèse : le fait de repérer une logique de la corporéité occidentale fondée sur une « manière de se porter volontairement sur l'axe gravitaire », au contraire de cette logique *aesthétique* du geste que nous dégagions de la danse post-moderne et des méthodes d'éducation somatique basées sur un « rapport à la gravité autre » que nous appelions le *consentir gravitaire*. Dans ce prolongement, j'écrivais :

Le consentir gravitaire remet alors en question selon nous un parti-pris pondéral qui fonctionne comme une sorte d'archétype essentiel de la mentalité et de la corporéité occidentale : une conception de l'action basée sur une « volonté de faire » qui revient en dernière (ou première) instance à une « volonté de se porter », un « faire anti-gravitaire » de fond qui influencerait toute la motricité et qui serait là démasqué, repensé et transformé par ces investigations²⁶⁹.

Par le dispositif 4, ce sont les « **Dynamiques tourbillonnaires d'un tombé** », des « **chutes** », des « **déséquilibres** » ou des « **balancés** », qui viennent particulièrement à l'œuvre. Ce sont les figures du déséquilibre que convoque B.Nauman avec *Bouncing in the Corner N°.1* (1969), *Wall/Floor Positions* et *Revolving Upside Down* (1969) ; au mouvement limite de la chute qu'invite Yoko Ono avec sa *Pièce pour tomber* (1964), nous remarquons combien les marches de Nauman dans *Walking in Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square* (1967-1968) ou dans *Slow Angle Walk (Beckett Walk)* (1968) ne suivent justement pas un décentrement ou une sortie de l'axe tels que s'absenterait l'idée de verticalité.

Ainsi, nous marquons avec Trisha Brown combien « la dynamique d'un tombé ou d'un penché s'ajuste précisément dans les investigations chorégraphiques un « savoir se laisser tomber »²⁷⁰ permettant justement, qu'au sein même d'une simple marche, le corps vaque dans un déséquilibre continué suivant les flux d'un consentir gravitaire réalisé véritablement et effectivement, je pense, par très peu de danses ou performances. »

C'est là où les expériences du déséquilibre et de la chute ont justement constitué le programme principal des pratiquants qui ont initié le courant de danse du *Contact Improvisation* à partir de 1972 mais, dès les premières années de travail que retrace la vidéo *Fall after Newton* (1987), et comme Paxton l'énonce encore dans *Material for the Spine* (2008) sur les images de la chute d'un citron, d'un filet d'eau ou d'un corps humain, il s'agit de

²⁶⁸ Trisha BROWN, *Du simple au complexe*, Angers, Bulletin du CNDC, n°5, Janvier 1990, p. 8.

²⁶⁹ Aurore DESPRES, « Un rapport autre à la gravité : enjeux » in *Actes du Colloque International : La danse : une culture en mouvement*, Centre de Recherches Européennes en Éducation Corporelle - Université de Strasbourg, 2000, p. 129-139 in **Volet 1, Biographie CV, Section 7**. Publications.

²⁷⁰ « Si vous dites à quelqu'un : laissez-vous tomber, vous prenez un risque ; il y a danger physique... Et l'habileté du danseur doit lui permettre de tomber », dans *Trisha Brown*, Lise BRUNEL, *op. cit.*, p. 80.

considérer combien « dans une chute, l'énergie de l'impact peut être transformée et redirigée parallèlement au sol, plutôt qu'en un choc perpendiculaire et brutal ».

Dès lors, nous soulignons combien, au contraire d'autres performances dans le sillage de l'art corporel ou de l'art-action, les artistes danseurs vont plutôt cultiver par les perceptions kinesthésiques, une économie de l'effort comme une conception du corps qui apprend, pour se mouvoir, à ne plus savoir avoir mal et, en somme, au fond de chaque petit geste, une façon de ne pas blesser le corps. Trisha Brown dit avoir « moins d'indulgence envers la douleur » : « Je travaille avec la seule idée de la morphologie, et je dessine les choses avec douceur. Ça m'inquiète de penser que les danseurs souffrent. Je voudrais éliminer cela »²⁷¹.

Au centre de cette pensée du corps se trouve d'abord une attention à la manière de « se porter ». « La *Petite Danse* réalisée déjà dans *Magnesium* (1972) dans la perception des micro-mouvements des ajustements gravitaires advient exactement aussi parce que « le calme éprouvé pendant l'arrêt en station debout peut s'étendre à la chute »²⁷². Les transformations des énergies verticales en énergies horizontales mais aussi celles qui adviennent à l'inverse pour l'effectuation aisée des rebonds et des sauts, constituent des pratiques spécialement travaillées par le *Contact Improvisation* et débouchent directement sur une pondéralité douce aussi bien que sur une conception courbée, spiralée et tourbillonnaire des forces et des espaces. Entre la chute et le saut, entre le haut et le bas, entre la tête et les pieds d'une position debout, se trace dans l'imaginaire, dans le réel et dans la symbolique d'un mouvement non pas une ligne droite et verticale mais bien une pluralité volumineuse de courbes et de spirales. ».

Dans le champ d'une histoire et esthétique de la danse, je soulignais combien cette pensée d'une gravité tourbillonnaire amène aussi à mettre l'accent sur une modalité rythmique qui avait été très peu explorée jusqu'alors par les corporités et les danses occidentales : les balancés, les oscillations et tous les ressorts des éléments pendulaires, qu'on voit à l'œuvre dans de nombreuses sculptures et installations, celles de Claes Oldenbourg notamment, ou avec les nombreux corps suspendus dans les performances, celui des infimes oscillations de S. Forti dans *Accompagnement for La Monte's 2 sounds* (1961) ou des amples balancements de C. Schneemann dans *Up to and Including her Limits* (1976) notamment.

Cette esthétique pendulaire gagne les corporités et les danses occidentales au point que les balancés d'une ou plusieurs parties du corps, autrement nommés *swings*, vont, de manière tout à fait inédite, jusqu'à y proliférer : balancés de bras, de jambe, de la tête, du bassin, etc. La figure du « rebond » que l'on trouve exemplairement dans le saut et qui, selon Laban, fait prédominer une accentuation rythmique au milieu de sa parabole « par l'énergie musculaire » se retourne en un « swing » qui fait prédominer, au milieu du mouvement, une accentuation rythmique « par la gravité ».

Ce sont évidemment les danses de Trisha Brown à partir de la période, nommée par le critique d'art Klaus Kertess, « Structure moléculaire instable » de 1976 à 1983, dont nous rapportons quelques analyses, notamment de *Set and Reset* (1983) qui avaient été réalisées dans la thèse, au travers du modèle du « pendule » simple ou multiple [Art.10, p. 154-155²⁷³]. Celles-ci induisent des danses erratiques et chaotiques basées sur un constant déséquilibre, une perpétuelle instabilité, un constant décentrement du poids : propagation, circulation, écoulement, fluidité qui ne contredit pas un extraordinaire foisonnement des mouvements qui ne cessent de bifurquer, de changer brusquement de directions, de formes, de vitesse. « Ma danse est saturée de mouvements glissés, de ruptures dans le mouvement, l'emplacement, la direction. Elle part toujours là où on ne l'attend pas. Ma danse est imprévisible, improbable, continue. »²⁷⁴

²⁷¹ Trisha BROWN, *Du simple au complexe*, op. cit., p. 8.

²⁷² Steve PAXTON, *Fall after Newton*, op.cit., p. 42.

²⁷³ Art.10. « Performances américaines des années 60-70. Les enjeux d'une autre relation à la gravité », op.cit in **Volet 4-Publications 2000-2019**, op.cit., Art. 10, p. 154-155.

²⁷⁴ Trisha BROWN, Lise BRUNEL, op.cit. p. 44.

En dispositif ultime dans cet article, nous investissons ce qui apparaît au cœur de ce motif du « consentir gravitaire » : **les « partages du poids »**. « Devenir-avec la gravité suppose le primat de la relation à l'autre et au monde. En investissant la dimension pondérale des corps et leurs contacts avec ce qui les porte, ces expériences chorégraphiques affirment l'irréductibilité de la dimension d'un corps in situ dans son rapport « avec » et exaltent par là le relationnel ». Avec *Leaning Duets* (1970) de T. Brown, il y a ces duos où l'un ne peut faire un pas sans l'autre, dans l'instabilité d'un point d'équilibre mutuel. « Dans le *Continuous Project Altered Daily* (1970) de Rainer, la séquence du « Yielding Act » place une personne qui se laisse tomber, incliner, osciller, déplacer, désaxer, chuter, au milieu d'autres personnes qui lui offrent leurs supports ou contre-poids. Avec *Dance Contructions* (1961) de Forti et notamment *Huddle*, pièce qu'on a pu considérer comme une forme germinale du *Contact Improvisation*, verser son poids jusqu'à le partager suppose de se pénétrer des corps devenus paysages jusqu'à en faire les partenaires de ses propres évolutions ». Mais, c'est évidemment le *Contact Improvisation* qui a particulièrement travaillé « cette com-préhension de tous les supports qui permet notre efficience au monde » :

Là, précisément, les danses improvisées émergent d'une partition générique fondée sur un « contact » (tactile, kinesthésique, visuel, auditif, etc et plus largement sensitif) : contacts avec le sol, avec d'autres objets ou avec d'autres corps devenus partenaires de tout mouvement. Ce faisant, à la base du *Contact Improvisation*, il y a cette maxime : "Être en contact mais sans s'agripper". Le principe ici n'est pas de simple forme mais bien définitionnel d'une modalité de contact à l'autre et à soi où s'absente la prise sur l'autre, le mouvement violent, mouvement violent défini ici comme celui qui fixe, arrête le continuum transformatif de l'échange, objective l'autre et soi et donc mortifie. Dans cette conception non-autoritariste du geste, les danses sans cesse co-construites, peuvent aller de l'immobilité relative de la *Petite Danse* jusqu'aux échanges les plus hautement énergiques comme il est déjà le cas dans *Magnesium* (1972) : elles sont alors issues directement de « partages du poids » nés des dialogues physiques et d'une « suite de décisions prises sur-le-champ ». Entendons ici que ces danses se réalisent dans l'instant, sans modèle ou répétition mais aussi que la danse émerge du « champ » comme d'un contexte et qu'elle ne peut donc s'envisager en dehors d'une interaction avec les paysages de forces, d'objets, de corps, de matières. Entendons aussi dans ces « partages du poids » qu'il s'agit autant d'entrer en relation, d'échanger, de se connecter avec l'autre que, par les pressions, les glissements, les frottements, les confrontations d'opérer des distinctions et des différenciations par le « poids ». C'est bien ce jeu des différenciations-connexions qui est particulièrement à l'œuvre dans le *Contact Improvisation*.

6. Dans un article écrit bien ultérieurement en 2000, j'avais considéré plus spécialement, comme la conclusion de la thèse en avait ouvert les problématiques, les **modalités pédagogiques** que je voyais à l'œuvre dans le *Contact Improvisation* et précisément au lieu de mon observation participante de la session « Immersion », rencontre internationale, organisée par ContreDanse, sur ce thème de "l'enseignement du Contact Improvisation", du 18 au 21 mai 2000. Durant cette rencontre, se sont succédés des ateliers de Contact Improvisation avec Dieter Heitkamp (Allemagne), Kurt Koegel (Allemagne), Mary Prestidge (Angleterre), Nancy Stark-Smith (USA), Lulla Chourlin (France), Patricia Kuypers (Belgique), Caroline Waters (USA) et Frey Faust (France), des discussions relatives à l'enseignement (marquées les questions) et des jams. [Art.12, p. 167-174, *La relation pédagogique dans la Danse Contact Improvisation : le partage en mouvement*²⁷⁵].

Les manières d'enseigner-apprendre m'apparaissaient nouées avec des manières de créer, tant déjà sur le plan historique, « L'ensemble des danseurs qui vont constituer le vivier de la danse post-moderne (Steve Paxton, Trisha Brown, Simone Forti, Yvonne Rainer, Lucinda Childs, entre autres) s'accordent à voir dans les travaux d'Ann Halprin et de Robert Dunn, le moteur de leur recherche exploratoire » : « au travers des

²⁷⁵ Art. 12, « La relation pédagogique dans la Danse Contact Improvisation : le partage en mouvement » in *Incorporer*, Nouvelles de Danse, Printemps-Été N°46-47, 2001, ContreDanse, Bruxelles, p. 23-39 in *Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., p. 167-174*.

« tasks », des danses de structures, de procédures, posées comme des “règles de jeu”, des contraintes contextuelles” ou des “programmes d’action” (Halprin) mais encore le fait que la réalisation de ces tâches donne lieu non pas à un jugement (esthétique ou qualitatif bien/mal, juste/faux) du résultat mais se fasse le support-ressource d’une recherche exploratrice relancée (Dunn) s’avançant directement dans une certaine « rupture avec une pédagogie imitatrice et modélisante ».

Ce qui a marqué les danseurs suivant les cours de Robert Dunn est justement cette déhiérarchisation élève-à-former/enseignant-dépositaire-du-savoir, à laquelle se joignait la “méthode d’analyse du travail montré” : là, la parole de l’enseignant se transforme en une question : “comment as-tu fait cette danse?”. Dans les ateliers d’Anna Halprin, la tâche constitue un prétexte à une pratique et à une observation du fonctionnement des corps, doublée d’une analyse kinésiologique. Le corps, l’atelier se transforme en laboratoire de recherche sur le mouvement où chacun devient l’acteur de son apprentissage autour de ces questions “Comment je procède ? Comment il ou elle procède, lorsque je l’observe ? Comment je l’observe ? Qu’est-ce qui m’empêche de ? Qu’est-ce qu’il ou elle l’empêche de ? Qu’est-ce qui est de l’ordre du parasite dans ce mouvement ? qu’est-ce qui est de l’ordre des déterminismes personnels, culturels ?

Je mettais alors en exergue combien le *Contact Improvisation* s’est énoncé au départ selon une certaine « éthique pédagogique ». « Il importait à Steve Paxton, extrêmement concerné par la dimension sociale de la danse, de proposer une “structure” qui puisse générer, justement et très particulièrement, de nouveaux modes de communication et de transmission ».

Les propos de Steve Paxton sur la genèse et le développement de la forme se tissent et se retissent autour deux constats concernant la danse et son enseignement, en général : “l’isolement” des êtres-danseurs, parcellisés en “individus isolés physiquement, habituellement au sein d’un groupe”, constat corrélatif au procédé “dictatorial” structurant aussi bien la formation, la création, que les chorégraphies elles-mêmes. Paxton voit la structure séparatrice, hiérarchique et autoritaire opérante et effective non seulement dans le ballet classique mais aussi dans la Modern Dance, et encore, plus proche de lui, dans l’Abstract Dance de Cunningham (que Simone Forti qualifiera d’ailleurs aussi de “technique isolatoire” que ce soit sur le plan de la perception des parties du corps, que de la mise en espace des danseurs dans les créations, que sur le plan de la pédagogie où règne le “diviser pour mieux régner”). Participant au contexte contestataire des années 60 et à la danse expérimentale de la Judson Church, improvisant aussi au sein de l’association libertaire d’improvisation de théâtre et de danse, sans modèle ni leader que fut The Grand Union, il retient néanmoins que, même ces expériences communautaires “tendent à laisser leurs membres isolés” enfermés dans leur liberté et leur expression individuelle. Plutôt qu’une anti-structure telle qu’a été le “Grand Union”, il s’agissait plutôt, pour Steve Paxton, d’établir une structure où prédomineraient non seulement l’improvisation (ouverte sur la multiplicité des mouvements possibles sans modélisation), mais aussi l’échange, et politiquement parlant, l’échange réversible.

Considérant la structure ouverte et « chiasmatisée » du *Contact Improvisation*, coïncidant avec un « dialogue physique » ou un « partage du poids » en constantes fluctuations et déséquilibres à partir d’un point de contact entre les corps, je considérais combien cette « forme contient intrinsèquement et virtuellement, et ce très généralement, une modalité pédagogique fondée sur l’émergence et non sur la prescription », suppose dans sa forme donc, un dé-centrement de l’enseignement comme de l’apprentissage centré non plus sur l’enseignant (comme dans les pédagogies traditionnelles), ni même sur l’élève (comme dans les pédagogies nouvelles) mais plutôt dans l’interaction entre les deux... que l’on pouvait rapprocher, historiquement aussi, des « sciences des systèmes dynamiques et notamment de la pensée écologique de l’action et de la perception du physiologiste Bernstein et du psychobiologiste américain Gibson, qui naît aussi dans les années 70 aux USA ». En lien avec les théories dynamiques de l’apprentissage moteur (Reed, Kugler et Turvey 1987) qui comprennent le comportement d’un système complexe *émerge* de l’interaction des *contraintes* qui pèsent sur

lui, je nommais combien la Danse Contact Improvisation pouvait apparaître comme une forme non prescriptive et donc une « forme émergente » en tant que « le performer n'existe pas en tant que sujet ou objet ou entité isolée, il n'existe que par la relation et est impliqué (incité ou réalisé) par l'environnement ». Mais si « Steve Paxton initie une forme émergente pour l'émergence d'une relation autre, et donc aussi d'une autre relation pédagogique », nous insistions sur le fait que « la relation pédagogique n'existe qu'actualisée dans un faire, dans des faire multiples », que nous analysions au travers des enseignements observés lors de la rencontre *Immersion*. Nous rendions plutôt compte « de la multiplicité des modalités pédagogiques utilisées non seulement d'un enseignant à l'autre mais aussi dans le cadre d'un même enseignement ». Imprégnation corporelle et vocale, imitation formelle, incitation kinesthésique par l'imaginaire, exploration libre, dispositifs perceptifs, inductions d'actions, avec remédiation ou pas, configurations spatiales enseignants/enseigné très diversifiées, distance ou empathie corporelle, il n'empêche que je relevais une relation pédagogique fondée non pas sur une volonté de maîtrise, et reprenant Michel Bernard, combien les pédagogues ne cachaient pas "l'impouvoir qui se trame dans toute relation pédagogique".

Sur le plan des contenus d'enseignement, je dégageais cinq aspects à l'œuvre : l'importance accordée au contexte comme générateur d'incertitude et de découvertes potentielles ; la socialité, le partenariat ; le travail de la perception ; le travail sur les fonctionnements du corps ; la communication verbale de l'expérience et rapportait quelques éléments de réflexion qui avait tramé les discussions.

In fine, loin de penser que le *Contact Improvisation* impliquait une « rupture » des modes pédagogiques comme une « rupture » esthétique et politique, en lien avec le mouvement « contestataire » aux dimensions esthétiques et politiques évidentes qui l'ont générées, je portais une réflexion critique sur le danger de catégoriser comme de faire correspondre une forme chorégraphique à une modalité pédagogique, cela notamment en réaction avec le discours posé sur la « danse classique » (disciplinaire) ou la danse contemporaine (auto-disciplinaire et singularisante) tenu notamment par Sylvia Faure dans un ouvrage qui venait d'être publié²⁷⁶ (1999).

Cette correspondance généralisante (fondée d'ailleurs sur des "catégories esthétiques" qu'il conviendrait d'interroger) instaure, selon nous, une négation de la possible diversité des modalités d'apprentissage utilisées pour une même "forme de danse" non seulement dans l'histoire mais aussi à un moment donné. Aucune "forme de danse" ou contenu de danse n'apparaît, selon nous, par essence ou intrinsèquement liée à une modalité pédagogique ; il reste que, dans chaque contexte, c'est bien la danse de l'enseignant qui est au centre de la qualité de la transmission, c'est lui qui fait la modalité quel que soit ce qu'il enseigne, c'est elle qui véhicule un état de corps donc un rapport au monde. La convergence entre une modalité d'enseignement et la nature de ce qui s'enseigne s'effectue exactement dans le corps de l'enseignant, dans son com-portement oral, gestuelle ; là, et seulement là on ne peut pas séparer le contenu enseigné du comment on l'enseigne.

Ainsi, s'il est évident que ce « travail du sentir » n'est pas sans implication esthétique et politique, il convient à chaque fois de considérer, ce au lieu des créations artistiques comme des transmissions pédagogiques elles-mêmes, *comment* il est réalisé. Soit l'importance des analyses micro, de la perception même du chercheur, de son geste même, sur lesquelles on va venir.

7. Plusieurs **questions** peuvent être posées, vingt ans après, à cette thèse.

La première peut-être serait celle de la « rupture » ou pas qu'opère ce travail du sentir que nous avons ancré dans le courant de la danse post-moderne américaine, même si la logique esthétique ainsi désignée supposait d'ouvertes et multiples reconfigurations des *manières de (se) porter* qui dépassait ce contexte particulier pour s'avancer, en conclusion, en devenir d'un enjeu esthétique et politique que pouvait contenir ce « consentir

²⁷⁶ Sylvia FAURE, *Les processus d'incorporation et d'appropriation du métier de danseur. Sociologie des modes d'apprentissage de la danse "classique" et de la danse "contemporaine"*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1999, 622 p.

gravitaire ». La question de la rupture renvoie à une certaine conception de l'histoire et de l'histoire de la danse en particulier à laquelle nous ne sommes pas sûre d'adhérer, tant nous pensons en termes d'inflexions successives mais aussi d'ontologies multiples existant dans une même synchronie. Pourtant, il nous semble tout de même important d'y répondre, car c'est certainement dans la considération d'une approche historique de la danse et des arts et dans la considération de la dimension politique (et pédagogique) que nous prolongions ces travaux.

Quelques deux ans après ma soutenance, Jacques Rancière publie « Le partage du sensible. Esthétique et politique » où, en plus de saisir combien le politique peut se saisir d'une certaine « configuration du sensible » entraînant un certain partage des « places et des parts » comme des manières d'agir, de penser, de sentir, il définit un « régime esthétique des arts » succédant au « régime représentatif » fondé sur la mimesis. En fondant l'être de « l'art » sous une certaine forme d'appréhension sensible, le régime esthétique de l'art s'avance comme une promesse utopique de communication directe de « quiconque » faisant cette expérience « hétérogène » de suspension des connexions ordinaires entre apparence et réalité, forme et matière, activité et passivité, entendement et sensibilité. Dès lors, ce régime est « paradoxal », car il fonde l'autonomie de l'art qu'au prix de supprimer les frontières séparant les pratiques et ses objets de ceux de la vie ordinaire et de faire du libre jeu esthétique la promesse d'une révolution²⁷⁷. Sans entrer ici dans l'exposition de ce régime esthétique que Rancière développa au travers de *Malaise dans l'esthétique* (2004) et dans *Aisthesis* (2011)²⁷⁸ dont les publications influèrent profondément la prise en compte du politique en danse comme le pointe Julie Perrin²⁷⁹, il est clair que l'identification de l'art à ce régime esthétique fait fondre toutes les « ruptures » fondées sur le nouveau des « modernités » comme de « post-modernités » en sorte qu'il ne cesse de les contenir comme de les alimenter. Proche de cette pensée, notre conclusion exposait justement ces incessantes implications entre une logique du geste-usage avec celle du geste-usé, elles-mêmes impliquant une logique du geste expressif ou du geste poétique, qui entraînait dans son sillage, sous le prisme des « sensations », toute la « modernité en danse ».

Si, définissant une logique du « geste esthétique », nous énoncions une certaine « différence de nature²⁸⁰ », ce n'était pas, tant, insister et transporter, selon un point de vue historique, tel Sally Banes, une certaine idéologie de la « rupture » qu'aurait opérée la « contestation » « anti-moderne » du courant « post-modern », c'était bien plutôt pointer, non seulement que les « avants-gardes » chorégraphiques (des années 20 comme des années 60 quoique autrement) pouvaient être lues historiquement au regard d'un « travail de la perception », de la kinesthésie comme du « poids » et du « flux » qu'elles mettent particulièrement en jeu, en importance et en connaissance, mais surtout affirmer les *potentiels* chorégraphiques, épistémologiques, politiques et esth-éthiques de la considération, de la conception, de la perception et de l'expérience de la perception au lieu même d'un geste et inversement, comme aussi, selon nous, des « manières de (se) porter » dans le champ culturel, artistique, esthétique, philosophique, historique, et aussi dans le champ chorégraphique.

Aussi, on en vient à notre deuxième point. Il est certain que la « logique esthétique » que je détectais dans les pratiques artistiques de Trisha Brown, du Contact Improvisation, de Simone Forti encore d'Anna Halprin avec laquelle je suivais le stage organisé par Contredanse en 2002 duquel a été publié un DVD interactif²⁸¹, suppose des procédures artistiques et pédagogiques basées sur ce que j'ai nommé alors en lien

²⁷⁷ Jacques RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Editions Galilée, 2004, 4e de couverture

²⁷⁸ Jacques RANCIÈRE, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Éditions Galilée, 2011.

²⁷⁹ Julie PERRIN, « Lire Rancière depuis le champ de la danse contemporaine », *Recherches en danse* [En ligne], Actualités de la recherche, mis en ligne le 19 janvier 2015, <http://journals.openedition.org/danse/983>

²⁸⁰ « Il y a entre les deux logiques une véritable différence de nature... à l'instar des différences que repèrent François Jullien entre la pensée occidentale et la pensée taoïste. Une logique du processus se substitue à une logique du résultat ou de l'occasion. À une logique du geste-résultat, la logique esthétique substitue une logique du geste-processus et le processus comme le geste deviennent affaire de perception continue. Le geste esthétique démantèle le schéma sensori-moteur en faisant coïncider la sensation et le mouvement. Le geste devient un processus de perception et la perception se fait geste », Aurore DESPRÉS, *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique*, op.cit., « Conclusion », p. 570.

²⁸¹ Baptiste ADRIEN, Florence CORIN (dir), Anna HALPRIN, *Dancing Life / Danser la vie*, DVD, Contredanse, 2014.

avec les artistes-pédagogues : « logique du processus », « improvisation », « improvisation structurée », « émergence », « responsabilité de chacun », « partenariat », « confiance », « protocoles d'expérience », « cadre de l'expérience », « expérience » (les écrits d'Erwin Goffman²⁸², de John Dewey mais aussi de Merleau-Ponty y ayant historiquement leurs importances sur les artistes américains), « partage verbale des expériences », « réversibilité », « prise de décision en cours d'action », « collaboration », « connexion-différenciation », et avec G. Deleuze, « pli », « multiplicité », « rhizome », que je résumais alors sur le paradigme de « l'avec » comme du « con-sentir » (consentir pour lequel le partenariat avec les airs et les sols gravitaires comme avec le monde me paraît, dans une conception écologique d'autant plus actuelle, particulièrement important d'être sensible).

Si, après la rédaction de l'article *Performances américaines des années 60-70* [Art.10, p. 141-157²⁸³], je n'ai pas poursuivi dans l'étude même de ces danses et sur le sujet même de l'improvisation en danse²⁸⁴, il n'en demeure pas moins que mes démarches de recherche, de cette thèse jusqu'à aujourd'hui, présentés ici comme « recherches-milieux », en sont particulièrement nourries.

Sans illusion de « rupture » dans les formes politiques que ces danses puissent apporter à ces endroits - quoique j'avais bien conclu sur l'importance des « micro-politiques » liées à la perception de soi et des autres s'y mettant en œuvre dans la « discrétion d'un geste »²⁸⁵ même [Thèse PDF, p. 573], il est certain que ces savoirs des danseurs-chorégraphes dans le champ de l'improvisation m'ont permis, dans une circulation entre la pratique et la théorie, de comprendre le geste et les gestes dans le champ de théorisations empruntées d'approches écologiques proches des philosophies pragmatiques basées sur l'expérience processuelle et des systèmes dynamiques basés sur une conception du milieu qui fait bien retour sur les dispositifs-milieux que j'ai développé en *Partie 1 Médialités*.

Ainsi, j'ouvrais l'aventure du *D.U Art, danse et performance*, en base d'un certain transfert ou « transport » de ces méthodologies liées à des processus de création collective, des « tasks » ou plus fondamentalement des « protocoles d'expérience ».

À cet endroit, de l'investissement de concept-milieu ou de questions, de prises de notes comme d'écritures-milieux, des passages entre le geste, le dessin, le mot, les gens ou autres êtres gestuels, les méthodologies impulsées à partir de « protocoles d'expérience », des principes de « transmettre le quoi et non pas le comment », des « tâches » mêmes dont parle Anna Halprin et les « dispositifs de création dans le champ des activités humaines »²⁸⁶ de Lawrence Halprin me paraissent encore tout à fait importer à mes travaux comme à l'actualité de la recherche.

Comme je l'écrivais alors en 2011 dans « Ruptures dans la transmission. Le corps comme dissensus » [Art. 19, p. 279-290²⁸⁷] en investissant la question de la transmission dans ces processus de création et de formation :

²⁸² Erwin GOFFMAN, *Les Cadres de l'expérience*, Traduction I. Joseph, M. Dartevelle et P. Joseph, Editions de Minuit, 1991 [1974]

²⁸³ Art.10. « Performances américaines des années 60-70. Les enjeux d'une autre relation à la gravité », *op.cit* in **Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., Art. 10, p. 154-155.**

²⁸⁴ Anne BOISSIÈRE, Catherine KINTZLER, *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Maison de la recherche, Centre Éric Weil, Centre d'étude des arts contemporains, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

²⁸⁵ « Nous serions davantage dans cette sphère que Gilles Deleuze appelle "micro-politique". L'action politique des danseurs se situe alors dans la discrétion d'un geste. Or, ce geste discret ne touche-t-il pas à la source première de ce que peut être une institution ? L'institution n'est-elle pas, comme le souligne Pierre Legendre, en dernière instance, une institution des corps et des gestes ? », Aurore DESPRÉS, *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique, op.cit.*, « Conclusion », p. 573.

²⁸⁶ Lawrence HALPRIN, « Les cycles RSVP. Dispositifs de création dans le champ des activités humaines » in *De l'une à l'autre, Composer, apprendre et partager en mouvements*, Bruxelles, Contredanse, 2010, p. 9-32.

²⁸⁷ Art. 19, « Ruptures dans la transmission. Le corps comme dissensus » in Joëlle Vellet, Mahalia Lassibile (dir.), *La transmission du geste, enjeux et perspectives en danse*, Collection Thyrsé, L'Harmattan, à paraître 2019, p. 279 in **Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., Art. 8, p. 279-290.**

Résumé : Dans le champ d'une réflexion sur la transmission du geste dans l'art chorégraphique et plus largement dans les arts contemporains liés à la « performance », nous voudrions mettre en exergue l'apparition et peut-être même l'insistance dans les processus contemporains de création, de formation ou de réception (d'Anna & Lawrence Halprin à Boris Charmatz en passant par

Transmettre le « quoi » et non pas le « comment », telle est la formule qu'emploie, depuis les années 50 et encore avec ferveur aujourd'hui, Anna Halprin, chorégraphe-danseuse pionnière de la post-modern dance dont l'influence s'entend et s'étend jusqu'à la jeune génération des danseurs-chorégraphes européens. La formule s'exprime de manière nette et tranchée : elle opère une séparation entre un « quoi faire » et un « comment faire » et énonce une démarche spécifique concernant la transmission du geste : il s'agit de transmettre ce qu'il y a à faire mais pas comment le faire. Alors que l'art chorégraphique et les pratiques de danse en général reposent communément sur la transmission d'un pas, d'un geste, d'un mouvement et bien spécialement sur une *manière* ou une façon de les faire, cette assertion intervient en rupture des données communes sur la transmission du geste et semble remettre en question en même temps la nature et la définition du mouvement « dansé » : si danser est justement un acte qui accorde attention à certaines manières de se mouvoir, comment peuvent-elles ne pas être l'objet même des transmissions ? Et, face à la contradiction, cette question d'arriver : qu'est-ce qui se transmet alors ?

[...]

Qu'est-ce qui se transmet donc ? Non pas seulement des « quoi », « tâches » ou « partitions » prétextes aux expériences que justement un « comment ? » qui ne s'énoncerait qu'en *questions* : comment tu fais ? comment tu bouges ? comment tu te tiens ? pourquoi ? questionnements faisant retour sur les manières de faire, expériences susceptibles de les déplacer ou d'en reconfigurer de nouvelles. Transmettre le « quoi et non pas le comment » s'entend donc ici avant tout comme la transmission d'un cadre générateur de créativité et de transformation, d'un milieu propice aux enquêtes sur les gestes, posées à tous les membres, c'est-à-dire avec J. Rancière, en « égalité d'intelligence » motrice. Questions sur les manières de faire, de se mouvoir, de se tenir, de toucher, de voir, de ressentir sans cesse relancées, en ce point où les gestualités et les corporalités ne peuvent s'inventer que dans la différenciation, dans l'écart des corps entre eux, dans le creux des sensations, dans l'intervalle entre le connu et l'inconnu.

Il est intéressant à ce titre de rapprocher les questions que pose A. Halprin aux artistes qui viennent suivre ces ateliers de celles que posent Robert Dunn, élève de John Cage, aux danseurs du Studio Cunningham sur la base d'un « Comment as-tu fait cette danse ? » ; question qui, comme le rapportent Yvonne Rainer, Trisha Brown ou Judith Dunn²⁸⁸, a si profondément marqué les danseurs dits post-modernes en ce qu'elle ouvrait sur l'absence de jugement bien-mal, juste-faux. Rapprocher aussi cette méthodologie des dispositifs posés par les « méthodes d'éducation somatique » et précisément ici des protocoles de « Prise de conscience par le mouvement » de la méthode Feldenkrais où les « leçons » s'expriment avant tout comme des enquêtes posées à la personne sur ses manières de faire²⁸⁹. Rapprocher enfin ce questionnement auto-formatif de celles que pose l'enseignant Jacotot rapportées par J. Rancière : « L'élève doit tout voir par lui-même,

Loïc Touzé) d'une conception *dissensuelle* de la transmission : celle qui accorde aux ruptures des flux de transmissions, aux filtres dans les traductions et aux « partitions » dans les passations, une part fondamentale dans leurs pratiques. À rebours d'un certain « partage du sensible » qui accorde au corps-à-corps d'être le vecteur d'une conduction empathique quasi-immédiate, nous verrons comment ces pratiques, par le geste de « partitionner » ou par celui de « transmettre le quoi plutôt que le comment », exposent l'écart, l'intervalle, la disruption dans le tissu esthétique et politique du « donné » des situations de transmission en danse et, à l'instar de la parole, de l'écrit ou de l'image, engagent les corps eux-mêmes comme formes de médialité et potentiels de dissension.

