

Université de Montréal

Vers une phénoménologie de la danse : une approche merleau-pontienne

par

Catherine Lavoie-Marcus

Département de philosophie

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise en philosophie
option recherche

Décembre, 2011

© Catherine Lavoie-Marcus, 2011

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Vers une phénoménologie de la danse : une approche merleau-pontienne

présenté par :
Catherine Lavoie-Marcus

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur : Jean-Pierre Marquis

Directrice de recherche : Bettina Bergo

Membre du jury : Ian Macdonald

Résumé

La présente étude vise à dégager les paramètres élémentaires d'une analyse phénoménologique de la danse. D'emblée, la pensée de Maurice Merleau-Ponty s'impose comme cadre privilégié pour révéler l'expérience vécue de cet art qui met en scène un savoir corporel complexe. À partir de sa théorie de la perception, dont découlent les phénomènes relatifs au corps moteur, à l'espace et à l'intersensorialité, notre étude aménage les contours d'une analyse existentielle du geste dansé. Ce faisant, nous nous heurtons à un constat : le phénomène de la danse se présente comme un élément perturbateur de la pensée merleau-pontienne. En effet, il incite à en questionner les aspects fondamentaux, voire à en constater certaines limites. Informée par les études de Rudolf Laban, instigateur de la « danse libre » allemande et par les celles des philosophes contemporains Maxine Sheets-Johnstone, Michel Bernard, Laurence Louppe et Renaud Barbaras, notre étude démontre en effet que la thèse merleau-pontienne de la perception empêche de cibler le travail kinesthésique du corps propre dans l'empire du « sentir » qui l'anime et de reconnaître sa constitution profondément dynamique. Pour combler cette carence, nous invitons à une phénoménologie de la danse qui puisse embrasser sa nature poétique, la sensibilité créatrice qu'elle requiert et le travail sensible qu'elle habilite. Nous envisageons alors, avec le philosophe de la sensation Renaud Barbaras, de nous inspirer d'une heuristique aux traits vitalistes pour réhabiliter certaines notions battues en retraite par la tradition phénoménologique. En nous tournant vers les

concepts de force, de désir, d'intensification, nous tentons de retrouver dans la logique de la sensation elle-même un dynamisme fondamental que l'expérience esthétique amplifie. La recherche nous montre que la danse est l'art qui, mieux que nul autre, rend compte de ce phénomène complexe.

Mots-clés : philosophie, phénoménologie, danse, Merleau-Ponty, geste, espace, mouvement, poésie.

Abstract

In the present essay, we intend to establish and describe fundamental parameters apt to form the basis of a phenomenology of dance. The lived experience of this art, which flourishes via complex corporeal knowledge, can be approached through the *Phenomenology of Perception* of Maurice Merleau-Ponty. The latter's phenomenology, from which derive recognizable behaviors linked to the moving body, space and intersensoriality, will guide us in outlining the existential elements of the dancing body. In pursuing our study of Merleau-Ponty, we will further show that the philosopher's system proves incapable of sustaining the requirements intrinsic to the qualitative dimensions of dance. In fact, our study shows that Merleau-Ponty's "body consciousness" is one that ontologically fails to reach the *qualia* that compose the dynamics specific to the movements of dance. Conversely, we adumbrate herein a phenomenology of dance forms that embraces its poetical nature, the creative sensibility that they require, and the sensuous "work" that they unfold.

Keywords: philosophy, dance, phenomenology, Merleau-Ponty, movement, gesture, space, poetry.

Table des matières

Résumé	i
Abstract	iii
Table des matières	iv
Remerciements	vi
Introduction	1
La danse : brève histoire d'une carence philosophique	4
Vers une phénoménologie de la danse	10
Une approche merleau-pontienne	14
Chapitre 1. Penser en mouvement	20
1.1. Par-delà le mécanisme et l'intellectualisme	21
1.2. L'intentionnalité motrice à la rencontre des significations motrices	23
1.3. Un <i>logos</i> du corps cinétique	30
1.4. Un savoir proprioceptif	34
1.5. Les <i>qualia</i> du mouvement au fondement ontologique de l'habitude	36
1.6. Les mélodies kinesthésiques	39
Chapitre 2. Espace perçu / espace dansé	47
2.1. Espace et motricité chez Merleau-Ponty et Rudolf Laban	50
2.2. Des trajectoires concrètes aux trajectoires abstraites	59
2.3. Effort, force et texture	63
Chapitre 3. L'imaginaire radical du corps dansant	73
3.1. Vers une « structure chiasmatisée généralisée » de la sensorialité	74
3.2. De l'imagination dans la sensorialité	78
3.3. De la métaphore littéraire à la métaphoricité du corps dansant	82
3.4. Abstraire et rendre lisible	86
3.5. L'imaginaire de la danse	91

Conclusion : la danse comme « activité à tendance infinie »	99
Le retour à l'épreuve sensible	103
La danse comme activité à tendance infinie	110
Bibliographie	117

Remerciements

Je tiens à remercier tout spécialement ma directrice de recherche, Bettina Bergo, pour son encadrement et ses encouragements à chaque étape du processus de recherche et d'écriture. Son enseignement passionné et rigoureux m'a d'abord éveillé à la tradition phénoménologique, puis amenée à l'interroger dans ce travail hybride. Celui-ci n'aurait d'ailleurs pu voir le jour sans l'ouverture et la curiosité avec lesquelles Mme. Bergo en a accueilli l'intuition de départ. De plus, j'aimerais souligner l'appui de ces quelques amis et proches dont le soutien me fut cher : Vincent Couture, Geneviève Dussault, Mylène Joly, Lisa Lavoie, Jean-Claude Marcus et Ghyslaine Ouellet. Finalement, j'aimerais saluer le travail dévoué des interprètes de ma prochaine création chorégraphique, Kelly Keenan et Magali Stoll. Si la danse ne cesse de m'inspirer, c'est grâce à des artistes de grand talent comme ces deux femmes qui interrogent le geste sans relâche, avec précision, originalité et humilité.

Introduction

Si la danse est une expérience millénaire et transculturelle facilement identifiable, il ne faut pas conclure à son univocité. D'aucuns voudraient, pour la cerner, la ranger sous quelques qualificatifs qui seraient aussitôt pris à contre-pied par une définition opposée. Ainsi, celui qui oserait accoler à la danse les mots « exaltation », « symbolisme » ou « grâce », se verrait récusé par des exemples invoquant des traits inverses : « retenue », « formalisme », ou « désenchantement ». À travers les âges, la danse a bien sûr revêtu des traits singuliers : elle est devenue *telle* ou *telle* danse, s'est incarnée dans des modes d'expression reconnaissables selon son lieu d'origine ou d'apparition. Or, c'est précisément son caractère touffu et composite qui donne à croire qu'elle puisse être à la fois une chose et son contraire. Malgré ce caractère fuyant, l'intuition nous incite à lui reconnaître quelques traits persistants qui ramènent tout droit à sa teneur ontologique et qui rappellent que malgré tout, elle s'impose et se laisse reconnaître dans des contours qui lui sont propres.

La danse aménage des moyens corporels sans fin, crée du contenu noétique sans répit, à tout bout de champ et sans prévenir. « Acte » (*poiein*) tirant de l'existence même, la danse ne s'appuie sur aucun objet extérieur à elle-même, se donne sans artifice et ne vise aucun objet transcendantal : elle est apparition pure, vécu irrésolu, écoulement d'expérience. Sa seule finalité : intensifier le sentir, croître sur elle-même, se nourrir chaque fois de son propre élan. La danse n'échappe pas à la question ontologique, mais y creuse sa quête fondamentale. Il lui incombe de mettre au jour un mouvement vital qui, sans elle, serait laissé en dormance dans un angle-mort de l'Être, ployé sous une masse d'interdits,

condamné ou écarté. La danse est l'acte d'affranchissement par excellence : elle éjecte le fait corporel hors du vécu effectif, hors des inhibitions prescrites et de la bienséance. L'autonomie dont elle dispose lui confère des pouvoirs inestimables qui ne se réduisent pas à déjouer gratuitement l'expérience ordinaire, mais plutôt s'emploient à creuser au plus profond d'elle pour la délier et délivrer une folie créatrice qu'elle se refuse. Le philosophe français Michel Bernard témoigne avec rigueur de cette « délinquance » féconde qui est le fait de la danse :

Le corps n'advient à la danse et ne peut être dit dansant qu'à partir du moment où son mouvement banal et quotidien se détachant, s'arrachant de l'attraction impérieuse de son but utilitaire et de sa fonction économique et technique, s'émancipe et s'autonomise. Il tend alors à se réfléchir comme dans un miroir, à se spéculariser, jouant innocemment avec les contraintes simultanées de la force gravitaire et de l'ordre rationnel : ainsi déconstruit-il et pervertit-il à plaisir le flux temporel, selon les fantaisies de son imaginaire sensoriel, tout en le convertissant spatialement, le rendant visible et figural¹.

Mais alors, comment donner à une expérience si riche un contexte de révélation théorique qui rende justice à sa complexité, aux paramètres qu'elle aménage ou défie par sa simple résonance? Destinée à se révéler selon une heuristique singulièrement élaborée, la danse s'accommode difficilement d'un cadre philosophique instruit par la tradition, mais puise à plusieurs sources pour s'encadrer d'un discours dont elle peut se réclamer en propre. Entre structuralisme, post-structuralisme, herméneutique post-heideggerienne, pragmatisme, phénoménologie et sciences cognitives, la danse s'est tissée et se tisse sans répit par

¹ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Paris, Centre National de la danse, 2007, p. 83.

récupération, agglomération, mais aussi contournements et rejets, une courtepointhe théorique à son image. Et elle n'a à ce jour trouvé dans ses recherches que quelques résolutions partielles.

Chercheurs et chorégraphes demeurent aux aguets, recherchent presque avidement un cadre de révélation qui rende justice à la nature vivace mais fugace de la danse. Récemment, les théoriciens se sont emparés du discours deleuzien, y décelant un modèle leur permettant de naviguer librement dans un registre poético-spéculatif et d'évoluer dans une dynamique d'expansivité théorique plutôt que de restriction et de réduction. Or, si ce cadre de révélation semble s'accorder avec les besoins actuels de la recherche en danse, il doit être reconnu en ses qualités de catalyseur : il vient répondre à un besoin de dépassement d'un modèle antérieur qui a, pendant une décennie, imposé aux recherches une méthodologie nouvelle, celui de la phénoménologie. Comme nous le verrons, ce dernier courant, et plus particulièrement sa branche existentialiste, est venu donner aux études en danse un élan sans précédent : il a permis d'isoler avec rigueur le geste dansé dans toute sa densité existentielle, de dépasser à la fois le positivisme et l'essentialisme qui, comme nous le verrons, furent les discours prévalants au vingtième siècle. Cependant, les nouveaux paramètres imposés par la phénoménologie ont-ils réellement permis à la danse de révéler son caractère profond, de faire rayonner son essence? Dans la présente étude, nous tenterons de fournir une réponse à cette interrogation. Le point d'amorce sera donc un soupçon : aussi pertinente que s'annonce la phénoménologie pour entamer une étude approfondie sur

l'expérience dansée, ne présente-t-elle pas certaines carences lorsqu'on lui impose d'embrasser toute la complexité ontologique de cette expérience? La danse aurait-elle acculé la phénoménologie à ses propres limites? Notre quête sera composée de deux versants complémentaires : montrer la pertinence de la phénoménologie pour aborder l'expérience de la danse, dresser les paramètres et contours d'une phénoménologie de la danse et, en retour, témoigner de la mise en mouvement, voire du dépassement que la danse impose comme objet d'analyse dans ce cadre théorique. Dans cet élan, il ne faudra pas présupposer des limites à ce cadre, mais bien s'occuper à dévoiler les traits spécifiques de la danse, lesquels, par incidence, nous permettront d'évaluer la pertinence heuristique du cadre. Ainsi seulement le dialogue s'avèrera fécond, tant pour les créateurs en danse que pour la philosophie elle-même.

La danse : brève histoire d'une carence philosophique

L'évolution de la danse n'a pas été systématiquement accompagnée d'un discours théorique approfondi permettant de la mettre à distance, de la cerner et de la comprendre suffisamment pour tirer de son expérience des conclusions plus générales sur l'art ou sur l'existence. Plutôt, elle a longtemps été victime d'une importante « atrophie philosophique ». Ce n'est qu'au courant du vingtième siècle qu'elle s'est véritablement hissée au rang d'une expérience esthétique équivalente aux autres arts, c'est-à-dire évaluée et valorisée selon ses repères ontologiques intrinsèques. Pourquoi cet art, que plusieurs théoriciens actuels

déclarent être le plus fondamental de tous², a-t-il été tenu à ce point à l'abri de l'analyse théorique? Comment les courants dits « modernes » et « post-modernes » en danse ont-ils à leur tour fait germer à toute allure le discours et ainsi comblé le retard que la danse se devait de rattraper?