²⁸⁸ Ainsi Trisha BROWN : « L'une des contributions les plus importantes de Bob [Robert Dunn] était la méthode d'analyse du travail montré. Après avoir présenté une chorégraphie, on demande à chaque danseur : « Comment as-tu fait cette danse ? ». Les élèves inventaient des formes plutôt qu'ils n'utilisaient des thèmes, développements ou narrations traditionnels ; et la discussion qui suivait fournissait une critique sans porter de jugement de valeur sur le mouvement en soi, et sur la structure chorégraphique, tout en examinant en détail la disparité entre les deux expériences simultanées : ce que faisait l'artiste et ce que voyait le public. », T. Brown in Lise Brunel, *Trisha Brown*, Éditions Bougé, 1987, p. 22. Ou encore Judith Dunn : « L'évaluation en termes de « bon ou mauvais », « acceptable ou rejeté » était éliminée de la discussion tandis que l'analyse s'y substituait : qu'avez-vous vu, qu'avez-vous fait, que s'est-t-il passé, quels sont les matériaux, où les avez-vous trouvés ou comment les avez-vous constitués, etc. Pour les membres de son cours, le fait d'être déchargé d'évaluation et de formules prescrites était sans précédent », Propos de J. Dunn rapportés par Yvonne Rainer, « Judson Church. A space of nothing ? », *Nouvelles de Danse* N°3, Sept. 1990, p. 29-30.

²⁸⁹ Moshe FELDENKRAIS, *Énergie et bien-être par le mouvement*, St-Jean-de-Braye, Éditions Dangles, 1993 [1978].

comparer sans cesse et toujours répondre à la triple question : que vois-tu ? qu'en penses-tu ? qu'en fais-tu ? Et ainsi à l'infini²⁹⁰ ».

Dans ces « chantiers de la perception » sans cesse relancés, ce qui se « transmet » donc concerne bien avant tout des *procédures* méthodologiques dont le fameux texte publié en 1969 de Laurence Halprin, architecte du paysage et compagnon d'Anna Halprin, reste, pour mes propres méthodologies, entre « Médialités » et « Archives », au pivot desquelles seraient cette importance de la « perception du geste », une espèce de socle de base, pour l'interprétation sans cesse relancée, des perceptions et des gestes.

À la recherche d'un outil générateur de créativité et de changement dans le champ des arts et globalement dans celui des activités humaines, L. Halprin place ce qu'il appelle la « partition » comme le moyen d'amener « de nouvelles façons de penser et d'organiser le milieu de vie à l'échelle de groupes tournés vers la complexité et la diversité²⁹¹ ». Selon sa conception, la partition n'est pas simplement un système de transcription écrite des couleurs, des sons ou des mouvements permettant leur interprétation (partitions musicales ou chorégraphiques), ni même et plus largement un « système de symboles qui peut véhiculer, diriger ou contrôler les interactions entre des éléments tels que l'espace, le temps, le rythme, la succession, les individus et leurs actions » (liste de courses, plan de bataille, plan de ville, partie de football, code de la route) mais est au cœur d'un processus de créativité qu'il nomme *cycle RSVP*. Ce processus de création et aussi de transmission qu'il appelle *Partition* n'engage pas seulement une conception-programmation lié à des lignes d'action (appelé *Score*) d'une part et une expérimentation-réalisation (appelé *Performance*) d'autre part, mais comprend aussi deux éléments tout à fait essentiels pour inscrire la démarche vers un processus tourné vers la créativité : d'abord, l'examen des *Ressources* (humaines, physiques) ou matériaux disponibles avec lesquels travailler, et l'analyse de l'action, avant, pendant, après qui permet tris et prises de décision qu'il nomme *Valuation*. À ce titre, et afin que le processus soit tourné vers la créativité, la transformation et la nouveauté dans le sens d'une reformulation des capacités, L. Halprin souligne l'importance de cette dernière en ce qu'elle réalise l'analyse des ressources et des manières de faire qui infiltrent constamment l'élaboration de la partition. La prise en compte de ces 4 éléments et des différents rapports qu'ils peuvent avoir entre eux, offre un modèle susceptible de rendre compte de la pluralité des différents modes de création. Ainsi, comme beaucoup d'artistes au même moment et notamment J. Cage, L. Halprin note l'influence du procédé de composition ou du mode de structuration de la partition sur le résultat produit : dans les relations qu'elles entretiennent avec les 4 éléments du cycle, soit les gommant ou les accentuant, les partitions, dans une configuration autant esthétique que politique, « contrôlent plus ou moins les événements avec précision », « présagent plus ou moins de leurs effets », ou, au contraire, excluant tout jugement, n'anticipent pas, sont visibles, « sans secret », « non-hiérarchiques » et « dynamisent en encourageant la créativité chez tous les participants ». Si L. Halprin précise tout aussi clairement que, pour lui, la partition « dit quoi et pourquoi, pas comment », c'est qu'également la question du *comment ?* importe d'être posée au cœur de chacun des corps en égalité d'intelligence motrice dans ses capacités de configurations et de reconfigurations. Faire « partition » ici, c'est alors interroger le sensible en le partitionnant et en le repartitionnant sans cesse, c'est exprimer alors véritablement, dit-il, les « luttes de l'artiste ».

Dans cette compréhension écologique, esthétique et politique de la créativité, le « Tuning Score » tel que l'a formulé Lisa Nelson comme pratique s'appuyant aussi sur les systèmes dynamiques de l'émergence et les théories écologiques de la perception de Gibson, nous semble aussi important d'être considéré, porté et évalué au lieu même des méthodologies des « intelligences collectives », des « gouvernances partagées »

²⁹⁰ Jacques RANCIERE, *Le maître ignorant, Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987, p. 42.

²⁹¹ Lawrence HALPRIN, « Les cycles RSVP. Dispositifs de création dans le champ des activités humaines », *op.cit.*, p. 9-32.

ou des « faire-ensemble » actuels basés pour l'heure essentiellement sur les procédures de Forum Ouvert (Open Space) et Café-débat (World Café). Nous avons rencontré récemment Caroline Boillet et Pascale Gille dont le projet consiste en l'élaboration d'une interface numérique visant à documenter le *Tuning Score* en même temps que de situer la recherche « entre théorie de la perception et acte de danser, entre organisation individuelle et invention collective, entre approche discursive et expérientielle, afin d'enrichir la pensée qui traverse le champ de la performance ».

Ces apports méthodologiques comme leurs transports dans le champ des questionnements écologiques actuelles nous semblent venir en importance des actualités, et l'ouverture toute récente d'un parcours « Improvisation en danse » du Master 2 d'études en danse de l'Université Côte d'Azur, aussi bien que de « L'Improvisation Summer School » portée par le CTEL en partenariat avec la Villa Arson de Nice, sous la responsabilité d'Alice Godfroy, s'avère sur le sujet même des méthodologies de recherche advenant en congruence, tout à fait opportuns et intéressants.

Dans ces mêmes perspectives de penser le monde contemporain et en orientations politiques et culturelles s'avance aussi également en perspectives les orientations prises par le *Laboratoire du geste* en organisant des séminaires intitulés *Écosphères*²⁹² à l'université Paris-Panthéon Sorbonne auquel je collabore en tant que chercheur associée.

Dès lors, les méthodologies investies par les artistes au lieu même de la « perception du geste » se trouvent au carrefour même des problématiques de la perception et de l'interprétation des gestes du chercheur lui-même.

2. Analyses du geste, lectures kinesthésiques et écritures créatives

S'agissant de perceptions du geste mais aussi bien de paroles et d'écritures en mots sur des gestes pour les recherches en danse et dans les arts vivants, j'ai développé, en lien même avec ces procédures artistiques, dans l'ensemble de mes pratiques de spectatrice, de mes travaux, directions de recherche, enseignements, formations de formateurs et communications, des méthodologies de perceptions des corps et des gestes, d'écritures et d'analyses des gestes, qui si elles n'ont pas fait l'objet de publications actuellement en tant que telles, sont bien, depuis ma thèse, la plupart du temps à l'œuvre.

Dans le champ de la recherche et de la recherche-crédation dans les arts vivants mais aussi en arts, que l'approche soit historique ou esthétique, se renforce même dans mon parcours cette trajectoire de développer globalement la part d'une méthodologie ouverte liée à une approche sensible des corps et des gestes et de leurs « mises » en mots vers des écritures analytiques et/ou créatives.

1. Au carrefour de la recherche, de la recherche-en-crédation, de la création chorégraphique et de la pédagogie en danse, la démarche méthodologique que j'ai construite pour mes propres recherches, que je propose en directions de mémoire et de thèse, que je transmets en divers lieux d'enseignements (liés à l'analyse d'œuvres artistiques en Arts du spectacle, *DU Art danse et performance*) ou de formations de formateurs (IUFM Danse à l'école ; formations nationales du CNFPT), et suscite en diverses communications (Écoles d'art, CRR, CDC L'Échangeur de Picardie, diverses structures culturelles en avant ou après spectacle) s'est globalement construite, en longue trajectoire, à partir d'une formation que j'ai suivie en 1998 au CND de Lyon avec Rosemary Brandt, formatrice Laban mais s'est tout autant formulée à partir des pratiques de formation ou de création en danse auxquelles j'ai participé, la plupart s'inspirant plus ou moins directement du processus de *psychokinetic visualization* que développe Ann Halprin à partir de 1972 basée sur l'intermodalité d'allers-retours entre dessiner, écrire et danser ; les processus de composition

²⁹² « Écosphère est un espace sans paroles. Un temps d'effort et de tension. Un système collectif. Une situation d'écoute et de réponse. Un dispositif de jeu dont la plasticité se rejoue à chaque fois. Ecosphère est un lieu de recherche » in *Laboratoire du Geste*, <http://www.laboratoiredugeste.com/spip.php?article776>

Récoltant des écritures « automatiques » de près d'une cinquantaine d'amateurs participant aux *Créations civiles* de Pierre Deloche²⁹⁶ : *La traversée* (2001) et *Sous le Ciel exactement* (2002), pièces chorégraphiques et musicales présentées sur la place de l'Hôtel de Ville de Lyon dans la lignée des « standings » ou des « petites danses » de Steve Paxton comme des « rituels » d'Anna Halprin, pour lesquelles je participais en même temps que d'apporter une collaboration dramaturgique, j'ai rédigé et mis en page un recueil inédit « Sous le ciel exactement – Recueil²⁹⁷ » se présentant, en douze feuillets, comme un montage-collage des textes écrits par les participants danseurs amateurs et de divers textes de poètes, philosophes ou chorégraphes, superposées par des jeux de calques. Dans l'introduction, j'écrivais :

« Voir, sentir les densités, goûter les variations atmosphériques. Briser le discours réflexe, redonner du relief au terrain, faire circuler quelques courants d'air, il s'agit de s'assouplir, de s'espacer, de s'ouvrir, d'être à l'écoute. Là où les corps co-naissent avec le paysage [...] Poétique du calme (au milieu du tumulte urbain). Poétique des sensations sonores, tactiles, visuelles, kin-esthésie, poétique de l'espace et des lieux, perception de la ville et de ses habitants, épaisse, multi-dimensionnelle, dense. Ces écrits m'ouvrent cette question encore très ouverte de l'importance du paysage intérieur du citoyen dans l'aménagement du territoire.

Le paysage intérieur n'est pas tant une réalité psychologique
noir, gris ou rose
il est fait d'une réalité charnelle
qui peut prendre place sur la place
s'ancrer dans le sol au fil de ses pas
ou bien qui ne le peut pas ou mal
parce qu'on ne lui a pas transmis ce plaisir
de
d'avoir les pieds dans la terre
et sous le ciel exactement.

L'acte est politique et poétique et ouvre cette brèche d'une possible est-éthique des rapports sociaux. »

²⁹⁶ Voir l'article de Catherine FORET, *Danse sur les places : les passions urbaines de Pierre Deloche*, Les Cahiers Millénaires, p.27-28, <https://www.millenaire3.com/content/download/1236/16444>

²⁹⁷ *Créations civiles* de Pierre Deloche : *La traversée* (2001) et *Sous le Ciel exactement* (2002), collaboration dramaturgique et participation à ces pièces chorégraphiques et musicales engageant plus d'une centaine d'amateurs et présentées sur la place de l'Hôtel de Ville de Lyon. Rédaction et graphisme d'un recueil inédit « Sous le ciel exactement – Recueil », montage-collage de textes écrits par les participants danseurs amateurs et de textes d'auteurs in **Volet 1, Biographie CV, Section 8**. Activités artistiques liées à la recherche.

(c) Il me manque la campagne.

(b) Le corps poids et légèreté.

(i) Temps, vent, espace, me glissant entre les doigts, encore jamais vécu ainsi.

(d) C'est sur une place qu'arrivent toutes sortes d'événements... plus intérieurs qu'extérieurs d'ailleurs.

(b) Passage passage

(u) Nous traversons une œuvre d'art.

(a) Très marquant et impressionnant. Rester là pendant vingt minutes, je ne pensais pas y arriver. Plutôt je n'arrivais pas à l'imaginer.

(g) Se réveiller et boire l'eau des fontaines. Yeux ouverts, yeux fermés.

(e) Indifférence à ce qui pouvait m'arriver mais présence à tout ce qui se passait.

(s) Le chat n'a pas besoin de se retourner et de regarder derrière lui pour savoir que quelque chose est là

(O) UNE SORTE DE TEMPS DU SOMMEIL

(p) Nous, cependant nous voulons être les poètes de notre vie, et cela d'abord dans les plus petites choses quotidiennes !

(f) L'esthésie élimine les anesthésies

Exactement Sous le ciel

(a) Perrine Guillemette, (b) Annick Lamontre, (c) Sylvain Mainguy, (d) Barbara, (e) Nicole Eribondeau, (f) Michel Serres, (g) Fabien, (i) Lauren Buttin, (o) en référence à la durée de Bergson, (p) Nietzsche. Le gai savoir, (s) Merce Cunningham, (u) Un passant traversant une création civile de Pierre Deloche sur la place des Terreaux à Lyon.

Ces deux exemples (inédits) pour dire, d'une part, que les « protocoles d'expériences » de la thèse au travers de dispositifs de perception ouvraient directement sur des méthodologies de relations entre l'écrire, le dessiner et le danser - tels que les développent à ce sujet spécialement Anna Halprin -, et, d'autre part, que l'expérience même de l'écriture de ma thèse où les mots s'arrimaient sur le sensible, a ouvert ces dimensions écrivaines qui, si elles me semblaient alors au début des années 2000 « impubliables » dans un contexte scientifique et universitaire français sans être dichotomisé entre les deux postures de chercheur et d'artiste alors intenable ensemble, me paraissent aujourd'hui importantes d'être suscitées, cultivées assumées au titre même d'une posture de chercheur forcément créateur de son discours dans les recherches en arts.

2. Au titre de ce goût comme de cette méthodologie liant les gestes aux mots et inversement, j'ai développé depuis 2005 une pratique systématique de « prises de notes » comme d'écritures en cours - le plus souvent dans le noir sans baisser les yeux-, de tous les spectacles auxquels j'assiste, sur des petits carnets aujourd'hui bien nombreux.

Plus exactement, dans cette approche, il s'agit ici de rendre active ce qu'on pourrait relever comme des allers-retours ou une jonction entre une « pensée motrice » et une « pensée en mots » (Laban), entre le

percevoir-mouvoir-dire-écrire et aussi éventuellement danser et re-danser, que je voudrais prendre l'occasion de ressaisir ici.

Les procédures méthodologiques que je propose globalement, ne s'arriment pas en premier lieu à un « outillage analytique » quoique celui-ci n'en soit pas, en second lieu, absent. Nous avons même rencontré quelques problèmes d'ordre pédagogique (notamment avec les étudiants professionnels du *D.U Art, danse et performance*) à utiliser le terme « analyse » qui bien souvent renvoie à une posture scientifique oblitérant d'emblée toute subjectivité et donc même de sensibilité kinesthésique. C'est encore que le terme d'« analyse chorégraphique » renvoie à une exhaustivité ou même à une « analyse » intégrale d'une œuvre, qui nous paraît autant impossible qu'absurde : comment épuiser tous les sens de l'œuvre comme de parcourir l'ensemble des questions qu'elle pose en un système d'ensemble ou encore d'analyser systématiquement tous les paramètres qui s'y enchevêtrent ? Loin d'une analyse de type sémiologique, l'approche sensible et pragmatique vise avant tout à saisir au milieu des matières sonore, lumineuse, plastique, textuelle, corporelle-gestuelle, l'expérience d'une perception en lien avec cette « meta-kinesis²⁹⁸ » dont parlait John Martin ou plutôt, de manière moins empathique, d'une expérience esthétique ou kinesthésique avivée, en plus que de choisir un fil, une perspective restreinte, voire très restreinte même, et de la parcourir éventuellement transversalement au long d'une séquence ou d'une œuvre.

Ainsi, aux intitulés d'enseignement « Analyses d'œuvres/analyses chorégraphiques » puis « Ateliers de perception-ateliers d'écriture », préférons-nous depuis quelques années « Percevoir et écrire le geste²⁹⁹ ».

Dans ce lien entre recherche et création, il semble que choisir une perspective est bien aussi inventer ce que l'on regarde.

Dès lors, la première procédure qui nous a toujours paru essentielle pour toute lecture ou analyse gestuelle, au point d'y insister pour ne pas la biffer, consiste en une « écriture automatique » ouverte à la sensibilité kinesthésique, visuelle, sonore de la personne qui observe dans le cours même de sa réception. Les consignes pour cette « prise de notes » restent ici très vagues pour s'ouvrir à toute apparition : ce que la personne voit, entend, ressent, pense, imagine, en quelques mots, bribes de mots, lignes ou dessins, au regard d'un extrait d'une captation d'œuvre chorégraphique, théâtrale, cinématographique, de la perception d'une pièce entière, mais aussi d'une photographie, d'un poème, d'une musique, d'un enregistrement sonore, d'un tableau, etc. Par cette écriture automatique en cours de l'expérience perceptive, il s'agit finalement d'éclairer par les mots les cadrages de perception qui s'opèrent en même temps que l'acte de réception. Parler sur une performance et l'écrire, s'arrimerait alors avant tout sur la construction active qui s'est élaborée dans l'acte même de sa saisie. Ces premiers jets dont on peut bien aussi retirer à la suite les « éléments qui importent », et que je propose souvent au partage d'une lecture collective en bribes comme d'un « concert » chaotique (« à la John Cage³⁰⁰ »), m'apparaissent à ce point essentiel qu'ils avancent déjà en potentiels des éléments-clefs de ce qui peut être développé en analyses ou encore constituer la base d'une écriture créative.

La deuxième opération consiste globalement, toujours dans le cours de la perception, à proposer des entrées d'écritures. Celle que j'utilise le plus souvent est en lien direct avec les trois niveaux d'attention que

²⁹⁸ John MARTIN, *La danse moderne, op.cit.*, p. 29.

²⁹⁹ Présentation cours Aurore Després, « Méthodologie » pour les étudiants de Master 1 Arts du spectacle à l'université de Franche-Comté : « Percevoir et écrire le geste. Basé sur une réception sensible des œuvres et sur l'expérience perceptive, ces ateliers d'analyse d'œuvres et de pratiques d'écriture propose à l'étudiant de percevoir et d'écrire sur les gestes et les corps qui président aux écritures scéniques. À l'aide d'outils théoriques d'analyse du mouvement (notamment ceux de l'effort-shape de Laban), il s'agit de pouvoir décrire et analyser les gestes afin d'élaborer des textes critiques ou créatifs sur des œuvres scéniques. Les ateliers se baseront sur des documents photos ou vidéos issus du répertoire de la danse moderne ou contemporaine et sur la perception d'un spectacle théâtral ou chorégraphique vu dans le cadre de la programmation de la saison ».

³⁰⁰ John CAGE, *Silence* [1961], Paris, Denoël, X-trème, 2004.

formule Anna Halprin selon les dimensions physiques, émotionnelles et mentales/imaginaires en ce qu'elle offre la possibilité de trois entrées dans l'écriture : « Je vois... (ou j'entends...) » ; « Je ressens... » ; « J'imagine... (ou « Je pense à... ») ». Simple et complexe selon que ces trois entrées dans le « percevoir et l'écrire le geste » soient plus ou moins distinguées en phases successives ou mixées ensemble dans le flux de la perception, ce dispositif de perception et d'écriture produit bien souvent des écritures qui, à la fois descriptives, expérientielles, créatives et critiques dans les mises en relation ou les évaluations qu'elles opèrent par la perception, l'émotion, l'imaginaire ou la pensée, sont particulièrement intéressantes que de pouvoir souvent se lire ou se publier sans autre reformulation.

En 2006, je publiais un texte écrit (et ici ré-écrit) à partir de cette seule procédure d'écriture à la perception de « *Si vous avez cinq minutes, je viens danser rien que pour vous* » (2003) que la danseuse Geneviève Pernin dansait dans des chambres à l'hôpital, temps de « danse intime » auquel j'ai été invité à l'hôpital de Lons-le-Saunier (Jura) et que je proposais à la publication à Sylvie Fortin, professeure au département Danse de l'UQAM, à la direction de l'ouvrage *Danse et Santé : du corps intime au corps social*, en 2008, président à l'ouverture même d'un chapitre intitulé « Écritures créatives » dans lequel il pouvait s'insérer. [Art.13, p. 175-180, *Entre-temps... dans une chambre d'hôpital*³⁰¹].

Utilisant cette même procédure d'écriture, je proposais à Marian Del Valle, pour l'*Atelier de la danse N°4 Traces : (Dé)racines*³⁰² à l'université de Nice en 2009, de percevoir, écrire et lire à la suite les gestes des danses qu'elle-même et Monika Kingler ont improvisées, procédures et textes qu'elle a ensuite utilisés dans la rédaction de sa thèse³⁰³.

Bien d'autres entrées d'écritures sont possibles, telle l'utilisation de « Ça... » en début de chaque lecture-écriture des gestes, qui ouvre le plus souvent sur une lecture des « actions » de la séquence gestuelle, ou bien encore de « Je... », ou de « Ils... ou Elle.s... » qui ouvre à une lecture plus distanciée.

C'est aussi avec cette importance donnée à la perception kinesthésique en mots que j'écrivis le texte en observation du processus de création et accompagnement de la pièce 9 de Loïc Touzé en 2007 [Art.14, p. 181-184, *Cristaux chorégraphiques*³⁰⁴].

Ces « écritures créatives » me paraissent particulièrement importantes de pouvoir s'insérer à même, présentées comme telles, dans les recherches en danse et en arts, et il est bien des cas où je les propose en direction de mémoire de master 2 (pour exemples les plus originaux, à Lison Monnot³⁰⁵ dans l'imaginaire d'être une spectatrice de *Parade (1917)*, à Éloïse Breuil qui a construit des « interviews imaginaires » avec des artistes, avec Gina Pane, Rebecca Belmore, Adrian Piper, à l'œuvre de son mémoire « Mutation entre art et féminisme. Le corps performatif à la reconquête des territoires³⁰⁶ » soutenu cette année 2019, ou encore en perspectives des écritures créatives reformulant autrement les concepts développés par Carolane Sanchez

³⁰¹ Art. 13, « Entre-temps... dans une chambre d'hôpital » in *Danse et Santé : du corps intime au corps social*, Sylvie Fortin (dir.), Presses Universitaires du Québec, 2008, p. 261-268 in *Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., p. 175-180*.

³⁰² « Traces : des mots sur des gestes. Écrire sur les danses », colloque international *Atelier de la danse N°4 Traces : (Dé)racines*, Session 7 « Traces et (dé)racines dans la démarche post-chorégraphique » conçue par Marian Del Valle avec Monika Kingler, université de Nice Sophia Antipolis, Département des Arts, Section Danse, RITM EA3158, Palais des Congrès, Cannes, 27-28-29 novembre 2009 in *Volet 1, Biographie CV*, Section 9. Communications & conférences invitées.

³⁰³ Marian DEL VALLE, *Accompagner les processus créatifs de Monica Klingler, Barbara Manzetti et Marian del Valle (janvier 2009 - décembre 2012)*, Université de Nice Sophia Antipolis, sous la direction de Marina Nordera, soutenue en novembre 2013 ; Marian DEL VALLE, *Matières vivantes, Danses-écritures en processus*, Paris, Rhuthmos, 2017.

³⁰⁴ Art. 14, « Cristaux chorégraphiques ». Sur la pièce « 9 » de Loïc Touzé. *Revue mouvement.net* publié le 11/01/07 consultable sur le site http://www.loictouze.com/img/43/loic-touze_DP_9.pdf (janvier 2014) in *Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., p. 181-184*.

³⁰⁵ Lison MONNOT, « Le trouble de l'auteur chorégraphe dans « Parade », spectacle pluridisciplinaire », Mémoire-recherche de Master 2 Art du spectacle, Université de Franche-Comté, 2014 in *Volet 1, Biographie CV*, Section 6. Activités d'encadrement de la recherche et responsabilités collectives

³⁰⁶ Éloïse BREUIL, « Mutation entre art et féminisme. Le corps performatif à la reconquête des territoires », Mémoire-recherche-en-crédation de Master 2 Art du spectacle, Université de Franche-Comté, 2019 in *Volet 1, Biographie CV*, Section 6. Activités d'encadrement de la recherche et responsabilités collectives.

pour sa thèse³⁰⁷, telle percevoir-écrire un « corps-palimpseste » flamenco imaginaire ou percevoir-écrire « Le flamenco en « un » geste », procédure à danser qu'elle a proposée, dans la cadre de sa recherche, aussi à divers artistes). De même, nous pensons que les formes « éclats » ou « fragments » peuvent tout à fait s'accorder aux écritures scientifiques, tel que nous l'avons proposé à Jérôme Douablin, pour son mémoire de recherche-crédation en 2017 sous la forme warburgienne d'un atlas : « ATLAS du spectacle *WORMHOLE* de la *Cie 1 des Si*³⁰⁸ »

En effet, ces « écritures créatives » n'oblitérent en rien la nécessité de l'existence, juxtaposées ou mixées, des écritures analytiques et scientifiques, elles permettent même justement de plus précisément les *situer* comme d'en situer aussi la perception du chercheur, d'en préciser les ressorts comme les sources, tant qu'elles sont mentionnées, de quelques manières, en tant que telles. C'est bien dans cette orientation d'écritures créatives ajoutés à des dessins de la chercheuse que s'avance la direction de thèse d'Eloïse Breuil en cotutelle avec l'Université de Québec à Montréal en codirection avec la professeure en histoire de l'art Ève Lamoureux.

Dans le prolongement de ces modalités d'écriture se rapportant à certains filtres de perception, la troisième procédure que je propose en méthodologie, directement inspirée encore des procédures de pratiques chorégraphiques travaillant la perception, ceux que j'avais expérimentés notamment avec Patricia Kuypers, concerne cette introduction directe de « focus » à la perception d'une séquence gestuelle. Ainsi, formulés sur divers paramètres du mouvement ou les « outils d'analyse du geste » que nous présentés ci-après, il s'agit, pendant une durée suffisamment significative soit assez longue, de focaliser sa perception, par exemples : sur une partie du corps, de regarder seulement les « mains », les « pieds » ou le « ventre » ; de ne voir que la « peau », les « os » ou « le.s regard.s » ; de porter son attention seulement sur des paramètres assez généraux comme les « tonicités », la « respiration », « l'espace », les « actions », les « référents-images » ou sur des aspects plus spécifiques ou qualifiés comme « les « dessins du corps », « l'espace-entre » ou même le « toucher des airs ou du sol », etc ; focus qui peuvent être expérimentés sur une même séquence gestuelle en divers « changements de focus » ou sur le mixage de deux focus en simultané.

Cette procédure, suscitée ou auto-suscitée, faisant aussi l'objet d'une prise de notes est particulièrement heuristique et riche en sérendipités, que la détermination de ces focus d'ailleurs aient été prémédité en vue de résultats d'analyse spécifique, ou pas, cette dernière permettant alors des découvertes souvent des plus inattendues. C'est non seulement « travailler » à une perception et une réception des arts vivants particulièrement active mais bien encore affiner particulièrement les possibilités des ressorts d'une « analyse chorégraphique ».

À la suite de ces diverses procédures qui viendraient pour nous comme des « étapes » préliminaires à l'opération plus systématique d'une écriture analytique, j'ai construit des « outils d'analyse du geste » basés sur le « modèle structurel post-labanien » transmis par Rosemary Brandt en 1998 et intitulé en fonction de cette référence, qui depuis cette date est pour nous en évolution constante, mais que nous présentons ici dans sa forme la plus sommaire telle que réalisé en 2012. Celui-ci se décline en cinq boîtes (espace, corps, dynamique, relations, actions) faisant surgir différents paramètres empruntés diversement à des outils issus de divers savoirs sur le geste et le mouvement, des savoirs bien sûr des danseurs, des pédagogues, des chorégraphes, les outils fournis par la choreutique et l'effort-shape de Laban dans le sillage de Delsarte, de Dalcroze sur lesquels cette outillage repose essentiellement, mais aussi la communication non-verbale et notamment la proxémie de Hall qu'ajoutait Rosemary Brandt, et encore diverses perceptions ou lectures

³⁰⁷ Co-direction de thèse sous contrat doctoral : encadrement doctoral 2015-2018 avec Monsieur Guy Freixe (PU-UFC) de Carolane SANCHEZ, *Corporités plurielles et palimpsestes de gestes : approche pratique de l'esthétique flamenco*, contrat doctoral 18^{ème} section de l'École Doctorale 592 LECLA (Lettres-Communication-Langues-Arts), Université de Bourgogne-Franche-Comté, Laboratoire ELLIADD in **Volet 1, Biographie CV**, Section 6. Activités d'encadrement de la recherche et responsabilités collectives

³⁰⁸ Jérôme DOUABLIN, « ATLAS du spectacle *WORMHOLE* de la *Cie 1 des Si* », Mémoire- recherche-en-crédation de Master 2 Art du spectacle, Université de Franche-Comté, 2017 in **Volet 1, Biographie CV**, Section 6. Activités d'encadrement de la recherche et responsabilités collectives.

kinesthésiques de geste que nous avons ajoutées, la typologie des acteurs de Zeami³⁰⁹, les outils fournis par la méthode d'éducation somatique du BMC ou d'analyse fonctionnelle du mouvement (AFCMD, Axis Syllabus) qui nous semblent particulièrement précieux, mais aussi des apports de diverses sciences qui ont accordé au « mouvement » en général ou au geste en particulier leur attention, l'anatomie fonctionnelle d'Odile Rouquet³¹⁰ ou de Blandine Germain-Calais³¹¹, la kinésithérapie, l'« écologie du mouvement », la physique, la sémiotique de Peirce, la pragmatique des interactions, l'éthologie, l'anthropologie de l'action ou encore une certaine pensée philosophique des « forces » en lien avec Spinoza, Nietzsche, Foucault, Artaud, Kleist, Deleuze ou autres, soit finalement beaucoup d'éléments de théorisation que nous avons pu glaner sur notre chemin – non pas que nous cultiverions un goût pour l'éclectisme théorique mais bien parce que nous formulons méthodologiquement que c'est à l'outil analytique de s'adapter à son objet et non l'inverse – ainsi, la fonction de cet outillage présentant un ensemble ouvert de paramètres divers d'ouvrir sur des apports de formulation théorique susceptibles d'être utilisés pour l'analyse des gestes.

<p>TEMPS Quantité : Vitesse Vite/lent Accélération /Décélération Durée Court/long</p>	<p>DYNAMIQUE</p> <p>Tonicités. Vocabulaire des matières et des consistances : Contraction/relâchement - Dur/mou - Ferme/doux Rapport à l'énergie, à la gravité, au temps et à la durée.</p> <p>RYTHME (Laban) - Impulse - Impact - Rebound - Swing - Continu</p>	<p>RELATIONS</p> <p>Personnes/objets : nombre Distance : loin-proche</p> <p>DIMENSION SENSORIELLE : - Voir - Regarder - Distance. Proxémie. Loin/proche - Entourer sans contact - Toucher - Donner un peu de poids - Porter/Etre porté</p>	<p>CORPS</p> <p>Vocabulaire lié aux parties du corps Segments.Articulations.Chair.Surfaces Respiration (inspir/apnée/expir) ANATOMIE METAPHORIQUE/POETIQUE DU CORPS : Zeami (danse des os, de la peau, des muscles). Systèmes du corps : BodyMindCentering, Analyse Fonctionnelle du Mouvement Dansé</p>
<p>QUALITÉS DE MOUVEMENT Effortshape de Laban - Poids : Ferme/Doux - Espace : Direct/Flexible - Temps : Soudain/Soutenu - Flux : Contrôlé/Libre</p> <p>Actions. Combinaisons Ferme/Direct/Soudain : Frapper Ferme/Direct/Soutenu : Presser Ferme/Flexible/Soudain : Fouetter Ferme/Flexible/Soutenu : Tordre Doux/Flexible/Soutenu : Flotter Doux/Direct/Soutenu : Glisser Doux/Flexible/Soudain : Epousseter Doux/Direct/Soudain : Tapoter</p>	<p>ESPACE</p> <p>Vocabulaire des formes Droit/Courbe</p> <p>Trois dimensions de l'espace : Hauteur/Largeur/Profondeur Plan vertical/Frontal/Sagittal Emplacement/Orientation/Direction</p> <p>Trois sphères : - Espace scénique - Espace chorégraphique - Espace dansique (espace d'un corps)</p> <p>Choreutique de Laban : - Dessin du corps (Bodydesign) - Progression spatiale - Projection spatiale - Tension spatiale</p>	<p>ACTIONS</p> <p>Vocabulaire des verbes d'action</p> <p>Actions de base (Laban) : - Sauter - Tourner - Parcourir - Geste d'une partie du corps - Ouvrir - Fermer - Tordre - Etre stable - Transfert d'appui - Déséquilibrer - Chuter - Indéfini</p>	

Aurore DESPRES. « Outils d'analyse du mouvement (à partir du Modèle Structurel post-labanien de Rosemary Brandt) », 2012.