Plusieurs facteurs sont à l'origine de cette carence. Il va sans dire que la « chose corporelle » a bien sûr été victime d'un déficit métaphysique important légué par les philosophes modernes. Appartenant aux « basses sphères de l'expérience », la danse n'a pu, pendant plusieurs siècles, revendiquer d'autre statut que celui de divertissement ou de simple convention sociale. Il faut attendre la philosophie romantique et le renversement métaphysique qu'elle entraîne avec elle pour que la danse s'autorise à symboliser soudainement – et par excellence – l'élan vital. Nietzsche est sans aucun doute celui qui honore avec la plus grande ferveur les expériences exaltantes du corps, dont la danse réclame la part belle. Zarathoustra lui-même a des « pieds de danseur enragé »³. La danse est l'objet d'une métaphore toute désignée pour évoquer la rigueur édifiante de la volonté de puissance, de la virtuosité de la pensée lorsque celle-ci s'intensifie en elle-même, et alors,

² C'est en outre la thèse que défend le phénoménologue Renaud Barbaras, que nous retracerons dans notre conclusion. Plusieurs autres philosophes placent la danse au pinacle de l'empire esthétique. Nous pourrions nommer, entre autres, les français Alain Badiou, Jean-Luc Nancy, Barbara Formis, et le pragmatiste américain Richard Shusterman.

³ Friedrich Nietzsche cité dans Alain Badiou, « Petit manuel d'inesthétique : la danse comme métaphore de la pensée », *Flux*, 16 février 2010.

« la danse correspond à l'idée nietzschéenne de la pensée comme devenir, comme puissance active⁴ » tel que l'exprime si bien le philosophe Alain Badiou.

Retrouvant ses lettres de noblesse, la danse n'est toutefois cernée comme objet réclamant une analyse théorique singulière qu'à partir de la fin du dix-neuvième siècle, pour se consolider enfin au cours du vingtième siècle. Les danseurs eux-mêmes ne s'emparent de la plume pour partager leur expérience que très tardivement; avant eux, ce sont les musiciens, puis les poètes et écrivains qui s'acquittent de cette tâche. Au cœur du dix-neuvième siècle européen, alors que le positivisme bat son plein, ce sont les spécialistes du rythme qui établissent les premiers cadres heuristiques dédiés à systématiser les connaissances relatives à la danse. Deux théoriciens, le français François Delsarte et le suisse Émile Jaques-Dalcroze, élaborent en parallèle des systèmes complexes d'analyse du mouvement humain à partir d'observations empiriques. Delsarte construit méthodiquement une typologie des mouvements qui traduisent l'expression des sentiments, tandis que Jacques-Dalcroze s'attaque à une véritable « rénovation de la danse »⁵ en délimitant, au fondement de cet art, les principes inébranlables relatifs à la psychomotricité et à la sensibilité rythmique, dans une pratique qu'il a nommée l'eurythmie. Les émules de ces

⁴ *Ibid.*

⁵ Expression que reprend l'historien Louis Séchan en s'appuyant sur un tract d'un certain Dr. A. S., intitulé *La Rythmique de Jaques-Dalcroze*, p. 1 (document non daté), dans Louis Séchan, *La danse grecque antique*, Édition de Boccard, Paris, 1930.

deux penseurs, tenants de l'école de la « modern dance » américaine⁶ pour le premier et de l'école de la danse expressionniste allemande pour le second, contribuèrent à la dissémination de leurs idées et à l'édification de traditions pédagogiques inspirées de leurs systèmes.

C'est le contexte de l'expressionnisme allemand, dans la foulée bien défrichée d'Émile Jaques-Dalcroze, qui a vu germer les premiers textes philosophiques écrits par des danseurs et destinés à construire les fondements d'un véritable corpus théorique dédié à la discipline. L'ambition générale, imprégnée du contexte culturel allemand, est alors de fonder une théorie de la danse qui situerait cet art « dans une continuité téléologique entre Nature et Culture »⁷ en s'appuyant sur deux certitudes : que des lois mystico-scientifiques⁸ expliquent le mouvement des corps et celui de l'univers, et que le vécu intérieur du danseur doit resplendir dans une danse singulière, comme émanation d'un langage personnel, d'un monde intérieur. La figure marquante de cette percée est sans nul doute le chorégraphe et pédagogue Rudolf Laban, figure de proue de l'*Ausdrucksanz*, danse d'expression allemande, dont notre étude retracera l'analyse de l'espace dansé, d'une profondeur inégalée⁹. Comptons aussi au rang des instigateurs l'élève célèbre de ce théoricien, la danseuse Mary

⁶ Les principaux instigateurs furent Isadora Duncan (1877-1927), et le couple Ruth Saint-Denis (1878-1968) et Ted Shawn (1891-1972) qui fondèrent l'école Denishawn à Los Angeles en 1915.

⁷ Bernard, p. 227.

⁸ Ces lois sont exemplifiées dans le chapitre 2.

⁹ Voir chapitre 2.

Wigman, à qui l'on doit un ouvrage déterminant, *Le langage de la danse*¹⁰, qui appelle à une reconnaissance, voire à une apologie des forces telluriques à l'œuvre dans la danse.

En France, nous devons aux écrivains et aux poètes du début du vingtième siècle le mérite d'avoir donné à l'art de la danse une consistance poétique et philosophique de premier ordre. Stéphane Mallarmé se porta à une défense poétique de cet art à travers une description édifiante du spectacle incandescent de Loïe Fuller, à Paris, à la fin du siècle¹¹. Mais c'est Paul Valéry qui traduisit avec une précision inégalée son expérience de la danse dans des textes d'une résonance exceptionnelle, encore largement cités aujourd'hui. Le premier des deux textes *L'âme de la danse*, publié en 1921, se démarque par sa valeur poétique alors que le second *Philosophie de la danse*, publié en 1936, met en place les premiers repères pour une ontologie de la danse. Ce dernier ouvrage, selon les philosophes Michel Bernard et Renaud Barbaras, préfigure les études actuelles portant sur les exigences esthétiques de cet art. Valéry esquisse, pour la toute première fois, une « matrice constitutive

¹⁰ Mary Wigman, *Die Sprache des Tanzes*, Stuttgart, Ernst Battenberg Verlag, 1963; *Le langage de la danse*, traduction de Jacqueline Robinson, Paris, Éditions Papiers, 1986.

¹¹ Loïe Fuller (1862-1928), une des premières danseuses modernes américaines, fit grande impression sur les scènes parisiennes. Elle se servait de techniques d'éclairages qui projetaient des rayons lumineux contre ses longues robes voilées, donnant une impression de métamorphoses incandescentes. Dans le recueil de texte intitulé « Crayonné au théâtre » (1897), le Stéphane Mallarmé élabore sur la danse de scène parisienne dont il est un spectateur assidu. Il témoigne très poétiquement de la performance de la très célèbre danseuse l'Eden-théâtre. Voir « Mallarmé et le déchiffrement de la scène » dans Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique*, Paris, Vrin, 2009, p. 95-122.

de la spécificité de l'art de la danse »¹², en détectant quatre paramètres conceptuels qui encadrent cette activité singulière, soit, selon Bernard : 1. « sa dynamique corporelle de métamorphose indéfinie » ; 2. « son jeu aléatoire et paradoxal de construction et de destruction » ; 3. « son dialogue incessant et conflictuel avec la pesanteur » ; et 4. « sa pulsion auto-affective ou auto-réflexive »¹³. Si perspicaces soient-elles, ces intuitions ne prouveront leur fécondité que beaucoup plus tard au courant du vingtième siècle, au moment où la danse réclame son plein droit à la discussion théorique et rayonne dans un cadre universitaire.

À partir des années 1950, c'est aux États-Unis que se fomentent un nouveau discours sur la danse, lequel accompagne, sans surprise, un tournant esthétique radical. Le danseur et chorégraphe Merce Cunningham propose à la scène contemporaine de son époque une vision diamétralement opposée à l'expressionnisme prévalant, rompant ainsi avec les représentants américains de ce courant¹⁴. Cunningham souhaite libérer la danse de son lien sacré à l'expression individuelle et donc à l'émotion, pour accéder aux éléments qui soutiennent son émergence en tant que forme et qui la travaillent en propre : rythme (tempo,

¹² Bernard, p. 81.

¹³ *Ibid.*, p. 82

¹⁴ Ce courant est représenté par les célèbres danseuses Martha Graham (1894-1991), Hanya Holm (1893-1992) et Doris Humphrey (1895-1958). Voir Isabelle Ginot et Marcelle Michel, *La danse au XX^e siècle*, Larousse, Paris, 2002, p. 104-117. Cunningham quitte la compagnie de Martha Graham en 1945. Pour en savoir plus sur le lien entre Graham et Cunningham, voir Nancy Reynolds et Malcom McCormick, *Dance in the Twentieth Century, No Fixed Points*. « Schism and Transition: Reinterpreting Modern Dance (1940-2000) », Yale University Press, New Haven, 1993.

répétitions) et espace (orientation, perspective, motifs) sont déclinés et traités pour eux-mêmes sans rapport causal à l'intériorité du danseur. Ils sont plutôt abordés selon des lois de composition aléatoires, fondées sur le hasard¹⁵. La cohérence interne d'une chorégraphie s'appuie sur les paramètres qui soutiennent son formalisme et non pas sur une thématique externe, ou contre le dévoilement d'un état intérieur. L'esthétique de la danse défriche alors un nouveau sentier : celle de la danse comme événement, voire avènement, qui agence sur le vif un composite d'éléments sans nécessité interne, mais qui traitent du mouvement pour lui-même et sans tomber sous l'emprise de la narrativité ou de la psychologie.

Vers une phénoménologie de la danse

L'approche philosophique de Cunningham, en ramenant la conceptualité cinétique au premier plan de l'analyse esthétique de la danse, a libéré la danse de son attachement à la théâtralité, à l'internalisme et à un certain mysticisme résiduel. Or, malgré tout le mérite que nous pouvons reconnaître à cette bifurcation théorique, cette dernière a, sans prévenir, légué à la danse une carence ontologique d'un autre genre. À force d'évacuer le vécu individuel des critères esthétiques, elle a, sans le vouloir expressément, relégué le danseur au statut de simple exécutant au service de la forme. Pourtant, la danse ne vient au monde que parce

¹⁵ En compagnie du compositeur John Cage, Merce Cunningham développe une méthode de composition basée sur des procédés combinatoires. La rencontre entre la musique et la danse se fait de façon entièrement aléatoire, par lancer de dés, collage, ou autres procédés fondés sur le hasard. Voir le chapitre « Merce Cunningham ou la bascule de l'histoire », dans Isabelle Ginot et Marcelle Michel, *La danse au XX^e siècle*, Larousse, Paris, 2002, p. 126-138.

qu'elle est l'œuvre d'un danseur, en tant qu'acte porté au jour par un vécu individuel. Et cette évidence ne la confine pas à être *stricto sensu* la communication d'une émotion ou d'un rapport personnel à une transcendance mystique, ni une activité extatique. Il s'agit plutôt de reconnaître que la danse est un art qui puise dans l'*expérience* et qu'en ce sens, ses critères esthétiques naissent *dans* l'expérience et sont reconduits par elle à chacune de ses manifestations.

Dans les années 1960, le courant post-moderne aux États-Unis¹⁶ et la dissémination du butô en occident contribuent tous deux à la remise en question du discours théorique cunninghamien. Le post-modernisme prend racine dans le groupe *Judson Church* à New York au début des années 1960. Il se porte à la défense d'une démocratisation de l'acte de danser et milite pour une plus grande humanisation de la danse, tant dans son engagement spirituel que social. Dans la foulée du « performance art », le *Judson Church* se réunit autour d'expérimentations où la création spontanée est au cœur du projet événementiel¹⁷. Provenant du Japon, le butô, quant à lui, foule les terres occidentales dans les années 1960. Ses instigateurs et représentants, Kazuo Ohno et Tatsumi Hijikata, ébranlent l'esthétique

¹⁶ Ce courant prend sa source aux États-Unis mais se propage au reste du monde occidental.

¹⁷ Les piliers du Judson Church sont Trisha Brown (1936-), Yvonne Rainer (1934-), Steve Paxton (1939-), instigateur du contact-improvisation, et plus tard Lucinda Childs (1940-) et Meredith Monk (1942-). Ginot et Michel, p. 142-143.

courante : ils incarnent une danse démembrée, dite « des ténèbres »¹⁸, qui témoigne du désenchantement du peuple japonais à la suite des tragédies d'Hiroshima et de Nagasaki. Les corps fantomatiques du butô semblent sculptés de l'intérieur, vibrent au rythme des images mentales que les danseurs incorporent dans une série d'« états de corps » éphémères. Cette nouvelle donne esthétique se décline, en Europe, dans de nombreuses manifestations hybrides, dont la « danse-théâtre »¹⁹ en Allemagne, ou la « nouvelle danse »²⁰ en France. À partir des années 1980, on assiste à un éclatement sans précédent des identités chorégraphiques. Quelques phénomènes de mode imposent des modèles mais, globalement, aucun procédé chorégraphique n'est jugé plus ou moins valide qu'un autre.