Ces « outils d'analyse du geste » ne sont présentés et développés dans mes enseignements et interventions que dans le cadre d'explicitations en lien avec une expérience pratique, leur compréhension et leur usage dans cette dernière procédure la nécessitant. Ainsi, nos enseignements, nos interventions, nos communications s'envisagent souvent dans ce va-et-vient qu'on pourrait dire entre la pratique et la théorie. Si nous les livrons ici, c'est parce que ceux-ci sont bien nœudaux à nos activités d'enseignement et de

³⁰⁹ ZEAMI, *La Tradition Secrète Du Nô Suivi De Une Journée De Nô*, Paris, Gallimard, 1985.

³¹⁰ Odile ROUQUET, *Les techniques d'analyse du mouvement et le danseur*, Paris, Fédération française de Danse, Odile Rouquet, 1985 ; Odile ROUQUET, *De la tête aux pieds*, Éditions Recherches en mouvement ; Odile ROUQUET, Marie-Hélène REBOIS, *Le geste créateur* DVD, Cnsmdp, 2008.

³¹¹ Blandine GERMAIN-CALAIS, *Anatomie pour le mouvement, Tomes 1 et 2, Introduction à l'analyse des techniques corporelles*, Édition DesIris, [1984], 1991.

recherche en lien avec les « médialités » du geste, les « archives » du geste utilisées comme matériaux des procédures chorégraphiques contemporaines que nous suivons et où en certaines traductions et partitions des gestes aux mots et vice-versa j'ai pu souvent les mobiliser, celles-ci plaçant en leur cœur les « kinesthésies ».

Ainsi, accordons-nous une attention particulière à la boîte « dynamique » pour l'étude de la dynamique des « pondéralités » dont le principal outil reste « l'effort-shape » de Laban où les notions qualitatives de « doux » (qui « cède » au facteur moteur du « poids ») et de « ferme » (qui « lutte » contre la gravité) au regard des « variations de la tonicité » nous semble, même aussi grossière, essentielle d'être rendues à la perception.

En effet, nous pensons que ces huit « éléments de l'effort » sont, un à un, des catégories finalement bien trop larges pour décrire précisément les qualités exactes d'un mouvement, mais la dimension heuristique de l'effort-shape tient justement au fait d'ouvrir la perception à la considération de ces dimensions qualitatives selon ces quatre facteurs de l'espace, du temps, du poids et du flux comme à leur combinaison dans un geste, comme à produire alors des précisions par l'usage d'autres mots.

Ainsi, c'est aussi cette perception et précision kinesthésique et qualitatives aux *manières de (se) porter* dans l'espace-temps-poids-flux que nous investissons de manière privilégiée en paradigme.

À ce titre, le texte d'Hubert Godard « Le geste et sa perception³¹² » dans *La danse au XX^e siècle* nous paraît encore fondamental pour une histoire et esthétique de la danse, et son analyse comparative notamment de « l'organisation gravitaire » et de « l'attitude posturale » de Gene Kelly et de Fred Astaire dans *Ziegfeld Follies* (1945) de Vincente Minelli particulièrement éclairante des enjeux comme de certaines « portées » des gestes, qui serait moins à chercher dans leurs formes spatiales que dans leurs ports-rapports dynamiques et rythmiques à l'espace-temps-gravité. Mais plutôt que de considérer le port tonico-postural comme un « fond » duquel émerge la « figure » gestuelle, nos travaux de thèse ont tendu à ne pas séparer le « pré-mouvement » du « mouvement », et tendent encore aujourd'hui, d'autant par l'étymologie, à considérer le *port-support-rapport-transport* au lieu du geste lui-même.

Définir le geste ou plutôt les gestes comme *manières de (se) porter* ne peut revenir à ne désigner que la posture ou que seulement l'étude des ajustements tonico-posturaux-gravitaires propres. Au contraire, il s'agit justement de désigner, en un seul mot, le couplage « geste d'une partie du corps-posture » et encore « geste-perception » et considérer les incessantes rétroactions de l'un sur l'autre en une sorte de synthèse, où du « geste » spatial et temporel, on n'oublierait pas sa relation à la gravité comme la posture située et matricielle qu'il prend ou la manière qu'il a de *(se) porter*.

Nous ne pouvons davantage dans ce cadre développer l'ensemble de ces « outils d'analyse du geste » mais nous tenons à mentionner d'une part, son ouverture première, à l'en-tête de chacune des cinq « boîtes », à l'usage de la métaphore usant d'un vocabulaire courant : ainsi, par exemple, nommer les dynamiques, tonicités ou rapports gravitaires peut d'emblée s'opérer à partir du *seul vocabulaire des matières ou des consistances* qui peut opérer en précision certaine.

D'autre part, en termes de recherche scientifique, nous voudrions souligner les difficultés rencontrées pour publier comme référer ces outils qualitatifs post-labaniens dans le champ de l'étude de « l'effort » (hormis celui de l'« effort-shape » contenu dans les ouvrages édités de Laban), ceux-ci comme bien ceux-là de R. Brandt n'ayant pas été publiés ou, même publiés, semblent sortis de constructions qui dont nous avons bien du mal à cerner les détours. Les ouvrages des continuatrices comme Irmgard Bartenieff, Wareen Lamb, Vera Meletic, Valérie Preston-Dunlop ou Jacqueline Challet-Haas et concernant l'effort, le récent ouvrage

³¹² Hubert GODARD, « Le geste et sa perception », Isabelle GINOT et Marcelle MICHEL, *La Danse au XX^e siècle*, op.cit., p. 224-229.

d'Angela Loureiro³¹³, présentent des outils dont la transmission se réalisent essentiellement de manière orale-corporelle et dont la compréhension semble toujours difficile en dehors de la pratique.

Mais, de manière procédurale et même livré ainsi, nous concevons les paramètres déclinés dans ces outils que pour susciter des perceptions, des focus, des perspectives et donc des questions de recherche qui viennent affiner, compléter ou contraster avec les premières perceptions-écritures issus des premières procédures. Ainsi, percevoir plus spécialement si cette séquence gestuelle fait plutôt primer les « impuls », les « impacts », les « mouvements continus », les « rebonds » ou les « swings » comme propose de lire globalement le « rythme » en ces seuls cinq critères R. Brandt à la suite de Vera Maletic³¹⁴ ; s'apercevoir, et pouvoir le dire comme l'écrire, qu'une danse entière puisse être finalement basée que sur trois « actions » seulement et porte en suppression ou absence toutes les autres (ainsi, par exemple *Skull*Cult* (2002) de Rachid Ouramdane et Christian Rizzo semble ne faire exister que « geste d'une partie du corps », « transfert d'appui » et « tordre », sur les onze actions listées).

Considérer ce qu'une séquence gestuelle « ne fait pas » nous apparaît tout à fait important pour une écriture analytique ou critique. Avec l'outillage déplié, on peut mettre à jour les absences plutôt que les présences qui obnubilent la perception : ainsi, par exemple, qu'une danse n'utilise jamais la « projection spatiale » ou n'est jamais de « dos » comme on le voit avec le solo de l'élue de *Sacre #2* de D. Brun dans cet « inédit », ou bien que les interprètes ne se touchent jamais, n'utilisent pas l'action « se déséquilibrer » ou « parcourir », etc. Cette procédure par la négative ou en contraste, comparaison ou croisement d'autres gestes, séquences ou œuvres est souvent très heuristique pour l'analyse même d'une seule séquence.

3. Par ailleurs, et spécialement dans une démarche de création ou de formation chorégraphique, ces différentes « mises en mots » comme « écritures » ou même ces « outils » peuvent se faire le support partitionnel de « mises en gestes ».

En analysant « *en termes de mouvement* », soit a minima en questionnant les rapports à l'espace, au temps, à la gravité de n'importe quel objet, être humain ou non-humain, œuvre artistique qu'elle soit plastique, photographique, poétique, textuelle, sonore mettant en scène des corps humains ou pas (interrogeant donc a minima la relation kinesthésique ou le geste de perception de « l'observateur » ou du « témoin »), j'ai basé la plupart des formations de formateurs en danse que j'ai menées, celle notamment pour « Danse à l'école » que j'ai enseignée à l'IUFM pendant plus de 10 ans entre 2002 et 2013. Notons combien, par ces analyses « en termes de mouvement » que nous convoquons dans ce cadre pour différentes « mises en gestes » ou « petites formes chorégraphiques » [voir séquences pédagogiques proposées dans **Art. 17**, *L'espace, matière à constructions ; 1, 2, 3 dans l'espace*, p. 251-266³¹⁵], mais aussi bien dans nos cours transdisciplinaires en « Esthétique du mouvement » ou « Espace, temps, poids dans les arts », cette méthodologie de lecture ou d'analyse du mouvement ou du geste s'entend sans obstacle aucun pour la lecture ou l'analyse de danses, de performances ou d'œuvres artistiques en général, et donc encore moins pour celles qui relèveraient de phénomènes associés à la « non-danse ».

Dans l'importance accordée à cette circulation de mises en mots vers des « mises en gestes », j'ai proposé ces deux séquences pédagogiques visant à « Danser le document » et de percevoir en termes de mouvement, d'écrire et de danser les écritures de nos regards sur des photographies de danse pour la revue « TDC » sur *L'art chorégraphique*, ou bien encore dirigé trois séminaires de formation nationale des personnels, enseignants en danse et médiateurs culturelles organisé par le CNFPT sur ce même thème. Là, nous reperformions à partir de captations audiovisuelles, de feuilles de salles, de dessins ou d'archives sonores

³¹³ Voir à ce propos, les 8 phrasés définis par Vera MALETIC tels que les rapporte Angela LOUREIRO, *Effort : l'alternance rythmique*, Villers-Cotterêts, Ressouvenances, 2013, p. 95-107.

³¹⁴ Vera MALETIC, *Dance Dynamics. Effort & phrasing*, Ohio, Gradeanotes, 2005.

³¹⁵ **Art. 17**, « L'espace, matière à constructions » ; « 1, 2, 3 dans l'espace » in *L'art chorégraphique*, Dossier dirigé par Aurore Després, Philippe Le Moal, Claude Sorin, Revue TDC, N° 988 et École N°50, Éditions SCEREN, Paris, 2010, p. 22-24 ((N°50 et N°988), p. 30-37 (N°50), p. 30-37. (N°988) in **Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit.**, p. 251-266.

liées à la danse, tels que nous l'avons proposé aux stagiaires, avec Claude Sorin, Sophie Jacotot et Nathalie Collantès, à l'INREP de Nancy, chaque année de 2013 à 2015³¹⁶.

Plus généralement, c'est bien cette circulation des perceptions, des gestes et des gestualités au travers de différents supports ou mediums qui nous intéressent en recherche comme en direction de recherche, là où le percevoir-écrire les gestes est relayé le plus généralement par différents supports : des images, des textes, des objets, des personnes ou ce que nous avons appelé des « êtres gestuels » dans la propagation inouïe des intergestualités.

Ces « outils méthodologiques » brièvement présentés ici constituent le pivot essentiel de mes démarches - ainsi encore, pour la recherche-crédation *Kaprow en éclats* (2012), le texte du critique Michael Kirby a été investi en le filtrant d'une « analyse gestuelle » utilisant ces « outils » [Art. 8 #1, p. 99-126³¹⁷] ; de même j'ai proposé lors de la session n°8 de « Prise de pratique & mise en parole » d'investir spécialement des sources de « seconde main » que sont les descriptions, textes critiques, analyses d'œuvres chorégraphiques diverses pour les « re-partionner » et encore les performer³¹⁸.

Au titre même de cette circulation tourbillonnaire et médiale entre recherche en arts et création artistique, on a favorisé et on entend favoriser encore la publication des « écritures » des artistes-chercheurs venant au lieu pour eux de « partitions » mais reposant aussi, quoique autrement, au lieu d'analyses du geste en amont, pendant ou après le geste (ainsi les partitions de Deborah Hay qu'ont publiés Laurent Pichaud et Lucie Perineau³¹⁹, la pratique « parler-danser » insufflée par Simone Forti avec le « Logomotion³²⁰ », les « partitions » de *9* (2007) de Loïc Touzé qui étaient bien d'abord dans le processus de création des écritures par les interprètes après expérimentation de « consignes » et qui ont été encore redoublées récemment par l'analyse d'une danse de l'interprète Anne Lenglet sur le motif des « lignes³²¹ »).

À ces titres de l'usage bien extensif de la « partition », on remarque comme phénomène majeur de cette danse-performance, l'importance des écritures textuelles, de ces passages entre le geste et la parole, le geste et le texte, de ces rapports entre les écritures des danseurs pendant le processus de composition, avant, pendant ou après leurs danses, des écritures des chorégraphes, et encore du côté de la réception, des écritures

³¹⁶ Aurore DESPRES (dir.), formations « Approfondir sa connaissance du répertoire en danse » et « Danser le document » en direction des professionnels de la danse organisé par l'INREP de Nancy sous ma responsabilité : Formation *Danser le document*, le 20 et 21 avril 2015 avec Claude Sorin et Sophie Jacotot, CNFPT-INREP Nancy ; Formation *Danser le document*, le 3 et 4 juillet 2014 avec Claude Sorin et Nathalie Collantès, CNFPT-INREP Nancy ; Formation *Approfondir sa connaissance du répertoire en danse*, les 4 et 5 juillet 2013 avec Claude Sorin et Sylvie Giron, CNFPT-INREP Nancy in **Volet 1, Biographie CV**, Section 10. Activités de formation et d'enseignement.

³¹⁷ Art. 8, « Partitionner le sensible et performer l'intervalle. Sur *Kaprow en Éclats* à partir de *18 happenings in 6 parts* d'Allan Kaprow » in A. Després (dir.), *Gestes en éclats. Art, danse et performance*, Collection Nouvelles scènes, Les Presses du réel, Dijon, 2016, p. 285-310 in **Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., Art. 8, p. 99-126**.

³¹⁸ Aurore DESPRÉS, « Re-partitionner », Conférence-atelier en lien avec le processus de re-composition de *Kaprow en Éclats* (2012) à partir de *18 happenings in 6 parts* (1959) d'Allan Kaprow, Séminaire *Prise de pratique/Mise en parole*, Laboratoire du geste, UMR 8218 (Institut Acte/C.N.R.S), université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR Arts Plastiques et Science de l'Art, 20 novembre 2012 in **Volet 1, Biographie CV**, Section 9. Communications & conférences invitées.

³¹⁹ Deborah HAY, *Mon corps, ce bouddhiste*, Laurent PICHAUD et Lucie PERINEAU (traduction), Dijon, 2017, Les presses du réel, Collection Nouvelles Scènes/Manufacture.

³²⁰ Simone FORTI, *Simone Forti. Manuel en mouvement*, Nouvelles de danse, N°44-45, Bruxelles, Contredanse, 2000 ; Simone FORTI, *Oh tongue !*, Éditions al Dante/Head Genève, 2009.

³²¹ « Des lignes, un paysage calme et sans événement. Des lignes fixes tendues, des lignes immobiles, des lignes discontinues, horizontales, verticales, en biais, des degrés, des écarts, des lignes de fuite, épaisses, des lignes qui légèrement deviennent floues, qui se tordent un peu, se courbent, se détournent, pivotent, se plantent dans l'air et dans le sol, de légères modifications perceptibles mais peu visibles. Des lignes qui ne se touchent pas, mais tentent parfois de se rejoindre, leur flux est constant, mais l'intensité est modulée, pauvre parfois, jusqu'à l'effort le plus réel. Des lignes faites, des lignes vues, des lignes senties, être atteint par des lignes, quitter une ligne, défaire une direction, un axe, une forme, reconstruire une ligne ailleurs, des lignes qui balancent, qui flottent dans l'air, qui s'estompent, qui disparaissent », Partition de lignes de la pièce *9* (Loïc Touzé, 2007) in Anne LENGLET, *Fils, plis et traces*, in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018, consulté en ligne le 02/07/2019, <http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/fils-plis-et-traces>

des chercheurs, des critiques, des spectateurs qui, si elles sont investies par les artistes ou les critiques³²², méritent, selon nous, d'être encore et davantage mis en perspectives dans les recherches en danse.

Dernièrement et certainement en perspectives encore, j'ai travaillé plus particulièrement à la mise-en-écrits des « paroles des danseurs » : non seulement, dans le volet 3 « inédit » de cette HDR à mettre en écriture la parole de Julie Salgues sur ces gestes après la danse, soit une certaine « analyse du point de vue de danseur », mais aussi, en perspectives de publication d'un ouvrage, des extraits retranscrites des séances « Parler-Danser » ou de verbalisation du mouvement en train de se faire, réalisées par Sarath Amarasingam lors de la création *Conférence dansée* dans le halo du Body-Mind-Centering que nous avons accompagné en 2018 et enregistrées, et aussi les écritures que Lulla Chourlin, Sarath Amarasingam et moi-même réalisons à la suite des expérimentations et de mon côté, des perceptions, des danses.

Nos orientations viseraient alors à présenter plus spécialement une méthodologie esthétique qui trouve significativement son point de départ à partir de la perception du geste et précisément *à partir des paroles de l'interprète*, récoltées au travers de divers dispositifs d'explicitations ou de re-mémorisation des gestes jouant sur la multitude des possibles et des rebonds des réinterprétations verbales, orales, écrites ou graphiques des gestes – ce justement à la mesure de l'infini des réinterprétations gestuelles.

4. En condensé de ce deuxième chapitre, je dirais qu'en portant directement sur cette problématique de la sensation et de la perception du geste dans le sillage des pensées et savoirs du corps des artistes, des danseurs et des praticiens des méthodes d'éducation somatique, des travaux de la phénoménologie de Merleau-Ponty, d'Erwin Strauss, de Michel Bernard, des recherches sur le geste mené par Hubert Godard, ma thèse a avancé au travers de l'étude et de l'analyse des processus de formation et de création de la danse d'Odile Duboc, de Trisha Brown et du Contact Improvisation, et aussi des pratiques d'éducation somatique liées au travail des danseurs (M. Feldenkrais, M. Alexander, Body Mind Centering), une pensée esthétique modale de *logiques du geste et de la sensation*.

De la logique du *geste-usage/geste-usé* lié à une logique du mouvement-action ancrée dans le résultat pratique de l'usage du corps et du geste ; de celle qui fait du geste, une affection prise dans une polarisation poétique entre une idée et une sensation (*geste poétique*), je cernais une logique tourbillonnaire du geste-sensation où le couplage, dans une logique processuelle, coïncide (*geste esthétique*).

En plus de cette théorisation, un résultat prégnant de cette recherche a consisté dans le fait de repérer une logique de la corporéité occidentale fondée sur une *manière de se porter volontairement sur l'axe gravitaire*, au contraire de cette logique *aesthétique* du geste que nous dégagions de la danse post-moderne et des méthodes d'éducation somatique basées sur un « rapport à la gravité autre » que nous appelions le *consentir gravitaire*.

Ainsi, mes études de cet « autre rapport à la gravité » menée particulièrement sur les démarches artistiques et chorégraphiques qui ont travaillé à leur mutation dans l'art performance et la danse post-moderne américaine : Anna Halprin, Simone Forti, Robert Morris, Laurie Anderson, Yvonne Rainer, Bruce Nauman, Robert Rauschenberg, Trisha Brown, Steve Paxton.

Ces « logiques du geste et de la sensation », basées pour les grandes lignes sur la polarisation « avec/contre les paramètres du mouvement espace, temps, poids, flux » du théoricien du mouvement Rudolf Laban, peuvent être discutées, tant elles m'apparaissent aujourd'hui concerner des modalités très génériques concernant davantage des logiques de pensées du *corps* que des logiques *des gestes* proprement dit.

Il n'empêche qu'elles cernaient d'une part, l'importance des *kinesthésies* entendues au sens générique de sensations des mouvement au cœur de la sensorialité et du croisement entre les sens – du toucher, de l'écoute, du regard et même de l'odorat et du goût- ; et pointaient, d'autre part, une modalité essentielle du geste : ses variations toniques, les paramètres labaniens du « poids » et du « flux », les rapports à la gravité,

³²² Voir pour seuls exemples récents : Azyadé BAUDOIN-TALEC (dir.), *Les écritures bougées. Une anthologie*, Paris, Editions MIX., 2018 ; la revue *WATT, danse & performance*, bilingue français anglais, Charlotte IMBAULT (dir.), N°1-2-3, 2017-2019 et les recherches impulsées par Loïc Touzé au lieu d'Honolulu³²² à Nantes visant à produire des danses par le texte seul : https://honolulunantes.wixsite.com/lelieu?fbclid=IwAR35Em302RsuE0Dy9M5w4zzG_H1vkrowDbiKoKEWx7pPTP_-19a1W7PIWn8#!voir-figurer-loic-touze/c1srk

les « manières de (se) porter » ou les « pondéralités » tout comme leur études.

Ainsi chaque geste entraîne des modalités spatiales, temporelles, gravitaires ou dynamiques et rythmiques particulières et singulières, dont la détermination de « logiques » ou de « modes » n'a jamais fait dans ma démarche, l'économie d'études situées, d'analyses, de lectures kinesthésiques, de perceptions au niveau micro, celle-ci entraînant bien expressément et kinesthésiquement parlant et avant tout, le geste-posture du regardeur-acteur et d'autant le chercheur-écrivain.

Ainsi, l'importance que j'ai accordée à la circulation du percevoir, du mouvoir mais aussi du dire et de l'écrire. Dans divers processus de recherche, de directions de recherche (mémoires, ouvrage, colloques), d'enseignements, d'interventions ou de conférences invitées, j'ai élaboré et activé, à la croisée des théorisations labaniennes et de dispositifs d'expérimentation artistiques, une méthodologie ouverte et sensible basée sur des allers-retours entre le percevoir-mouvoir-parler-écrire et aussi danser et re-danser.

Ces recherches dans la circulation des mises en gestes comme des mises en mots paraissent tout à fait riches de perspectives d'être développées encore dans les recherches-en-créations, les recherches-créations et dans les recherches en arts et en danse.

Comme je l'exprimais plus haut, c'est bien aussi cette circulation des perceptions, des gestes et des gestualités au travers de différents supports ou mediums qui nous intéressent en recherche comme en direction de recherche, là où le percevoir-écrire les gestes est relayé le plus généralement par différents supports : des images, des textes, des objets, des personnes ou ce que j'appelle globalement des « êtres gestuels » dans la propagation inouïe des gestes dans l'espace comme dans le temps comme des hypergestualités.

3.

Archives

(Archiver la performance & performer l'archive :
fonds numériques audiovisuels en arts vivants,
corps-temps et créations)

L'analyse de l'archive comporte donc une région privilégiée : à la fois proche de nous, mais différente de notre actualité, c'est la bordure du temps qui entoure notre présent, qui le surplombe et qui l'indique dans son altérité ; c'est ce qui, hors de nous, nous délimite³²³

Michel FOUCAULT

Les réflexions et questions liées à la problématique générale du *temps des gestes*, à l'histoire et à la mémoire de l'art chorégraphique au XX^e siècle ont bien constitué des sortes de trames à mes travaux depuis le début des années 2000, sans que pourtant mes recherches ne l'inscrivent dans le champ spécifiquement historique, quoique aussi ceux-ci ne trouvent leurs émergences publiées qu'à partir des années 2010.

Deux programmes de recherche financés - le programme *Cognitive Action 2000 : Art et cognition. Rotations : expressions chorégraphiques*³²⁴ dirigé par Rémi Hess, anthropologue de la danse et Evelyne Golomer, neurophysiologiste au sein du laboratoire *Cognition et motricité* de Paris 5, visant à étudier le « tour » dans une perspective pluridisciplinaire diachronique et synchronique, auquel j'ai participé, à la croisée de démarches de « psychologie des représentations », de l'esthétique et de l'histoire culturelle, en récoltant vingt questionnaires posées à des danseuses issues de la danse contemporaine et de l'opéra de Paris, d'une part et en travaillant une histoire du tour dans l'art chorégraphique, d'autre part ; le Bonus Qualité Recherche 2008 *La transmission dans les arts du spectacle*³²⁵ regroupant, sous ma responsabilité, une dizaine de collègues chercheurs de l'université de Franche-Comté liés aux « théâtres du monde », de la musique et de la littérature - n'ont pas donné lieu à des publications quoique de la richesse des travaux engagés.

À ces problématiques toutes intriquées ensemble, du temps, de la mémoire et de l'histoire, de la tradition et de la contemporanéité, de la création et de la re-création, comme de la trace et de l'archive dans les arts vivants, j'ai toujours pensé la nécessité intrinsèque de donner du temps, de prendre « du temps », « d'avoir le temps », le « temps des relations » tout aussi bien. Participant dès 2004 d'un laboratoire de recherche le Centre Jacques Petit³²⁶ qui avait fait de « l'archive des textes » son axe principal et dont la renommée internationale s'est constituée notamment autour de l'œuvre de Paul Claudel, la question de l'archive dans les arts vivants et pour la danse en particulier se posait : peut-on penser la mémoire et l'histoire des arts

³²³ Michel FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, Paris, NRF Gallimard, 1969, p. 172.

³²⁴ Chercheur associée du laboratoire Cognition et motricité de l'Université René Descartes-Paris 5 pour le projet de recherche *Art et cognition. Rotations : expressions chorégraphiques* dans le cadre du programme *Cognitive Action 2000* du Ministère de la Recherche, sous la responsabilité scientifique de Rémi Hess, anthropologue de la danse, professeur à l'Université Paris 8 et Evelyne Golomer, chercheur neurophysiologiste in **Volet 1, Biographie CV**, Section 5. Participation à des laboratoires et programmes de recherche.

³²⁵ Responsable du *Bonus Qualité Recherche* (BQR) 2008-2009, *La transmission dans les arts du spectacle* de la MSHE Ledoux de Franche-Comté. Organisation d'un cycle de séminaires avec le Centre Jacques Petit (EA 3187) in **Volet 1, Biographie CV**, Section 5. Participation à des laboratoires et programmes de recherche.

³²⁶ Membre chercheur 2004-2012 de l'unité de recherche « Archives, textes et sciences des textes- ATST, Centre Jacques Petit » (EA 3187) de l'Université de Franche-Comté, UFR SLHS 2008-2009 in **Volet 1, Biographie CV**, Section 5. Participation à des laboratoires et programmes de recherche.

vivants au-delà de la seule considération de ces traces, documents, archives écrites et textuelles ? Le « fait » chorégraphique ou théâtral ne les dépasse-t-il pas lui-même ? Les transmissions orales-corporelles sont bien sûr de tout temps à l'œuvre, mais, en plus de les étudier en tant que tels, avions-nous suffisamment considérés dans la recherche dans les arts vivants au 20^e les phénomènes de transmission par l'image et par le son et spécialement par les documents audiovisuels ? Et qu'est-ce qui s'opère précisément lorsque les artistes eux-mêmes saisissent leur corps même comme une « archive » ? N'y-va-t-il pas ici d'une conception du temps présent qui, sortie du présentisme ou même du vitalisme des arts vivants, accorde au passé, à la mémoire et à l'histoire, l'enjeu de devenir ? Comment penser la propagation et la circulation des gestes dans l'espace, dans le temps mais aussi en lien avec leurs gravités comme leurs « portées » ?

C'est bien multiples, à l'aune de la « description » foucauldienne de « l'archive » que mes réflexions et travaux ont tenté, depuis les années 2000 d'interroger et de répondre sous différents angles ou perspectives jusqu'à aujourd'hui. Plus spécialement, ce sont ces divers chiasmes que nous repérons à l'œuvre dans les arts vivants et particulièrement propices à la recherche en arts qui les orientent encore durablement : *Archives de l'art & Arts de l'archive*, *Archiver la performance & Performer l'archive* ou encore *Documenter la danse & Danser le document* qu'à partir des années 2010, nous avons tenté de formuler comme tels.

En convergence particulière avec ce qu'on peut appeler des *fabriques de l'archive* issues du tournant archivistique dans les arts (*archival turn*) et des inflexions particulières de cette danse-performance que nous repérons selon une logique des « corps-temps », nos recherches, entre archive et création, entre recherche et création s'engageaient alors tout autant dans la réalisation et la construction d'une **fabrique de l'archive** (la plateforme numérique en ligne, projetée dès 2005, opérationnelle en 2014 et dans une nouvelle version en 2018 au sein du laboratoire ELLIADD et de la MSHE Ledoux, du Fonds d'Archives Numériques Audiovisuelles *FANA Danse & Arts vivants* constituant et éditant actuellement 4 fonds d'archives audiovisuelles de chorégraphes [ART 15 #1, p.189-191. Présentation *FANA Danse & Arts vivants*, <https://fanum.univ-fcomte.fr/fana/>³²⁷] que dans ***l'étude des formes et des processus de récréation dans les arts vivants*** qui, de la danse au théâtre en passant par l'art performance, investissent l'archive ou le document comme matériau sensible, où s'ouvre alors la perspective d'archéologies des gestes et de palimpsestes gestuels que nous posons en prolongement dans le *Volet 3* de cette HDR, mais aussi, en perspectives, d'approches plus spécialement anthropologiques, politiques, écologiques et culturelles.

Si nous distinguons ici, par clarté, deux axes de recherche l'un relevant plutôt de l'archivage et de la documentation des performances artistiques, l'autre, de l'étude des pratiques artistiques qui « performent l'archive », il m'apparaît tout à fait essentiel d'œuvrer dans leur conjugaison ou leur jonction dialectique. Ces jonctions chiasmiques et dialectiques comme telles énoncées plus haut me sont apparues particulièrement opératoires pour exposer les orientations et méthodologies de mes travaux de recherche mais encore de l'inflexion de mes enseignements, à partir de 2010.

De 2012 à 2017, je co-crée et co-dirigeais avec mon collègue de littérature Pascal Lécroart, au sein du nouveau laboratoire ELLIADD (EA 4661) de l'Université de Franche-Comté, l'équipe *CIMArtS* (Création, Intermodalité, Mémoire dans les Arts du Spectacle) pour le quadriennal 2012-2017³²⁸.

Pour le quadriennal 2017-2020, je suis responsable du programme « Archives et mémoires dans les arts de la scène » du nouveau pôle « Arts et Lettres » du laboratoire ELLIADD. Dès lors, toutes mes recherches et codirections de recherches (ouvertures de contrats doctoraux) mais aussi de mes enseignements pratiques-théoriques en Licence 3 où nous analysions et « dansions des documents » et en Master 2 dispensés sous

³²⁷ Art. 15#1, Présentation de *FANA Danse & Arts vivants*, Laboratoire ELLIADD-MSHE Ledoux, Université de Franche-Comté, 2018-, <https://fanum.univ-fcomte.fr/fana/?p=1> in ***Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., p. 189-191.***

³²⁸ Membre du Conseil de Laboratoire d'ELLIADD (EA 4661) de l'Université de Franche-Comté et co-animation de l'équipe *CIMArtS* (Création, Intermodalité, Mémoire dans les Arts du Spectacle), Quadriennal 2012-2016. (ELLIADD a été créé en 2012 par la réunion des EA 2281 (LASELDI) et 3187 (ATST-Centre Jacques-Petit), augmentée d'autres chercheurs de l'UFC autour d'un programme alliant approfondissement disciplinaire et synergie interdisciplinaire et regroupe actuellement 65 enseignants-chercheurs) in in ***Volet 1, Biographie CV***, Section 5. Participation à des laboratoires et programmes de recherche.

l'intitulé « Archives et mémoires dans les arts de la scène » depuis 2009 jusqu'à aujourd'hui, se sont alors orientées dans cette conjugaison entre des recherches liées aux « archives du geste » et à ces gestes qui les réactualisent.

Sous le signe de possibles *archives du geste*, des *arts de l'archive* jusqu'à ces *archéologies des gestes* qui infléchissent nos travaux aujourd'hui, de nombreuses dimensions de recherche s'avancent généralement à la croisée de six champs de questions, qu'en synthèse, nous posons ici :

- (*digital turn*) Le premier champ problématique concerne d'abord la définition de « l'archive » qui, dans le contexte de sa prolifération « numérique » et sur le web, tend à se confondre avec « les archives » et à devenir synonyme de « documents » voire de simples « traces » du passé. L'archive définie par Derrida sous le signe de l'*arkhè* comme lieu de commencement et d'ordonnement, de rassemblement et de classement, supposant consignation et extériorité³²⁹ tend à dériver vers une définition plus proche de celle de Foucault comme « masse des choses dites dans une culture, conservées, valorisées, réutilisées, répétées et transformées³³⁰ ». Dans le déluge du Big Data produisant chaque année un zettaoctet d'informations numériques qui ne semble pouvoir se saisir que dans sa relation au nombre d'étoiles dans l'univers³³¹, la production d'archives est devenue exponentielle. Que faire de cette masse « infobèse » qui, entre entropie et négentropie, traitements « humains » et traitements algorithmiques interopérables, oscille dangereusement entre multiplicité jusqu'à la dispersion, la liquéfaction dans les flux digitaux et unité réifiante jusqu'à la pétrification ? Quel « ordre » ou plutôt quelle « constitution de sens » ici souhaite-t-on³³² ? Comment penser la durée (durée de la conservation mais aussi la durée des structurations et des diffusions) dans le champ d'une « société de l'accélération³³³ » ? Que deviennent les mémoires et les histoires ? Finalement, dans cette ère contradictoire d'un fol « tout-archive » hypermnésique comme amnésique, instantané et forcément velléitaire, quel « temps », de manière esthétique, épistémologique, politique, nous donnons-nous ?
- (*digital humanities*) Le second a trait aux mutations qui saisissent actuellement les chercheurs et les méthodologies dans le champ des « humanités numériques », avec ce qu'on a appelé le tournant numérique dans les sciences. Si les chercheurs ont toujours été de grands « utilisateurs » de traces, de documents et d'archives, si la dimension proprement interprétative de l'activité du chercheur a été largement soulignée par les sciences au XX^e siècle, les enjeux épistémologiques, méthodologiques et économiques restent de taille³³⁴ : quelles « archives » disposons-nous aujourd'hui à l'ère numérique et de leur diffusion sur le web qui, lui-même, n'est pas une archive³³⁵ ?

³²⁹ Jacques DERRIDA, *Mal d'Archive*, Paris, Galilée, 1995, p. 2.

³³⁰ L'archive, écrit Foucault, est « d'abord la masse des choses dites dans une culture, conservées, valorisées, réutilisées, répétées et transformées. Bref, toute cette masse verbale qui a été fabriquée par les hommes, investie dans leurs techniques et leurs institutions, et qui est tissée avec leur existence et leur histoire », Michel FOUCAULT, « La naissance d'un monde », *Dits et Écrits*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1994, p. 786-787.

³³¹ « Le Big Data : un enjeu économique et social », *Le journal du CNRS*, 2012, <https://lejournald.cnrs.fr/articles/le-big-data-un-enjeu-economique-et-scientifique>, consulté le 31 octobre 2017.

³³² C'est bien ici ce que définissent Bernard STIEGLER et Michel SERRES comme « négentropie », voir *Dialogue M.Serres et B. Stiegler*, 2012, Philosophies TV et Philosophies Magazine, <https://www.youtube.com/watch?v=iREkxNVetbQ>, consulté le 8 décembre 2018.

³³³ Hartmut ROSA, *Accélération. Une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, 2010.

³³⁴ Voir Yann POTIN, « Institutions et pratiques d'archives face à la « numérisation ». Expériences et malentendus », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2011/5 (n° 58-4bis), p. 57-69. DOI : 10.3917/rhmc.585.0057. URL : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2011-5-page-57.htm>, consulté le 2 novembre 2017.

³³⁵ Notons à ce propos que le web dit « web vivant » n'est pas une archive au sens où, entre autres, il ne se conserve pas. En matière d'archivage du web, l'Internet Archive (IA-Californie) créé en 1996 et PANDORA (Australie) sont les organismes de bibliothèques numériques les plus connus. En France, l'archivage du web est assuré dans le cadre du dépôt légal et de la loi sur les droits d'auteur

Plus qu'un document numérisé, l'archive, dans toutes ses dimensions, ne devient-elle pas plus largement et proprement « numérique » ? Qu'est-ce que ce développement offre comme possibilités nouvelles de constitution de corpus, de recherches, d'explorations et d'analyses ? Au cœur de ces mutations, il convient de constater que le numérique oblige à repenser le rapport traditionnel entre travail archivistique et travail de recherche. Contrairement à une tradition établie depuis longtemps en sciences humaines, il n'est plus possible de distinguer, de manière cloisonnée, les « sources primaires » (celles composées par l'archiviste, le documentaliste) et les « sources secondaires » (celles composées par le chercheur). Le chercheur - autant que l'utilisateur - tend à collaborer à l'opération archivistique et devenir coacteur de « fabriques de l'archive » en agentivité. Bien que la politique institutionnelle et commerciale des GAFAs vise aux « moissonnages » et aux « regroupements » en bases massives de données, cela d'autant à l'heure du web sémantique, nous pensons qu'il est dans l'intérêt de la recherche en sciences humaines non seulement de constituer des outils logiciels propres mais encore des bases de données et outils de recherche archivistiques propres notamment en développant la logique de « fonds », quitte à apparaître sur le web commercial comme un « confetti numérique ».

- (*audiovisuel/multimedia*) Le troisième concerne, dans ce champ des humanités numériques, le statut, la place et la fonction de l'archive spécifiquement « audiovisuelle ». Malgré ses possibilités d'être nativement numérique et en dépit des avancées du multimedia³³⁶, il semble que celle-ci, au regard des documents imprimés qui bénéficient eux d'une expérience accumulée au cours des siècles, reste à bien des égards à constituer en légitimité et en spécificité, ce autant auprès des chercheurs que des acteurs des institutions bibliothécaires. Force est de constater que, lorsque les documents audiovisuels n'émanent pas des structures de production du cinéma, de la radio et de la télévision qu'archive spécialement l'Ina³³⁷, ceux-ci, même diffusés à profusion sur le web, restent à l'état de traces, le plus souvent publiés en extraits, éparpillés, très rarement décrits ou indexés, et finalement traités. Aussi, dans le cadre de la recherche scientifique, comment intégrer, traiter, structurer, citer les archives numériques et audiovisuelles ? C'est à cette *reconnaissance* des archives audiovisuelles, de leur importance comme de leur valeur dans la constitution des patrimoines comme des corpus, qu'elles émanent de structures de production ou non, de la nécessité de leur structuration, de leur description, de leur citation que nous avons certainement tenté de répondre. [Art. 16, p. 229-246, *Penser l'archive audiovisuelle pour la recherche en danse. Le Fonds d'Archives Numériques Audiovisuelles FANA Danse contemporaine*³³⁸]

Plus spécialement, c'est aussi tenter de répondre à l'importance, tant en quantité qu'en qualité, du document audiovisuel dans le champ des arts vivants, de ses usages diversifiés, pour la transmission, la création, la médiation, la formation, la réflexion ou la recherche. Dans les champs du théâtre, de la danse, et de la performance, l'audiovisuel (le cinéma, la vidéo et l'enregistrement sonore) représente, en plus de l'importante transmission « corps-à-corps », une source sans précédent pour la constitution de traces et de documents de promotion, de création ou de médiation dont se sont

et droits voisins dans la société de l'information (loi DADVSI) du 1er août 2006 : le « Web archivé » est alors partagé entre l'INA qui archive tous les contenus liés à l'audiovisuel (sites des radios et des télévisions) et la BnF pour les autres sites.

³³⁶ Voir Matteo TRELEANI, *Mémoires audiovisuelles - Les archives en ligne ont-elles un sens ?*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. Parcours Numériques, 2014.

³³⁷ L'Ina est l'institut qui centralise un nombre considérable de documents, en offrant depuis peu des postes d'accès décentralisés en régions. Nous constatons néanmoins que sa perspective reste dans la tradition des « sources primaires » pour l'archivage exclusif de la radio, du cinéma, de la télévision et depuis 2009 des sites web, qu'ainsi le travail d'indexation est le plus souvent minimal et orienté vers le contexte médiatique, radiophonique ou télévisuelle des documents, l'ensemble étant exploitable par l'intermédiaire d'un moteur de recherche et la possibilité de constituer une play-list pour le temps de la consultation.

³³⁸ Art. 16, « Penser l'archive audiovisuelle pour la recherche en danse. Le Fonds d'Archives Numériques Audiovisuelles FANA Danse contemporaine », *Revue Recherches en Danse* n°5, *Recherches en danse. Ramifications. Méthodologies dans les études en danse (France-Italie)*, <http://danse.revues.org>, Association des Chercheurs en Danse, aCD, 2016 in *Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit.*, p. 229-246.

immédiatement saisis les artistes. Les documents audiovisuels dans le champ de la danse et des arts vivants prolifèrent. Il n'empêche qu'au regard de cette prolifération, que « l'archive » et spécialement l'archive audiovisuelle dans les arts vivants, dans sa triple dimension de conservation, de structuration et de diffusion, peine à se réaliser.

Notons malgré tout, qu'en matière de constitution de collections et de diffusion du document audiovisuel, le champ de la danse particulièrement bénéficie en France d'une situation exceptionnelle : ainsi des politiques d'archivage et de numérisation ont été insufflées par le ministère de la Culture depuis le milieu des années 2000, des actions importantes de récolte, d'inventaire de fonds et de catalogage ont été réalisées (par le Centre national du cinéma et de l'image animée avec le catalogue CNC-Images de la culture, par la Cinémathèque de la danse, par la Bibliothèque nationale de France-Département Arts du spectacle et aujourd'hui plus largement par le Centre national de la danse) et enfin, en plus des nombreux sites créés par les artistes pour la promotion de leurs travaux relayant sur le web des extraits vidéo, des sites-ressources ont été dédiés spécialement à la diffusion en ligne des documents audiovisuels : ainsi, outre *FANA Danse et Arts vivants*, le site *Numeridanse.tv*³³⁹ initié par Charles Picq, porté et coordonné par la Maison de la danse, ouvert en 2011, présentant la vitrine de plus de 2500 vidéos de danse, le plus souvent en extraits, assorties actuellement d'offres pédagogiques, mais aussi pour le spectacle vivant, le site de l'Ina *En Scènes- Le spectacle en vidéo*³⁴⁰ ouvert en 2013 présentant plus de 800 extraits vidéos et plus de 100 intégrales, liés pour la majeure partie au théâtre, accessibles aussi selon des approches thématiques. Notons encore que les plateformes *YouTube*, *Dailymotion* et *Vimeo* concourent largement à la diffusion des vidéos du spectacle vivant sur le web, sans pour autant, construire aucune politique d'indexation, de description, de structuration, ni bien sûr de conservation.

- (*archival turn*) Le quatrième axe problématique est lié, pour le dire très vite avec Benjamin, à la question de « l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique³⁴¹ », la reproductibilité s'exprimant aujourd'hui non seulement dans l'ère de l'image mais encore dans celle du numérique. Si Benjamin désignait la singularité de l'œuvre d'art par son « aura » en même temps que sa « perte » à l'ère de sa reproductibilité, il ouvrait en même temps sur ce phénomène esthétique majeur qui imprègne les arts au tournant du XX^e siècle : le montage à l'heure des productions sérielles. À l'ère du numérique, ce sont encore ces potentiels du montage que s'approprient les artistes par un usage démultiplié de l'archive et du document dans les créations artistiques, ouvrant, au seuil des années 1990, ce que Nicolas Bourriaud a appelé l'ère de la *post-production*³⁴² ou ce que l'on peut nommer plus largement, le tournant archivistique dans les arts. Ainsi, les multiples phénomènes de référence, citation, copie, pastiche, parodie, reprise, recyclage, sampling, reenactement, recomposition, réactivation, reconstitution, restauration, restitution, rétrospective, « catalogue raisonné », réinvention, composant ce que Isabelle Launay, dans l'étude du phénomène de « répertoire » chorégraphique a

³³⁹ Porté et coordonné par la Maison de la Danse de Lyon en partenariat avec le Centre national de la danse et ouvert en 2011, le site *Numeridanse.tv, vidéothèque internationale de danse en ligne* a été imaginé par le réalisateur Charles Picq, décédé en 2012. Le site offre actuellement la consultation d'un « catalogue » de plus de 2000 vidéos liées à la danse et l'art chorégraphique, le plus souvent en extraits, met à disposition une quarantaine de « collections » réalisées autour et par la contribution de diverses structures (Centres chorégraphiques nationaux, festivals, producteurs, théâtres, compagnies ou institutions) et propose de nombreux contenus à visée pédagogique par thématiques, <http://www.numeridanse.tv/fr/>, consulté le 21 décembre 2017.

³⁴⁰ Ouvert en 2013, le site *En scènes - Le spectacle vivant en vidéo* est un site de l'Ina, consacré au spectacle vivant. Le théâtre y tient une large place à côté de l'opéra, la danse, le cirque, les arts de la rue, les marionnettes, le mime. Il est le résultat d'un travail de trois ans à la demande du ministère de la Culture. Il propose un millier de vidéos (environ 400 heures) - des formats courts (800 extraits vidéo), des intégrales (une centaine), des grands entretiens (une soixantaine). Il offre plusieurs types d'accès : fresque chronologique, accès géo-localisé, approche thématique, <http://fresques.ina.fr/en-scenes/accueil>, consulté le 21 décembre 2017.

³⁴¹ BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Lionel Duvoy (trad.), Paris, Allia, 2003.

³⁴² BOURRIAUD Nicolas, *Postproduction – La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les presses du réel, 2004.

intitulé les « danses d'après³⁴³ », que de nombreux chercheurs en arts, sur la frange des arts plastiques et des arts scéniques, ont étudié comme une inflexion majeure³⁴⁴ et que nous avons repérés, de notre côté, comme ces « gestes artistiques du RE- » à l'aune de logique de « corps-temps », jaillissant, entre instant et durée, sur les tranches du passé, dans le présent d'un devenir [Art. 20, p. 291-314, *Refaire. Showing re-doing. Logique des corps-temps dans la danse-performance*³⁴⁵].

L'artiste se fait chercheur, historien, anthropologue ou archiviste de quelques manières, et la frontière entre « arts de l'archive » et « archives de l'art » mais aussi entre trace, document et archive tend à se brouiller. C'est finalement d'une situation *hyperarchivistique* dans les arts dont nous voudrions parler aujourd'hui tant ces dispositifs de création s'exposent en affirmant aussi leurs hypertextualités. À l'orée du XXI^e siècle, notons que l'enjeu esthétique et politique importe : il ne s'agit non pas tant, dans une logique patrimoniale, de reproduire, conserver, sauvegarder l'archive ou même de perpétuer une tradition ; il ne s'agit pas tant à l'inverse, comme la logique capitaliste de production des œuvres d'art le formule au XX^e siècle, d'inventer sans cesse sur le mode du présent, du nouveau, de la productivité et de la création individuelle, mais bien de *réinventer* comme de *performer* diversement un geste artistique à partir de ses mémoires, de ses histoires, de ses traces, documents et archives dans une dimension proprement collective, multiplement temporelle et située de la création.

- (*archive du geste*) Le cinquième concerne la question des conditions de possibilité de penser l'archive dans les arts vivants, du théâtre, de la musique, de la danse, de l'art performance. Comment en effet archiver ce qui fait l'objet et le sujet même des arts vivants, c'est-à-dire un geste ? Au regard de leur caractère éphémère, les œuvres vivantes ne participent-elles pas d'une logique de « désœuvrement³⁴⁶ » où la disparition constitue leur « être³⁴⁷ » même ? Peut-on penser pourtant que les gestes « perdurent » de quelques manières, en « survivances » ou en « vivances »³⁴⁸, ce d'autant lorsqu'on pense à l'évidence des transmissions des gestes dans le champ des arts de la scène ? Comme l'invite Richard Schechner pour les arts vivants, peut-on concevoir les gestes comme des

³⁴³ Isabelle LAUNAY, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après, I, Coll. Recherches*, Pantin, Centre National de la Danse, 2017 ; *Cultures de l'oubli et citation, Les danses d'après, II, Coll. Recherches*, Pantin, Centre National de la Danse, 2018.

³⁴⁴ Voir aussi entre autres multiples ouvrages sur cette question en arts : Anne CREISSELS, *Le geste emprunté*, Paris, Éditions du Felin - Les marches du temps, 2019 ; Mark FRANKO, *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Oxford University Press, 2017 ; Isabelle BARBÉRIS (dir.), *L'archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre, op.cit* ; Anne BENICHO, *Recréer/Scripter, mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Dijon, Les Presses du réel, 2015 ; Giusy PISANO (dir.), *L'ARCHIVE-FORME, Création, Mémoire, Histoire*, Champs Visuels, 2014, L'Harmattan ; Raphaël CUIR, Eric MANGION, *La Performance. Vie de l'archive et actualité*, Dijon, Les presses du réel, 2013 ; Isabelle LAUNAY, Sylviane PAGÈS, *Mémoires et histoires en danse*, MOBILES N°2, Paris, UFR Arts, Philosophie et Esthétique Paris 8, L'Harmattan, 2012 ; Janig BEGOC, Nathalie BOULOUCH & Elvan ZABUNYAN, *La performance : entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Archives de la critique d'art, 2010 ; Marina NORDERA, Susanne FRANCO, *Ricordanze : Memoria in movimento e coreografie della storia*, Milan, UTET Università, 2010 ; Anne BENICHO, *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Les presses du réel, 2010 ; *Les promesses de l'archive*, Paris, POLI Editions, N°6, 2012 ; Sophie DELPEUX, *Le corps-caméra, Le performer et son image*, Paris, textuel, 2010 ; Pierre-Yves MACÉ, *Musique et document sonore*, Dijon, Les presses du réel, 2012 ; Vincent AMIEL, Gérard-Denis FARCY, *Mémoire en éveil. Archives en création, Le point de vue du théâtre et du cinéma*, Paris, L'entretemps, 2006 ; Anne BENICHO, *Les artistes contemporains et l'archive, Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*, Rennes, PUR, 2004.

³⁴⁵ Art 20, « Refaire. Showing re-doing. Logique des corps-temps dans la danse-performance » in A. Després (dir.), *Gestes en éclats. Art, danse et performance*, Collection Nouvelles scènes, Les Presses du réel, Dijon, 2016, p. 367-390, in **Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit.**, Art 20, p. 291-314.

³⁴⁶ Voir Frédéric POUILLAUDE, *Le désœuvrement chorégraphique, Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.

³⁴⁷ « L'être de la performance devient lui-même par la disparition », Peggy PHELAN « The Ontology of Performance : Representation without Reproduction » in *Unmarked. The Politics of Performance*, Londres, Routledge, 1993, p. 146.

³⁴⁸ Voir Rebecca SCHNEIDER, « Performance remains » in *Performance Research*, 6/2, 100-108 ; GUERLAC Suzanne, *Thinking in Time : An Introduction to Henri Bergson*, Cornell University Press, 2006 ; AUSLANDER Philip, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture, Second Edition*. By Philip Auslander. New York: Routledge, 2008 ou DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éd. de Minuit, coll. Paradoxe, 2002.

« bandes de comportements » qui se « restaurent »³⁴⁹ ? Peut-on considérer le corps comme une « archive », comme l'ont pensé de manière inaugurale les danseurs des Carnets Bagouet³⁵⁰ et de nombreux théoriciens de la danse avec la notion de *corps-archives* (Lepecki)³⁵¹ ? In fine, est-il possible de penser des *archives du geste* ou, comme nous le ferons en perspectives dans le volet « inédit » de cette HDR, des *archéologies du geste* ? Ainsi, le « tournant archivistique » dans les arts activé spécialement dans les arts de la performance, des gestes et des corps, ouvre des questions particulièrement vives et fécondes : dans une hétérogénéité de créations où la frontière entre « performer l'archive » ou « archiver la performance » se fait bien poreuse, les artistes opèrent une véritable mutation de l'archive pour l'entendre ici qu'à la mesure de sa dimension performative d'être une récréation, une archive tournée vers l'avenir, une « archive vivante » comme d'aucuns peuvent la revendiquer. Dès lors, la rencontre de « l'archive » et du « geste » place au centre la *création* qui les génère.

- (*ecological turn*) Ces considérations ouvrent un champ problématique - philosophique, esthétique, politique, épistémologique, culturel, économique -, qui reste immensément ouvert tant la condition de possibilité d'« archives du geste » ou de « performances du document » tient, par définition, au *commencement d'un regard porté sur la valeur des gestes et des corps*. Car si des traces matérielles des gestes existent partout, si encore de multiples documents écrits ou audiovisuels en attestent quelquefois très précisément, ces « archives du geste » restent à constituer en tant que telles. Dans une configuration à la fois technique et politique, éthique et juridique, esthétique et sociale, la question que pose Judith Butler, « qu'est-ce qui permet à une vie de devenir visible dans sa précarité et son besoin d'être mis à l'abri ?³⁵² », nous paraît cruciale concernant ces conditions de possibilité des archives du geste : qu'est-ce qui fait qu'un geste est reconnu comme un geste digne d'être pleuré au point de participer à la construction des mémoires, des histoires, des traces et des archives ? Existe-t-il ou non des « cadres de reconnaissance » de la valeur du geste ou de la gestualité des corps ? (outre ceux de leurs captures audiovisuelles en continu à des fins de contrôle et de surveillance pour constituer au besoin des archives de la preuve dans une « stratégie du choc³⁵³ » ? ; outre celui, plus récent encore, de l'enregistrement de nos gestes « numériques », du nombre, du rythme, des lieux de nos clics sur nos « bureaux » à des fins commerciales). En réponse à cette question, la création du Patrimoine Culturel Immatériel (PCI) par l'Unesco à la fin des années 1990, quoiqu'elle constitue une avancée remarquable en la matière, n'y serait suffire, ce d'autant que s'y loge intrinsèquement le danger de muséification des traditions orales, des pratiques sociales comme des arts de la performance³⁵⁴.

Ainsi, le champ global ouvert par ces « archives du geste » ou par ces « performances de l'archive et du document » ne saurait pas ne pas remettre au centre les questions de la fragilité et de la précarité des corps, des gestes, des traces, des mémoires, des histoires et finalement des documents et des archives eux-mêmes. À l'heure de l'anthropocène et des changements climatiques où la

³⁴⁹ Richard SCHECHNER, *Performance, Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Éditions théâtrales, Paris, 2008, p. 397-464.

³⁵⁰ Voir LES CARNETS BAGOUET, *La passe d'une œuvre*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007 et Isabelle LAUNAY, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après, I*, Coll. Recherches, Pantin, Centre National de la Danse, 2017.

³⁵¹ Voir André LEPECKI, « Le corps comme archive : volonté de réinterpréter et survivances de la danse » in Anne BENICHO, *Recréer/Scripter, mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines, op.cit.*, p. 33-70 ; Myriam VAN IMSCHOOT, « Rests in Pieces. Partitions, notation et trace dans la danse » in *Multiitudes* 2005, (n°21), p. 108.

³⁵² Judith BUTLER, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Paris, La Découverte, 2010, p. 54.

³⁵³ Naomi KLEIN, *La stratégie du choc*, Paris, Actes Sud, 2013.

³⁵⁴ Ainsi, sont considérés comme éligibles au titre de Patrimoine Culturel Immatériel (PCI) « les traditions ou les expressions vivantes héritées de nos ancêtres et transmises à nos descendants comme les traditions orales, les arts du spectacle, les pratiques sociales, rituelles et événements festifs, les connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers ou les connaissances et le savoir-faire nécessaire à l'artisanat traditionnel », <https://ich.unesco.org/fr/qu-est-ce-que-le-patrimoine-culturel-immateriel-00003>, consulté le 5 novembre 2017.

hiérarchisation du vivant politique s'avance comme jamais plus grande, il me semble toucher ici un double champ problématique que ces corps-temps impliquent et que j'ai entrouvert en perspectives dans mes derniers travaux (avec Vinciane Despret, Bruno Latour, Isabelle Stengers) :

- la question de la mort, de conceptions de la mort, de la maladie, des morts, des guerres même et de ce que ces morts font aux vivants comme à leurs performances [Art. 3, p. 29-40, *Performer avec les morts. Des corporéités échevelées dans la danse-performance*³⁵⁵];
- la question politique, juridique vaste mais bien importante des conditions d'existence des gestes eux-mêmes, de leurs conditions de situation et de circulation dans l'espace et dans le temps, celles-ci directement liées avec des problématiques politiques, culturelles, écologiques de ce qui pourrait s'entendre alors par la « portée » des gestes [Art. 21, p. 315-326, *D'un théâtre, l'autre*], Éditorial du dossier *Voyages des cultures et des mémoires dans les arts de la scène*³⁵⁶; Art.4, p. 41-48, *Au bout de la migration, exister. Rester. Étranger par Barbara Manzetti*³⁵⁷; Art. 22, p. 327-347, *Penser le voyage des gestes. François Chaignaud ou l'aventure d'une corporéité hypergestuelle*³⁵⁸].

À tous les champs de questions posées ci-dessus et en convergence avec ces chiasmes dialectiques *Archives de l'art & arts de l'archive*; *Archiver la performance & Performer l'archive*; *Documenter la danse & Danser le document*, d'autant plus féconds qu'ils prennent place à la croisée de l'archive et de la création d'une part, de la création et de la recherche d'autre part, et encore entre numérique et politique, nous avons suivi des trajectoires de recherche certainement tourbillonnaires et, dans le même temps, précisément situées.

1. Fabriques d'archives numériques du geste dans les arts vivants

Dans le champ des études de ce tournant archivistique des arts ou des « arts de l'archive », une des caractéristiques de nos travaux aura été justement de concourir aux « archives de l'art » dans le champ même de la prise en compte de leur chiasme. C'est en effet prendre en compte directement cette congruence du fait que ce que font tous les acteurs, artistes autant que chercheurs, consiste, dans l'acte de *re-crée*r ou de *re-chercher*, et, finalement de quelques manières, dans celui de *re-documenter* les arts et les recherches. C'est aussi considérer que le chercheur en renouvellement épistémologique et méthodologique peut non pas seulement « rapporter » les « arts de l'archive » mais aussi bien les « construire avec ». La question ici alors se posant de quel « archivage » peut-on fabriquer au regard, en lien ou avec ces performances de l'archive ? Par cette « fabrique de l'archive » qu'est FANA Danse et Arts vivants sur et avec les « fabriques des gestes », comme l'a entendu aussi le DVD de Dominique Brun à partir de *L'après-midi d'un Faune* recréant la pièce de Nijinski à partir de la lecture de sa partition mais aussi la re-documentant, il s'agit alors, du côté de la recherche, de produire un autre geste archivistique qui soit aussi créateur.

³⁵⁵ Art. 3, « Performer avec les morts. Des corporéités échevelées dans la danse-performance », Guy Freixe (dir.), *Le corps, ses dimensions cachées - Pratiques scéniques*, Paris, éd. Deuxième époque, coll. « À la croisée des arts », 2017, p.15-34 in **Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., p. 29-40.**

³⁵⁶ Art. 21, « D'un théâtre, l'autre », Éditorial du dossier *Voyages des cultures et des mémoires dans les arts de la scène*, A. Després, G. Freixe, C. Sanchez (direction), *Revue Skén&graphie* N°6, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 2019 (sous presse) in **Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., p. 315-326.**

³⁵⁷ Art. 4, « Au bout de la migration, exister. Rester. Étranger par Barbara Manzetti » in *Revue Skén&graphie* N°6, A. Després, G. Freixe, C. Sanchez (direction), *Voyages des cultures et des mémoires dans les arts de la scène*, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 2019 (sous presse) in **Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., p. 41-48.**

³⁵⁸ Art. 22, « Penser le voyage des gestes. François Chaignaud ou l'aventure d'une corporéité hypergestuelle » in *Revue Skén&graphie* N°6, A. Després, G. Freixe, C. Sanchez (direction), *Voyages des cultures et des mémoires dans les arts de la scène*, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 2019 (sous presse) in **Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., p. 327-347.**

1. En 2005, sur le parvis d'un théâtre, je parlais à Anne Abeille, alors coordinatrice des Carnets Bagouet³⁵⁹ de ce projet de fonds numériques d'archives audiovisuelles de la danse au Centre Jacques Petit, la sollicitant au départ en supposée « experte » de traitements des archives matérielles que bien peu d'artistes chorégraphiques avaient réalisés de cette manière. Les archives « papier » de la Cie de Dominique Bagouet ayant été déposées et répertoriées à l'IMEC, je m'aperçus que, si le travail de récoltes et d'indexation des archives audiovisuelles avait été partiellement réalisé par elle sur l'œuvre de D. Bagouet essentiellement, que « tout », soit le traitement, l'indexation, la structuration d'une base de données, était à inventer, cela sans véritablement de modèle - aucune institution ne s'occupant véritablement alors des archives audiovisuelles non commercialisées des artistes du spectacle vivant et l'archive audiovisuelle même pouvant même être déconsidérée, à cette époque encore naissante de la diffusion sur le web, par les artistes chorégraphiques eux-mêmes comme « trace » possible de la danse ; ce que nous parlons au travers des déboires en la matière de Charles Picq, vidéaste de la danse qui avait œuvré à la vidéothèque de la Maison de la danse dans notre article [Art. 18, p. 267-278, *L'archive, c'est nous ! Réflexion sur l'art chorégraphique et l'archive dans le contexte de la construction du Fonds d'Archives Numériques Audiovisuelles Dominique Bagouet-Carnets Bagouet de FANA Danse Contemporaine*³⁶⁰]

Dès l'année suivante, construisant une convention avec les ayants-droits Les Carnets Bagouet, j'engageais le projet « Archives des arts de la scène » au Centre Jacques Petit, équipe de recherche ATST orientée alors exclusivement sur les archives textuelles et littéraires, en le centrant d'emblée sur les ressources majeures pour la recherche en danse contemporaine que constituent les documents audiovisuels et leur possibilité de partage sur le web.

En constituant une petite équipe liée à la conception et au développement de la base de données (Sébastien Jacquot, alors en service civil, puis sous contrat et ingénieur d'études développeur depuis 2012) et à l'archivage-documentation des fonds d'archives audiovisuelles (Anne Abeille, chargée des archives des Carnets Bagouet et vacataire de l'université) en plus de quelques stagiaires et vacataires ; en développant aussi un travail de réflexion en réseau avec des collaborateurs institutionnels, culturels, scientifiques, artistiques (BNF, l'INA-Arts du spectacle, la Maison de la Danse-Numéridanse et le CND avec qui nous sommes entretenus dès 2007, puis à partir de 2014 le TGIR Huma-Num par notre participation aux réseaux *Archives des Mondes contemporains* (ArcMC³⁶¹) et Usages des Patrimoines Numérisés (UDPN³⁶²) de Paris-Cité), nos travaux débouchaient en 2014 sur la conception, la réalisation et le lancement d'une plateforme en ligne, dédiée aux Fonds d'Archives Numériques Audiovisuelles intitulée *FANA Danse Contemporaine* puis, en 2018, dans une nouvelle version, ***FANA Danse & Arts vivants***, au sein du laboratoire ELLIADD et de la MSHE Ledoux.

La plateforme *FANA Danse & Arts vivants* se présente actuellement comme une ressource en ligne sans équivalent dans le champ des patrimoines numérisés audiovisuels liés aux arts vivants en ce qu'elle

³⁵⁹ Les Carnets Bagouet, association créée en 1993 par les danseurs de la Cie D. Bagouet à la suite du décès du chorégraphe EN en 1992 dans la visée de favoriser la transmission de ses œuvres, <https://www.lescarnetsbagouet.org>

³⁶⁰ Art 18, « *L'archive, c'est nous ! Réflexion sur l'art chorégraphique et l'archive dans le contexte de la construction du Fonds d'Archives Numériques Audiovisuelles Dominique Bagouet-Carnets Bagouet de FANA Danse Contemporaine* » in *L'archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre*, Isabelle Barbéris (dir.), Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 145-160 in ***Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., p. 267-278.***

³⁶¹ Réseau *Archives des Mondes contemporains*, <http://arcmc-corpus.huma-num.fr>, *FANA Danse et arts vivants*, <http://arcmc-corpus.huma-num.fr/fonds/fonds-darchives-numeriques-audiovisuelles-en-danse-contemporaine-fana> ; Article avec Sébastien JACQUOT, « Structurer les données audiovisuelles. Cas de FANA Danse contemporaine », séminaires ArcMC - TGIR Huma-Num Archives audiovisuelles et recherche, séminaire N°5 Structurer des données audiovisuelles organisé par le Consortium ArcMC - TGIR Huma-Num (Archives des mondes contemporains inventaires et documents numériques), le 13 avril 2015, Paris MSH. Compte-rendu de séance Compte-rendu de séance du séminaire N°5 du 13 avril 2015 en ligne <http://arcmc.hypotheses.org/2193>, consulté le 2 novembre 2017 in ***Volet 1, Biographie CV, Section 7.*** Publications.

³⁶² Réseau Usages des Patrimoines Numérisés (UDPN), <http://udpn.fr>, Aurore DESPRÉS, « La vivance des gestes. *FANA Danse contemporaine* », séminaire doctoral du réseau UDPN (Usages Des Patrimoines Numérisés), Labex Universités Paris-Cité, séance n°4 *La numérisation face aux arts du geste* organisée par Isabelle Barbéris, à l'université Paris Diderot, le 3 mai 2016, <http://udpn.fr/spip.php?article126> in ***Volet 1, Biographie CV, Section 9.*** Communications & conférences invitées.

permet, en un modèle innovant, l'accès à des fonds d'archives audiovisuelles exhaustivement constitués autour d'un artiste ou d'une compagnie. Structurant plus de 650 documents audiovisuels et 1500 fiches détaillées, FANA présente actuellement, au sein du laboratoire ELLIADD-MSHE Ledoux, les fonds de Dominique Bagouet- Carnets Bagouet (ouvert en 2014), des chorégraphes Ingeborg Liptay (ouvert en 2014), Olivia Grandville (ouvert en 2015) et de Mark Tompkins (ouvert en 2018, et tous remis à jour de nouveaux documents régulièrement depuis.

En intégrant les spécificités comme celles de la variété des usages (scientifiques, pédagogiques, artistiques, culturels ou autres), FANA propose un **modèle innovant de structuration, d'indexation et d'exploitation** visant globalement une plus grande contextualisation, qualification et valorisation des données de cette « archive » d'être générée à la fois du champ du numérique, de celui de l'audiovisuel et de celui des arts vivants, en même temps qu'une exploitation plus grande des outils numériques pour explorer, analyser, traiter voire recréer et fabriquer l'archive.

Dans le contexte actuel de l'apparition en ligne de « vastes corpus de données, rarement structurées, souvent agrégées » décrits par Szoniecky, comme dans celui, tout autant foisonnant, des « patrimoines numériques »³⁴ décrits par Matteo Trelani, ce sont bien ces opérations **de conception, de structuration, de création** qui président, selon nous, aux nécessités contemporaines de la patrimonialisation, de la médiation, de l'éditorialisation et de la circulation des archives.

2. J'ai publié plusieurs articles explicitant les questions, les enjeux et les réponses que nous avons apportés à la constitution de cette plateforme, cela à plusieurs stades de son développement, et précisément au départ du fonds Dominique Bagouet-Carnets Bagouet qui a modélisé l'ensemble de la structuration et de la définition des métadonnées, quoique que nous l'ayons aussi renouvelé à l'occasion du fonds Mark Tompkins à partir de 2016. [Par ordre chronologique : **Art. 18, p. 267-278**, *L'archive, c'est nous ! Réflexion sur l'art chorégraphique et l'archive dans le contexte de la construction du Fonds d'Archives Numériques Audiovisuelles Dominique Bagouet-Carnets Bagouet de FANA Danse Contemporaine*³⁶³ ; **Art. 16**, p. 229-246, *Penser l'archive audiovisuelle pour la recherche en danse. Le Fonds d'Archives Numériques Audiovisuelles FANA Danse contemporaine*³⁶⁴ ; **Art. 15 #2**, p. 193-227, *FANA Danse & Arts vivants. Une fabrique de l'archive : conception et structuration de la plateforme*³⁶⁵].