Du côté théorique, dans les années 1970, la danse élargit toujours plus sa tribune dans les universités. Les penseurs cherchent à révéler ce qui se retrouve au fondement des expériences variées que la scène donne à voir. Un regain d'intérêt marqué pour la philosophie existentialiste esquisse alors les premiers pas dans la direction d'une étude phénoménologique de la danse. Nous devons ces premières incursions aux philosophes et danseuses Maxine Sheets-Johnstone et Sondra Horton Fraleigh. Cette dernière invoque avec simplicité et finesse la nécessité de concevoir l'expérience esthétique comme une

¹⁸ Le butô, danse des ténèbres, naît officiellement en 1959, avec la pièce *Kinjiki* de T. Hijikata. Voir Ginot et Michel, p. 161-165.

¹⁹ Dont la figure marquante est bien sûr la chorégraphe Pina Bausch (1940-2009).

²⁰ Dont les figures marquantes sont, entre autres, Dominique Bagouet (1951-1992), Jean-Claude Gallota (1950-), Odile Duboc (1941-2010) , Philippe Decouflé (1961-).

contraction de divers aspects de l'existence : « L'art est une expérience fondamentale qui fait converger la vie psychique, la sensorialité, la forme et le sens »²¹. Il faut reconnaître que l'art donne un surplus de substance à l'existence, en accentuant les structures de la perception. En réponse à ces exigences, la phénoménologie dite existentialiste accorde à juste titre ce surcroît d'attention aux déterminants qui parviennent du vécu individuel dans l'expérience de la perception. Elle n'opère pas un retour à l'idéalisme transcendantal husserlien, mais plutôt en assume la suffisance d'un « situationnisme contextuel du vivant », pour reprendre l'expression de la philosophe Nathalie Depraz²². Le projet de la phénoménologie existentialiste consiste, dans un contexte esthétique, comme le suggère l'esthéticienne Laurence Louppe, à retracer le « chemin [que] suit l'artiste pour parvenir au seuil où l'acte artistique s'offre à la perception, là où notre conscience la découvre et se met à vibrer avec elle »²³. C'est à ce projet, porté au contexte de la danse, que se consacre notre étude : questionner l'émergence du geste dansé, l'aborder comme un « acte », découvrir une corporéité qui « poétise » en rendant actuel, par l'intentionnalité, un potentiel créatif, une corporéité qui « agit » esthétiquement. En résumé, la question à laquelle il nous incombera de répondre est la suivante : comment le corps en mouvement parvient-il à s'esthétiser, à ne plus être simplement utilitaire, mais à arborer une valeur artistique singulière?

²¹ Sondra Horton Fraleigh, *Dance and the lived body*, Pittsburgh, Pittsburgh Press, 1996, p. 3.

²² Nathalie Depraz, *Comprendre la phénoménologie, une pratique concrète*, Paris, Armand Colin, p. 27.

²³ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanses, Bruxelles, 1997, p. 19.

Une approche merleau-pontienne

Le vécu corporel soutient lui-même la totalité structurale de l'expérience dansée. Il n'est pas étonnant, étant donnée la radicalité de ce phénomène, que la philosophie de Maurice Merleau-Ponty ait retenu l'attention des théoriciens du mouvement corporel, puisque ce philosophe fit de cette thématique particulière un élément central de son œuvre. En effet, et nous verrons précisément en quels termes la philosophie de Merleau-Ponty, elle-même dédiée à une refonte de la tradition phénoménologique, est apte à fournir un cadre de pensée, voire un contexte de révélation à l'expérience vécue de la danse. C'est précisément la tâche qui nous occupe dans cette étude. Deux interrogations complémentaires encadreront cette tâche : en quels termes méthodologiques ou métaphysiques la phénoménologie merleau-pontienne permet-elle de mettre en lumière l'expérience dansée, et quelles limites, inhérentes à ses théories, l'empêchent de répondre entièrement aux exigences de cet art? Constatant quelques carences inhérentes au système du philosophe, nous nous demanderons finalement si la danse doit tracer sa route hors du projet phénoménologique merleau-pontien et si oui, en quels termes elle devra s'acquitter de cette tâche.

Pour répondre à ces questions, notre étude propose trois volets d'analyse. Chaque volet présentera un aspect de la pensée du philosophe en le faisant entrer en dialogue avec l'expérience de la danse. Afin de faciliter cette rencontre entre la phénoménologie et la danse, nous convoquerons la voix de théoriciens ou philosophes qui ont, chacun à leur

manière, traité de cette rencontre dans leurs recherches. Au gré des chapitres, nous suivrons approximativement la chronologie de l'œuvre merleau-pontienne, en nous appuyant d'abord sur ses écrits plus « empiristes », c'est-à-dire *La structure du comportement* (1942) et *La phénoménologie de la perception* (1945), pour ensuite nous intéresser aux plus ontologiques, *L'œil et l'esprit* (1960) et *Le visible et l'invisible* (1964). Nous aborderons donc, en amont, des thématiques relevant de l'étude du *comportement* dansé, pour aborder ensuite sa structure perceptive, puis sa dynamique fictionnaire, pour finalement tenter de révéler sa nature ontologique profonde.

Tout d'abord, nous chercherons, avec la philosophe Maxine Sheets-Johnstone²⁴, un argument en faveur d'un « penser en mouvement »²⁵, un agir primordial d'une conscience incorporée qui serait, avant toute chose, mouvement. Nous explorerons le point de vue gestaltiste merleau-pontien pour voir comment l'avènement de la danse est un phénomène moteur complexe qui ne peut être envisagé comme la somme d'apprentissages moteurs isolés, mais contribue plutôt à une « forme » comportementale qui se comprend comme une « institution »²⁶. Nous verrons que pour parvenir à l'institution d'un savoir kinesthésique,

²⁴ Maxine Sheets-Johnstone est une danseuse et philosophe américaine, professeure à l'Université de l'Oregon. Son premier ouvrage, *The Phenomenology of Dance*, publié en 1966, retiendra notre attention dans la présente recherche. La philosophe a publié trois ouvrages déterminants, puisant aux sources de la pensée, du pouvoir et de la morale : *The Roots of Thinking* (1990), *The Roots of Power: Animate Form and Gendered Bodies* (1994), and *The Roots of Morality* (2008). Nous nous attarderons aussi à son dernier ouvrage, *The Primacy of Movement* (2011).

²⁵ « Thinking in movement ».

²⁶ Dans la foulée d'Husserl, *Stiftung* : fondation active ou créatrice.

comme dans l'exécution sans peine d'une arabesque, il faut reconnaître, en amont de l'expérience, un moment précis où l'intentionnalité du sujet redescend à même ses kinesthèses, et où le geste est appris, c'est-à-dire travaillé en profondeur pour lui-même, raffiné et répété. L'effacement systématique des kinesthèses à la conscience que défend Merleau-Ponty sera alors questionné. Nous seconderons l'argument de Sheets-Johnstone en faveur d'une reconnaissance *qualitative* du geste dans l'analyse phénoménologique : le savoir kinesthésique, en sus de permettre l'exécution d'une combinaison originale entre l'alignement squelettique et l'engagement musculaire, rend manifeste un travail plus subtil encore, celui d'un agencement de *qualia* (qualités), voire de complexes de *qualia* à l'œuvre dans le corps. Avec elle, nous verrons que le raffinement du geste n'est pas immédiatement la manifestation d'un signe révélant un potentiel de sens, mais il est, en lui-même, travail conceptuel, sensoriel et donc esthétique.

En second lieu, nous plongerons au cœur de la théorie merleau-pontienne de la perception spatiale telle que développée dans *La phénoménologie de la perception*, en dégageant l'hypothèse d'une co-constitution de l'espace et du mouvement. Nous évaluerons la fécondité de cette théorie lorsque confrontée au contexte de la danse, qui réclame une mutualité générative avant tout *qualitative* entre le geste et l'espace. Nous verrons alors que la théorie de l'espace du corps propre à Merleau-Ponty s'accommode de l'expérience du geste concret, mais laisse en friche l'idée d'une constitution spatiale stimulée par le geste abstrait, esthétique. L'espace est toujours « praticable », il s'articule comme la « carte du

visible » émanant d'un « je peux » du corps propre²⁷ et s'organise comme sphère d'atteinte, montée de trajets et de trajectoires par lesquels le corps voyage, et ce, sans se les représenter en propre. Merleau-Ponty laisse pour compte un geste abstrait (délié de l'effectivité de l'atteinte) et créatif qui puisse investir l'espace qualitativement²⁸. Pour approfondir cette possibilité, nous ferons appel au théoricien de l'*Ausdrucktanz* Rudolf Laban. Nous évaluerons la portée de son analyse d'un espace dynamique, composé de courants, de formes de polarités, que le danseur révèle et reformule en le voyageant. Avec Laban, nous verrons que l'*effort* est le concept charnière qui nous permet d'articuler l'intention du mouvement aux appels dynamiques de l'espace. En tant que disposition existentielle, l'effort tombera alors sous l'analyse phénoménologique. Elle en repoussera cependant les limites en l'obligeant à accueillir des notions puisant dans une heuristique vitaliste telle la force et le dynamisme. Avec Sheets-Johnstone, nous dégagerons le lien entre l'effort et la plasticité spatiale en voyant comment la force déployée dans le geste dansé génère des tensions et textures spatiales (feutrées, contondantes, aqueuses, etc.).

Nous en déduisons, en suivant l'argument du philosophe Michel Bernard, que le geste abstrait aménage autour de lui une kinesphère fictive, que l'espace participe à ce qu'il appelle la dimension « fictionnaire » de la danse. Le troisième chapitre de notre analyse tentera, dans cette foulée, de mettre au jour la relation entre la danse et l'imaginaire. En nous

²⁷ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Folio, 2006, p. 13.

²⁸ Plus précisément, il en évoque la possibilité sans l'approfondir.

appuyant sur la théorie merleau-pontienne de l'intersensorialité telle que présentée dans *Le visible et l'invisible* et reprise dans *L'œil et l'esprit*, nous appuierons Bernard dans sa défense d'une structure chiasmatisée plus fondamentale encore que celle de l'intersensorialité, fondée sur l'imaginaire radical. Grâce à une « théorie fictionnaire de la sensation », Bernard relie l'intersensorialité au moment crucial de l'énonciation du geste dansé. Le geste *est* geste dansé *parce qu'*il est mise en lecture du réseau sensoriel qui préside aux « états de corps », un concept que nous tâcherons d'éclaircir avec le philosophe Philippe Guisgand et de seconder avec des exemples de la danse butô. Par le truchement d'une étude sur le processus d'incorporation de la métaphore verbale, nous verrons que le raffinement du geste comme complexe de *qualia* et négociation perpétuelle d'un « effort », doit la part essentielle de son travail à l'imagination.

Nous pourrions alors aborder sans plus de détour la question posée par le philosophe Renaud Barbaras; la théorie merleau-pontienne accueille-t-elle, dans son ontologie profonde, le geste créatif? Plutôt convaincu qu'elle s'en détourne, Barbaras montre que la prégnance de l'*æsthesis* s'efface sous la prédominance de la question noématique de l'expression chez Merleau-Ponty, rendant ce dernier incapable de cerner un geste sans finalité « utile ». Pour combler cette carence, Barbaras à son tour aménage une étude raffinée de la structure ontologique du geste dansé : celui-ci, sous la plume de Barbaras, est moteur d'une intensification du sentir, puisqu'il est informé par la dynamique du désir, à l'œuvre dans tout vécu esthétique. Le philosophe étoffe sa pensée de l'intuition de Paul Valéry en y puisant

un argument en faveur d'une phénoménologie nouvelle, empruntant à une heuristique aux couleurs vitalistes, qui, selon lui, est la seule qui puisse répondre aux paramètres que la danse aménage : effort, *qualia*, désir, intensification – force²⁹.

Une phénoménologie comme celle défendue par Merleau-Ponty peut-elle vraisemblablement s'acquitter de ces paramètres? Peut-elle traiter de ces phénomènes à première vue opaques qui semblent appartenir à la danse? Notre étude cherche un juste engagement de la phénoménologie qui puisse rendre compte de cette observation essentielle : la danse est toujours l'œuvre d'un danseur, n'existe que parce qu'il existe, elle s'accomplit dans l'intimité son désir, vibre par son imaginaire, travaille un espace plastique qui le borde et met au jour les réseaux sensoriels, complexes de *qualia* qui l'habitent.

²⁹ Nous employons le mot « vitalisme » en cherchant un système signifiant qui puisse englober en réseau les concepts aménagés par les auteurs étudiés. Nous n'entendons pas, en employant ce terme, nous rapporter spécifiquement à l'une ou l'autre de ses occurrences historiques. Il s'agit plutôt de nous fier à son acception générale, dont Georges Canguilhem exprime la durabilité en ces termes : « Il est certain, en tous cas, que l'œil du vitaliste recherche une certaine naïveté de vision antétechnologique, antélogique, une vision de la vie antérieure aux instruments créés par l'homme pour étendre et consolider la vie : l'outil et le langage. » Voir Georges Canguilhem, « Aspects du vitalisme », *La connaissance de la vie*, Paris, Vrin, 1980, p. 93.