À chaque fois, j'insistais sur la dimension de création dans la fabrique de cette archive, sur la congruence qui s'est opérée avec les artistes entre « documenter la danse » et « danser le document » qui était bien expressément et exceptionnellement à l'œuvre dans les Carnets Bagouet et au sujet de laquelle, encore jusqu'à aujourd'hui, les Carnets Bagouet et FANA y ayant bien aussi collaboré, « nous ne connaissons pas à ce jour, comme l'exprime Isabelle Launay, de fonds équivalents dans le monde, en mesure de témoigner de cette façon du travail sur le devenir d'une œuvre chorégraphique³⁶⁶ ».

Ce qui frappe en effet, de la reprise à la recomposition créatrice en passant par l'hommage, c'est cette ouverture des danseurs des Carnets Bagouet pour inventer leurs « corps d'archives » en même temps que de porter leur attention à toutes les traces matérielles et de soumettre en générosité

³⁶³ **Art 18**, « *L'archive, c'est nous ! Réflexion sur l'art chorégraphique et l'archive dans le contexte de la construction du Fonds d'Archives Numériques Audiovisuelles Dominique Bagouet-Carnets Bagouet de FANA Danse Contemporaine* » in *L'archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre*, Isabelle Barbéris (dir.), Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 145-160 in **Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., p. 267-278**.

³⁶⁴ **Art. 16**, « *Penser l'archive audiovisuelle pour la recherche en danse. Le Fonds d'Archives Numériques Audiovisuelles FANA Danse contemporaine* », Revue Recherches en Danse n°5, *Recherches en danse. Ramifications. Méthodologies dans les études en danse (France-Italie)*, <http://danse.revues.org>, Association des Chercheurs en Danse, aCD, 2016 in **Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., p. 229-246**.

³⁶⁵ **Art. 15#2**, « *FANA Danse & Arts vivants. Une fabrique de l'archive : conception et structuration de la plateforme* », avec Sébastien JACQUOT in *FANA Danse & Arts vivants*, Laboratoire ELLIADD-MSHE Ledoux, Université de Franche-Comté, 2018-, <https://fanum.univ-fcomte.fr/fana/?p=1> in **Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., p. 193-227**.

³⁶⁶ Isabelle LAUNAY, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après, I, op.cit.*, p. 411.

l'ensemble de l'œuvre-archives à l'altération, multiple, inépuisée, ce jusqu'à aujourd'hui. Il s'agissait en effet non pas de couper une relation comme « de passer à autre chose », mais de prolonger une relation et de « passer de l'autre à l'autre ». Ce qui frappe aussi, c'est leur agentivité à une fabrique de l'archive : l'assertion de Catherine Legrand, « Les archives, c'est nous³⁶⁷ ! », lors du séminaire *États des lieux* tenu en 2003, y apparaît en effet tout à fait emblématique. Dire « Les archives, c'est nous ! », c'est renverser les logiques de la disparition et de l'inscription, les catégories du pérenne et de l'éphémère dans les arts vivants, c'est affirmer les corps et la mémoire des corps comme les lieux même de la sédimentation, de la propagation et de la circulation culturelle, c'est encore connecter directement le passé (les archives) au présent pour ad-venir en exclamation, c'est enfin ouvrir politiquement et esthétiquement sur le collectif, le multiple, l'altérité d'un « nous » qui est aussi, extensivement, nous tous qui, en potentiel, fabriquons l'archive.

Ainsi, lorsque je titrais l'article « Les archives, c'est nous ! », j'entendais bien aussi les chercheurs : « *FANA Danse & Arts vivants* s'inscrit et inscrit donc directement une volonté, sur fond de désir partagé entre les artistes et les chercheurs, d'engagement dans les enjeux de l'histoire, de la mémoire et du parti-pris conscient de participer à la propagation et la circulation culturelle des gestes en des chaînes incessantes de traduction, d'interprétation, de création et de recréation. Dès lors, le parti-pris d'une conception de *l'archive comme matériau sensible tournée vers le devenir* paraît tout à fait principielle à notre démarche ».

À ce titre, nous insistions sur ce fait que « créer un fonds d'archives ou archiver n'est pas seulement une affaire de répétition ou de documentation mais bien de construction, de mise en récit voire d'invention », que « tout geste archivistique contient la matrice d'une re-création³⁶⁸ », comme l'exprime Isabelle Barbéris dans notre ouvrage, qu'encore, en reprenant cette phrase dans tous nos articles et présentations, celle-ci résonnant des « « fabriques de la danse » de Simon HECQUET et Sabine PROKHORIS que : « L'archive non seulement un objet à interpréter mais aussi un objet qui interprète ».

Il est clair que l'archivage entraîne une transformation qualitative des documents ou données et engage tout un ensemble d'activités de classification (ou déclassification), de description (ou de redescription), de découpage (ou de redécoupage), de contextualisation (ou de décontextualisation), d'écriture (ou de réécriture), de publication (ou de republication) éditoriale. À la frange d'une création conceptuelle et technique, tissée, dans sa forme même, par la teneur de ses contenus, la plateforme FANA se conçoit donc d'emblée dans cette conscience que l'archive, et ici expressément numérique, crée un métalangage, une métatextualité où la donnée s'y trouve redonnée autrement. L'archive est à ce titre non seulement un objet à interpréter mais aussi un objet qui interprète.

Plus même, à l'instar de Yvon Lemay et Anne Klein pour la discipline archivistique ou même de Philippe Artières pour celle de l'histoire³⁶⁹, nous pensons que la dimension de création à partir de ce matériel sensible que sont les archives doit être intégrée à ce point, comme l'ont opéré les artistes avec *l'archival turn* et comme nous l'ont insufflé directement Les Carnets Bagouet pour l'émergence de FANA, de penser « les archives à des fins de création » et de réaliser la création « comme une forme d'exploitation courante des archives » : « En effet, à partir du moment où l'on prend en considération la création comme une forme d'exploitation courante des archives, le domaine archivistique se transforme complètement. Le cadre de référence servant à justifier l'utilité des

³⁶⁷ Catherine LEGRAND, « Pour moi, les Carnets de Dominique, c'était nous, c'était les personnes », propos tenus lors du séminaire *États des lieux* organisé par Les Carnets Bagouet du 20 au 25 octobre 2003, Magrin, Recueil des transcriptions des débats, Archives Carnets Bagouet, p. 2.

³⁶⁸ Isabelle BARBÉRIS, « Archive vivante : activations, disparitions et mutations » in DESPRÉS Aurore (dir.), *Gestes en éclats. Art, danse et performance*, op.cit., p. 55.

³⁶⁹ Philippe ARTIÈRES, *Archives personnelles : histoire, anthropologie et sociologie*, Paris, Armand Colin. Collection U. Histoire, 2011 ; Philippe ARTIÈRES, "L'historien face aux archives", *Pouvoirs*, revue française d'études constitutionnelles et politiques, n°153 - Les archives, p.85-93, <http://www.revue-pouvoirs.fr/L-historien-face-aux-archives.html>, consulté le 21 décembre 2017.

archives, les fonctions qu'elles remplissent, l'importance des conditions d'utilisation, leur rapport à la mémoire tant individuelle que collective, la conception même des archives et de leur cycle de vie changent du tout au tout³⁷⁰.

Dès lors, en assumant notre geste archivistique, le modèle de *FANA Danse & Arts vivants*, tel que nous l'avons publié en présentation du site de la plateforme [Art. 15 #2, p. 193-227, *FANA Danse & Arts vivants. Une fabrique de l'archive : conception et structuration de la plateforme*³⁷¹] présente très globalement les spécificités suivantes :

- de donner l'importance, la nécessité et l'urgence, dans l'environnement numérique, à une description adaptée et précise des documents audiovisuels dans l'environnement numérique autant que de leurs contenus artistiques. Par la considération du phénomène de **double remédiatisation** dans le champ des arts vivants, FANA propose une **double description** des données audiovisuelles liées aux arts vivants en mettant en œuvre non seulement des « fiches document » mais aussi des « fiches artistiques » reliées entre elles ;
- d'intégrer la notion d'« œuvre de référence » basée sur la dimension proprement collective, dynamique et mouvante des œuvres dans les arts vivants. Conçue comme une porte d'entrée, l'« œuvre de référence » permet alors d'appeler toutes les déclinaisons, adaptations, manifestations ou dérivations d'une œuvre artistique.
- de mettre à disposition des **outils spécifiques d'exploitation** : modes de navigation ou de vues ; possibilités de regroupements, de dénombremments, de tris ; outils de recherche, de partages et de citations générées automatiquement de tous les documents en intégral ou en extraits ; outils permettant la visualisation et la comparaison des vidéos sur un bureau virtuel.

En fait, par leur exceptionnelle ampleur, durée et diversité, les traitements des fonds Bagouet-Carnets Bagouet, d'Ingeborg Liptay, d'Olivia Grandville et de Mark Tompkins ont mis véritablement à jour l'impossibilité de penser la clôture d'un « fonds » ou d'une « œuvre » dans le champ des arts vivants sur UN auteur, tant celle-ci est collective ; ni encore sur le seul fait artistique du seul « spectacle », tant le *fait artistique* se réalise au travers d'une pluralité d'actes et de pratiques artistiques (de création, de transmission, de formation, de production, de diffusion, de promotion, de médiation, d'évaluation institutionnelle, de recherche, de critique, etc.) et se tresse aussi de multiples autres formes de création artistique (des films, des performances, des événements, des albums musicaux, des livres, etc.) ; ni même enfin sur la conception d'une « œuvre » considérée comme une matérialité unique et stable, tant l'œuvre dans les arts vivants ne cesse d'être interprétée et réinterprétée, médiatisée et remédiatisée.

C'est donc globalement à ces conceptions du décentrement et de la **démultiplication** de l'auteur, de l'œuvre, des formes et des faits artistiques, et à cette importance des **relations** entre les auteurs, les œuvres, les fiches et les documents que répond le modèle que propose FANA en une structure elle-même décentrée, arborescente et relationnelle, complexe et rhizomatique [voir « fragment d'une grappe de nœud » du fonds D. Bagouet-Carnets Bagouet Art. 15 #2, p. 216³⁷²].

³⁷⁰ Yvon LEMAY, « Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique », *Revue Archives*, vol.45/N°1 in Yvon LEMAY Yvon et Anne KLEIN (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 1*. Montréal, Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (eBSi), Papyrus, 2014, p. 7, <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/11324/lemay-y-klein-a-collaborateurs-archives-creation-cahier1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, consulté le 21 décembre 2017.

³⁷¹ Art. 15#2, « FANA Danse & Arts vivants. Une fabrique de l'archive : conception et structuration de la plateforme », avec Sébastien JACQUOT in *FANA Danse & Arts vivants*, Laboratoire ELLIADD-MSHE Ledoux, Université de Franche-Comté, 2018-, <https://fanum.univ-fcomte.fr/fana/?p=1> in *Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit.*, p. 193-227.

³⁷² Art. 15#2, « FANA Danse & Arts vivants. Une fabrique de l'archive : conception et structuration de la plateforme », avec Sébastien JACQUOT in *FANA Danse & Arts vivants*, Laboratoire ELLIADD-MSHE Ledoux, Université de Franche-Comté, 2018-,

Entre *Documents* et *Actes artistiques*, entre navigation par *Auteurs* et navigation par *Œuvres de références*, entre descriptions détaillées de *Fiches document* et de *Fiches artistiques*, entre *Outils* d'exploration, de recherche, de tri, de classement, de dénombrement, de citation et de partage des vidéos en intégral ou en extraits et outils de visualisation et de comparaison des documents, le modèle de structuration de *FANA Danse & Arts vivants* présente donc globalement, dans un modèle arborescent et relationnel, une structure réticulaire et labyrinthique où s'ouvrent de multiples parcours et recherches rendus possibles.

Notons que si l'accès aux quatre catalogues en ligne à ce jour est libre, l'accès aux vidéos nécessite la demande de codes d'accès par la voie d'une inscription nominative et motivée. Cette démarche de l'utilisateur nous a toujours semblé garante d'une certaine relation qui ne soit pas celle de la simple consommation sur le web. Ouvert en 2014, *FANA Danse & Arts vivants* compte aujourd'hui près de 300 abonn.és, dont les profils sont pour la plupart amateurs et amatrices de danse, le plus souvent en lien avec le fonds Dominique Bagouet-Carnets Bagouet, beaucoup de pédagogues (notamment toutes les personnes travaillant au diplôme du CA en danse), des professionnels de la médiation, des étudiants, des artistes et très peu de chercheurs. Nos collègues d'information et communication liées aux « usages et outils numériques » évaluant ce chiffre, nous déclaraient étonnés qu'au regard du contexte du web et de la niche bien spécifique de quatre fonds d'archives en danse, que « cela était évidemment peu et en fait vraiment beaucoup ».

À l'occasion du dernier lancement de *FANA Danse & Arts vivants* ouvrant sur quelques outils d'exploitation que nous avons pensé comme susceptibles d'intéressés particulièrement les notateurs ou toute personne intéressés par l'analyse du geste (comparateur de vidéos), nous avons pensé la nécessité non seulement de publier un « guide utilisateur³⁷³ » en direction des usagers mais aussi un long article présentant tous les enjeux et les dimensions liées à la conception et à la structuration de cette plateforme auquel je ne peux ici que renvoyer. [Art. 15 #2, p. 193-227, *FANA Danse & Arts vivants. Une fabrique de l'archive : conception et structuration de la plateforme*³⁷⁴].

3. En condensé et en termes de recherches et d'orientations spécifiques de recherche, la plate-forme *FANA Danse et Arts vivants* en tant que « fabrique de l'archive » implique plusieurs dimensions imbriquées ouvertes ici en perspectives :

- Recherche et développement de fonctionnalités liés **à l'analyse et à l'exploitation des fonds visant la création et la récréation à partir des matériaux d'archives**. Cette dimension concerne spécialement l'édition de patrimoines numérisés et numériques liés aux arts vivants, la mise à disposition d'un outil de recherche, d'analyse et d'exploitation de fonds d'archives, supposant la conception et la réalisation d'outils web liés aux fonctionnalités de l'utilisateur. Ainsi, la version 2018 de *FANA Danse & Arts vivants* a initié la mise à disposition d'outils visant un usage délibérément tourné vers les récréations à partir des archives que pourraient générer les utilisateurs (comparateur de vidéos, capture d'images fixes, bureau virtuel) que nous souhaiterions encore développer en offrant des outils de montage pour la réalisation de documents par les usagers. Il s'agit aussi d'intégrer en plus des fonds d'archive « multimédia » et un mode de navigation et d'exploitation entre les différents lecteurs (image fixe et mouvante + sons) facilité.

Nous constatons encore combien la considération de l'usage des archives par les acteurs se trouve encore cloisonné d'être axé essentiellement sur la diffusion et la lecture des archives, combien les

<https://fanum.univ-fcomte.fr/fana/?p=1> in *Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit.*, p. 216.

³⁷³ « Guide utilisateur » in *FANA Danse & Arts vivants* : <https://fanum.univ-fcomte.fr/fana/?p=7>

³⁷⁴ Art. 15#2, « FANA Danse & Arts vivants. Une fabrique de l'archive : conception et structuration de la plateforme », avec Sébastien JACQUOT in *FANA Danse & Arts vivants*, Laboratoire ELLIADD-MSHE Ledoux, Université de Franche-Comté, 2018- , <https://fanum.univ-fcomte.fr/fana/?p=1> in *Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit.*, p. 193-227.

interactions possibles d'écriture collaborative des acteurs émergent timidement pour la question de l'archivage³⁷⁵ (*crowdsourcing*), combien finalement les potentialités des technologies numériques sont généralement sous-exploitées en termes de possibilités d'exploitation des documents, « alors qu'elles pourraient bien justement apporter des outils dynamiques d'exploration, d'analyse, de visualisation, de comparaison voire même de récréation et de montage de documents à partir de ces archives pour de multiples usages (de recherche, de création, de pédagogie ou de médiation culturelle) ».

- Recherche et établissement d'un **modèle innovant sur la structuration de l'archive dans les arts vivants** et de l'archive audiovisuelle en particulier. Cette dimension liée à la conception et au développement numérique même du modèle et de l'application implique un travail de recherche sur les modèles d'indexation et la réalisation d'une application numérique visant la modélisation et la structuration d'une base de données dédiée et adaptée aux arts vivants, d'une part, à l'archive audiovisuelle, d'autre part. Mais déjà bien généralement, disons que nous faisons encore le constat que la dimension de *fonds* reste particulièrement opératoire. « Si l'« archive » correspond d'abord à un statut, à une constitution au sein d'un ensemble qui lui donne sens, des « fonds » d'archives plutôt que des « banques de données », nous paraissent urgents d'être davantage considérés sur le web, sans empêcher l'interopérabilité ». Ainsi, la dimension de « fonds » implique sur *FANA Danse & Arts vivants* de présenter et structurer, non pas seulement les documents audiovisuels ou captations de spectacle à visée promotionnelle le plus souvent accessibles en extraits bien bien plutôt tel que nous l'encourageons à intégrer « tous » les documents-traces de « répétitions », de « formation », de « médiation » ou de « recherche »

Plus spécialement, à la suite de notre travail de réflexion en réseau, nos résultats de recherche ont porté spécialement sur la réalisation d'un modèle archivistique arborescent et relationnel dont les deux spécificités sont :

- la prise en compte du phénomène de **remédiatisation** du geste par l'archive dans les arts vivants au travers d'une documentation, soit de l'importance de considérer la forme du document (*Type du document*) comme le contenu de l'acte documenté (*Type de l'acte*) [voir chapitre 2 et schémas « Penser la remédiatisation de l'archive numérique audiovisuelle dans les arts vivants », **Art. 15 #2**, p. 204-209³⁷⁶]

- la prise en compte d'une conception rhizomatique de l'œuvre dans les arts vivants ou d'une « œuvre étoilée-étiolée » déclinant mille actualisations ou type d'acte (spectacle, répétition, formation, médiation, spectacle, film, projection pour la scène, etc) à partir d'une œuvre virtuelle nommée simplement « **œuvre de référence** » [voir chapitre 3 « Penser la multiplicité et le devenir des œuvres dans les arts vivants : la notion d'« Œuvre de référence », **Art. 15 #2**, p. 211-216³⁷⁷].

Ce modèle peut encore être valorisé dans le champ des recherches en sciences et communication sur l'archive numérique.

³⁷⁵ Peu de sites d'archives proposent une contribution directe des acteurs à l'opération de récolte des données, d'indexation et de description. Dans ce cas, mentionnons le site exemplaire quant à la précision des métadonnées *Discogs*, permettant de composer une collection de disques à l'achat ou à la vente sous forme de *Wantlist* et de contribuer à la base de données en intégrant des disques : « Avec plus de 4,5 millions de disques référencés, notre base de données enrichie quotidiennement par nos utilisateurs-contributeurs, est la plus volumineuse et la plus précise des bases disponibles », *Discogs*, <https://www.discogs.com>, consulté le 21 décembre 2017.

³⁷⁶ **Art. 15#2**, « *FANA Danse & Arts vivants*. Une fabrique de l'archive : conception et structuration de la plateforme », avec Sébastien JACQUOT in *FANA Danse & Arts vivants*, Laboratoire ELLIADD-MSHE Ledoux, Université de Franche-Comté, 2018-, <https://fanum.univ-fcomte.fr/fana/?p=1> in **Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., p. 204-209.**

³⁷⁷ **Art. 15#2**, « *FANA Danse & Arts vivants*. Une fabrique de l'archive : conception et structuration de la plateforme », avec Sébastien JACQUOT in *FANA Danse & Arts vivants*, Laboratoire ELLIADD-MSHE Ledoux, Université de Franche-Comté, 2018-, <https://fanum.univ-fcomte.fr/fana/?p=1> in **Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., p. 211-216.**

- Recherches esthétique, historique, anthropologique, archéologique en lien avec la **constitution, la publication, l'exploitation** et la valorisation d'un fonds d'archives dans les arts vivants. Il est clair que FANA ne suppose pas seulement des recherches liées à la réalisation de la plateforme mais encore des recherches menées sur les fonds d'archives constitués ou en cours de constitution. Ainsi, la plateforme FANA a constitué 4 fonds d'archives audiovisuelles mis à la disposition des chercheurs :

- le fonds d'archives de Dominique Bagouet lié au fonds sans cesse croissant des Carnets Bagouet³⁷⁸ déployant 320 documents, 270 heures, 71 œuvres de référence, 201 fiches artistiques, datés de 1968 jusqu'en 2017, impliquant 107 auteurs et 1894 personnes pour l'heure, contient des problématiques liées à la mémoire, à la transmission et à la reprise des œuvres ou d'extraits qui nous paraissent encore extrêmement intéressantes d'être précisément étudiées appuyés spécialement d'analyses gestuelles ;

- de même, le fonds de la chorégraphe Ingeborg Liptay avec 35 œuvres de référence³⁷⁹ importe à l'histoire de la danse en lien notamment avec la musique ;

- le fonds de Mark Tompkins³⁸⁰ comprenant est bien multiplement riche au titre de l'histoire et de la mémoire de la danse-performance à partir des années 70 jusqu'à aujourd'hui comme à celui de l'interdisciplinarité artistique entre théâtre, danse, chant, musique, performance, au titre aussi de sa distinction entre « pièces écrites » et « composition instantanée ». Spectacles, performances, concerts, projets en sites spécifiques, festivals, films, albums musicaux, workshops et conférences composent ce fonds ouvert qui totalise, pour l'heure, 83 œuvres de référence, 217 documents audiovisuels, restés pour une grande part et jusque-là inédits, pour un volume d'environ 98 heures accessibles en ligne, ainsi que 127 fiches artistiques. Le fonds comprend pour l'heure 73 auteurs et implique 878 personnes. Les problématiques sur ce fond dans des démarches de recherche appuyées spécialement sur l'analyse gestuelle des vidéos ou sur des informations contextuelles précises liées aux spectacles sont nombreuses (études de genre, politique, rapport à l'image, phénomènes mémoriels).

Au titre même de l'importance de cet artiste pour l'histoire et la mémoire de la danse-performance en France et en Europe, (du Contact Improvisation et de l'improvisation qu'il introduisit en France et en Europe dans les années 1980, de l'événement *On the Edge*³⁸¹ qu'il organisa en 1998 en grande influences sur les jeunes chorégraphes européens des années 2000, des « pièces écrites » et des « performances » qu'il continue de présenter, de l'ouvrage qu'il prépare avec Meg Stuart jusqu'à ces nombreux documents d'archives audiovisuelles d'*On the Edge*, réunissant captations et enregistrements sonores de conférences, de workshops, de performances, notamment de Lisa Nelson et de Steve Paxton, que l'on vient juste de redécouvrir dans les greniers), je pense tout à fait intéressant pour la recherche en arts d'ouvrir, à l'appui de ce fonds FANA, la perspective d'un appel à contrat doctoral ;

³⁷⁸ *Fonds des Archives audiovisuelles de Dominique Bagouet-Carnets Bagouet*, en collaboration avec Anne Abeille in *FANA Danse & Arts vivants*, Laboratoire ELLIADD-MSHE Ledoux, Université de Franche-Comté, 2014-, <https://fanum.univ-fcomte.fr/fana/?f=1>

³⁷⁹ *Fonds des Archives audiovisuelles d'Ingeborg Liptay*, en collaboration avec Anne Abeille et Agnès de Lagausie in *FANA Danse & Arts vivants*, Laboratoire ELLIADD-MSHE Ledoux, Université de Franche-Comté, 2014-, <https://fanum.univ-fcomte.fr/fana/?f=2>

³⁸⁰ *Fonds des Archives audiovisuelles de Mark Tompkins*, en collaboration avec Anne Abeille et Mark Tompkins in *FANA Danse & Arts vivants*, Laboratoire ELLIADD-MSHE Ledoux, Université de Franche-Comté, 2018-, <https://fanum.univ-fcomte.fr/fana/?f=4>

³⁸¹ *ON THE EDGE un festival d'improvisation (1998)*, Création (festival), Mark Tompkins (direction artistique), 1998-11-02 / 1998-12-19, Paris, Ménagerie de Verre Paris, Fondation Cartier Paris, Théâtre de la Cité Internationale, Strasbourg, Pôle Sud, Marseille, Marseille Objectif Danse, João Fiadeiro, Marco Franco, Julyen Hamilton, Vera Mantero, Lisa Nelson, Steve Paxton, Frans Poelstra, Nuno Rebelo, Carme Renalias, David Zambrano (auteurs-interprètes) in *FANA Danse & Arts vivants*, Fonds Mark Tompkins - Cie I.D.A., cote MT29, <https://fanum.univ-fcomte.fr/fana/?f=4&rw=54>, consulté le 3 juillet 2019.

- de même, le fonds Olivia Grandville est riche d'être étudié en se reliant aux fonds de Bagouet et des Carnets Bagouet dans une démarche diachronique ou encore à l'émergence de cette danse-performance en lien avec les arts plastiques, s'ouvrant de plus en plus de démarches politiques. Avec ses pièces de danse, spectacles in situ, dispositifs performatifs, processus de création et projets pédagogiques, ce fond compose une œuvre contemporaine riche et évolutive au travers, pour l'heure, de 35 œuvres de référence et 74 documents ;

En perspectives de développements, nous souhaitons diriger des travaux de recherche sur chacun de ces fonds ou même sur d'autres fonds nouveaux qui pourraient être en même temps constituer par le chercheur. C'est dans cet entrelacs que nous avons initié la recherche sur le premier fonds constitué de FANA au sein du Centre Jacques Petit avec Bengi Atesöz qui commençait alors, en 2008, sa thèse sous la direction de Bruno Curatolo et ma co-direction sur l'écriture chorégraphique de Dominique Bagouet et leurs reprises par les danseurs des Carnets Bagouet. La thèse de Carolane Sanchez sur l'artiste chorégraphique flamenco Juan Carlos Lerrida travaillant particulièrement ces questions de la mémoire, ce d'autant qu'elle y réalisatrice de documentaires s'est engagée dans cette perspective de constitution d'un nouveau fonds. Plus largement, notre démarche au creux du chiasme *performer le document / documenter la performance* vise à susciter des travaux à cette jonction d'une recherche particulièrement attentive et scrupuleuse de ses sources chorégraphiques et des documents, notamment audiovisuels, qu'elle peut investir favorisant aussi bien l'analyse chorégraphique à partir de vidéos que leurs citations.

Ces trois dimensions sont susceptibles chacune de développements spécifiques. C'est à ce titre que je dirige le programme « Archives et mémoires des arts de la scène » depuis 2015 au sein du pôle Arts & Lettres du laboratoire ELLIADD et au sein du Pôle 4 *Archives Bases Corpus* de la MSHE Ledoux.

C'est d'ailleurs dans ce cadre que FANA a bénéficié du soutien de la Région Franche-Comté dans le cadre du programme **NEVAA** 2015-2017 *Numérisation, Exploitation et Valorisation d'Archives en Arts de la scène* porté par Pascal Lécroart, Pr Littérature pour lequel j'ai dirigé l'axe 2 portant sur le développement de FANA, tandis que l'axe 1 s'occupait du fonds numérique des manuscrits du metteur en scène Jean-Luc Lagarce et l'axe 3, la mise en ligne sur *revue.org* de la revue théâtrale *Coulisses* de l'université de Franche-Comté.

En perspectives de développements visant l'extension de FANA à l'archivage **multimedia** (intégration des archives « papier » aux archives audiovisuelles) d'une part, le renforcement des outils spécifiques de visualisation, d'exploration et d'analyse que nous avons intégré à la version 2018 de FANA Danse & Arts vivants d'autre part, et encore l'ajout possible de deux autres fonds multimedia (celui des chorégraphes Dominique Brun et Maguy Marin mais aussi plusieurs fonds littéraires), un appel à projet de recherche interdisciplinaire d'excellence ISITE-BFC AAP3 *Multi-Arch' (Plateforme d'archives multimedia)* a été posé début septembre 2018 pour lequel j'ai été co-responsable scientifique aux côtés de son coordinateur Pascal Lécroart, et au sujet duquel nous avons appris en mars dernier avec grande déception que, quoique des jugements très positifs des experts, qu'il n'avait pas été honoré à l'instar de tous les projets déposés en sciences humaines.

Dans cette problématique de constitution de fonds archives, fussent-elles liées à des créations archivistiques, on ne saurait qu'insister sur la nécessité d'un fonds d'archives de durer... et c'est bien en prenant le temps et en cheminant en durée, plutôt qu'en saisissant des financements liés à des projets scientifiques que FANA s'est initié, a émergé et compte bien continuer, quoique je me permets de dire ici combien beaucoup de chercheurs et notamment notre directeur de laboratoire ELLIADD, malgré ses efforts, ne comprennent pas que nous puissions relancer chaque année notre programme et disposer d'un ingénieur de recherche pour un « projet » qui n'en finit jamais de se réaliser.

En ces considérations du « temps » des archives, nous voudrions aussi souligner notre attention à la temporalité des archivages et aux conditions même des collaborations nécessaires avec les artistes pour

l'élaboration d'un fonds FANA. Notre visée n'est assurément pas la conservation des archives et encore moins leur « appropriation », telle qu'on le constate en de nombreux instituts ou institutions, qui au gré de cette logique, s'avance bien souvent, au bord des lits des défunts, en soulageant du « poids » des archives les survivants, puis en limitant leur publication ultérieure. Il y va bien plutôt d'une logique d'ouverture à « l'espace commun » des traces des travaux artistiques qui, après la mort de l'artiste, avec les survivants ou même du vivant de l'artiste n'est pas toujours possible et opportune ; si elle l'est, elle doit bien alors émerger de moments propices et être cultivés de gestes délicats, pour une diffusion en ligne de *traces* audiovisuelles en ligne qui n'est pas toujours faciles de « publiciser » comme de publier - même si l'accès aux vidéos de la plateforme ne s'opère que sur demande des usagers. À l'inverse, et cela d'autant plus que nous avons bien décidé de ne pas diffuser en ligne les documents sans ce geste de demande de l'utilisateur, ces « archives » ne peuvent s'entendre de la seule « promotion » des travaux de l'artiste, comme la plupart des usages des artistes sur le web. Ainsi, au fond, dans la relation aux artistes et à nous-mêmes, retrouvons-nous bien crucialement toutes ces questions liées à la mort, à la finitude et à la postérité, aux relations que les vivants peuvent entretenir avec la mort, avec leur défunt et encore avec les vivants, dans le partage infini des réinterprétations ou non.

2. Phénomènes de créations dans les arts vivants. Des corps-temps

À ces recherches concernant les « archives des arts vivants » à l'ère du numérique, nous pensons complètement nécessaire et constitutif d'entrelacer des recherches concernant les « arts vivants de l'archive », et autrement dit, un programme de recherche visant l'étude esthétique des formes, des œuvres, des pratiques et des processus artistiques et spécialement chorégraphiques que nous avons cernés à l'aune de ces **corps-temps** que nous voyons à l'œuvre ; ainsi, nos recherches et enseignements axées sur **l'étude des phénomènes de créations dans les arts vivants**.

L'enseignement en Master 2 Arts du spectacle- Théâtres et cultures du monde, intitulé « Archives et mémoires dans les arts de la scène » que j'ai ouvert en 2009 et que je dispense encore aujourd'hui, aborde, entre théâtre, danse, performance et musique aussi, les problématiques larges de la mémoire, de l'histoire, de la « trace », du « document », de l' « archive », de la transmission, la tradition et ses « réinventions³⁸² » au travers de la description de phénomènes précis, souvent considérés dans une démarche comparative des différents modes de transmission, des rapports aux sources, des enjeux mémoriels, dans le cadre même d'une réflexion sur les propres « rapports aux sources » des étudiants-chercheurs³⁸³.

L'art chorégraphique et son histoire jusqu'à aujourd'hui entretient des relations spécifiques mêlant transmission orale-corporelle, traités, notations jusqu'aux remises en jeu « partitionnelles » les plus récentes qui nous paraissent extrêmement éclairantes et paradigmatiques des diverses modalités de transmissions gestuelles.

³⁸² Eric J. HOBSBAWM & Terence RANGER, *The Invention of Tradition*, Cambridge, 1983 ; *L'invention de la tradition*, trad. par Christine Vivier, Éditions Amsterdam, 2006.

³⁸³ Présentation enseignement « Archives et mémoires du spectacle vivant », Master 2 Arts du spectacle – Université de Franche-Comté : « Qu'est-ce que les "traces", les "documents", les "archives" dans le champ des arts vivants ? Quels enjeux pour l'histoire et la mémoire, pour la création et pour la recherche ? Entre histoire et mémoire, il s'agit globalement d'ouvrir et de penser le document et l'archive dans les processus de transmission, de formation, de création dans les arts du spectacle, d'examiner la place et la fonction du « document » à travers quelques pratiques artistiques spécifiques et de se pencher sur l'importance du « tournant archivistique » dans les arts scéniques (*archival turn*) impliquant, des dramaturgies de la mémoire aux phénomènes de « reconstitution », l'usage de la trace, du document et de l'archive dans les créations artistiques. Dans ce double enjeu entre « Performer le document » et « Documenter la performance », nous en profiterons pour préciser notre rapport aux sources et aux documents dans la constitution méthodologique de nos recherches spécifiques en arts du spectacle. Nous considérerons particulièrement les nouvelles pratiques numériques en usage des acteurs (et notamment le Fonds d'Archives Numériques Audiovisuelles FANA Danse Contemporaine ouvert par ELLIADD à l'Université de Franche-Comté). »

C'est assurément dans les remises en jeu contemporaines de l'archive ou des expériences mémorielles, c'est-à-dire dans les réactualisations « au présent » que nous situons nos travaux.