Chapitre 1. Penser en mouvement

Ce chapitre propose de définir le point d'amorce d'une phénoménologie de la danse à partir de la théorie merleau-pontienne du corps sensori-moteur et vise un développement qui aille *au-delà* de cette théorie. Ce faisant, nous tâcherons de découvrir quels aspects de la perspective merleau-pontienne rendent justice au geste dansé et quelles sont celles qui y résistent. À l'avant-plan de notre étude se profilera une théorie de la philosophe et danseuse Maxine Sheets-Johnstone, lectrice de Merleau-Ponty, que nous désignerons par l'expression *logos du corps cinétique* (traduction de *kinetic body logos*); le « penser en mouvement » d'une conscience incorporée. Ce *logos*, comme nous le verrons, se distinguera par sa qualité de « savoir-sentir », s'inscrivant à contre-courant du « savoir-faire » kinesthésique de la théorie merleau-pontienne. Nous verrons qu'il s'agit là d'un changement de paradigme qui formule un rapprochement novateur entre qualité et motricité et nous découvrirons, avec Sheets-Johnstone, les occurrences de ce rapprochement dans le phénomène de la « proprioception » et jusqu'aux fondements ontologiques de l'habitude. Les kinesthèses ne pourront plus demeurer muettes à la conscience dans la rencontre perceptive « corps-le monde », comme le suggère l'analyse merleau-pontienne. En tant que schémas dynamiques fondamentaux, elles pourront très bien s'investir d'une intentionnalité corporelle qui ciblera les complexes de *qualia* qui les anime.

1.1. Par-delà le mécanisme et l'intellectualisme

Merleau-Ponty, dans *La phénoménologie de la perception* (1945), formule une importante critique des théories mécanistes et intellectualistes. Fidèle à l'étude qu'il mène peu de temps avant dans *La structure du comportement* (1942), il approfondit son étude d'un savoir incorporé, pré-thétique, où l'idéalité s'investit dans la chair. Dans un premier temps, il utilise l'exemple de la danse pour témoigner de la différence entre les mouvements complexes, sédimentés par apprentissage, et les mouvements simples, réponses motrices à des stimuli, lesquels relèvent plutôt du comportement réflexe³⁰. La danse montre que l'acquisition de facultés motrices complexes s'exprime par voie systématique (la répétition graduée) et n'est jamais le résultat d'un appariement de mouvements isolés. Dans l'exécution d'un mouvement de danse, le corps, selon Merleau-Ponty, décortique puis recompose son trajet idéal en ravivant un savoir cinétique antérieurement acquis. En second lieu, la danse s'inscrit dans la critique merleau-pontienne de l'intellectualisme : c'est le corps lui-même qui fait synthèse dans la connaissance puisque « l'acquisition d'une habitude est bien la saisie d'une signification, mais c'est la saisie motrice d'une signification motrice »³¹. La spécificité de la danse serait alors de jouer dans les parages du sens figuré³².

³⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 167.

³¹ *Ibid.*, p. 167.

³² *Ibid.*, p. 171.

Ce double refus du mécanisme et de l'intellectualisme est nécessaire pour entreprendre une phénoménologie de la danse. Toutefois, malgré cet effort, nous tâcherons de découvrir pour quelles raisons Merleau-Ponty ne parvient pas à rendre justice à la danse en tant que vécu esthétique : d'un côté, la définition qu'il en fait – réanimation d'une formule motrice complexe décortiquée, apprise puis répétée – porte avec elle un fond de mécanisme irrésolu, et sa tendance à y trouver une signification motrice, même de second degré, ligote la danse à la saisie d'une entité de sens qui la surplombe. Or, selon Sheets-Johnstone, il manque à ces deux orientations la possibilité de considérer le mouvement du corps propre comme une modalité esthétique de relation au monde sensible qui aurait le pouvoir d'interroger et de révéler les *qualia* inhérents au mouvement de ce monde : texture, lignes de force, densité etc. Pour la philosophe, la danse actualise une cristallisation d'un complexe de ces *qualia*, dans une expérience intégrée de tout le corps, de laquelle irradie une substance poétique en propre. Comme Merleau-Ponty, elle pourfend l'idée que la danse serait une combinatoire de mouvements exécutés simultanément par plusieurs parties du corps ou que l'apprentissage moteur se réduise à la mémoire de positions discrètes du corps dans ses déplacements ou, dans un second ordre, à une formule à répéter. Mais elle rejette cependant que l'apprentissage de la danse prenne l'aspect d'une synchronisation avec un trajet idéal et abstrait qu'il s'agirait de décortiquer et recomposer.

Le second argument de Sheets-Johnstone vise l'argument merleau-pontien contre l'intellectualisme. Souhaitant retrouver le sens dans l'irréfléchi de la chair, Merleau-Ponty aurait injustement relégué le corps à une fondation anonyme chargée d'ouvrir un accès au

monde et à l'objet par l'entremise d'une « praktognosia »³³, un savoir-faire du corps irréductible qui, selon Sheets-Johnstone, refuserait la possibilité d'un corps en constant apprentissage, capable d'un retour sur les paramètres mêmes de cet apprentissage. La rencontre « corps-le monde », chez Merleau-Ponty, s'opèrerait toujours dans une synchronisation du corps *habitus* à une signification motrice lui provenant du monde objectif, sans que l'expérience corporelle du mouvement telle quelle ne puisse tomber sous la conscience intentionnelle. En affirmant un corps « pris dans le tissu du monde³⁴ » dont chaque action s'annonce comme une modalité de la prise sur ce monde, Merleau-Ponty aurait, selon Sheets-Johnstone, mis de côté l'expérience intérieure de son propre tissu, cette conscience de soi singulière qu'une expérience proprioceptive portée aux *qualia* honore. Nous verrons que sans cette conscience de soi du corps moteur, l'expérience vécue de la danse se défile à l'analyse. La danse exige cette analyse précisément parce que le geste dansé n'a aucune visée hors de lui-même.

1.2. L'intentionnalité motrice à la rencontre des significations motrices

Notre étude exige que nous retracions avec prudence la thèse merleau-pontienne sur la faculté motrice pour ensuite la confronter à l'épreuve de la danse. Dans la *Phénoménologie de la perception*, le philosophe tâche de démontrer que le phénomène de la

³³ *Ibid.*, p. 265.

³⁴ Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*.

sensation entretient un lien primordial avec les facultés motrices. L'analyse de l'expérience du corps propre indique qu'« il y a un “accompagnement moteur” des sensations, que les stimuli déclenchent des “mouvements naissants”, lesquels s'associent à la sensation ou à la qualité et forment un halo autour d'elles, [...] “le côté perceptif” et le “côté moteur” du comportement communiquent »³⁵. Cette rencontre intentionnelle entre le corps propre substrat pré-réflexif et anonyme – et son monde, aiguille et canalise l'expérience de la perception. La signification quant à elle jaillit de la communion entre des « significations motrices » inhérentes au monde des objets, et l'intentionnalité motrice, comme disposition préalable du corps propre en mouvement dans son adhésion au monde. Dans le moment de cette communion, le sens émerge de ce « rythme d'existence » que le champ perceptuel propose dans sa matérialité béante, c'est-à-dire ouverte et offerte à la perception, que le corps propre reprend à son compte.

Pourfendant l'analyse mécaniste chère aux empiristes, il dénonce la théorie voulant que les « réactions motrices [...] ne sont pas des effets dans le corps »³⁶. Plutôt, ce sont les significations même qui émergent lorsque le corps se ligue à ces « sollicitations vagues » du monde sensible et en *active les déterminations*. Cette disposition lui permet tout autant de rejeter les prémisses de l'intellectualisme en réfutant la présence de significations enfermées dans une conscience capable de mettre à distance les termes de l'expérience. Contrairement au volontarisme de cette thèse, le primat de la perception que dégage Merleau-Ponty exige

³⁵ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 243.

³⁶ *Ibid.*, p. 243.

de remonter au moment où se déploie « le rapport vivant de celui qui perçoit avec son corps et avec son monde ». Ainsi se déploie le phénomène de la sensation : la physionomie motrice du monde sensible provoque une transformation du corps phénoménal avant même le concours de la réflexivité : le sensible est tout d’abord amplification de notre être moteur »³⁷. L’expérience démontre en effet que chaque couleur se détermine en fonction de la posture corporelle que le corps adopte dans sa rencontre avec elle, avant même qu’elle soit identifiée comme telle ou telle, comme bleu ou jaune. Merleau-Ponty dira, « les sensations, les “qualités sensibles” sont donc loin de se réduire à l’épreuve d’un certain état ou d’un certain *quale* indicible, elles s’offrent avec une physionomie motrice, elles sont enveloppées d’une signification vitale »³⁸. Ainsi, chaque couleur s’annonce avec un indice moteur défini³⁹. Certaines couleurs ont des qualités qui suscitent des mouvements d’« aller-vers » (le bleu et le vert), alors que d’autres s’accompagnent d’un geste d’écart (le rouge et le jaune). L’abduction et l’adduction⁴⁰ sont deux réponses motrices intentionnelles à des propositions motrices dites « vagues », ou à des « problèmes confus »⁴¹. La synchronisation du corps avec cette ambiguïté fondamentale de la signification est le moyen de *déterminer* le devenir de la couleur. Le bleu est, en quelques sortes, une interrogation qui trouve sa

³⁷ *Ibid.*, p. 245.

³⁸ *Ibid.*, p. 243.

³⁹ *Ibid.*, p. 242.

⁴⁰ L’abduction signale un éloignement d’un membre hors du centre gravitaire alors que l’adduction signale le rapprochement du membre vers le centre du corps.

⁴¹ Merleau-Ponty, dans ces analyses, s’inscrit dans la foulée de la méthode constructive en biologie élaborée par Kurt Goldstein. La flexion et l’abduction sont « différentes positions prises par l’organisme à l’égard du milieu. ». Voir Henri Fouda, *Corps vivant et corps vécu*, Paris, L’Harmattan, 2011, p. 65.

résolution dans l'agencement postural du corps sentant. Il faut donc voir les qualités du monde sensible comme n'étant pas repliées sur elles-mêmes ni comme des choses en soi inatteignables dans leurs essences qui doivent être traduites dans un schéma cognitif par le sujet pensant. Ouvertes, elles invitent à l'atteinte, à l'évaluation puis à la précision par un regard en mouvement qui se fixe à elles. Ainsi, le sens se développe dans la communion, à contre-courant de la valeur que lui réserve traditionnellement l'intellectualisme⁴². La sensation d'un *quale* « ne repose pas en soi-même comme une chose, [...] elle vise et signifie au-delà d'elle-même »⁴³. Nul besoin alors pour un sujet de se dégager de l'être pour octroyer un sens à l'être.

Quant à la faculté motrice, elle ne peut alors se réduire à un déplacement dans l'espace objectif. Elle est ce qui détermine à chaque moment de la perception « l'amplitude variable de l'être au monde »⁴⁴, en identifiant des rapports loin-proche, la profondeur, l'iridescence des couleurs, la pesanteur et autres *qualia* du monde sensible. Cette faculté, selon Merleau-Ponty, se développe dans l'anonymat et dans la pré-réflexivité, c'est-à-dire que « la conscience du mouvement demeure un savoir en périphérie de mon être »⁴⁵. Et ceci pour deux raisons complémentaires : la perception s'implante dans un climat de généralité et de cela découle que la sensation est toujours partielle. Merleau-Ponty rappelle que le sujet de

⁴² Merleau-Ponty, p. 245.

⁴³ *Ibid.*, p. 247.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 244.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 246.

la perception n'est jamais tout à fait entier, puisque le monde sensible lui-même n'est jamais donné en bloc, mais toujours par esquisses⁴⁶. Pour ainsi dire, le monde sensible s'offre dans un anonymat dont le sujet s'applique à raffermir les contours au gré de sa curiosité. Curiosité *corporelle* bien sûr, dans le cas de Merleau-Ponty : élan vers le monde guidé par le « je peux » du corps moteur et non pas motivation bien délimitée du sujet épistémologique. Merleau-Ponty fait valoir que « c'est le corps qui s'arrache à la dispersion et qui fait la synthèse [...] »⁴⁷, dans une passivité qui n'est pas un retrait ou un repos mais une posture prélogique qui est réception active d'un monde dont il rassemble les signaux dispersés. Si la sensation est un procédé anonyme à cause de sa qualité partielle et que le corps perceptif ne s'objective qu'au moment de la réflexivité, incidemment, l'identité du corps perceptif ne s'acquiert qu'au moment de l'effort réflexif, mais avant ce moment, il dira « celui qui voit et celui qui touche n'est pas exactement moi-même »⁴⁸. Ainsi, le sujet de la sensation, au moment de la sensation, ne peut dire « je sens », lorsque le mouvement de son œil répond au rouge qui l'« appelle » et qui, avec lui, contracte une irritabilité. Il est toujours, en quelque sorte, absent à lui-même, dans un décalage insurmontable avec sa propre action. En bref, l'irréfléchi du sujet pensant est coextensif à « l'atmosphère de généralité » qui s'offre dans le moment de la perception.