Comment, dans des processus de création précis, les performances artistiques travaillent, par diverses mises en scène du « re » (de la reprise à la réinvention en passant par la « reconstitution »), à réévaluer le temps et expressément l'historicité des corps dans l'expérience d'un corps situé au présent ? Comment ces performances artistiques de l'instant s'exposent-elles aussi comme des performances de la durée ? Comment en réflexivité sur la mémoire et sur l'histoire des corps et des gestes, elles mettent en scène certains rapports aux « sources » ? Comment la performativité pourrait-elle résider alors aussi dans une certaine spectacularité et réflexivité du temps, de la mémoire du corps et de la fabrique de son histoire ?

Les thématiques de la mémoire et de l'archive des arts « éphémères » ont été particulièrement investies dans les recherches en arts à partir des années 2000 et beaucoup de colloques ou séminaires ont été réalisés en relation avec ces performances de l'archive en France dans les années 2010³⁸⁴ ouvrant sur la publication de plusieurs ouvrages dans le champ des arts plastiques comme dans celui des arts scéniques³⁸⁵. Aujourd'hui, et publiés récemment, l'important volume de Mark Franko *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*³⁸⁶ s'avère comme une synthèse de phénomènes qui se découvrent eux-mêmes comme pouvant s'envisager selon plusieurs démarches et théorisations (phénoménologie, histoire, transmission, politique, épistémologie). Dans une perspective esthétique et historique, les deux ouvrages d'Isabelle Launay publiés dernièrement font ressortir les divers usages de la reprise dans la transmission des répertoires chorégraphiques de l'Opéra de Paris, de Merce Cunningham, de Dominique Bagouet (*Les Danse d'après 1*), comme les « effets de la discontinuité dans la transmission » par l'usage de la « citation » dans l'art chorégraphique contemporain (*Les Danse d'après II*)³⁸⁷.

De notre côté, nous ouvrons dans l'ouvrage *Gestes en éclats* un axe thématique intitulé spécialement « Performance et document », champ thématique où se croisent 9 contributions³⁸⁸ de théoriciens, artistes, critiques ou documentalistes traitant de l'archive dans les arts (Isabelle Barbéris) ; des phénomènes de recréation dans la danse-performance (Marie Quiblier ; Aurore Després [**Art. 20**]³⁸⁹) ; rapportant des travaux d'artistes utilisant la trace, le document ou la partition au cœur de leurs dispositifs de création (Gina Pane par Janig Bégoc, Deborah Hay par Laurent Pichaud) ; documentant des archives de la poésie sonore ou des

³⁸⁴ Pour les seuls colloques auxquels j'ai participé : *Atelier de la danse N°4 Traces : (Dé)racines*, Session 7 organisée par Marina NORDERA, département Danse, université de Nice Sophia Antipolis, RITM EA3158, Palais des Congrès, Cannes, 27-28-29 novembre 2009 ; *Les temps de la transmission en danse : de la construction de savoirs et des pratiques à l'élaboration de trace chorégraphiques*, biennale Internationale du CNAM : *Transmettre ?*, CRF (Centre de Recherche sur la Formation) - CNAM-Paris (Conservatoire National des Arts et Métiers), UQAM, organisé par Nicole TOPIN, le 4 juillet 2012 ; *La Performance. Vie de l'archive et actualité*, Villa Arson, 25-27 octobre 2012, Nice, Raphaël CUIR, Eric MANGION (dir.) ; Isabelle BARBÉRIS (dir.), *L'archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre* ; Barbara Formis, Mélanie Perrier, *Art, Temps & Performance : Décaler les gestes*, Institut Acte / UMR 8218, université Paris 1 & C.N.R.S, A.R.C. (Arts Research Center) University of California Berkeley, Paris, 1&2 décembre 2014.

³⁸⁵ Voir Références des notes n°338 et n°339 *infra* p. 128.

³⁸⁶ Mark FRANKO, *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Oxford University Press, 2017.

³⁸⁷ Isabelle LAUNAY, Isabelle LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après, 1.*, *op.cit.* ; Isabelle LAUNAY, *Cultures de l'oubli et citation, Les danses d'après, II*, *op.cit.*

³⁸⁸ Stéphanie PICHON, « ARCHÉOLOGIQUEMENT. Archéologie d'un parcours de spectateur » ; Isabelle BARBÉRIS, « ARCHIVE - Archive vivante : apparitions, disparitions et mutations » ; Pierre RAVENEL, « CURIOSITÉ. Wunderkammer. Mémoire(s) d'un curieux » ; Marie QUIBLIER, DOCUMENT-ACTIVATION. *Saisir le document : enjeux et formes chorégraphiques* ; Claude SORIN, « OUÏR - Les Voix de la danse, une transcription » ; Aurore DESPRÉS, « REFAIRE - Showing re-doing. Logique des corps-temps dans la danse-performance » ; Fabien VÉLASQUEZ, « RESPIR - Henri Chopin (1922-2008), un écorché de vent, danseur sur le verbe, explorateur cosmique de son propre corps. Entretien avec Richard Meier » ; Laurent PICHAUD, « SCORE - Extraits d'un Journal de recherche : Traduire Deborah Hay » ; Janig BÉGOC, « TRACES - Des envois postaux aux constats d'actions. Archéologie d'une pensée de la trace dans le parcours de Gina Pane ». Voir « Carte de l'ouvrage », *Gestes en éclats. Art, danse et performance*, *op.cit.*, p. 6-7.

³⁸⁹ **Art 20**, « Refaire. Showing re-doing. Logique des corps-temps dans la danse-performance » in A. Després (dir.), *Gestes en éclats. Art, danse et performance*, Collection Nouvelles scènes, Les Presses du réel, Dijon, 2016, p. 367-390, in **Volet 4-Publications 2000-2019**, *op.cit.*, p. 291-314.

archives sonores de la danse (Henri Chopin par Fabien Velasquez, divers chorégraphes au lieu des archives sonores de l'Ina par Claude Sorin), ou bien présentant leurs « mémoires » de spectateurs, réfléchissant des traces et des documents liées à des performances du point de vue de la réception (tickets de spectacles dans les années 90 à Berlin par Stéphanie Pichon alors journaliste ; performances à New York dans les années 70 par Pierre Ravenel).

Dans le champ des mémoires en danse, je voudrais aussi mentionner le fait d'avoir conduit, pour cet ouvrage, un entretien avec Mark TOMPKINS sur les inflexions de son parcours, entre « théâtre » et danse », entre « contact improvisation » et « improvisation », entre « composition instantanée » et « pièces composées » qui marque bien celles prises par l'art chorégraphique français et européen depuis les années 70, en plus d'avoir publié un document resté inédit « La création d'images complexes en performance », texte de Mark Tompkins écrit en 2007³⁹⁰.

1. Du point de vue méthodologique, nous avons tenus, dans nos enseignements, à opérer, à partir des années 2010, au cœur du chiasme *Documenter la performance & Performer le document*.

Dans la même lignée de mes enseignements en Master 2 « Archives et mémoires dans les arts de la scène », mes enseignements en « histoire de la danse » de Licence Arts du spectacle sont infléchis d'un certain rapport aux documents que nous présentons, analysions, situés et interprétés dans une relation au présent, en même temps qu'à trois occasions, en plus d'en analyser la documentation, nous les « performions ». Avec l'enseignement de pratique intitulé « Improvisation et composition : danser le document », nous avons créé avec le groupe de licence *Re-Huddle* à partir uniquement de la photo de Peter Moore³⁹¹ de *Huddle* (1961) de Simone Forti présenté au musée de Besançon lors des rencontres de la performance *Excentricités* de l'école d'art de Besançon ISBA en 2015 ; l'année suivante, nous avons dansé en extérieur une performance reprenant le déferlement d'objets colorés de *Pororoca* (2009) de Lia Rodrigues visionné en un extrait vidéo, du Centre Dramatique National de Besançon à l'Office du tourisme qui s'en trouvait maculée ; en 2017, on présentait *Roberta Succo – Reenactment* avec Chloé Marguerie, étudiante de Master 2 et les étudiants de Licence 3 en un chœur dionysiaque de gestes et de voix délirants sur les toits de l'école d'art de Besançon, danse-performance construite à partir de la vidéo d'archives de l'évasion de la prison du 1^{er} mars 1986 de Roberto Succo et de ses paroles traduites en français, des images des vases de la danse grecque, des danses en transmises à la manière des chœurs chaotiques des danses de Thomas Hauert (extraits vidéos d'*Accords* et d'*In Vivo*), des images archétypales et stéréotypales du désir et de la tragédie glanées chacun.e sur internet, des bruits enregistrés d'hélicoptère et du « Saut dans le vide » d'Yves Klein.

Dans ce chiasme, j'ai tenu à présenter au sein de cette HDR les textes écrits dans le cadre de la revue *Textes et Documents pour la Classe* sur *L'art chorégraphique*, en direction des enseignants du premier et second degré et de leurs élèves, numéros N° 988 (Lycée) et N°50 (École) sortis en 2010 que j'ai codirigés avec Philippe Le Moal et Claude Sorin, et pour lequel j'ai rédigé un article et deux « fiches pédagogiques [Art. 17, *Composition et écritures chorégraphiques ; L'espace, matière à constructions ; 1, 2, 3 dans l'espace*, p. 247-266³⁹²]. En choisissant de faire réaliser des compositions dansées à partir d'une documentation photographique ou textuelle venue exclusivement de l'histoire de « l'art chorégraphique » jusqu'à aujourd'hui, il s'agissait bien ici à la fois de « documenter la danse » et de « danser le document ».

³⁹⁰ Mark TOMPKINS, « Shift. *Complexités en danse-performance* avec et par Mark TOMPKINS (entretien conduit par Aurore Després) » in *Gestes en éclats. Art, danse et performance*, op.cit., p. 457-467, « La création d'images complexes en performance », op.cit., p. 468-469.

³⁹¹ Peter MOORE, Photo de *Huddle* de Simone FORTI, 1969 © Barbara Moore/ Publication.

³⁹² Art. 17, « Composition et écritures chorégraphiques » ; « L'espace, matière à constructions » ; « 1, 2, 3 dans l'espace » in *L'art chorégraphique*, Dossier dirigé par Aurore DESPREs, Philippe LE MOAL, Claude SORIN, *Revue TDC*, N° 988 et École N°50, Éditions SCEREN, Paris, 2010, p. 22-24 (N°50 et N°988), p. 30-37 (N°50), p. 30-37. (N°988) in *Volet 4-Publications 2000-2019*, op.cit., p. 247-266.

Dans le même tourbillon chiasmatisé, j'ai dirigé trois séminaires de formation nationale des personnels, enseignants en danse et médiateurs culturels organisés par le CNFPT sur ce même thème de « Danser le document » avec la complicité de Claude Sorin travaillant sur les archives sonores de la danse (avec l'Ina et le CND) et les archives de la critique Lise Brunel, invitant également Sophie Jacotot en 2015 pour danser les archives, critiques de presse et dessins du *Sacre du Printemps*, Nathalie Collantès en 2014 pour sa méthodologie d'improvisation et composition à partir de vidéos de danse et une présentation du site numérique *Projet Robinson* qu'elle a créé à partir des entretiens menés avec la danseuse-chorégraphe Jacqueline Robinson, Sylvie Giron en 2013 comme membre des Carnets Bagouet à l'œuvre de plusieurs reprises de pièces de Dominique Bagouet, et en présentation aussi du fonds sur *FANA Danse & arts vivants*³⁹³.

Dans ces relais d'interprétation à partir de documents, j'ai proposé lors de la session n°8 de « Prise de pratique & mise en parole » que j'avais intitulé « Re-partionner » de réfléchir et de performer des sources de « seconde main » que sont les descriptions de « feuilles de salle », textes critiques, analyses d'œuvres chorégraphiques diverses pour les « re-partionner » et encore les performer³⁹⁴.

2. Dans la mouvance même des recherches autour de « l'archive » et de la « performance » du début des années 2010, notre propos de recherche a tendu à adopter une démarche comparative des phénomènes de récréation dans les performances artistiques entre les arts plastiques et les arts scéniques et précisément chorégraphique. Entre 2011 et 2014, dans le cadre du *D.U Art, danse et performance*, j'organisais plusieurs journées d'études à l'Université de Franche-Comté sur la place et de la fonction des archives dans les arts interrogeant plus largement les manières que prend ce « tournant archivistique » dans les arts : ainsi, les journées d'études *Presence in absentia : archives, traces, documents (art, danse, performance)* avec Pauline Chevalier, MCF en Histoire de l'art en 2012 et *Performances et documents : histoires, récits, mythes* en 2013. Notre démarche opérant par croisements et entrecroisements visait à déterminer aussi bien les porosités esthétiques, historiques entre les phénomènes de « performance » issus du champ des arts plastiques et ceux des arts du spectacle, mais aussi les écarts, les différences voire les malentendus. Quels sont les usages de l'archive dans l'art chorégraphique contemporain et dans l'art performance et, en porosités ou en différences, qu'est-ce que les uns font aux autres ?

³⁹³ Aurore DESPRÉS, responsable de formations de formateurs à l'INREP de Nancy pour les personnels CNFPT. Organisation des formations nationales « Approfondir sa connaissance du répertoire en danse » et « Danser le document » en direction des professeurs de danse (CA-DE) et professionnels de la danse de la fonction publique :

- Formation « *Danser le document* » avec Sophie Jacotot, chercheur, assistante de Dominique Brun sur *Sacre #2* (2014) et Claude Sorin, artiste chorégraphique, enseignante en histoire de la danse au CRR de Paris, CNFPT-INREP Nancy, les 20 et 21 avril 2015, 12 h ;
- Formation « *Danser le document* » avec Nathalie Collantès, artiste chorégraphique pour la transmission autour des archives de Jacqueline Robinson et Claude Sorin, les 3 et 4 juillet 2014, CNFPT-INREP Nancy - 12 h ;
- Formation « Approfondir sa connaissance du répertoire en danse » avec Sylvie Giron, artiste chorégraphique des Carnets Bagouet et Claude Sorin, les 4 et 5 juillet 2013, CNFPT-INREP Nancy -12h.

in **Volet 1, Biographie CV**, Section 10. Activités de formation et d'enseignement.

³⁹⁴ Aurore DESPRÉS, « Re-partionner », Conférence-atelier en lien avec le processus de re-composition de *Kaprow en Éclats* (2012) à partir de *18 happenings in 6 parts* (1959) d'Allan Kaprow, Séminaire *Prise de pratique/Mise en parole*, Laboratoire du geste, UMR 8218 (Institut Acte/C.N.R.S), université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR Arts Plastiques et Science de l'Art, 20 novembre 2012 in **Volet 1, Biographie CV**, Section 9. Communications & conférences invitées.

« Que serait une re-partition d'une performance ? Comment écrire à partir d'une perception ? En avril 2012, Aurore Després a engagé la création collective de *Kaprow en Éclats* une pièce protéiforme dans le cadre du Diplôme Universitaire Art, Danse et Performance, cette pièce a été composée à partir d'un texte du critique Michael Kirby sur *18 happenings in 6 parts* (1959) d'Allan Kaprow. La présentation de ce processus de re-composition « à partir de », nous invitera à une réflexion sur les divers « rapports aux sources » et les mises en écart, les espacements qui structurent certains rapports à l'œuvre « première ». Ce processus, une fois rendu transparent dans l'art performance et dans le champ chorégraphique contemporain, finit par mettre en jeu une nouvelle idée d'écriture qui devient « re-partition », traduction, sélection, analyse et dé-composition. Cela met l'accent sur l'importance des mots et des gestes. Nous investirons spécialement les sources de « seconde main » que sont les descriptions, textes critiques, analyses d'œuvres chorégraphiques. Aux filtres accrus de nos perceptions, ces partitions se transformeront en re-partitions, ces sources en re-sources pour la performance », <http://www.laboratoiredegeste.com/spip.php?article631>

Sur ce thème du « temps » et de la « performance » ouvert par le colloque qu'organisait Barbara Formis et Mélanie Perier en 2014³⁹⁵ et dans notre communication de laquelle ressort l'article « Refaire. *Showing re-doing*. Logique des corps-temps dans la danse-performance » [*Art*, 20, p. 291-314³⁹⁶], il nous ait apparu fécond de confronter les conceptions de la « répétition » à l'œuvre dans le champ de « l'art performance » à celles en usages dans les arts du spectacle et dans l'art chorégraphique en particulier. Ainsi, plutôt que d'assimiler, dans un mouvement de théorisation des phénomènes de recréation dans les « performances artistiques », il s'agissait alors d'évaluer les proximités et les écarts pour entrevoir spécifiquement cet « autre rapport au temps » qu'ouvrait, selon nous bien particulièrement la danse-performance, mais aussi peut-être et en retour, « pour nourrir autrement les discours sur les phénomènes de reprise ou de « reenactment » dans le champ de l'art performance ».

Sur l'opposition qui paraît binaire « Répéter/Ne pas répéter », nous formulions alors une lecture historique des pratiques et des discours autour de l'art performance et de l'art chorégraphique au 20^e siècle jusqu'à aujourd'hui, et détectons une « logique de la répétition » (Richard Schechner³⁹⁷) et une « logique de la non-répétition » (Peggy Phelan, Antonin Artaud³⁹⁸) exaltant, contre l'objet-marchandise, une ontologie de la performance comme « disparition » qui a produit, en fait, une mythification des traces, des documents et des archives confortant l'absolu de la présence et de l'événement (Rebecca Scheinder³⁹⁹), logiques de la répétition et de la non-répétition qui, à la lecture même de l'histoire des pratiques théâtrales et spécialement chorégraphique à partir de la « modernité en danse » jusqu'aux années 80, loin de s'opposer se sont essentiellement confortées. En effet, on constatait que « même si la logique de répétition perdure dans les processus de formation, la logique de la non-répétition, de l'événement, du singulier, de la présence, de l'aura, du non-reproductible gagne et polarise les processus de création de la danse moderne qui émerge dans les années 20 mais aussi ceux de la danse post-moderne qui émerge dans les années 60, ou encore autrement, ceux de la « danse contemporaine » qui émerge dans les années 80 ». Ainsi, la modernité fait advenir l'acte créateur et l'œuvre chorégraphique au lieu d'un corps singulier, au lieu d'un corps-événement, qui, s'il répète, fondamentalement, *innove* ».

Dans ces deux logiques, pendantes l'une de l'autre tant « une conception de l'éphémère s'apparie, sans paradoxe nous semble-t-il, à celle d'une éternité sur le même revers d'une médaille essentialiste », il semble au fond que, sur chacune de ses faces, ce soient « la propagation et la circulation culturelle des gestes en des chaînes incessantes de traduction et d'interprétation⁴⁰⁰ qui semblent dénier ». C'est bien aussi dans cette double logique d'un « temps éphémère-éternel » qu'on voyait à l'œuvre dans les reenactments et les pratiques pédagogiques de Marina Abramovic⁴⁰¹, et qui a bien déjà caractérisé et peut caractériser encore nombre

³⁹⁵ Colloque International *Art, Temps & Performance : Décaler les gestes*, Institut Acte / UMR 8218, université Paris 1 & C.N.R.S., A.R.C. (Arts Research Center) University of California Berkeley, Paris, 1&2 décembre 2014.

³⁹⁶ *Art* 20, « Refaire. *Showing re-doing*. Logique des corps-temps dans la danse-performance » in A. Després (dir.), *Gestes en éclats. Art, danse et performance*, Collection Nouvelles scènes, Les Presses du réel, Dijon, 2016, p. 367-390, in *Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit.*, p. 291-314.

³⁹⁷ « On n'accède jamais à la performance la première fois ; il y a une performance à partir de la deuxième fois ou de la troisième fois. La performance est un comportement vécu deux fois » in Richard SCHECHNER, « La restauration du comportement » in *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Christian Biet (dir.), Éditions Théâtrales, 2008, p. 398.

³⁹⁸ « La répétition était pour lui [Artaud] le mal et l'on pourrait sans doute organiser toute une lecture de ses textes autour de ce centre ». Jacques DERRIDA, « La clôture de la représentation » in *L'écriture et la différence*, Seuil, coll. Points, 1967, p. 361. Ainsi, « Laissons aux pions les critiques de textes, aux esthètes les critiques de formes, et reconnaissons que ce qui a été dit n'est plus à dire ; qu'une expression ne vaut pas deux fois, ne vit pas deux fois ; que toute parole prononcée est morte et n'agit qu'au moment où elle est prononcée, qu'une forme employée ne sert plus et n'invite qu'à en rechercher une autre, et que le théâtre est le seul endroit au monde où un geste fait ne se recommence pas deux fois. » Antonin Artaud, *Œuvres complètes* (Deuxième édition), Gallimard. Tome IV, p. 73.

³⁹⁹ Rebecca SCHNEIDER, *Archives Performance Remains*, Performing Research, Vol. 6, N° 2, 2001.

⁴⁰⁰ Tel qu'en parlent notamment Sabine PROKORRIS & Simon HECQUET, *Fabriques de la danse*, Paris, PUF, 2007.

⁴⁰¹ À ce propos : Anne BENICHO, « Marina Abramovic : The Artist Is [Tele]Present, Les nouveaux horizons photographiques de la (re)performance » in *Revue Intermédialités*, dir. Suzanne Paquet, N°17, printemps 2011, p. 147-167, <http://www.erudit.org/revue/im/2011/v/n17/1005754ar.html?vue=resume> ; Nicolas FOURGEAUD, « De Marina Abramovic à Philip Auslander : impasses de la répétition dans deux théories contemporaines de la performance », *Marges* [En ligne], 17 | 2013,

d'écoles ou de fondations dans l'histoire des pratiques théâtrales ou chorégraphiques, logique de la « continuité » que détecte bien aussi Isabelle Launay à l'œuvre des « poétiques et politiques des répertoires »⁴⁰².

De même, la présence même, par intermédiation, de traces mémorielles, de documents ou d'archives à l'œuvre des processus artistiques ne nous apparaissent aucunement garantes de phénomènes de « ruptures » esthétiques, tant il s'agit d'abord de considérer certains « rapports » aux « sources » comme aux « documents » ou aux « archives ». Notre propos a donc consisté dans ce texte à préciser la manière des usages de l'archive dans l'art chorégraphique de la danse-performance que nous avons considéré comme rompant, et avec une logique de la répétition, et avec celle de la non-répétition :

Ainsi, pour des chorégraphes comme notamment Jérôme Bel et Xavier Le Roy, il s'agit à la fois de s'opposer à un marché du spectacle qui ne cesse de demander du nouveau et, en même temps, de rompre avec les filiations mimétiques d'une logique de la répétition. Pour seul exemple ici, il est intéressant de constater que Jérôme Bel cite justement Peggy Phelan pour constituer l'entière présentation de ce qui sera *Le dernier spectacle* (1998)⁴⁰³ : promis à sa disparition, il se place hors d'une « économie de la reproduction » en même temps que toute la construction de ce spectacle (qui ne sera d'ailleurs pas le « dernier » de Bel) repose sur le recyclage de formes déjà créées et notamment du solo *Wandlung* (1978) de Susanne Linke. Entre logique de la non-répétition et logique de la répétition, nous verrons que cette logique du temps advient souvent en oxymores. Plus globalement, il s'agit de pointer combien, en ce qu'on peut repérer comme un véritable tournant, l'art chorégraphique semble bousculer et la logique de la non-répétition, et la logique de la répétition, en les reformulant en une autre logique du « refaire ». [...]

Comme Laurence Louppe l'avait ouvert en son premier chapitre de la *Poétique de la danse contemporaine. La suite*⁴⁰⁴, il semble que la danse-performance ait trait directement à l'émergence d'une conception du temps qui fait que ces danses de l'instant s'exposent aussi, sans paradoxe, comme des danses de la durée, qu'elles dessinent une ouverture des corps et des gestes à une épaisseur du temps qu'on peut concevoir comme déterminante dans le champ des performativités artistiques.

À ce titre, mon propos rejoignait celui d'André Lepecki qui suggère que « la volonté d'archiver en danse aujourd'hui, telle qu'elle se présente dans les réinterprétations, ne découle ni exclusivement d'un 'échec de la mémoire culturelle', ni d'un 'filtre nostalgique'. Je suggère que la 'volonté d'archiver' renvoie à la capacité d'identifier dans l'œuvre du passé des champs créatifs encore non épuisés de champs de 'possibilités impalpables' (pour reprendre une expression de Brian Massumi⁴⁰⁵ ».

Après avoir constaté combien les termes employés par les acteurs pour nommer ces phénomènes de ces phénomènes artistiques qui fleurissent en RE, sont multiples, hétérogènes et peu discriminants des modalités exactes et singulières de la démarche mise en œuvre [voir schéma d'une récolte des termes **Art**.

mis en ligne le 01 novembre 2014, <http://marges.revues.org/152> ; Janig BEGOC, « L'histoire de la performance selon Marina Abramovic ou l'art de faire parler les fantômes en public », in Ligeia, *Corps et Performance*, n°121-124, janvier-juin 2013.

⁴⁰² Isabelle LAUNAY, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après, I, Coll. Recherches*, Pantin, Centre National de la Danse, 2017.

⁴⁰³ Présentation *Le dernier spectacle* de Jérôme Bel : « L'unique vie d'un spectacle est dans le présent. Le spectacle ne peut pas être sauvegardé, enregistré, documenté ou alors il participe à la circulation des représentations des représentations : à partir de là, il devient autre chose qu'un spectacle. Au moment où le spectacle essaie d'entrer dans une économie de la reproduction, il trahit et diminue la promesse de sa propre ontologie. L'essence du spectacle, comme l'ontologie de la subjectivité proposé ici, est dans sa disparition. Peggy Phelan in *Unmarked the politics of performance* publié par Routledge. » in <http://www.jeromebel.fr/spectacles/presentation?spectacle=Le%20dernier%20spectacle>, consulté le 21 janvier 2015.

⁴⁰⁴ Premier chapitre intitulé « La danse aujourd'hui : quel(s) temps ? » in Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine. La suite*, Bruxelles, Contredanse, 2007, p.13-21.

⁴⁰⁵ André LEPECKI, « Le corps comme archive : volonté de réinterpréter et survivances de la danse » in Anne BENICHO, *Recréer/Scripter, mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines, op.cit.*, p. 40.

20, p. 297⁴⁰⁶], que leurs recouvreances signaient finalement l'effort réitéré d'une re-conceptualisation pour une certaine manière générique de « refaire » qui ne semble pas avoir de nom pour les caractériser dans leurs singularités, je formulais l'hypothèse que « les manières différentes de refaire qui composent cette danse-performance pourrait s'énoncer en fait d'une même logique, d'une logique convergente d'un certain rapport aux sources et au temps » que je tentais d'exposer. Le défi conceptuel a justement consisté dans cette tentative de vouloir saisir les éléments majeurs de ce que je comprends comme une autre « logique du temps » à l'œuvre et d'en proposer, par là, quelques traits caractéristiques.

Au travers de l'étude brève de différentes productions et processus artistiques : Carnets Bagouet, Quatuor Knust, Dominique Brun, Musée de la Danse-Boris Charmatz, Olga de Soto, Thierry Baë, Anne Collod, François Chaignaud, Marlène Monteiro-Freitas) mais aussi de la recherche-en-création collective dont j'étais responsable, *Kaprow en Éclats (2012) à partir de 18 happenings in 6 parts* d'Allan Kaprow à partir duquel a été menée la réflexion sur le geste de « Partitionner » [Art. 8 #1, p. 99-126⁴⁰⁷], je soulignais que ce qui trame la danse-performance concerne une manière de « refaire » tout à fait spécifique impliquant une « lame de fond » liée à un certain rapport au temps... « d'un rapport des œuvres chorégraphiques, des discours autant que des corps au temps, à la durée et à l'événement, à l'histoire et à la mémoire, à la mort aussi en ce qu'elle fait sur les vivants ».

Je relevais alors « cinq traits caractéristiques » importants et riches de développements pour le champ vaste de la performance contemporaine en arts :

1/ le rapport d'écart, de distance, d'extériorité, d'altérité avec la source, en ce qu'il s'agit souvent de performer l'intervalle ;

2/ l'entremise du document dans les processus de création ou de formation, qui engage une sorte de « ruptures dans la transmission⁴⁰⁸ » dont nous avons déjà traité spécialement, en 2011, avec l'article « Ruptures dans la transmission. Le corps comme dissensus » [Art. 19, p. 279-290⁴⁰⁹], notion de « rupture dans la transmission » que détectera aussi bien Isabelle Launay⁴¹⁰ ;

3/ l'importance de l'interprétation au sens large et étroit du terme, qui fait advenir, entre objectivité et subjectivité, intériorité et extériorité, entre pensée et acte, entre dedans et dehors, entre mémoire et

⁴⁰⁶ Art 20, « Refaire. *Showing re-doing*. Logique des corps-temps dans la danse-performance » in A. Després (dir.), *Gestes en éclats. Art, danse et performance*, Collection Nouvelles scènes, Les Presses du réel, Dijon, 2016, p. 367-390, in **Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., p. 297.**

⁴⁰⁷ Art. 8, « Partitionner le sensible et performer l'intervalle. Sur *Kaprow en Éclats* à partir de *18 happenings in 6 parts* d'Allan Kaprow » in A. Després (dir.), *Gestes en éclats. Art, danse et performance*, Collection Nouvelles scènes, Les Presses du réel, Dijon, 2016, p. 285-310 in **Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., Art. 8, p. 99-126.**

⁴⁰⁸ Aurore DESPRÉS, « Ruptures dans la transmission. Le corps comme dissensus » in Joëlle Vellet (dir.), Mahalia Lassibile (dir.), *La transmission du geste, enjeux et perspectives en danse*, Collection Thyrsé, L'Harmattan, à paraître 2019 ET Mathieu BOUVIER, Loïc TOUZÉ, « Transistor. Faire une danse par télépathie. Une pratique performative développée par Loïc Touzé » in A. DESPRÉS (dir.), *Gestes en éclats. Art, danse, performance, op.cit.*, p. 504-514.

⁴⁰⁹ Art. 19, « Ruptures dans la transmission. Le corps comme dissensus » in Joëlle Vellet, Mahalia Lassibile (dir.), *La transmission du geste, enjeux et perspectives en danse*, Collection Thyrsé, L'Harmattan, à paraître 2019, p. 279 in **Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., Art. 8, p. 279-290.**

Résumé : Dans le champ d'une réflexion sur la transmission du geste dans l'art chorégraphique et plus largement dans les arts contemporains liés à la « performance », nous voudrions mettre en exergue l'apparition et peut-être même l'insistance dans les processus contemporains de création, de formation ou de réception (d'Anna & Lawrence Halprin à Boris Charmatz en passant par Loïc Touzé) d'une conception *dissensuelle* de la transmission : celle qui accorde aux ruptures des flux de transmissions, aux filtres dans les traductions et aux « partitions » dans les passations, une part fondamentale dans leurs pratiques. À rebours d'un certain « partage du sensible » qui accorde au corps-à-corps d'être le vecteur d'une conduction empathique quasi-immédiate, nous verrons comment ces pratiques, par le geste de « partitionner » ou par celui de « transmettre le quoi plutôt que le comment », exposent l'écart, l'intervalle, la disruption dans le tissu esthétique et politique du « donné » des situations de transmission en danse et, à l'instar de la parole, de l'écrit ou de l'image, engagent les corps eux-mêmes comme formes de médialité et potentiels de dissension.

⁴¹⁰ Isabelle LAUNAY, *Cultures de l'oubli et citation, Les danses d'après, II, Coll. Recherches*, Pantin, Centre National de la Danse, 2018, 4^e de couverture et p. 21-29.

histoire, un certain geste permettant une jonction singulière entre une posture scientifique (ou historique) et une posture artistique, expérientielle, sensible, esthétique, imaginaire dans la jonction donc d'une recherche-création ;

4/ l'importance d'une *logique de la répétition, de la déclinaison et de la démultiplication* à l'œuvre au sein même des conceptions de composition et de création. Ainsi, ces *danses de l'instant* s'exposent et se composent aussi exactement comme des *danses de la durée*, le recours à « l'improvisation » s'ajustant exactement sur des procédures de *conceptualisations*, de *scripts*, de *structures*, de *partitions*, de *dispositifs* qui comprennent voire même favorisent les possibilités de leur répétition.

5/ et ce dernier trait résidant dans le fait de **montrer** voire de **proclamer** dans et par la performance *les 4 traits précédents en réflexivité et en spectacularité*. Il s'agit de *mettre en scène* l'intervalle, l'écart avec le passé ou avec l'autre ; d'*exposer* les sources et les documents ; de *donner à voir* les chaînes incessantes de l'interprétation et de la reconfiguration, de *rendre transparent* les jeux de la fiction et du réel ; de *mettre à nu* ces danses forgées de l'instant et de la durée et finalement de **proclamer** ce corps-temps en une sorte de performativité de ses mémoires.

Ainsi, je déterminais le titre de cet article en empruntant la formule de Richard Schechner définissant la performance comme « Showing doing » et modifiais celle-ci en y ajoutant la question fondamentale de la répétition : « Showing re-doing » donc.

Plus largement, il est certain que l'ensemble de ces différents traits pourraient être arrimés à des axes problématiques spécifiques.

Pour revenir sur le quatrième, à savoir la *logique de la répétition, de la déclinaison et de la démultiplication au cœur même de ces processus artistiques* dont nous faisons l'expérience avec *Kaprow en éclats à partir de 18 happenings in 6 parts* [Art. 8, p. 99-126⁴¹¹], on pourrait accorder à la « partition » ou du « partitionnel⁴¹² » tel que le nommait Laurence Louppe, invoquant ici moins les notations chorégraphiques que les dispositifs ou protocoles même d'expérimentation et de création, une position, un rôle ou un statut nœudal.

Sans que nous ayons pu directement publier encore au sujet de la « partition » dans la danse-performance, j'ai fait plusieurs communications à cet endroit notamment déjà dans le colloque sur les « écritures en arts » à Gabès en 2005⁴¹³ et encore récemment à l'occasion de la journée d'études « Partitions⁴¹⁴ » en 2018, qui doit faire prochainement l'objet d'un ouvrage et d'actes en ligne. En écho à l'important ouvrage sur les

⁴¹¹ Art. 8, « Partitionner le sensible et performer l'intervalle. Sur *Kaprow en Éclats à partir de 18 happenings in 6 parts* d'Allan Kaprow » in A. Després (dir.), *Gestes en éclats. Art, danse et performance*, Collection Nouvelles scènes, Les Presses du réel, Dijon, 2016, p. 285-310 in *Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., Art. 8, p. 99-126*.