⁴⁶ C'est ici la théorie husserlienne de la donation par esquisses du monde objectif à l'ego transcendantal, qui est reprise par Merleau-Ponty. Ce dernier critique toutefois la position husserlienne puisqu'il refuse de voir le cogito comme mode de synthèse de ces esquisses. C'est l'incarnation du sujet qui assure à la fois la donation de l'objet et sa distance : il y a transcendance dans l'immanence du sujet dans son milieu (*Umwelt*).

⁴⁷ Merleau-Ponty, p. 269.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 250.

C'est cette nécessité du système merleau-pontien qui s'avère gênante pour la danse. Il semble que cette absence, qui marque un écart de soi à soi du sujet percevant, empêche le sujet de la perception de prendre en charge ses propres kinesthèses au moment de l'acte perceptif⁴⁹. Plus encore, celles-ci doivent se taire à la conscience pour laisser libre cours à la rencontre « corps-le monde ». Cette nécessité découle, chez Merleau-Ponty, d'une loi plus générale sur le mouvement comme phénomène vécu : « La conscience du mouvement comme suivi du déplacement du mobile dans ses positions intermédiaires, de points de repères, annule l'expérience même du mouvement »⁵⁰. En effet, si la conscience s'enfonce dans une décortication des stations discrètes du mobile (le corps propre), il s'éloigne de la sensation du mouvement. Dans la synchronie « corps-le monde », le corps propre est le paysage contre lequel le mouvement de l'objet peut être vécu comme expérience de mouvement mais dont le mouvement propre doit se vivre comme constance muette. Merleau-Ponty dira que le corps est le point d'ancrage du mouvement et cesse d'être un objet; il ne s'offre pas face à la perception mais est toujours « déjà là »⁵¹.

Cette conception pose problème lorsque que la finalité de l'acte perceptif vise le geste lui-même, comme c'est le cas dans le geste dansé. Comme l'exprime poétiquement

⁴⁹ Dans le chapitre « Le corps comme objet » de la *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty montre que la conscience est, en quelque sorte, une spectatrice des mouvements du corps sans y être véritablement engagée : « L'attention à la vie est la conscience que nous prenons de "mouvements naissants" dans notre corps. Or des mouvements réflexes, ébauchés ou accomplis, ne sont encore que des processus objectifs dont la conscience peut constater le déroulement et les résultats mais où elle n'est pas engagée ». Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 93.

⁵⁰ Merleau-Ponty, p. 312.

⁵¹ *Ibid.*, p. 323.

Valéry, « c'est donc bien que la danseuse est dans un autre monde [...] dans ce monde-là, il n'y a point de but extérieur aux actes; il n'y a pas d'objet à saisir, à rejoindre, à repousser ou à fuir »⁵². Face à un geste sans extériorité précise, la question à savoir comment le geste peut raffiner sa qualité sensible, devenir vif, gracieux, dense, s'esthétiser de façon singulière, reste sans réponse dans le système merleau-pontien. Plus encore, le thème de la proprioception (conscience du corps) semble d'emblée paralysé si l'on suppose que l'attention ne peut redescendre jusqu'à la perception des kinesthèses. Ces dernières fonctionnent-elles en automates, toujours hors du champ de l'intentionnalité? La modification du corps propre s'effectue-t-elle toujours sans contrôle, sans possibilité d'en préciser les atours ou de densifier ses lignes de forces? L'*époché* merleau-pontienne ne semble pas en effet se resserrer autour de l'expérience du geste dansé. Même si une expérience sensorielle, comme le dit Merleau-Ponty, peut entraîner « une modification totale de tout mon corps »⁵³, ces modifications ne semblent pas pouvoir, selon sa conception du corps habitus, être ciblées comme telles, de façon à en décortiquer l'amorce, le déploiement ou la malléabilité. En revanche, une phénoménologie de la danse devra se prévaloir d'une réflexion portant sur ces modifications subtiles et à ce qui leur préside⁵⁴.

⁵² Paul Valéry, « Philosophie de la danse », *Œuvres I, Variété*, Paris : Gallimard, 1957, p. 1390-1403. Conférence donnée à l'Université des Annales le 5 mars 1936. Première publication dans *Conferencia*, 1^{er} novembre 1936.

⁵³ *Ibid.*, p. 263. Merleau-Ponty cite à cet égard le travail de Werner, qui observe qu'il y a une « couche originaire » du phénomène de la sensation en-deçà de la division analytique des sens.

⁵⁴ Voir chapitres 2 et 3.

1.3. Un logos du corps cinétique

Merleau-Ponty affirme sans retenue que la perception et le mouvement sont à ce point intriqués que l'un ne saurait découler de l'autre, mais plutôt qu'ils culminent tous deux dans un même moment d'action. Il y a une certaine pensée spontanée, pré-réflexive, qui entrelace le geste et la vision dans un mouvement de tout le corps, par exemple lorsque la main du peintre fonde et dirige la pensée du geste au fur et à mesure de son déploiement⁵⁵. Si cet entrelacs décrit bien la mutualité de la perception et du mouvement, il n'affirme rien de plus sur la capacité d'avoir prise sur les qualités essentielles du dynamisme du mouvement, ni de la façon dont il serait possible de moduler *consciemment* les dynamiques du mouvement. Tout au plus, en parlant de la danse, Merleau-Ponty dira que c'est bel et bien le corps qui « attrape » ou « comprend » le mouvement. Or, s'il « a » cette capacité, c'est parce qu'il accorde une signification motrice et qu'il spatialise le monde : s'il « attrape » le mouvement, c'est qu'il concrétise un certain déplacement dans l'espace, évalue une distance puis enchaîne des positions discrètes.

⁵⁵ Il y a donc une certaine « pensée » qui se déploie dans le geste performatif, même si Cézanne disait « lorsque je pense en peignant, tout fout le camp », laissant entendre que le moment dense du geste performatif risquait toujours de bifurquer dans la réflexivité et de lui faire perdre l'élan du geste. Penser en mouvement et penser « au » mouvement sont deux phénomènes qu'il est nécessaire de distinguer. Merleau-Ponty ne retient de cette citation de Cézanne qui évoque la nécessité de taire tout volontarisme dans l'acte de peindre et il dira : « Toute sa volonté doit être silence » (1927). Propos rapportés dans J. Gasquet, *Conversations avec Cézanne*, Éditions Macula, Paris, 1979, p. 109. Sheets-Johnstone appuie la nécessité de distinguer ces deux types d'attention au mouvement.

C'est précisément à ce problème que Sheets-Johnstone s'attaque dans son article « Thinking in Movement »⁵⁶. Selon la philosophe, malgré les efforts soutenus de Merleau-Ponty pour éradiquer toute teneur mécaniste dans l'acte de la perception, celle-ci perdurerait sous un autre aspect : Merleau-Ponty réduirait toujours l'intentionnalité motrice au statut de synchronisation avec l'objet spatialisé, même lorsqu'il s'agit de mouvements complexes. En effet, toute connaissance du corps propre est automatiquement renvoyée à une connaissance du type comportemental, c'est-à-dire travaillé par la répétition des synchronismes ou à la sédimentation d'une formule d'atteinte. Dans le cas de la danse, le corps chercherait à se synchroniser à un trajet idéal extérieur à lui, à se coordonner en vue d'un déplacement juste. Autrement dit, le corps serait une entité monolithique dont le savoir serait toujours un *savoir-faire*, un « *praktognosia* ». L'exécution d'une tâche signifiante serait alors campée sur la répétition d'un agencement nerveux et musculaire comme « connu » antérieur; une réponse de la chair adaptée ou non à son environnement ou à une formule apprise délibérément. Pour Sheets-Johnstone, l'aporie naissant de cette alternative vient de ce qu'elle s'adjoint à l'impossibilité de cibler l'expérience à son niveau précisément kinesthésique, ce qui a pour conséquence d'appauvrir la considération phénoménologique du mouvement du corps propre et, par incidence, celle du mouvement dansé.

⁵⁶ Sheets-Johnstone, « Thinking in movement », *The Corporeal Turn*, chez l'auteur, s.l., 2009, p. 39. Cet article se retrouvait antérieurement dans son ouvrage *The Roots of Thinking*, Temple University Press, Philadelphia, 1990. Il se retrouve aussi dans la nouvelle édition du recueil de textes intitulé *The Primacy of Movement*, John Benjamins Pub Co., 2011.

Au contraire, pour la philosophe, il existerait un véritable *savoir du corps en mouvement (kinetic bodily logos)*⁵⁷. Il convient de comprendre, selon elle, comment l'expérience corporelle du mouvement est un cas particulier de la connaissance et non pas un pré-requis à la connaissance. Précisément, il faut reconnaître un engagement conscience des actes moteurs qui prédomine dans l'expérience en général. Il s'agit, pour ce faire, d'opérer l'*époché* dans le mouvement d'un corps dynamique et savant. Cette nouvelle réduction consiste à extraire le corps de sa fonction de « *praktognosia* », en mettant au jour un corps qui « ne sait pas déjà » mais qui, au gré des stades de son développement depuis l'enfance, évolue *par* le mouvement et *en* lui, en gérant tout ce dynamisme qui l'habite et le qualifie, mais qui qualifie aussi les objets du monde avec lesquels il cherche à s'harmoniser. Selon cette analyse, le mouvement du corps propre ne saurait se réduire à l'indice d'une transaction du corps avec le monde environnant : c'est plutôt l'œuvre d'un corps existentiellement résonnant et conscient de lui-même qui prévaut, laissant à l'écart celle d'un corps symbolisant ou incorporant le monde par l'entremise du langage verbal.

Comme Merleau-Ponty, elle cherche à retracer la conceptualité non-verbale qui émerge d'une rencontre « corps-le monde », c'est-à-dire dans tout acte primaire de perception. Or, pour Sheets-Johnstone, c'est bel et bien l'expérience du corps en mouvement qui doit être établie comme le standard sémantique de la pensée. Le sens, selon elle, prend sa source dans des *formes* et des *relations* soma-cinétiques archétypales, c'est-à-dire dans des

⁵⁷ Sheets-Johnstone, p. 33-34.

aspects récurrents et foncièrement différenciés de l'expérience du corps en mouvement. Ces relations archétypales sont, par exemple, l'orientation, la profondeur, la verticalité, la force, le trajet. Toutes des expériences archétypales s'imposent au concept par le vécu corporel. Ils ne sont pas des « images mentales » ou des « schémas cognitifs » – et en cela elle s'accorde avec Merleau-Ponty – mais plutôt des éléments posturaux institués par habitus. Ainsi, les expériences du corps, dès le plus jeune âge de l'enfant, s'organisent comme des concepts incorporés : un enfant qui ouvre et qui ferme sa main a déjà un concept non-verbal de l'« intériorité »⁵⁸. Suivant cette thèse, les actes gestuels ont une fondation sémantique et le sémantique est nécessairement proto-conceptuel⁵⁹. À cet égard, elle dira : « Le corps sensori-cinétique est le “su” par excellence, c'est en lui que se cumule l'expérience, qui ramène les nouvelles expériences dans un canevas antérieur d'intelligibilité, lequel prend racine de façon axiomatique dans le corps »⁶⁰. Donc, ce qui est hors du langage n'est pas préconceptuel, au contraire, *les archétypes sémiotiques sont toujours déjà incorporés*. Plus radicalement, avec Sheets-Johnstone, il faut comprendre le *logos* du corps cinétique en termes d'une perpétuelle *instanciation* cinétique d'un *savoir* cinétique.

⁵⁸ Sheets-Johnstone, p. 221.

⁵⁹ Selon son analyse, les formes et les relations archétypales s'instituent dans le corps au gré des récurrences perceptuelles. Toute activité de penser est toujours déjà incluse dans la perception de la similarité et est donc, par nature, analogique. Sheets-Johnstone délimite la pensée analogique comme une faculté générale qui est la puissance de faire entrer dans la sphère de l'intelligible et du signifiant chaque événement en le liant causalement à ce qui est déjà connu. La pensée analogique permet ainsi la génération d'expériences « neuves » et d'objets neufs à l'image de ce qui est déjà connu. Elle dira, primordialement, la pensée analogique est pensée incorporée. Voir Sheets-Johnstone, *The Roots of Thinking*.

⁶⁰ Sheets-Johnstone, *The Roots of Thinking*, p. 62.

1.4. Un savoir proprioceptif

La condition *sine qua non* pour affirmer le *logos* du corps cinétique repose dans la possibilité de faire l'expérience directe du mouvement du corps propre. Sheets-Johnstone précise le bien-fondé de cette prémisse : si les kinesthèses s'effacent de la conscience pour céder à une conscience de la finalité du geste, il n'en demeure pas moins que ces mouvements sont *effectivement* présents même aux confins du continuum qui décrit l'intensité de la conscience⁶¹. Dans un pas de danse, il ne s'agit pas de voir à l'œuvre une pleine conscience de l'amplitude musculaire des quadriceps, mais plutôt de retrouver la conscience évidente d'une certaine *variation* dans cette tension musculaire. Tout mouvement s'accompagne en effet d'une perception de sa dynamique propre, en tant que connaissance détenue et maintenue par le corps *cinétique*. Les mouvements créatifs ou réflexes du corps s'accompagnent d'une sensibilité profonde du corps *à lui-même*. Ce phénomène, nommé *proprioception* « permet d'avoir conscience de la position et des mouvements de chaque segment du corps (position d'un doigt par rapport aux autres, par exemple) et donne au système nerveux, de façon inconsciente, les informations nécessaires à l'ajustement des contractions musculaires pour les mouvements et le maintien des postures et de l'équilibre »⁶². Il s'agit d'une sensibilité globale du corps qui combine la

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Dictionnaire Larousse, « Développement encyclopédique » [En ligne]. www.larousse.fr. (Page consultée le 10 juin 2011)

sensibilité provenant de la peau (extéroceptive), des viscères (intéroceptives) et des organes des sens. Une innervation sensitive est située au niveau même des muscles, des tendons, des os, des articulations, là où des récepteurs (fuseaux neuromusculaires, organes neuro-tendineux) peuvent recevoir des informations qui proviennent de l'intérieur de l'organisme.

La définition physiologique de la proprioception se manifeste dans un constat ontologique : le corps est une unité consciente puisqu'il opère continuellement un retour sur lui-même. Il a une connaissance – plus ou moins aiguë selon sa sensibilité – de ses variations internes, de son souffle, de l'espace qu'il occupe et des flux énergétiques qui l'habitent. Voilà ce qui qualifie le vécu immanent du corps : il prend racine dans une véritable sensation interne toujours renouvelée. Dans le cas où la réflexivité du corps propre se limiterait à un phénomène de schématisation, il miserait sur une construction a posteriori de sa morphologie, de ses faces cachées et de ses contours, selon une prise de vue qui placerait le corps en position extérieure à lui-même⁶³, c'est-à-dire en inférant l'invisible à partir d'un visible partiel. L'unité du corps propre adopterait alors une valeur de transcendance instituée par une vue externe (miroir) ou par autrui, sans pouvoir redescendre aux sources du vécu intérieur propre. Au contraire, le phénomène de proprioception rétablit la possibilité d'une présence à soi du corps et, plus spécifiquement, une présence à soi dans le mouvement. Le mouvement n'est alors plus l'aboutissement d'une réponse à des stimuli

⁶³ « [...] chacun de nous se voit comme par un œil extérieur qui, de quelques mètres de distance, nous regarde de la tête aux genoux. » Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 175. Merleau-Ponty veut ainsi démontrer que le corps connecte ses différents segments non pas dans une expérience d'accumulation mais bien dans une perspective globalisante : les données visuelles et les données tactiles s'accordent selon un « mode d'unité » qui n'est pas la traduction de la donnée d'un champ à une donnée d'un autre champ.

extérieurs rendus effectifs grâce à un déplacement d'un point à un autre, ni une « équivalence intersensorielle immédiatement fournie »⁶⁴, ou la révélation d'une signification motrice bourdonnant dans la rencontre « corps-le monde », mais bien une compréhension en acte par le corps sur le déploiement de ses qualités motrices.

1.5. Les *qualia* du mouvement au fondement ontologique de l'habitude

La proprioception nous enseigne qu'il doit y avoir dans l'expérience du mouvement une *conscience* du mouvement pour que le danseur puisse apprendre, se remémorer et instituer des mouvements à caractère esthétique. Habiter le mouvement dans le phénomène du geste dansé doit signifier habiter la *qualité* dynamique du mouvement, essentiel à tout processus d'esthétisation. Sheets-Johnstone invite à prendre en compte, dans l'expérience proprioceptive, les *qualia* sur lesquels le phénomène proprioceptif repose et sur lesquels il a une prise directe. Les *qualia* sont des effets ressentis du corps en mouvement, se divisant analytiquement en quatre types, bien que leur séparation ne soit jamais effective dans l'acte de se mouvoir. Ils sont : la tension, la linéarité, l'amplitude et la projection⁶⁵. Ces *qualia* sont inhérents à tout mouvement : ils naissent et meurent avec son dynamisme et ils sont présents dans tous les organismes vivants simplement en vertu de leur vivacité. La filiation

⁶⁴ Merleau-Ponty dira que c'est le « style » qui informe de la posture du corps, de l'élan de la main. Ici, le philosophe compare le corps à l'œuvre d'art mais, au terme de cette analogie, ne développe guère sur le développement effectif de ce « style » du corps moteur.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 205.

bergsonnienne se fait sentir dans l'analyse de Sheets-Johnstone : le philosophe vitaliste affirmait en son temps l'unité essentielle entre qualités et mouvement : « les mouvements sont la qualité même, vibrant pour ainsi dire intérieurement et scandant sa propre existence en un nombre incalculable de moments »⁶⁶. Les *qualia* ne sont autre chose donc que les formes dynamiques du mouvement.

Si les *qualia* sont pratiquement oblitérés dans une réduction à la « *praktognosia* » du corps moteur⁶⁷, une étude phénoménologique de la danse, en retour, doit en faire l'apologie : elle redonne une consistance de premier ordre à leur agencement subtil. Sheets-Johnstone invite à voir comment, dans les dynamiques que leurs corps explorent, les danseurs rendent visible un monde qualitatif⁶⁸ qui regorge de dynamiques singulières – brusques, spiralesques, aériennes, promptes, erratique, excessives, coulantes. La danse puise sa matière dans un monde animé dont les variations dynamiques sont palpables, repérables par le corps qui partage avec lui non seulement sa matière, mais qui lui est entrelacé dynamiquement, dans ce *mouvement vital* signalé par Bergson. Donc, abordant la dimension existentielle des actes moteurs, même élémentaires, n'est-il pas alors nécessaire d'intégrer dans l'arc perceptuel un « savoir-sentir » proprioceptif subtil sur lequel s'appuierait le savoir-faire corporel institué?

⁶⁶ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Presses universitaires de France, Paris, c1939, 2010, p. 227.

⁶⁷ Sauf lorsqu'il est question du « style » du mouvement de la main et de la posture, mais ce « style » renvoie davantage à une modalité de la signification motrice plutôt qu'à un véritable travail à même le dynamisme du mouvement.

⁶⁸ Sheets-Johnstone, *The Corporeal Turn*, p. 61.

La philosophe signale qu'un défi pour la méthode phénoménologique consisterait alors à opérer une réduction analytique à même ces *qualia* kinesthésiques, jusqu'à l'expression de leur manifestation dans les fondements ontologiques de l'habitude. L'étude des *qualia* est coextensive à l'étude de l'habitude parce qu'aucun mouvement corporel complexe ne peut être appris, répété, ou pratiqué sans faire appel à une sensibilité singulière, à une écoute attentive du corps dans la rencontre avec les *qualia* spécifiques qui constituent son dynamisme. Cela s'observe dans les mouvements les plus élémentaires de l'expérience humaine. La marche en constitue un bon exemple : son apprentissage infantile est une opération complexe qui ne saurait se réduire à un déplacement visant l'atteinte d'un objet. Elle est apprise *par le corps* comme chute récupérée, une oscillation du poids impliquant une retenue musculaire (principe de tension), une torsion du haut et du bas du corps (principe de linéarité), un levé du pied à une certaine hauteur et à une certaine vitesse (principe d'amplitude) et la réponse à un appel spatial (principe de projection). Le corps peut et doit travailler au raffinement de ces différents paramètres en « pensant en mouvement »; il apprend la dynamique du mouvement en bougeant consciemment. La marche sera apprise lorsque tous ces paramètres auront trouvé leur équilibre à force de répétition. Identiquement, le « grand plié » en danse s'annonce comme un complexe de lignes de force, de tensions soutenues, de relâchements, d'inspirations et de respirations. Il inscrit un certain tracé dans l'espace mais n'est jamais l'exécution d'une forme décortiquée en formes médianes ni le suivi formulé d'un trajet idéal. Il est la réanimation plus ou moins identique de *qualia* spécifiques. Rendre une dynamique familière, c'est le propre de l'apprentissage de la danse :

les *qualia* se sédimentent et passeront au stade de *mouvements réflexes* lorsqu'ils pourront être réveillés par la mémoire kinesthésique⁶⁹.

1.6. Les mélodies kinesthésiques

Dans *La structure du comportement*, Merleau-Ponty formule l'argument que les comportements complexes agissent comme des mélodies, que les éléments moteurs qui les composent sont des « points de passage » correspondant à un « noyau de signification »⁷⁰ auquel leur ensemble se voue. Ils ont une « articulation intérieure » qui se présente comme une « mélodie cinétique douée d'un sens »⁷¹. Bien que cette conception holiste du corps moteur comporte à première vue un atout important de la phénoménologie merleau-pontienne pour comprendre le comportement complexe de la danse, nous verrons qu'elle semble laisser en plan les *qualia* consubstantiels au mouvement : les paramètres qui forment son dynamisme se trouvent occultés derrière une recherche de l'unité du sens⁷².

⁶⁹ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 260.

⁷⁰ Merleau-Ponty, *Structure du comportement*, PUF, Paris, c1942, 2009, p. 136.

⁷¹ *Ibid.*, p. 140.

⁷² Avant Merleau-Ponty, Bergson avait, dans *Matière et mémoire* étudié la sédimentation de blocs d'intentions motrices en invoquant la métaphore de la mélodie : « C'est encore cette préformation des mouvements qui suivent dans les mouvements, préformation qui fait que la partie contient virtuellement le tout, comme il arrive lorsque chaque note d'une mélodie apprise, par exemple, reste perchée sur la suivante pour en surveiller l'exécution. ». Bergson, p. 103. Il y a lieu de croire que Merleau-Ponty se soit inspiré de cette réflexion.

En effet, Sheets-Johnstone appuie la théorie d'une valeur mélodique des mouvements complexes, mais d'une façon à honorer son dynamisme profond. Elle soutient que les complexes de *qualia* se constituent en *mélodies kinesthésiques* lorsque qu'ils combinent de façon singulière et répétée certains paramètres spatio-temporel-énergétiques. Dans le mouvement dansé, nous pouvons observer comment les *qualia* s'agencent dans des structures kinesthésiques singulières, c'est-à-dire dans des schémas dynamiques; ils s'organisent en cortèges, dans des blocs de déploiement. Un danseur peut dire qu'il a appris une phrase chorégraphique une fois que cette phrase a atteint un niveau d'invariabilité dans son corps : il la vivra alors comme un emboitement de *qualia* resserrés dans une sorte de trajet navigable. Cette invariabilité des schémas dynamiques dépend bien sûr d'un apprentissage par la répétition. Au gré de la reprise du mouvement, les schémas dynamiques se sédimentent en une réserve de cohérence : sa possibilité de réanimation est ce que l'on appelle la mémoire du corps. Tout mouvement complexe pourra être exécuté un nombre incalculable de fois, bien que chaque fois, son exécution réelle permettra d'en raffiner les contours. Sheets-Johnstone dira que les schémas dynamiques sont l'essence des mélodies et que « mémoire » et « mélodie » sont des images dynamiques qui se renvoient l'une à l'autre. Cet entrelacement suscite, selon le neurophysiologiste Alexander Luria⁷³, l'apparition de « structures kinesthésiques intégrales »⁷⁴, des mélodies qui sont prises en charge par tout le

⁷³ Neurophysiologiste russe (1902-1977) ayant croisé les études cognitives avec la psychologie, pour donner naissance au champ de recherche de la neuropsychologie.

⁷⁴ Sheets-Johnstone, « Kinetic memory », *ibid.*, p. 254-255.

corps, en tant qu'évènements cérébraux décloisonnés, c'est-à-dire possédant une résonance charnelle.

Bien sûr, la prise en compte des automatismes ne doit pas céder entièrement à une acception processuelle de l'apprentissage moteur. Les automatismes s'installent en effet lorsque des mélodies apprises peuvent être restituées : ils sont la possibilité d'exécuter un mouvement complexe en s'inspirant seulement du moment d'amorce d'une série de *qualia*, exactement comme la mélodie musicale déferle dans une unité remémorée dès la résonance des premières notes⁷⁵. Le danseur qui veut exécuter un « grand plié » se mettra en « première position », et, en inspirant, en déliant un bras et en entamant la chute verticale du coccyx, il sera entraîné dans l'exécution du mouvement, de la même manière qu'il aurait posé sa signature au bas d'un document après avoir posé le bout de son crayon à l'endroit spécifique, pressé ses doigts sur la mine et lancé son avant-bras dans une direction précise. Ainsi se forge la mémoire kinesthésique, à coup d'automatismes qui délivrent dans l'expérience actuelle des expériences motrices antérieures. La mémoire neurophysiologique est à l'œuvre lorsqu'une déferlante charnelle jaillit à partir d'un point d'initiation sans que le corps n'ait plus à doser un agencement de *qualia*. Au compte des mouvements complexes, il faut donc affirmer que les automatismes sont, paradoxalement, plastiques : ils sont la conséquence d'ajustements subtils à des schémas dynamiques de mouvement.