⁴¹² Laurence LOUPPE, « Du partitionnel », *Médium Danse, Art Press*, Numéro spécial N°23, 2002, p. 32-39.

⁴¹³ Aurore DESPRÉS, « Les écritures en danse : du pas, du mouvement, de l'acte », colloque international *Écritures et arts*, org. B. Koudhaï, Institut des langues et Institut supérieur des arts et métiers de Gabès, Gabès, Tunisie, 9-12 avril 2009 in *Volet 1, Biographie CV*, Section 9. Communications & conférences invitées.

⁴¹⁴ Aurore DESPRÉS, « La partition comme hypergeste », journée d'étude *Partitions* organisée par le groupe de recherche en art sonore et en musique expérimentale L'Autre musique (Institut ACTE – UMR 8218) à l'PUFR Arts Plastiques, Saint Charles, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, le 14 mars 2018 in *Volet 1, Biographie CV*, Section 9. Communications & conférences invitées.

Présentation : « Dans une conception esthétique, écologique et archéologique des gestes, il s'agira de rendre à la « partition » ou au « diagramme » le fait d'être avant tout un *point de passage* entre différents milieux-êtres gestuels, de concevoir, avec Mazzola, Agemben, Berthoz, Deleuze, Foucault, la partition comme *l'hypergeste* (virtuel, hétérotopique et simplexe) de gestes (actuels, topiques et complexes), ou ce qui advient par excellence *au milieu et par le milieu* de gestualités. L'opérationnalité de la notion d'*hypergeste* pour penser la partition sera portée à l'aune de l'étude de quelques partitions chorégraphiques et particulièrement de la « partition d'interprétation » de Julie Salgues dansant le solo de l'Élué dans le *Sacre du Printemps (1913)* reconstitué par Dominique Brun avec *Sacre#2 (2014)* ».

différentes inflexions prises par les « Partitions⁴¹⁵ » de Julie Sermon, je formulais alors l'importance de considérer la partition dans ce contexte artistique non pas tant comme une « représentation » par signes que des interprètes doivent déchiffrer ou traduire, ni même comme une « description » des gestes, ni encore comme « outil » utile pour faire ou refaire des gestes, ni enfin même comme un « objet » visible ou lisible, mais, dans la lignée cagienne, comme expérience ou processus pris lui-même dans des processus-milieux et d'envisager même, à ce titre, la notion de « geste partitionnel » voire, en tant que diagrammatisation, d'« hypergeste ».

Comme « dispositif » ouvert d'expérimentation, j'accorde au processus de créativité dit « RSVP⁴¹⁶ » théorisé par Lawrence Halprin une fonction paradigmatique du statut et du rôle joué par la « partition » qui se trouve, comme « Score » - notion qui en anglais s'entend davantage du geste de noter au moyen graphique une activité durant son accomplissement, plutôt que d'un objet-résultat issu d'une « écriture », prise elle-même dans le tourbillon de processus-milieux envisageant aussi les « Ressources » du milieu comme du performeur, l'acte même de la « Performance » comme ses « Évaluations », ce que je formulais ultérieurement dans le texte « Ruptures dans la transmission » [Art. 19, p. 279-290⁴¹⁷].

Dans ce texte écrit en 2011, où nous réfléchissions la notion de « transmission » sur la proposition de Joëlle Vellet pour le colloque « La transmission du geste en question : processus, expérience, figure...⁴¹⁸ » à l'université de Nice, j'avais souhaité mettre en exergue « l'apparition et peut-être même l'insistance dans les processus contemporains de création, de formation ou de réception, des procédures RSVP d'Anna & Lawrence Halprin à l'expérience de *Bocal* initiée par Boris Charmatz⁴¹⁹ jusqu'à la « transmission par télépathie » de Loïc Touzé d'une conception « *dissensuelle* » de la transmission » : « celle qui accorde aux ruptures des flux de transmissions, aux filtres dans les traductions et aux « partitions » dans les passations, une part fondamentale dans leurs pratiques ». Ainsi, « à rebours d'un certain « partage du sensible » qui accorde au corps-à-corps d'être le vecteur d'une conduction empathique quasi-immédiate, nous verrons comment ces pratiques, par le geste de « partitionner » ou par celui de « transmettre le quoi plutôt que le comment », exposent l'écart, l'intervalle, la disruption dans le tissu esthétique et politique du « donné » des situations de transmission en danse et, à l'instar de de la parole, de l'écrit ou de l'image, engagent les corps eux-mêmes comme formes de médialité et potentiels de dissension » [Art. 19, p. 112].

De là-même, l'importance du premier trait que nous énoncions dans ce texte écrit quatre années après : le *rapport d'écart, de distance, d'extériorité, d'altérité avec la source*, en ce qu'il s'agit alors, non pas seulement de *l'entremise du document dans les processus de création ou de formation*, (2^{ème} trait) mais bien de « performer l'écart » avec la source. C'est que j'avais vu dans la procédure de « transmission à distance » mis en place par Loïc Touzé déjà à la création de *9 (2006)* mais formulé comme « transmission par télépathie » en 2011, et que nous expérimentions avec les étudiants du *D.U. Art, danse et performance* en 2012, une « figure » paradigmatique de ces performances de l'écart et de l'intervalle : là, par excellence, il semble que, même *sans document*, c'est bien l'intervalle qui joue « entre » les participants. Ainsi, je commandais un article à Loïc Touzé et Mathieu Bouvier pour mettre à jour cette procédure pour l'ouvrage *Gestes en éclats* en 2016⁴²⁰.

⁴¹⁵ Julie SERMON, Yvane CHAPUIS, *Partitions. Objets et concept des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles)*, Collection Nouvelles Scènes/La Manufacture, Les presses du réel, 2016.

⁴¹⁶ Lawrence HALPRIN, « Les cycles RSVP. Dispositifs de création dans le champ des activités humaines » in *De l'une à l'autre, Composer, apprendre et partager en mouvements*, Bruxelles, Contredanse, 2010, p. 9-32.

⁴¹⁷ Art. 19, « Ruptures dans la transmission. Le corps comme dissensus » in Joëlle Vellet, Mahalia Lassibile (dir.), *La transmission du geste, enjeux et perspectives en danse*, Collection Thyrsé, L'Harmattan, à paraître 2019, p. 279 in **Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., Art. 8, p. 279-290.**

⁴¹⁸ Joëlle VELLETT (coordination), Colloque international *La transmission du geste en question : processus, expérience, figure...*, les 2 et 3 juin 2011, RITM (EA3158), Université de Nice Sophia-Antipolis.

⁴¹⁹ « Bocal n'est pas un projet basé sur la transmission. Ce n'est pas notre moteur, l'idée de transmission n'est pas ce pour quoi nous travaillons⁴¹⁹ » in Boris CHARMATZ, *Je suis une école. Expérimentation, art, pédagogie*, Rennes, Les prairies ordinaires, 2009, p. 130.

⁴²⁰ Mathieu BOUVIER, Loïc TOUZÉ, « TRANSISTOR. Faire une danse par télépathie, Une pratique performative développée par Loïc Touzé » in A DESPRES (dir.), *Gestes en éclats. Art, danse, performance, op.cit.*, p. 504-514.

Dès lors, au travers de ces cinq points que je relevais à l'œuvre de cette danse-performance sur le mode du refaire, à l'aune même de la fonction tout à fait spécifique prise par la « partition » enchâssée dans les processus-milieus comme d'écriture-milieus, c'est encore une fois de procédures méthodologiques de la danse-performance « en » recherche dont il nous faut parler, tant ils viennent aussi, et de plus en plus dans mon parcours, au lieu de mes recherches et directions de recherches pour en nourrir directement les méthodologies. Aussi bien, dans ce qu'on pourrait dire d'un « transport de méthodes », le chiasme *Performer le document & Documenter l'archive* investis par les artistes s'accorde à une méthodologie de recherche, où il s'agirait, pour reprendre textuellement le 5^{ème} trait : « de *mettre en scène* l'intervalle, l'écart avec le passé ou avec l'autre ; d'*exposer* les sources et les documents ; de *donner à voir* les chaînes incessantes de l'interprétation et de la reconfiguration, de *rendre transparent* les jeux de la fiction et du réel ; de *mettre à nu* ces danses forgées de l'instant et de la durée et finalement de *proclamer* ce corps-temps en une sorte de performativité de ses mémoires ».

3. Mais encore, un des résultats importants de ce texte, pour l'orientation de mes recherches, fut, non seulement de cerner le rôle et le statut joué par l'archive et le document comme « partage infini des interprétations », mais surtout et finalement, de considérer que cette logique des corps-temps pouvait très bien se saisir, dans la compréhension des « corporités échevelées » de cette danse-performance, *sans* l'investissement spécifique ou la mise en jeu direct de l'archive ou du document comme matériau : c'est là que les corps eux-mêmes deviennent des palimpsestes gestuels ou ces « corps-archives » qui s'ouvrent à l'exposition de leurs propres « écarts » crépitants de « traversées intensives des formes » tel que nous le définissons finalement, avec l'étymologie, de la « per-formance » [Art. 20, p. 297⁴²¹].

La performativité ici ne se dirait pas seulement du langage, du corps, du genre, mais spécialement du temps, de la mémoire, de l'histoire des corps. Car, si l'événement rejoint la durée, et si l'actuel ouvre sur le virtuel, c'est surtout parce que cette gestualité, cette corporité se réalise et se déploie en se désignant elle-même comme surgissant du temps, de l'actuel et du virtuel, de surfaces d'instant gestuels comme de ces couches virtuelles qu'entre couches ou formes, elle per-forme. Nous voudrions renvoyer ici directement au préfixe « per » qui marque étymologiquement autant une traversée qu'une intensification. La « performativité » pourrait donc se dire exactement comme d'une traversée intensifiée des formes et la performativité chorégraphique que nous exposons ici résiderait alors dans cette spectacularité et réflexivité de ces traversées des formes du temps dans le corps, de ses per-formations cristallines, de cette polyphonie gestuelle exposée dans la chair comme dans l'air d'une séance.

[...] Ces corps-temps opèrent telle l'image-cristal dont parle Gilles Deleuze :

« Ce que l'image-cristal révèle ou fait voir, c'est le fondement caché du temps, c'est-à-dire sa différenciation en deux jets, celui des présents qui passent et celui des passés qui se conservent [...], et qui tombent dans une profondeur obscure [...] Le visionnaire, le voyant, c'est celui qui voit dans le cristal, et, ce qu'il voit, c'est le jaillissement du temps comme dédoublement, comme scission [...] qui ne va jamais jusqu'au bout⁴²² ».

À l'aune de ces « traversées des formes du temps dans les corps », nous évoquons spécialement le kaléidoscope gestuel et vocal de la performance-solo *Думи moi-Dumy Moyi* (2013) de F. Chaignaud, les figurations, défigurations ou transfigurations gestuelles fascinantes de *Guintche* (2010) de Marlen Monteiro Freitas, les performances en forces comme en fragilités cristallines de Steven Cohen, mais aussi ce temps qui jaillit vers l'avenir tout gros de ses antécédents originaux et initiaux qui compose le dispositif scénique

⁴²¹ Art 20, « Refaire. *Showing re-doing*. Logique des corps-temps dans la danse-performance » in A. Després (dir.), *Gestes en éclats. Art, danse et performance*, Collection Nouvelles scènes, Les Presses du réel, Dijon, 2016, p. 311, in **Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., p. 297.**

⁴²² Gilles DELEUZE, *L'Image-Temps*, Éditions de Minuit, Paris, 1985, p 109.

et les partitions corporelles de *La Chance* (2009) de Loïc Touzé, avec la collaboration du travail sur de « légères transes hypnotiques » de Catherine Contour, la cristallisation des gestes passé-présent-futur de *Monument 0 : hanté par la guerre (1913-2013)* d'Eszter Salamon.

Dans un tout autre genre, nous pourrions invoquer aussi *Membre Fantôme* (2016) de Erwan Keravec et Mickaël Phelippeau : la danse traditionnelle bretonne apprises aux contacts des danseurs qui la dansent aujourd'hui, tout comme sa musique sont restituées avec une distanciation et une critique féroce et souriante des logiques d'incarnation de ce qui peut être considérée comme une « tradition » immuable. Ainsi, plus que l'usage de l'archive ou du document comme matériau (trait 2), c'est bien le *rapport d'écart, de distance, d'extériorité, d'altérité avec la source* (trait 1), en ce qu'il s'agit souvent de « performer l'intervalle » des temps passés-présents-futurs, ces expositions des « trans-formations » gestuelles, qui nous apparaissent majeures pour dessiner cette logique des « corps-temps ».

Par-là, nos travaux se sont infléchis, depuis quelques trois-quatre années, de considérer moins « l'archive » que la perspective plus large du « temps des gestes », de considérer alors les manières des corps eux-mêmes d'être au temps avec les gestes, une certaine manière de « montrer » l'intergestualité au cœur des corps-mêmes, ou, autrement dit, de centrer les problématiques, dans ces études, moins sur l'archive que plus directement sur les corps-archives.

Dans la lignée d'André Lepecki, il s'agit de considérer combien, par cette « entremise » de l'archive dont nous parlions, « rien, dans la réinterprétation chorégraphique, ne distingue plus l'archive du corps. Le corps est archive et l'archive est corps⁴²³. [...] Ce qui signifierait que nous devons comprendre les réinterprétations chorégraphiques actuelles comme un mode de performance qui possède sa propre *cohérence*⁴²⁴ ».

C'est donc bien globalement cette *exposition des temporalités des corps et des gestes*, cette béance des **palimpsestes** ou des couches de mémoires et d'histoires gestuelles et corporelles rendues visibles qui nous paraît aujourd'hui comme déterminante dans le champ des performativités artistiques.

3. Vers l'ouverture archéologique de palimpsestes gestuels

Dès lors, il s'agit de désigner le corps et le geste au présent comme le lieu privilégié de la trace, du document et de l'archive. Si, comme le dit Foucault, « l'archive est ce qui, à la racine même de l'énoncé-événement, et dans le corps où il se donne, définit d'entrée de jeu le système de son énonçabilité⁴²⁵ », il s'agit de saisir comment la performativité des performances artistiques se donne d'une *traversée intensive* des formes, d'une actualisation sortie des tissages des corporités dans le temps, de l'ouverture d'une épaisseur du temps dans les corps eux-mêmes : corps-palimpseste d'instant et de durées, corps mémoire-histoire, corps actuel-virtuel, corps-cristal, *performeurs du temps*.

Par là-même, avec Foucault, on peut considérer le corps-archive comme le « système général de la formation et de la transformation des énoncés⁴²⁶ ».

Dès lors, notre conception des « corporités échevelées » ne pouvait se livrer seulement dans l'espace mais aussi dans le temps et peut-être même, faisons-nous l'hypothèse que les corporités « échevelées » dansantes auraient cette spécificité de se situer et d'être situées dans l'espace-temps-gravité plutôt que de se diluer dans l'espace-temps cybernétique non-pondéré, ou du moins d'y résister. C'est là encore pour moi un champ de recherches à ouvrir en perspectives : saisir, dans les corporités *échevelées*, l'importance spécifique d'une relation au temps et à la gravité, aux temps et à leurs gravités dans le sens même d'un tournant archivistique

⁴²³ André LEPECKI, « Le corps comme archive : volonté de réinterpréter et survivances de la danse » in Anne BENICHOU, *Recréer/Scripter, mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, op.cit., p. 41.

⁴²⁴ André LEPECKI, *ibidem.*, p. 46.

⁴²⁵ Michel FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, op.cit., p. 170.

⁴²⁶ Michel FOUCAULT, *ibidem.*, p. 171.

mais aussi d'un tournant écologique, les deux surgissant aussi bien en problématiques esthétiques et politiques.

D'abord, et même en un point nœudal, il s'agissait de considérer combien cette pensée du temps à l'œuvre des corps échevelés se livrait d'une certaine relation à la mort et aux morts.

1. Qu'une pensée du temps s'ajuste sur une certaine relation à la mort, la vie m'en a donné d'en faire plusieurs fois l'expérience. Ainsi, abordions-nous ce point aveugle qui trame mes recherches et certainement aussi l'art chorégraphique à partir des années 90 particulièrement touché par l'avènement du sida (Jérôme Bel l'invoque souvent comme le fond d'un certain point de vue sur le corps (culturel) ; Gérard Mayen écrit une étude sur *Treize pièces de danse lues au prisme du sida*⁴²⁷ en 2011, Élisabeth Lebovici a publié dernièrement *Ce que le sida m'a fait. Art et activisme de la fin du XXe siècle*⁴²⁸).

En 2015, je décidais, à l'occasion du colloque « *Le corps. La dimension cachée. Pratiques scéniques* »⁴²⁹ que nous co-organisons à l'université de Franche-Comté avec Guy Freixe, d'aborder la problématique de front en titrant notre communication et le texte des actes qui en suivirent : « Performer (avec) les morts. Des corporéités échevelées dans la danse-performance [Art. 3, p. 29-40]⁴³⁰ ».

Nous percevions que la question du temps et de la mort ne se livrait dans le champ des performances contemporaines, ni tout à fait dans le cadre de problématiques existentielles comme ontologiques d'une perte ou d'un manque comme pourrait le donner à penser le « désœuvrement » de l'art chorégraphique (Frédéric Pouillaude⁴³¹), ni tout à fait dans la compréhension des « fantômes » ou des « spectres » qui hantent l'art chorégraphique dans le tournant archivistique comme autant de « survivances » (Lepecki⁴³²).

Mark Franko pose cette question de ce que nous pourrions avoir « à craindre d'une confrontation avec des fantômes ou de l'engagement à différents niveaux de lecture et de compréhension, rendant la présence de la danse plus complexe plutôt que de l'associer à une forme de vérité : le corps dévoilé⁴³³ ? ».

Sur ces « dimensions cachées » du corps que je mettais d'emblée en question dès l'ouverture du colloque, il m'importait de rendre ces dimensions moins « cachées » qu'évidentes, moins irréelles que « réelles » et sensibles, cela spécialement dans le champ des « corporéités échevelées » des réinterprétations chorégraphiques.

Performer (avec) les morts dans le champ de la danse-performance. Le sujet est d'autant plus vaste et complexe qu'il englobe non pas seulement une multitude de créations chorégraphiques qui pourraient être convoquées sur ce thème mais aussi une multitude de dimensions ou d'aspects qui, au regard même des pratiques et formes chorégraphiques étudiées, paraissent complètement inextricables. « Performer avec les morts », ce serait d'abord, en comprenant ce que le pluriel inclut de singuliers, performer avec « la » mort. Or, comme un trait caractéristique majeur de ces

⁴²⁷ Gérard MAYEN, *Treize pièces de danse lues au prisme du sida*, Étude conduite dans le cadre du dispositif d'Aide à la Recherche et au Patrimoine en Danse, Centre National de la Danse, 2011, Inédit.

⁴²⁸ Élisabeth LÉBOVICI, *Ce que le sida m'a fait. Art et activisme de la fin du XXe siècle*, Paris, JRP/ Ringier, Lectures Maison Rouge, 2017.

⁴²⁹ Comité scientifique du colloque international *Le corps. La dimension cachée. Pratiques scéniques* organisé par Guy Freixe, Laboratoire ELLIADD de l'université de Franche-Comté au Centre Dramatique National de Besançon, les 22-24 mars 2016.

⁴³⁰ ART. 3, « Performer avec les morts. Des corporéités échevelées dans la danse-performance », Guy Freixe (dir.), *Le corps, ses dimensions cachées - Pratiques scéniques*, Paris, éd. Deuxième époque, coll. « À la croisée des arts », 2017, p.15-34 in **Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit., p. 29-40**.

⁴³¹ Frédéric POUILLAUDE, *Le désœuvrement chorégraphique, Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.

⁴³² André LEPECKI, « Le corps comme archive : volonté de réinterpréter et survivances de la danse » in Anne BENICHOU, *Recréer/Scripter, mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines, op.cit.*, p. 33-70 ; André LEPECKI, *Exhausting Dance: Performance and Politics of Movement*, New York and London, Routledge, 2006 ; André LEPECKI (dir.), *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004.

⁴³³ Mark FRANKO, « La danse et le politique », Recherches en danse [En ligne], Traductions, mis en ligne le 16 juin 2017, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1647>

performances dont l'esthétique consiste dans l'exposition de « corporéités échevelées », la mort n'est pas ici perçue comme une entité à ce point abstraite ou même naturelle qu'elle ne pourrait pas être liée concrètement et socialement avec la maladie, la vieillesse, l'accident, les guerres, avec les malades, les mourants ou avec les morts, les défunts qu'ils soient proches ou lointains.

Ainsi, et comme nous le verrons au travers de quelques œuvres ou démarches chorégraphiques, « performer (avec) les morts » apparaît spécifiquement en liens complexes et tourbillonnaires avec :

- Performer (avec) la mort comme (avec) le mourir ;
- Performer (avec) la maladie ;
- Performer (avec) des morts proches (relations/deuil) ou (avec) des ancêtres (relation de filiation ou de ré-affiliations étranges par l'entremise de l'archive entre mémoire et création) ;
- Performer (avec) les guerres (passées, jamais passées, présentes) ;
- Performer les morts (dans cette acception de ce que les morts *font faire* aux vivants).

Dès lors, je traversais autrement les « réinterprétations » chorégraphiques, celles ouvertes particulièrement à la fragilité des corps par le mourir, par la mort des proches-lointains et par « ce que les morts font faire aux vivants », par la maladie, par les guerres, évoquées avec *La mort* (1925) de Valeska Gert, avec *L'insensible déchirure* (2006) de Daniel Dobbels, avec *Dancing with my cancer* (1975) ou *Intensive Care, Reflections on Death and Dying* (2000) d'Anna Halprin, avec son processus *Life/ Art process*, avec *Good Boy* (1998) d'Alain Buffard, avec *Song and Dance* (2003) et *Witness* (1992) de Mark Tompkins et Harry Sheppard (défunt), avec *Le parlement des Invisibles* (2014) d'Anne Collod, *Non. En hommage à Samir Kassir* (2006) de Yalda Younes, avec *Dancing Inside Out* (2004) de Steven Cohen, avec *MONUMENT 0 : Hanté par la guerre (1913-2013)* d'Eszter Salamon ou *mon nom, pièce pour monuments aux morts* (2010) de Laurent Pichaud, puis au final, comme pour cristalliser notre propos, avec le buto, *Hôsôtan* d'Hijikata et Kazuo Ohno.

Il est certain qu'il y a, sous ce prisme des corporéités échevelées qui « per-forment (avec) les morts », toute une perspective de recherches plurielles qui mériteraient d'être prolongées, notre récent focus sur le solo de l'élue dans la reconstitution du *Sacre du printemps* (1913) intitulée *Sacre #2* de Dominique Brun en étant bien déjà une (paradigmatique).

Mais en considérant la problématique du temps sous le prisme de relations à la mort et aux morts, mon propos ouvrirait d'emblée une approche des corps et des gestes visant à porter attention dans le corps-archive lui-même à tous les « êtres gestuels » qui le peuplent :

Plus que le corps visible/invisible de l'acteur-danseur-performeur contemporain, il s'agit en effet de comprendre comme *réels* tous ces « êtres » du passé, du présent, du futur sortis de nos expériences sensibles, de voir leur *évidence* et *consistance* plutôt que de les reléguer au rang de l'invisible ou de l'immatériel ; de considérer alors qu'un seul geste puisse être l'idiosyncrasie de contrées gestuelles extrêmement peuplées, que mille êtres gestuels provenant d'autres temps ou d'autres espaces y surgissent ; de concevoir donc, en débordant la « kinesphère⁴³⁴ » centrée et limitée sur notre corps proprement individuel et actuel de Laban, une vaste et complexe *gestosphère* ; d'observer alors dans ce réseau la vivance des gestes, leur durée, leur historicité, l'hypertextualité gestuelle ou plutôt *l'hypergestualité* transhistorique qui préside à leurs circulations incessantes en des chaînes turbulentes d'interprétations et de ré-interprétations ; de comprendre enfin cette « mémoire du corps », toutes ces paroles et ces gestes à la fois ancestraux et actuels⁴³⁵, toutes ces présences gestualisantes surgissant à la pointe du présent d'un seul geste.

⁴³⁴ Rudolf LABAN, *Espace dynamique*, Contredanse, Bruxelles, 2003.

⁴³⁵ André LEROI-GOURHAN, *Le Geste et la Parole*, Albin Michel, coll. « Sciences d'aujourd'hui », Paris, 1964-1965.

Ma démarche envisageait alors combien, comme l'énonce Bruno Latour :

« C'est la liaison des êtres qui fait le temps. C'était la liaison systématique des contemporains en un tout cohérent qui faisait le flux du temps moderne. Maintenant que ce flux laminaire est devenu turbulent, nous pouvons abandonner nos analyses sur le cadre vide de la temporalité et revenir au temps qui passe, c'est-à-dire aux êtres et à leurs relations, aux réseaux constructeurs d'irréversibilité et de réversibilité⁴³⁶ »

2. Dès lors, nous envisageons ce que nous considérons comme un *préalable* ou un présupposé nécessaire à la prise en compte du *temps des gestes* dans les performances, ce expressément au regard de leur tournant historiographique ou hyper-archivistique actuel sous le signe de la recréation ou de la reprise : la prise en compte d'une « **hypergestualité** » et l'existence selon diverses modalités d'« êtres gestuels ».

Dans le prolongement de ce j'avais repéré des modalités spécifiques du corps-archive de François Chaignaud dans sa performance-solo *Dumy Moyi* (2013) dans le texte « Refaire. *Showing re-doing*. Logique des corps-temps dans la danse-performance », j'investissais, en y travaillant dès 2016 l'ensemble de son « œuvre » à même l'exposition de son corps-archive ou de sa corporéité que je qualifiais particulièrement « d'hypergestuelle ». [Art. 22, p. 327-347, *Penser le voyage des gestes. François Chaignaud ou l'aventure d'une corporéité hypergestuelle*⁴³⁷].

Comme Lepecki l'avait bien repéré avec Foucault et Deleuze, il s'agit de considérer dans le champ même des corporéités et des gestualités, que « comme le corps, comme la subjectivité, l'archive est dispersion, expulsion, débordement, différenciation ; une fermentation, une formation et une transformation d'énoncés en événements, de choses en mots et de virtuels en actuels (et vice-versa)⁴³⁸ ».

À l'occasion de cet article, j'énonce en condensé une conception du geste appareillé à la conceptualisation d'un « hypergeste », d'une « hypergestualité », de « contrées hypergestuelles » où gravitent des êtres gestuels. Comme nous l'avons énoncé déjà dans notre *Partie 1 Médialités* où nous ne pouvions y manquer à notre définition du « geste », l'hypergeste serait justement cette part médiale du geste qui, comme un « geste de gestes⁴³⁹ » (Mazzola), apparaîtrait au milieu et par le milieu de gestes différents et s'avancerait comme *point de passage* entre les gestes pour les faire circuler dans l'espace et dans le temps. Appareillé à un geste-milieu topique, situé et instantané, il y aurait alors une part médiale, hétérotopique, hétérochronique⁴⁴⁰ ou virtuelle⁴⁴¹ du geste qui, comme délié de son actualité ou de son contexte, partirait en voyage dans les temps et les espaces, rejoignant l'état de traces et en même temps de germes pour d'autres gestes. Des sortes de gestes non-encore actualisés, non-formés, de gestes-particules, de gestes-poussières, de gestes-écumes que composeraient alors ces contrées hypergestuelles invisibles. Dès lors, dans une théorisation générale des gestes, et comme nous l'énoncions au début de cet article :

Le geste ne s'envisage que dans la pluralité. Il n'existe aucun geste qui ne sorte pas d'ailleurs, qui ne soit pas traversé, dérivé, tissé ou bouturé d'autres gestes. En cela, et comme une sorte de précipité

⁴³⁶ Bruno LATOUR, *Nous n'avons jamais été modernes*, op. cit., p. 105.

⁴³⁷ Art. 22, « Penser le voyage des gestes. François Chaignaud ou l'aventure d'une corporéité hypergestuelle » in Revue Skén&graphie N°6, A. Després, G. Freixe, C. Sanchez (direction), *Voyages des cultures et des mémoires dans les arts de la scène*, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 2019 (sous presse) in **Volet 4-Publications 2000-2019**, op.cit., p 327-347.

⁴³⁸ André LEPECKI, « Le corps comme archive : volonté de réinterpréter et survivances de la danse » in Anne BENICHO, *Recréer/Scripter, mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, op.cit., p. 56.

⁴³⁹ Guerino MAZZOLA, *Flow, Gesture, and Spaces in Free Jazz. Towards a Theory of Collaboration*, Berlin, 2009, p. 147.

⁴⁴⁰ L'hétérotopie, concept forgé par Michel Foucault à partir d'une réflexion sur l'utopie, renvoie à des espaces concrets hébergeant mille lieux imaginaires comme l'est une cabane d'enfant ou un théâtre. Toute hétérotopie comprend une hétérochronie en ce qu'elle contient aussi des temps ou époques hétérogènes. Voir Michel FOUCAULT, *Des espaces autres* [1967], « Hétérotopies » in *Dits et écrits*, t. IV (1980-1988), Paris, Gallimard, 1984, p. 752-762.

⁴⁴¹ Nous faisons référence ici à la dimension virtuelle que définit BERGSON dans *Matière et mémoire* [1896], analysant la « virtualité » du souvenir et son actualisation. Conçu comme inséparable de l'actuel, « tout actuel s'entoure d'un brouillard d'images virtuelles » in G. DELEUZE, C. PARNET, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 179.

d'instant et de durée, de singulier et de collectif, un geste est toujours et à la fois événement, *trace* de gestes et *germe* pour d'autres gestes.

Ainsi, de gestes en gestes, de point de passage en point de passage des gestes, la nature des éléments qui peuplent ces contrées hypergestuelles que nous appelons globalement des êtres gestuels, habitant tout geste est bien diverse et hétérogène : le geste semble advenir exactement au(x) milieu(x) de de matières, d'objets, de formes, de forces, de sols, d'airs, de couleurs, de températures, de parties du corps, de personnes, de gestes, de mots, d'images, de sensations, d'idées ou autres « êtres » humains ou non-humains, qui, lorsqu'on l'interroge ou lorsqu'on y porte attention, tourbillonnent. Le geste interrogé renvoie donc sur le halo instable et tourbillonnaire d'un monde extrêmement peuplé d'êtres gestuels hétérogènes, fluctuants, multiples, visibles ou invisibles dont on ne peut ne pas entendre l'espèce de choralité.

Comme le « diagramme » l'est pour Deleuze-Foucault, ce que nous appelons la « contrée hypergestuelle » n'est finalement « un lieu que pour les mutations ». En cela, comme la plasticité et la mémoire gestuelle, à l'instar aussi du « véritable palimpseste » (Bailey), elle procède du « dehors des strates, des enchainements par continuité mais plutôt par ré-enchainement *par-dessus* les coupures et les discontinuités (mutation) »⁴⁴². Ainsi, cette dimension *médiale* de l'hypergeste assure le passage entre des effectuations différentes, permet de faire communiquer des gestualités convergentes ou divergentes, proches ou disparates, dans l'espace ou dans le temps.

C'est bien la multiplicité et la vibration de ces êtres gestuels que nous donne à voir par excellence les danses de François Chaignaud : de sa formation « classique » à celle d'une danse « contemporaine » au Conservatoire national supérieur de Paris, des « gestes » qu'il chante-danse des poètes médiévaux, de John Donne (1572-1631), pour sa première pièce *He's One that Goes to Sea fo Nothing but to Make him sick* en 2004, aux chants polyphoniques de Guillaume de Machaut (1300-1377) pour *DFS* en 2016, en passant par la vaste histoire des chants grégoriens ; de cette « sorte d'aventure anthropologique des gestes par les gestes » qu'il va mener avec Cecilia Bengolea, *Mimosa* (2011), *Altered natives' say yes to another excess – Twerk* (2012), le *Tour du monde des danses urbaines en dix villes* en collaboration avec Ana Pi (2014), *DFS* (2016) jusqu'à ses performances-solo *Dumy Moyi* (2013), *Récital* (2017) où il tire les fils de la danse moderne et *Romances inciertos, un autre Orlando* (2017) où les fils des effluves d'un fleuve débouchent sur un « delta impur » : celles des « mélodies espagnoles qui du 16-17^{ème} siècle, de l'art du romance, du chant sépharade ou de la jota » s'introduisent autant « dans la musique baroque, le flamenco andalou ou encore les cabarets travestis de la Movidá », il semble que le palimpseste gestuel-vocal que la corporité de F. Chaignaud actualise, se donne sous le signe d'un épais et foisonnant palimpseste gestuel, tressé de savant et de populaire, de masculin et de féminin, de chants et de danses « en même temps » qui ressort d'une histoire occidentale des arts disciplinaires peu fréquentée, voire fréquentable, et surtout d'histoires et d'actualités comme d'anciens et de possibles. On voit ce corps traversé et habité à ce point qu'il semble porter et transporter virtuellement mille et un autres gestes et traverser, en un instant, le tourbillon de l'épaisseur des temps. C'est là que nous tentions de prendre ces assertions relatives spécialement à son travail chorégraphique « à la lettre et au corps » : « Comment rester en contact avec l'écume, sans singer, sans naïveté ? (...) Être dans l'histoire, connaître les mythes mais ne pas s'arrêter à ces connaissances sommaires. Tenir à la fois l'influence, la plasticité, la critique, ET la pratique, l'engagement inédit, l'ailleurs sincère. Ne pas croire à la troisième voie, au neutre, au non-marqué, au creux du paradigme⁴⁴³ » et surtout cette assertion relative à son travail corporel : « j'ai créé de nouveaux tissus, *non pas hybrides*, encore *moins mutants*, juste des *tissus-intervalles* »⁴⁴⁴.