⁷⁵ Cela rappelle l'analyse husserlienne de la conscience intime du temps : la rétention des temps passés se forme en une « conscience de succession ». Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, PUF, Paris, c1964, 2002, p. 59.

Les mélodies corporelles ou neurophysiologiques ont une valeur cardinale dans l'étude du mouvement. Merleau-Ponty avait bien ciblé cette nécessité de reconnaître un écoulement dans l'exécution de tâches motrices complètes, mais sans se rapporter à leur dynamisme inhérent. Selon Sheets-Johnstone, donner la préséance au corps mécanique – à l'engagement moteur visant le dévoilement d'une signification globale – plutôt qu'au corps dynamique, revient à favoriser la qualité spatiale au détriment de la qualité temporelle du mouvement⁷⁶. En revanche, lorsque l'*epoché* réduit jusqu'aux mélodies comme unités dynamiques, c'est toute la valeur temporelle du mouvement qui reprend sa consistance. Sheets-Johnstone fait valoir que « penser en mouvement n'est pas un assemblage de gestes discrets qui s'enchaînent l'un après l'autre, mais un déploiement de tous les mouvements dans un présent toujours mouvant »⁷⁷, un présent qui contient en lui-même tout le passé. Pour Sheets-Johnstone, c'est, de façon évidente, l'unité du mouvement vital qui prime sur l'unité d'un sens externe. En vertu de son *déploiement*, la danse ne peut se réduire à des blocs d'actions ou de formes à assembler logiquement pour parvenir à des fins externes. S'il en était ainsi, les actions du corps dansant pourraient se subdiviser infiniment en moments d'une formule, et ce, même si cette formule prévalait sur ses moments composites. Or, penser dans un présent toujours mouvant signifie se laisser happer dans le flot toujours mouvant de la pensée. Ainsi, on ne peut dire que les pensées du danseur seraient

⁷⁶ Sheets-Johnstone, p. 61.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 34.

« traduites » dans le mouvement, puisque les enchaînements de mouvements sont eux-mêmes enchaînements de pensées, et ceci parce que la pensée est, par nature, cinétique⁷⁸.

Nous pouvons penser que Merleau-Ponty et sa lectrice Sheets-Johnstone interpréteraient tous deux bien différemment cette nécessité exprimée par Bergson qu'il faille « resserrer progressivement l'intervalle entre les sensations (ou qualités) et le mouvement »⁷⁹. Pour Merleau-Ponty, cette nécessité tient de l'observation scientifique qui démontre que « les sensations s'offrent avec une physionomie motrice; elles sont enveloppées d'une signification vitale »⁸⁰. Chaque sensation du monde extérieur s'offre avec une qualité motrice singulière et conséquemment, le mouvement est au cœur de tout phénomène perceptif comme révélation du sens dans la communion « corps-le monde ». Pour Sheets-Johnstone, ce rapprochement entre les qualités et le mouvement prend un sens bien différent. Selon elle, le mouvement du corps propre ne peut se limiter à des sensations localisables de type topokynétiques, relatifs à l'espace seul, et la physionomie motrice ne peut être comprise strictement comme une signification motrice naissant de l'union entre le corps et le monde sensible, même si cette signification est de « second degré ». Plutôt, la

⁷⁸ Sheets-Johnstone, p. 31.

⁷⁹ Pour Bergson, il faut mettre les mouvements « dans » les qualités, « sous forme d'ébranlements intérieurs ». Bergson, p. 230. Les mouvements constituent le versant objectif de la qualité : notre sensation se braque sur les mouvements visibles, mais ne soupçonne pas le mouvement vital qui pulse au plus profond du réel qui est la qualité même.

⁸⁰ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 243.

réduction de l'écart entre qualités et mouvements s'actualise dans les actions de type morphokynétiques⁸¹. Il y a des *qualia* de mouvements qui s'organisent en complexes spatio-temporels-énergétiques. Ils forment des harmonies qui se déploient comme des orchestrations dynamiques de tout le corps et ils sont à la souche de toute conceptualisation. Les sensations localisées dans le corps, même si elles ont une physionomie motrice, ne peuvent se confondre avec la conscience dynamique d'une mélodie kinesthésique. Or, dans son analyse sur les sensations motrices, Merleau-Ponty cherche à montrer combien le mouvement du corps propre doit se vivre comme constance muette puisque le corps est un point d'ancrage aux sensations, sans être un objet; il ne s'offre pas face à la perception mais est toujours « déjà là »⁸². Au contraire, Sheets-Johnstone cherche à démontrer qu'une conscience de soi dans le mouvement (phénomène de proprioception) est l'expérience unique permettant de déployer un *savoir du corps cinétique* compris comme la prise en charge toujours renouvelée d'un étayage dynamique de mouvements. Les fondements ontologiques de l'habitude doivent s'édifier sur un « savoir-sentir » et non pas être réduits à un « savoir-faire » simple, enchaîné aux informations mondaines, où l'habitus naîtrait de répétitions d'actes moteurs discrets. Insister sur ce « savoir-sentir » permet une plongée radicale dans le vécu immanent du geste, en reconnaissant ses qualités de complexe spatio-

⁸¹Cette distinction entre mouvements « topokinétiques » et mouvements « morphokinétiques » est effectuée par les biologistes contemporains Jonathan Cole et Jacques Paillard (auteurs, entre autres de l'ouvrage *The Body and the Self*, Cambridge, MIT Press, 1995). Les premiers constituent des réflexes sensoriels localisables, comme pointer le doigt sur un endroit du corps où le corps a été touché. Ils se distinguent des mouvements morphokinétiques qui supposent un apprentissage moteur complexe (par exemple, exécuter un pas de danse). La mémoire de la marche n'est pas une image visuelle de positions, mais une recréation morphokinétique. Voir Sheets-Johnstone, « kinesthetic memory », *op. cit.*, 2009 p. 274.

⁸² Merleau-Ponty, p. 323.

temporel-énergétique. Seule cette perspective permet de rendre justice au geste dansé, puisque celui-ci n'a pas de visée mondaine sans être non plus la poursuite d'un idéal formel.

Selon la critique de Sheets-Johnstone, les comportements moteurs instinctifs sont malléables précisément parce qu'ils sont des schémas dynamiques fondamentaux et non pas des morceaux d'« action »⁸³. Force est d'admettre que si le corps-réflexe réagit de façon physiologiquement « programmée » à des stimulus externes, il est aussi capable d'un apprentissage moteur complexe qui n'est pas fondé simplement sur la combinaison de mouvements réflexes ou sur un habitus parcellaire et amalgamé, ni sur la prise régularisée sur un monde à la physionomie plus ou moins prévisible. La danse doit refuser cette alternative ou même l'entrelacement de ces deux types de comportements moteurs. L'instinct qui se développe dans la danse doit être compris comme une institution motrice reposant sur une sensibilité proprioceptive qui permet d'embrasser un spectre toujours plus large de *qualia* de mouvements. L'apprentissage est une compréhension propre au vécu immanent du corps qui s'institue lors du moment dense de l'exécution du mouvement. Avec Sheets-Johnstone, penser l'instinct comme malléable, plastique, et non pas seulement comme un mécanisme adaptatif, c'est admettre que le répertoire de mouvements à apprendre est infini et que la danse n'est que l'effleurement de la richesse du *mouvement vital*⁸⁴. Cette constatation incite à reconnaître un phénomène qui préside à tout mouvement comme

⁸³ Sheets-Johnstone, p. 55.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 55.

institution cognitive ou précognitive; le mouvement du monde de la vie⁸⁵. À ce titre, la philosophe souligne que le *logos du corps cinétique* est une dimension réelle de la vie des formes animées. Elle plaide ainsi pour une intelligence primordiale qui se déploie dans le mouvement vital. Conclusion à laquelle, bien sûr, la phénoménologie de Merleau-Ponty ne pourrait se résoudre.

⁸⁵ Expression empruntée au philosophe Renaud Barbaras, qui, comme nous le verrons en conclusion, recherche les bases d'une phénoménologie de la vie, en s'inspirant du vécu esthétique, et, entre autres, de la danse.

Chapitre 2. Espace perçu / espace dansé

Dans la *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty s'applique à démontrer que la spatialité exprime avant tout la projection du corps propre⁸⁶. Pour traiter de concepts relatifs à l'espace tels l'orientation ou la distance, il faut, selon l'impératif méthodologique de la réduction phénoménologique, se replacer au niveau de leur expérience individuelle immédiate et éviter de traiter ces paramètres uniquement du point de vue de l'espace. Cette position s'inscrit dans la foulée des travaux d'Husserl⁸⁷, qui ont aménagé les bases ontologiques d'un espace vécu, hors de l'alternative entre l'espace comme essence ou comme représentation, autrement dit, entre l'espace *en soi* ou *pour soi*. À son tour, Merleau-Ponty raffine la perspective existentielle de cette analyse husserlienne : selon lui, l'espace se construit dans la praxis et dans l'histoire individuelle, puisque les *kinesthèses* ne sont pas des capacités absolues dédiées uniquement à un déploiement de l'espace mais sont co-originaires du soi. L'espace est une extension du domaine du « je peux » : les directions

⁸⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945. Cette réflexion s'élabore plus précisément dans les chapitres « La spatialité du corps propre » et « L'espace », respectivement p. 114-172 et p. 281-344.

⁸⁷ Husserl entame sa réflexion sur l'espace dans les *Leçons sur la conscience intime du temps* (1905) et la poursuit dans *Chose et espace*, leçon de 1907. Dans ces ouvrages, il récuse l'espace au sens kantien, compris comme produit de l'intuition, forme pure et indifférenciée. Il s'applique, par la réduction phénoménologique, à retrouver les bases ontologiques d'une constitution de l'espace par le sujet percevant qui est l'agent « différenciant » agissant devant un espace concret « différencié ». Le sujet constitue l'espace au gré de « synthèses d'identification et de différenciations » (section 19), entre les champs spatiaux et les objets qui s'y retrouvent. Cette possibilité vient du fait que l'intentionnalité est informée par la faculté kinesthésique : le sujet, par son mouvement (ses déambulations), *peut* se rattacher à une matière seconde (cachée) qui complète la matière primaire visible. Il peut donc ouvrir un espace plein à chaque moment de la perception.

spatiales tirent leur origine du point zéro de l'orientation – le sol perceptif du sujet percevant, autrement dit le lieu spécifique où prend racine la verticalité du sujet – et sont des trajectoires que dessine le sujet lorsqu'il voyage dans son monde au gré de ses projets d'atteinte, ses prises sur un monde béant, comme prolongement de la structure de son comportement. L'espace est une étendue praticable, dont l'objectivité n'est pas fermée sur elle-même, mais se matérialise sous l'effet des dispositions préréflexives à l'action, établies corporellement sans le concours de la conscience théorique.

Dans le présent chapitre, nous tenterons de démontrer qu'une étude phénoménologique de la danse ne peut correspondre parfaitement à cette acception de la spatialité ni au statut ontologique qu'elle aménage, du simple fait qu'elle invite à mettre en suspens ce qui nous lie « pratiquement » à l'espace. Merleau-Ponty nous instruit effectivement sur un rapport de co-constitution de l'espace et du mouvement, mais toujours en tant que dévoilement d'un *projet d'atteinte* qui est toujours déjà une *expression primordiale*, c'est-à-dire une « opération qui constitue les signes en signes »⁸⁸. Or, comme nous l'avons vu, le geste dansé n'a aucune finalité externe à lui-même et il prend ses assises dans l'*aesthesis*; il s'élabore dans le domaine du sentir. C'est dans ce registre qu'il nous faudra retracer le phénomène de co-constitution du geste et de l'espace : il convient de sortir du sentier merleau-pontien puisque son étude ne fait qu'entamer sans l'approfondir une réflexion sur le mouvement abstrait, ayant pour effet de retarder le questionnement sur les

⁸⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, NRF, 1960, p. 84.

paramètres qualitatifs de l'espace. Nous verrons que la danse nous invite tout autrement à nous emparer de l'espace dans sa qualité plastique⁸⁹, c'est-à-dire dans sa double capacité de façonner et d'être façonnée qualitativement par le corps qui exécute un mouvement créatif. C'est ainsi que se dévoilera la mutualité générative entre un corps traversé d'accents, de forces et d'efforts, et un espace tensoriel, expansible, texturé ou même vibratoire.

Nous évaluerons alors si une réflexion sur la plasticité comme force de malléabilité fait nécessairement basculer l'analyse vers une voie vitaliste ou s'il est possible, avec elle, de rester dans le giron de la phénoménologie. Le point d'amorce de notre analyse sera la théorie merleau-pontienne de l'espace. Cette théorie jette les bases d'un espace comme ouverture processuelle qui dépend de facteurs existentiels préreflexifs. Nous confronterons cette théorie à une analyse non-phénoménologique de l'espace, celle de Rudolf Laban, fondateur de la danse expressionniste allemande (*Ausdruckstanz*), dont nous retiendrons la conception singulière de l'interdépendance du mouvement et de l'espace⁹⁰. Nous suivrons la piste de son espace *dynamique* (dynamosphère), un espace qui, de par sa qualité intrinsèquement « tensorielle », entame la transformation du schéma corporel en invitant le corps à suivre des « courants spatiaux » invisibles. Nous verrons qu'il est possible d'envisager le mouvement du corps dans l'espace dynamique dans sa fonction de

⁸⁹ Ici, la plasticité est prise au sens scolastique, du mot *plastein*, qui décrit les structures contenant une force permettant la malléabilité.