⁴⁴² Gilles DELEUZE, *Foucault*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986, p. 91-92.

⁴⁴³ François CHAIGNAUD, Blog Relief Souterrain, « he's one that goes To sea for nothing but to make him sick », 2005, blog relief souterrain, http://reliefsouterrain.blogspot.fr/2005_01_01_archive.html, consulté le 8 mars 2017.

⁴⁴⁴ François CHAIGNAUD, Blog Relief Souterrain, « épiphanies-extraits-CoS », *op. cit.*

Mais, comment rendre compte de cette « mer de gestes » ou de ces « *tissus-intervalles* » ? Il y avait là des problèmes d'ordre méthodologique qui m'ont particulièrement intéressés, tant, justement, je « calais » pendant un an sur l'écriture de cet article :

Car, en effet, si nous voulions considérer les différentes cultures gestuelles imbriquées non seulement dans son aventure corporelle et gestuelle, mais aussi dans un seul de ses gestes au présent, ne serait-ce que des seuls points de vue de la géographie et de l'histoire impliquées, nous verrions apparaître, dans l'espace et dans le temps, d'illisibles tourbillons. Reporter les lieux où ces danses sont investies et réinvesties sur une carte du monde, et la carte serait maculée de lignes, sans pour autant nous parler des franchissements des territoires et des lieux qui s'y opèrent. Reporter sur une frise, les épaisseurs historiques et archéologiques des chants et des gestes, et la frise déborderait les échelles entre l'actuel d'un geste et les remontées de couches historiques ancestrales, médiévales certes, antiques aussi, préhistoriques encore. Il n'empêche que c'est bien dans ces dimensions d'espaces et de temps de cultures hétérogènes, dans cet espace-temps interculturel, discontinu, tourbillonnaire et, comme le dirait Michel de Certeau, d'espace et de récit « délinquant⁴⁴⁵ » qu'a lieu l'aventure gestuelle habitée de F. Chaignaud et qu'a lieu tout autant notre réception, au ras de terre, des gestes de ses danses.

Ainsi, nous formulons une « carte impossible des gestes dans l'écume » et introduisons, avec G. Mazzola, G. Genette, G. Chatelet, M. Foucault et G. Deleuze à cette théorisation hypergestuelle du geste qui permette d'intégrer cette dimension plurielle, tourbillonnaire, idiosyncrasique, culturelle, circulatoire et mutationnelle des gestes dans l'espace-temps.

Cette délinquance ou sauvagerie de l'espace-temps des gestes, portée ici par excellence par la corporéité échevelée, polygestuelle et particulièrement « chorale » de F. Chaignaud, dévoile finalement combien une pratique historique, archéologique, esthétique des gestes ne peut être elle-même que sauvage et délinquante, ne peut user et enfanter elle-même que du rebond et du tourbillon, jouant expressément du/des gestes qui la rendent possible.

3. Plus globalement, c'est finalement considérer et ouvrir aussi plus exactement dans mon parcours l'importance d'une approche culturelle, d'histoire culturelle ou d'anthropologie culturelle. Ainsi, la conception ici de *voyage des gestes* dans les arts vivants aussi bien dans le temps que dans l'espace qui est advenue à la problématique du dossier N°6 de la revue *Skén&graphie* que j'ai codirigé avec Guy Freixe et Carolane Sanchez⁴⁴⁶ [Art. 21, p. 315-326, *D'un théâtre, l'autre* », *Éditorial du dossier Voyages des cultures et des mémoires dans les arts de la scène* ⁴⁴⁷] et ce texte sur « l'aventure gestuelle » de F. Chaignaud. Ce sont bien ces « voyages » altérant, hybridant, croisant une culture à une autre, mais aussi la réactualisation de l'ancien au sein du plus actuel que ce dossier a voulu déployer dans leurs complexités et diversités. C'est que, jouant des frontières autant que des identités, ou même de tout système symbolique qui pourrait l'enfermer ou l'annihiler, il semble que les arts vivants contiennent leur propre fuite dans l'expérience de *traversée* auquel ils sont attachés. Ce sont ces divers types de décentrement qu'on peut appeler transferts, hybridations, métissages, migrations, transformations, évolutions, mutations, résultant des voyages des corps et des gestes autant dans l'espace que dans le temps que l'on peut repérer et analyser, l'enjeu de ce

⁴⁴⁵ « Si le délinquant n'existe qu'en se déplaçant, s'il a pour spécificité de vivre non en marge mais dans les interstices des codes qu'il déjoue et déplace, s'il se caractérise par le privilège du *parcours* sur l'état, le récit est délinquant », Michel DE CERTEAU, *L'invention du quotidien*, I. Arts de faire, chap. IX « Récits d'espace », Paris, Gallimard, Folio, 1990, p. 189-190.

⁴⁴⁶ « D'un théâtre, l'autre », éditorial, *Voyages des cultures et des mémoires dans les arts de la scène*, Revue *Skén&graphie* N°6, A. Després, G. Freixe, C. Sanchez (direction), Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 2019 (à paraître).

⁴⁴⁷ Art 21, « D'un théâtre, l'autre », Éditorial du dossier *Voyages des cultures et des mémoires dans les arts de la scène*, A. Després, G. Freixe, C. Sanchez (direction), *Revue Skén&graphie* N°6, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 2019 (sous presse) in *Volet 4-Publications 2000-2019, op.cit.*, p. 315-326.

dossier résidant doublement dans la réévaluation des concepts de « tradition » et de « modernité » au sein des pratiques scéniques, que la notion d'hypergestualité, investie dans l'actualité d'un contexte globalisé, a tendu à déconstruire, et aussi dans la réévaluation de l'histoire et de l'actualité au sens où les voyages de l'ancien s'opèrent *dans* et *par* les corps des acteurs-performeurs au présent et où les relais de traces, de mémoires, d'histoires se promènent dans les corporéités les plus actuelles.

Dès lors, notre champ d'étude des gestes et des supports des gestes qui ne s'est pourtant jamais défini par une approche historique comme telle, mais dont l'approche esthétique l'a bien toujours côtoyée, se trouve aujourd'hui bien élargie d'une problématique culturelle qui dépasse la considération des seuls XX^e-XXI^e siècle. C'est bien parce que ce geste au présent ne cesse, de manière paradigmatique de surcroît, de réactualiser l'archive comme de réécrire l'histoire.

C'est encore dans ce champ chorégraphique défini par A. Lepecki comme un « système dynamique de transmission et de transformation, un système d'archivage corporel qui transforme aussi en événements corporels et choses cinétiques des *énoncés*⁴⁴⁸ » que j'entends bien de nature complètement hétérogènes, que j'ai porté spécialement au jury de l'école doctorale de l'université de Bourgogne-Franche-Comté, de manière événementielle en 18^e section et d'autant plus liée aux recherches en danse », deux étudiantes dont j'avais assuré la guidance et la direction en Master Arts de la scène de notre UFR et qui ont, toutes deux, réussies pour pouvoir mener leurs recherches de thèse en contrat doctoral sous ma co-direction. Ainsi, je co-dirige avec Guy Freixe Professeur d'Études Théâtrales, depuis 2015, la thèse de Carolane Sanchez intitulée spécialement *Corporéités plurielles et palimpsestes de gestes : approche pratique de l'esthétique flamenco*⁴⁴⁹ dont l'avancée dans le champ d'une « recherche en création » est telle qu'elle portera à soutenance cette thèse début 2020 et, depuis septembre 2018, avec Laurence Le Diagon, MC HDR Musicologie, celle de Maelle Rousselot, dont l'appel à candidatures a été lancé sur *Création et recréation chorégraphique et musicale des ballets du XIX^e siècle* et qu'elle fera certainement porter sur « Les figures de la transe dans le ballet » au travers aussi d'un regard anthropologique renouvelé sur les archives musicales et chorégraphiques du ballet romantique jusqu'à ces mutations contemporaines.

Ainsi, si « le droit des mots – qui ne coïncide pas avec celui des philologues – autorise donc à donner à toutes ces recherches le titre d'archéologie⁴⁵⁰ » (Foucault), j'ouvrais par là-même à ce qui investit le *Volet 3* inédit que je présente pour cette HDR : la tentative d'une « archéologie sensible des gestes » au lieu même du dépliage du palimpseste gestuel du solo de l'élue interprété par Julie Salgues dans *Sacre #2*, reconstitution et réinvention du ballet *Le Sacre du Printemps* (1913) de Nijinski chorégraphié par Dominique Brun, et en perspectives d'autres palimpsestes gestuels comme d'autres recherches et directions de recherche dans le champ des arts vivants.

⁴⁴⁸ André LEPECKI, « Le corps comme archive : volonté de réinterpréter et survivances de la danse » in Anne BENICHO, *Recréer/Scripter, mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, *op.cit.*, p. 55

⁴⁴⁹ Carolane SANCHEZ, thèse en contrat doctoral, École Doctorale LECLA, <http://www.theses.fr/s198979> OU <https://www.adum.fr/as/ed/cv.pl?mat=69785&site=lecla>

⁴⁵⁰ Michel FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, *op.cit.*, p. 173.

Conclusion

Au terme de cette synthèse spiralée entre ces trois dimensions portant sur les gestes dans l'art chorégraphique, entre « Médialités », « Kinesthésies » et « Archives » où il m'a semblé que chacune renvoyait à l'autre, j'ai porté sur mon parcours de recherche un geste d'élucidation voire de rétrospection d'où il me semble sortir finalement encore plus « échevelée » par toutes les intrications dont j'ai voulu rendre compte : écartée d'être bien située pour l'essentiel dans la localité bisontine, démultipliée comme peuplée, ouverte comme bien toujours interrogative, fragile encore comme assurée des déhiscences du temps.

Il n'empêche que je voudrais ressaisir dans l'espace de cette conclusion, et peut-être plus clairement, sur les insistances de ma démarche, ses inflexions ou redistributions, ses reviviscences ou résurgences, ses orientations et perspectives, en plus que de formuler cette sorte de synthèse qu'on pourrait tirer à grands traits que de dire simplement que mes recherches se sont avancées dès le départ comme une « esthétique » du geste et ressortent aujourd'hui encore comme une esthétique du « geste » autrement réaffirmée.

Outre le geste qui ressort, on l'a dit pour moi toujours de profonds étonnements, la première insistence concerne le fait de porter des recherches « au lieu » du contemporain en arts et dans l'art chorégraphique en particulier, en désignation duquel, il apparaît, de mon point de vue, que se déploient les expériences gestuelles les plus intéressantes. C'est donc bien « dans » et « à partir » de ce champ chorégraphique contemporain que se situent mes travaux de recherches, toujours ouverts des contextes universitaires dans lesquels j'ai œuvré (le théâtre, le sport), s'ouvrant délibérément, par la direction du *D.U Art, danse et performance* de 2011 à 2014 et de l'ouvrage *Gestes en éclats. Art, danse et performance* en 2016, aux arts plastiques et visuels et précisément aux phénomènes de « performance », se définissant finalement donc plus largement dans le champ des « arts vivants ».

Ces différentes expériences et conceptions du domaine de recherche viennent aujourd'hui renforcer mon approche comme particulièrement disciplinaire (recherche en danse) et particulièrement transdisciplinaire (le « geste » s'en étant affirmé pour en être le vecteur).

L'ensemble des colloques et journées d'études que j'ai organisés à partir de 2011, la plupart en collaboration de l'équipe EsPAS- Laboratoire du geste », de départements en Arts de la scène (théâtre) et en Arts Plastiques ou d'écoles supérieures d'art (Athènes, Valencia, Bruxelles, Arles, Besançon) et de structures culturelles, s'entendent de ce double positionnement de mes travaux. De même, quasi l'ensemble de nos directions et animations de recherche (direction de diplôme, direction d'un ouvrage collectif, conception d'un outil de recherche numérique, co-directions doctorales) se sont situées le plus souvent dans le champ de ces croisements en arts que ce soient par les concepts opérateurs du geste, du corps, de la performance ou de l'archive. C'est encore de cette posture de la « recherche en danse » et « de » la danse dans la recherche en arts, que j'entends renforcer mes directions de recherches et directions de thèses, et telles qu'elles se présentent déjà avec les deux contrats doctoraux en codirection actuellement et les deux projets de cotutelle avec le département Histoire de l'art de l'UQAM.

Une autre insistence est de considérer avant tout le geste comme *expérience* au prisme de laquelle les conséquences épistémologiques, méthodologiques, conceptuelles, sont de taille autant dans les champs des pensées, des sciences que ceux des arts.

Du point de vue de mes travaux, intriquer cet « objet » d'étude avec son expérience consiste d'abord, non pas à poser le préalable d'une « pratique » du chercheur, mais à porter l'attention aux « fabriques du geste ». Cette approche, réalisée en divers lieux de formation et de création chorégraphique depuis ma recherche doctorale, implique méthodologiquement la considération des « milieux » des émergences gestuelles, la prise en compte de leur apparition « au milieu », l'intérêt sur le « lieu » même de la perception d'un geste, soit aussi bien l'évaluation de la « perception » comme du « geste » du chercheur lui-même.

Au fil de mon parcours, ces importances d'une « pensée du geste au(x) mi-lieux (artistiques) » n'ont fait que de se renforcer pour tenter de mieux se conceptualiser comme « recherches-milieu », dans le champ d'une relation chiasmatisée avec la création, cela déjà au sens simple de la réalisation d'une part de « création » dans la recherche et d'une part de « recherche » dans la création.

Ainsi, dans ces intrications entre objet et expérience, entre expériences et milieux et encore entre milieu et méthode, ma démarche, adoptant le plus souvent un point de vue micro-macro sur quelques phénomènes situés, a toujours noué certaines *manières de relation* avec les artistes, les pédagogues et la création artistique dont je peux repérer certaines inflexions.

Partie des travaux sur le sentir comme des « chantiers de la perception » dans les danses d'Odile Duboc, de Trisha Brown, du Contact Improvisation et de méthodes d'éducation somatique (M. Feldenkrais, M. Alexander, Body-Mind-Centering) où il s'agissait de « dégager les concepts d'une danse » à partir d'une relation chiasmatisée entre le « dedans » des pratiques et le « dehors » des théorisations, ma démarche de recherche s'infléchit depuis 2010 et a été infléchiée aussi des postures « en » « recherche » des artistes eux-mêmes (ce que j'ai appelé au départ la « danse en recherche ») pour tenter d'expérimenter « ensemble » les enjeux d'un entrelacs autrement affirmé entre « recherche en arts » et « création artistique ». Là, les enjeux d'échanges de protocoles, de procédures, dispositifs adviennent comme des enjeux épistémologiques, dont la notion de « performance » s'est trouvée en être le vecteur.

Notre première partie « Médialités » traite de ces « échanges » où il s'agit non seulement de reconsidérer nos « objets » dans leur manière d'advenir de façon plurielle et médiale, soit articulée avec les *expériences et savoirs* du corps de l'acteur, du danseur et du performeur (des « corps » contemporains conçues comme « incorporités échevelées », du « mouvement » perçu comme « geste-milieu »), mais aussi d'adopter une méthodologie au « milieu » où le chiasme entre recherche et création opère plus spécialement d'une articulation visant non pas tant à « susciter ou accompagner une *disposition* de recherche » qu'à « construire avec » soit « collaborer ou créer un *dispositif* de recherche-milieu ».

La notion de « performance » s'avance depuis les années 90 comme un concept-milieu opératoire catalysant des renouvellements féconds des créations artistiques comme des recherches en arts, et encore des relations entre les deux domaines.

La jonction ou l'entrelacs entre « recherche » et « création » s'avance dans une certaine réciprocité ou réversibilité entre l'artiste et le chercheur ; démarche que j'ai appelée globalement de « recherche-milieu » opérant aussi bien pour les « artistes-chercheurs » que les « chercheurs-artistes » au centre desquels interviennent des « dispositifs », des « protocoles d'expérience » comme « méthodologies » partagées et au mieux construites ensemble. L'entrelacs ressort donc moins d'une démarche dedans-dehors au sein même des méthodologies de la chercheuse elle-même que de celle d'une construction « au milieu ». Il y a alors de méthodologies d'expérimentations, de questionnements, de perceptions, d'enquêtes, de débats, de récoltes, d'écritures favorisant autant, en sérendipité, les mises en commun que les processus d'individuation. C'est bien dans cette démarche méthodologique que j'ai impulsé le dispositif-milieu du *D.U. Art, danse et performance* entre 2011 et 2013 tant il a poussé par le milieu de plusieurs milieux emboîtés (milieux de l'art, de la culture, de l'enseignement et de la recherche ; des arts plastiques et des arts de la scène ; de la pédagogie et de la recherche aussi bien) et que j'ai dirigé l'ouvrage collectif *Gestes en Éclats. Art, danse et performance* adoptant, en forme et contenu, les aspects médial, multiple, fragile des corps, des gestes et des performances ; que je collabore ou organise avec différentes structures universitaires ou culturelles des

colloques, journées d'étude ou séminaires ; que je noue différentes relations avec les artistes-chercheurs ; mais surtout que j'envisage encore de développer mes travaux.

Ces dimensions de ce que la notion de « performance » fait aux arts, aux corps, aux gestes, aux arts plastiques, aux arts de la scène et à la danse en particulier, tant sur le plan des formes artistiques que sur le plan des méthodes, nous semblent encore bien encore fécondes d'être investies dans des projets de recherche au futur proche (directions de thèse avec des départements d'arts plastiques, notamment ceux de l'UQAM ; ouvrage des actes du colloque *Performance/ Scènes du réel* organisé avec Rennes 2 et Paris 1) ou en perspectives.

J'ai alors rejoint ces dernières années une approche qu'on peut dire relever d'un certain pragmatisme en philosophie ou d'une approche écologique, en ce qu'elle place au centre l'expérience des acteurs, l'enquête au bord de nos savoirs respectifs, des postures qu'on pourrait dire « situées » en même temps que j'aime à les décrire, « différenciées-connectées », soit faisant jouer autant les proximités que les intervalles. La plupart des méthodologies de recherche comme d'écriture que j'emploie, et aux premières desquelles pour l'analyse des gestes, ressortent des savoirs chorégraphiques, des théoriciens du mouvement (Delsarte, Laban, Dacroze) à ceux de méthodes d'éducation somatique (Feldenkrais, Body-Mind-Centering, Axis Syllabus), en passant par les procédures ou dispositifs artistiques expérimentées aussi bien en Contact Improvisation, en Improvisation, avec A. Halprin et avec des artistes-chercheurs (notamment ceux bien nombreux participant ou invités par le D.U *Art, danse et performance*).

Il est certain, et bien mieux que je n'ai pu le faire ici, que ces dispositifs, protocoles chorégraphiques venant au lieu même de la recherche en danse en tant que telle, et comme j'en ai décrit brièvement quelques-uns, seraient encore davantage à éclairer ou plutôt à mettre en lumière encore comme protocoles importants pour la recherche en arts.

Dans cette intrication entre objet-expérience et méthode et en résultat de notre deuxième partie, il est certain que ma recherche doctorale sur le « travail des sensations dans la danse contemporaine » s'est prolongée finalement moins d'études sur leurs « objets » en propre, que par et avec les méthodologies qu'elles mettent en œuvre.

La « logique aïsthétique » que je repérais couplant le geste à sa perception a concerné, pour nous, une méthodologie de création comme de « recherche » pour lesquels la logique processuelle s'inventant par la perception du mouvement en cours, par le « con-sentir » au cours des choses, par un primat de la réceptivité plutôt que l'activité (Cage), par la mise en jeu d'un « suivre le potentiel d'une situation » ou d'un « devenir-avec ». Tel que je l'écrivais dans ma thèse, je « fondais » ce devenir-avec « dans un continu devenir-avec le sol et l'air gravitaire, dans la perception d'une « sphère gravitaire comme premier partenaire constant et comme le support primordial de toutes les altérations ». Vingt années après, il me paraît que cette dimension gravitaire, et aussi bien l'approche « écologique du mouvement » (Bernstein, Gibson) dont nous parlions en écho aux travaux chorégraphiques, revient en résurgences dans le tournant écologique actuel pour remarquer encore nos situations terrestres. Dès lors, dans une approche esthétique et politique, j'accorde plus que jamais encore leurs importances aux enjeux et aux conséquences impliquées par les expériences de la perception et du geste, entendu au sens de la prise en compte des « kinesthésies » comme des « esthésies » en général, comme à la désignation au cœur de nos gestes de parti-pris pondéraux comme de *manières de (nous) com-porter* en général.

Cette attention aux *manières de (se) porter* ou aux « pondéralités », en plus des « spatialités » et des « temporalités » et cette perception kinesthésique restent bien selon moi les savoirs majeurs des travaux chorégraphiques, cela de manière historique, et sont pourtant toujours comme les oubliées des pensées esthétiques et politiques basées avant tout sur des manières d'agir, de penser, de voir, de sentir auxquelles nous nous référons (Rancière, Agamben, Foucault, Deleuze, Latour, Ingold) quoiqu'elles accordent au corps et au geste, des importances. Ainsi, ai-je tenté, dans divers champs philosophiques et artistiques, de faire entendre ces voix de la « gravité » comme déjà de les dire et les écrire à ma manière.

Dans ces échanges entre recherche et création, les « protocoles d'expérience » plaçant en leur cœur les perceptions kinesthésiques, tels que les a impulsés et mis en place A. Halprin et L. Halprin au seuil des

performances artistiques des années 60, basées sur des allers-retours intermodaux entre dessiner, écrire et danser, s'avancent comme des méthodologies de recherche-crédation, de recherche-en-crédations comme de recherches en arts, tout à fait essentielles. Ce sont ces protocoles que j'ai intégrés, durant mon parcours, en dispositifs de perception, de création et d'écriture, avec des jeunes chercheurs, avec des artistes, avec des intervenants culturels à la direction de notre ouvrage collectif mais aussi bien avec des spectateurs, avec des chercheurs lors de différentes communications, avec des étudiant.e.s ou jeunes professeurs des écoles lors de mes enseignements. Ces « écritures-milieus », ces « mises en mots » ou même ces « mises en dessins » de perceptions des gestes, dont nous parlions plutôt que d'« analyses du geste », expérimentées dans mon parcours depuis le début des années 2000, me semblent intéressantes d'être plus encore développées, comme écritures « sensibles » ou « créatives » (situées en positions diverses de spectateur, de chercheur, d'artiste, d'interprète, de créateur, de critique) dans les écritures même de la recherche en arts.

S'il y a une seule inflexion forte à désigner dans mon parcours, ce serait bien celle de la considération du temps, de l'histoire et de la mémoire des gestes, en congruence avec les quatre tournants de la fin du 20^e siècle jusqu'à aujourd'hui que nous avons repérés comme constitutifs de nos recherches sur le sujet : tournants « audiovisuel », « numérique », « archivistique », « écologique » investissant en nombre de questions autant les arts et spécialement les arts vivants que dans les recherches en sciences humaines. C'est là où intervient cet autre entrelacs particulièrement fécond entre recherche et création, soit *Performer l'archive & Archiver la performance*, et même particulièrement dès le début des années 90 dans l'art chorégraphique, *Danser le document & Documenter la danse*, envisagés aussi bien triplement en tant qu'objets d'études, expériences et méthodologies.

Ainsi, dans le champ de ces jonctions dialectiques, j'ai engagé, à partir de 2005, avec la collaboration de Sébastien Jacquot, programmeur devenu aujourd'hui ingénieur d'études et Anne Abeille, chargée des archives des Carnets Bagouet, la constitution d'une plateforme numérique *FANA Danse & Arts vivants au sein* du laboratoire ELLIADD et de la MSHE Ledoux de l'Université de Franche-Comté. Celle-ci présente, indexe, structure, valorise et rend l'accès en ligne à des fonds d'archives numériques audiovisuelles de chorégraphes ou d'artistes (actuellement Dominique Bagouet-Carnets Bagouet, Ingebord Liptay, Olivia Grandville, Mark Tompkins). Les développements vers de nouveaux fonds, vers des données multimedia et des outils d'exploitation et de création documentaire pour les utilisateurs restent ouverts. De même, il s'agirait plus spécifiquement d'engager des recherches où les archives audiovisuelles disponibles sur la plateforme soient le support, autant en forme qu'en contenus, de la réflexion sur les logiques de démultiplication de l'œuvre, entre mémoire, histoire et recréation, d'analyses esthétiques, historiques ou archéologiques des gestes.

Dans le même temps, j'engageais des recherches intrinsèques et afférentes sur les phénomènes de recréation dans les arts vivants, et notamment dans l'art chorégraphique au regard de l'art performance.

À partir de cette double recherche, je soulignais combien ces manières de « re-faire » dans les œuvres chorégraphiques avaient trait à une certaine relation au temps : d'un rapport des œuvres chorégraphiques, des discours autant que des corps au temps, au présent, au passé, au devenir, à la durée et à l'événement, à l'histoire et à la mémoire, à la mort aussi en ce qu'elle fait sur les vivants. J'insistais alors sur ces *rapports d'écart et de distance avec les sources* ; ces *entremises du document dans les processus de création ou de formation* ; ces *danses de l'instant* (« improvisation », « performance ») qui s'exposent et se composent aussi exactement comme des *danses de la durée* par le fait qu'elles aient recours à des procédures de *conceptualisations*, de scripts, de partitions, de dispositifs qui favorisent les possibilités de leur *réitération*, de leur *déclinaison*, de leur *démultiplication*.

Ce sont ces mises à nu des *écarts* portés sur le passé comme sur le présent ou ces *performances de l'intervalle* comme que j'ai particulièrement expérimentés en dirigeant ou collaborant deux recréations à partir de *18 happenings in 6 parts (1959)* d'Allan Kaprow entre 2012 et 2016.

Dès lors, au cœur même de ces performances artistiques sous le signe du Re-, c'est moins l'usage de l'archive comme matériau sensible qui importe que les « corps-archives » eux-mêmes, et aussi bien ces corps-temps

ou « performeurs du temps » s'ouvrant en épaisseur du temps à l'exposition de leurs propres « écarts » crépitants de toutes les gestualités historiques et actuelles qui les peuplent.

S'ouvre alors, depuis quelques années, une dynamique de recherche ou de programme de recherche autour de ce que j'ai pu ressaisir sous le titre de « Palimpsestes gestuels ». De tels palimpsestes gestuels supposent des reconsidérations conceptuelles, celles notamment de la nécessité de poser « l'hypergestualité » contenue dans tout geste. En particulier, tenter la conceptualisation de cet « hypergeste », de cette part qui, au présent, d'un geste-milieu « s'attrape » de « contrées hypergestuelles » improbables et y est renvoyé dans le même temps en « voyages » comme *trace* et *germe* de gestes pour d'autres gestes.

Si les considérations historiques (et aussi bien culturelles et politiques) n'avaient pas échappé à mes recherches, cela d'autant moins au sujet de ce mouvement « non-autoritaire » qui s'invente dans les performances artistiques des années 60, comme aussi à mes enseignements dispensés en histoire de la danse ou des sciences depuis 1998, c'est tout de même à un élargissement sur les champs de l'histoire, de la mémoire, de l'anthropologie dans une approche qu'on pourrait dire transhistorique et culturelle lorsque le contemporain résonne de l'archaïque, vers lesquels s'orientent mes travaux. Chaque geste ne cesse en effet de re-tourner l'histoire des gestualités au présent. Il s'agirait alors de considérer en conception et en précision, dans l'art chorégraphique mais aussi en arts et humanités, l'importance de la survivance, de la propagation et de la trans-formation des gestes au cœur du présent.

Dès lors, pour insister et consister encore en nouvelles perspectives, la synthèse de mes travaux s'ajuste exactement et finalement à une certaine tentative de *conception* du geste réunissant en lui-même ce que j'ai tenu en trois parties séparées :

- le geste comme milieu ou médialité, non pas tant et seulement comme cette « pure médialité » ou « pur moyen »⁴⁵¹ dont parle G. Agamben expressément au lieu d'une certaine manière de geste « désœuvré » ou « destituant »⁴⁵², mais bien plus génériquement au sens où tout geste, comme geste-milieu, semble apparaître au milieu d'espaces, de temps, de sols, d'airs, de couleurs, de températures, de personnes, de gestes, de mots, d'images, de sons, d'objets, de perceptions, d'idées ou autres êtres humains et non-humains, comme le médium des média, comme l'inter des autres médialités dont il semble le relais ;

- le geste comme « port » au recours d'une heureuse étymologie venant révéler le milieu comme « grave », qu'on veuille bien le prendre dans tous les sens du terme, matérielle, imaginaire et symbolique, et pas forcément affecté dans celui d'une tragédie. La « portée des gestes » s'entend bien alors pour nos recherches de cette double compréhension de leur « poids » comme de leur situation matérielle, topique, située, terrestre, en même temps que de leurs « sens », là où la sensorialité et la signification tissées d'imaginaires et symboliques se mêlent à leurs capacités à « toucher » des espaces et des temps qui dépassent bien leur situation « im-médiate » ;

- le geste comme jaillissement de l'épaisseur du temps : du présent ou plutôt des présents dont il ne peut être séparé, du passé ou des passés gestuels dont il regorge et de l'avenir ou des devenirs qu'il porte, duquel et des trois mêlées, on peut bien entendre sa « portée » comme la fragilité de sa portance.

C'est au carrefour de ces trois dimensions que s'avancent mes dernières tentatives de conception et conceptualisation du « geste ». Il me semble aujourd'hui que l'acception du geste par sa « médialité », par sa « portée » et par sa « durée » autant que par sa « fragilité » s'avance particulièrement féconde.

Dès lors, si mes travaux viennent à l'insistance d'une « esthétique » des gestes contemporains multiples déclinée dans les arts et dans l'art chorégraphique en particulier, il s'agirait encore d'affirmer plus encore, en transdisciplinarité, le « geste » et les « gestualités » en « percept » comme en « concept » méritant, dans leurs aspects *matériel, dynamique,*

⁴⁵¹ « Le geste consiste à exhiber une médialité, à rendre visible un moyen comme tel. », Giorgio AGAMBEN, *Notes sur le geste, Moyens sans fins, op.cit.*, p. 67.

⁴⁵² Giorgio AGAMBEN, « Prologue. Pour une théorie de la puissance destituante » in *L'usage des corps*, Paris, Seuil, 2015, p. 359-379.

médial, pluriel et réticulaire, d'être pensé, investigué, expérimenté en tant que tel, cela en perspectives de considérations aussi des dimensions éthiques que ces désignations du « geste » portent comme formes-de-vie.

Je remarque in fine combien les dimensions médiales, rhizomatiques, relationnelles, transformatives ou mutationnelles au cœur de la pensée deleuzienne, n'ont cessé de revenir à mes recherches de différentes manières pour s'y décliner différemment, - même si elles ne s'y sont pas réduites. Le *devenir-avec* au sujet de la logique des danses impliquées dans le Contact Improvisation et l'Improvisation ; la dimension réticulaire ou *échevelée* du corps repensée au tournant digital, la notion d'agencement ou *recherche-milieu* du *D.U Art, danse et performance*, celle de multiplicité ou d'*éclats* de l'ouvrage collectif que j'ai dirigé, la dimension diagrammatique ou *hypergestuelle* du geste, celle de *l'œuvre de référence* « étoilée-étiolée » que j'ai inscrite dans la structuration numérique de la plateforme *FANA Danse & arts Vivants* comme dans la conception de l'archive dans les arts vivants, affleurent finalement à mes conceptualisations pour s'articuler globalement sur une pensée de la relation, de « l'ouvert et du multiple et du fragile ».

Depuis le début de mes recherches, je m'occupe aussi et peut-être surtout du « contemporain » de quelques manières, et il me semble avoir développé à ce titre, par les trois plus importants travaux que j'ai ouverts, une espèce d'intuition pour ne pas dire une sensation kin-esthétique des mouvances comme des « tournants » à l'œuvre dans l'actualité. Or, sur ce point du contemporain dans mes recherches, il est certain qu'à l'entendre au départ davantage au lieu d'une certaine actualité, mes « considérations » actuelles y seraient comme de plus en plus « inactuelles »⁴⁵³.

« C'est en ce sens que la voie d'accès au présent a nécessairement la forme d'une archéologie⁴⁵⁴ », écrit Giorgio Agamben.

Dès lors, d'une approche du « geste » proprement esthétique, écologique, pragmatique conçue à la fois comme objet, expérience, perception et méthode, j'en viens, en contemporanéité et au lieu exact d'une synthèse de mes travaux, à proposer la tentative d'une « archéologie sensible des gestes » appliquée à l'étude du cas du « solo de l'élue » dansé par Julie Salgues dans *Sacre #2* de Dominique Brun, dans le volet 3 inédit de ce dossier d'HDR.

⁴⁵³ Friedrich NIETZSCHE, *Considérations inactuelles I et II*, Pierre Rusch (trad.), Paris, Gallimard, 1990.

⁴⁵⁴ Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot & Rivages, Rivages Poche/Petite Bibliothèque, 2008, p. 35.

LA PORTÉE DES GESTES
Danse et arts vivants aux XX^e-XXI^e siècles

Synthèse des travaux 1998-2018

TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	5
1. Médialités.....	9
<i>Corps, geste, performance et recherches-milieus</i>	
1- Du corps aux corporéités échevelées	9
2- Du mouvement au geste-milieu jusqu'à la conception de l'hypergeste	31
3- Le geste-milieu comme méthode.	
Recherches-milieus et recherches-en-création	47
2. Kinesthésies.....	79
<i>Perceptions, écritures et analyses des gestes</i>	
1- De la gravité rendue à la perception : du « travail des sensations » à l'étude des <i>pondéralités</i>	79
2- Analyses du geste, lectures kinesthésiques et écritures créatives	109
3. Archives.....	123
<i>Archiver la performance & performer l'archive, corps-temps et créations</i>	
1- Fabriques d'archives numériques du geste dans les arts vivants	130
2- Phénomènes de créations dans les arts vivants. Des corps-temps	139
3- Vers l'ouverture archéologique de palimpsestes gestuels	149
Conclusion.....	157