⁹⁰ Rudolf Laban, *Espace dynamique*, Bruxelles, Contredanse, 2003. Ce recueil rassemble trois ouvrages majeurs de Laban. Celui qui retiendra notre attention s'intitule *Choreutique*. Il a été écrit par Laban en 1939-1940 mais fut publié à titre posthume en 1966. Or, à l'époque où il écrivit, Laban profitait déjà d'une notoriété durable soutenue par la publication, à Stuttgart, de son ouvrage de 1920, *Die Welt des Tänzers* (Le monde du danseur).

« révélateur » des forces internes de l'espace. L'espace qu'*occupe* le corps propre et l'espace dans lequel il se projette participent d'une seule et même structure générative que la notion d'« effort-forme » (Laban) rend évidente. Nous chercherons alors à voir si les intuitions labaniennes sont susceptibles de s'inscrire dans un projet phénoménologique. L'apport de Maxine Sheets-Johnstone nous en donnera un indice : les conceptions merleau-pontienne et labanienne de l'espace (existentiel et dynamique), dans son analyse, parviennent à se lier selon un phénomène existentiel d'effort (la force du danseur), ce qui ouvre à la possibilité d'une « texturisation » mutuelle du geste et de l'espace. Comme nous le verrons, l'analyse de Sheets-Johnstone, en ce sens, offre les conditions philosophiques pour rapatrier un certain vitalisme labanien dans le giron phénoménologique tout en ouvrant la phénoménologie merleau-pontienne à la prégnance des *qualia* et du sentir.

2.1. Espace et motricité chez Merleau-Ponty et Rudolf Laban

Chez Merleau-Ponty, le sujet est toujours engagé dans son monde, et chacun de ses déplacements traduit un projet d'atteinte singulier des éléments qui constituent ce monde. Le projet du philosophe, en ce qui concerne l'espace, consiste à rapatrier cette notion au sein de l'expérience perceptive et de révéler sa constitution quant au vécu du corps propre. Dans la foulée d'Husserl, Merleau-Ponty récuse tout essentialisme en ce qui concerne l'espace. L'espace n'est pas un éther, un milieu vague et indifférencié dans lequel le corps serait plongé; il n'est pas non plus une essence avec des repères immanents (points cardinaux) dans laquelle le corps pourrait se positionner, pas plus qu'il n'est un a priori de l'intuition au

sens kantien, un préalable à l'expérience. L'espace phénoménologique ne précède ni n'excède le vécu du corps propre; il en est, à proprement parler, l'émanation constitutive. Pour citer directement le philosophe, on retient cette définition de l'espace : « la localité pré-objective du sujet qui se fixe à son milieu »⁹¹. Pré-objective parce que, sur le plan de l'expérience, cette localité s'ouvre d'abord comme rayonnement du corps, dans un immédiat, c'est-à-dire sans médiation ou délimitation de la pensée objectivante. C'est dans l'existence propre du sujet percevant que l'espace est rendu manifeste : « L'espace, et en général la perception, marquent au cœur du sujet le fait de sa naissance, l'apport perpétuel de sa corporéité, une communication avec le monde plus vieille que la pensée »⁹². L'espace est un lieu d'atteinte qui naît *en même temps* que l'être devient « être situé » : au gré de son développement, il perfectionne sa préhension, sa marche, sa dextérité, bref, il apprend à s'inscrire corporellement dans le territoire qui est le sien. Sur fond de ce territoire, présupposé dans l'expérience, s'ouvre alors un espace *processuel*, gradué, qui se constitue doublement par la vision et par la motricité. Pour Merleau-Ponty, c'est l'arc intentionnel⁹³

⁹¹ Merleau-Ponty, p. 309.

⁹² *Ibid.*, p. 294.

⁹³ Chez Merleau-Ponty, les paramètres de la conscience incorporée reposent sur un « arc intentionnel », une structure interne plus ou moins tendue qui détermine les possibles de l'intentionnalité. Sur cet arc reposent trois processus co-opérant ou trois secteurs qui sont toujours entrelacés dans l'expérience : la perception, la motricité, la représentation. La consistance des fonctions existentielles dépend de la tension de l'arc. Chez Merleau-Ponty, l'expérience de l'espace, au même titre que celle de la sexualité, est une manière d'être au monde qui rend compte du « rapport d'expression réciproque » entre ces secteurs. Le fléchissement de l'arc, toujours possible, constitue alors un ébranlement global dans l'expérience. Voir « Le corps comme être sexué » dans Merleau-Ponty, p. 184.

du sujet percevant, l'étalement de son « je peux », qui donne sa consistance ontologique cet espace vécu⁹⁴.

L'espace se co-constitue avec le voir et le mouvoir. Cette règle doit se comprendre de la façon suivante : voir l'espace objectif n'est pas suffisant pour dire que le corps spatialise, puisqu'un corps spatialisant doit pouvoir récupérer l'espace en *actes*. C'est par la motricité, supportée par la vision, que le monde acquiert sa pleine physionomie. Plus tard, dans *L'œil et l'esprit*, Merleau-Ponty raffermit cette règle : le mouvoir se constitue comme possibilité d'atteinte du monde dans un espace projeté par la vision, espace où rayonnent en cadence la chair du corps et celle du monde.

Tous mes déplacements par principe figurent dans un coin de mon paysage, sont reportés sur la carte du visible. Tout ce que je vois est par principe à ma portée, au moins à la portée de mon regard, relevé sur la carte du « je peux ». Chacune des deux cartes est complète. Le monde visible et celui de mes projets moteurs sont des parties totales du même Être⁹⁵.

L'espace est jugé praticable lorsque le corps peut y voyager sans l'effort de la représentation, mais l'assumer en actes par des kinesthèses « appropriées ». Merleau-Ponty dira même : « pour que le monde ait une physionomie normale, la perception doit se

⁹⁴ « Le mouvement est une variation de la prise du sujet sur son monde », Merleau-Ponty, p. 309.

⁹⁵ Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, c1964, 2006, p. 13.

prolonger dans le mouvement»⁹⁶. L'équilibre spatial est sans détour défini comme manifestation du corps aux déplacements justes.

La question se pose alors : est-il possible d'étendre cette conception merleau-pontienne de l'espace au domaine de la danse? Cette question engendre un soupçon : le statut ontologique de l'espace, tel que proposé par la phénoménologie merleau-pontienne, est-il ébranlé par la description d'un mouvement dit créatif dès lors que celui-ci ne traîne pas avec lui un projet d'« atteinte » effective appuyée sur la carte du visible? Cette interrogation ne peut trouver meilleure amorce que dans l'œuvre de Rudolf Laban, premier grand théoricien de la danse au vingtième siècle et dont la théorie de l'espace dansé est, certainement, la plus largement commentée et revisitée encore à ce jour. Plus près d'une pensée anthroposophique⁹⁷ que phénoménologique, Laban s'interroge sur le lien entre la spatialité et la motricité humaine dans les diverses facettes de la vie, du travail, de la création artistique, en passant par la thérapie et les rapports sociaux. Bien que ses écrits ne se positionnent guère face à la phénoménologie husserlienne et que nous puissions douter de ses connaissances de ce courant philosophique, sa théorie de l'espace dansé accompagne une

⁹⁶ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 160.

⁹⁷ Le viennois Rudolf Steiner, philosophe autodidacte et fervent admirateur de Goethe à qui l'on reconnaît l'émulation du courant anthroposophique au tournant du siècle, fut l'instigateur d'un entraînement rythmique pour la danse nommée « eurythmie » (du grec : bon rythme). Il s'agit d'une expression artistique, pédagogique et thérapeutique visant à retrouver les courants harmoniques primaux du corps en mouvement. Elle complète le programme mystique global de Steiner : « Lorsqu'on parvient, en formant les mouvements eurythmiques, à exprimer le langage que le corps humain contient en puissance, c'est tout le vécu de l'âme qui se manifeste à travers le corps, et les plus profonds mystères de l'univers peuvent devenir apparence artistique ». « Allocution sur l'eurythmie », (Londres 1923) cité dans Raymond Brulotte, *Rudolf Steiner et l'anthroposophie*, Paris, Société anthroposophique de France, 1989, p. 41.

expérience substantielle de cet art⁹⁸, laquelle prend racine dans l'expérience de son propre sentir. Laban écrit *Choreutiques* en 1939, ouvrage qui se présente comme une véritable courtepoinTE d'influences aussi diversifiées que la philosophie pythagoricienne, la géométrie euclidienne, les romantiques allemands, la psychanalyse jungienne et d'autres encore⁹⁹. Laban y développe une théorie sur la co-constitution de l'espace du mouvement, selon un système de lois relatives à leur relation dynamique, qu'il nomme *choreutique*. Ces lois encadrent une théorie mystico-scientifique du mouvement, à laquelle préside l'étude de l'harmonie¹⁰⁰. « La danse libre », danse d'*expression* qui prend ses assises à son époque par son influence jointe à celle de Mary Wigman, son élève, et de Rudolf Steiner – et dont il fait l'apologie – est le sujet principal de son étude. Laban y voit l'expression privilégiée de

⁹⁸ Rudolf Laban a été tour à tour danseur, pédagogue et chorégraphe, notamment pour l'Opéra de Berlin. Pour une lecture complète de sa biographie, voir Isabelle Launay, *À la recherche d'une danse moderne. Rudolf Laban et Mary Wigman*, Paris, Chiron, 1996.

⁹⁹ Rudolf Laban était un homme aux multiples influences. Quelques tendances se démarquent parmi elles : outre les hommages qu'il rend à Euclide, Pythagore, ou Platon, si l'on sonde les idées dominantes de son époque, nous pouvons affirmer que le génie de Laban s'apparente davantage aux esprits scientifiques de son temps plutôt qu'aux artistes. En effet, si un esprit est comparable à celui du théoricien, il est peut-être à trouver dans la figure d'Einstein. Il partage avec le scientifique une passion mystique pour la géométrie euclidienne, qui traque les lois mathématiques jusque dans l'harmonie musicale. On peut reconnaître chez Laban et Einstein une « religiosité cosmique », croyance en des principes régulateurs des lois de l'univers sans le concours de la divinité. Si la physique quantique s'impose tranquillement comme vérité scientifique incontournable à son époque, liant désormais le mouvement, l'espace et le temps dans une formule de co-dépendance, Laban, artiste, choisira d'en explorer les achèvements dans l'expression corporelle et plus précisément dans la danse. Ici, les travaux de quelques artistes de son époque trouvent écho dans son œuvre. Retenons parmi d'autres la rythmique d'Émile-Jaques Dalcroze, l'étude du mouvement de François Delsarte, l'eurythmie et la pensée anthroposophique de Rudolf Steiner et le dodécaphonisme d'Arnold Schoenberg. À l'instar des systèmes complexes qu'ils élaborèrent, chacun dans leur domaine respectif, Laban voulut, à son tour, faire de la danse l'objet d'un système global, unificateur des lois de la rythmique, du mouvement et de la tonalité. Aussi, comme le note Élisabeth Schwartz-Rémy dans la préface de « *Choreutiques* », Laban puise dans la philosophie allemande romantique des notions de force et de polarité. Voir Élisabeth Schwartz-Rémy, « Préface », dans Rudolf Laban, p. 13 à 18.

¹⁰⁰ Or, ces élucubrations sur l'espace macroscopique, imprégnées de l'air du temps et des études einsteiniennes sur la relativité, n'ont que très peu occulté ses études sur l'espace anthropologique – microscopique –, lesquelles sont encore aujourd'hui lues, commentées et expérimentées dans des écoles spécialisées.

l'expérience motrice humaine et des lois spatiales qui la gèrent. C'est avec la danse qu'il donne consistance à l'intuition qui guide toute son œuvre, et qu'il formule ainsi : « l'espace est le trait caché du mouvement et le mouvement est un aspect visible de l'espace »¹⁰¹. Aux abords de la pensée labanienne, la danse entre dans une véritable révolution spatiale : elle se dégage des impératifs de la danse de scène « à l'italienne », prise dans des jeux de perspective fondés sur la frontalité. Le nouveau modèle qu'il élabore méticuleusement, et dont nous nous proposons de retracer les paramètres généraux, a pour but de retrouver au fondement du potentiel formel de l'espace son potentiel dynamique, de dégager un espace qui soit opératoire hors des paramètres de l'espace scénique (ligne de fuite, devant / derrière, profondeur de champ) et des impératifs esthétiques (position, alignement et parcours des danseurs / danseuses) qui s'y rattachent. À cet égard, le modèle labanien provoque, au moment de son élaboration dans les années 1920, un désengorgement subit des clichés spatiaux qui font stagner la danse de scène.

Le nouveau modèle spatial que Laban propose se recentre autour d'une observation pointilleuse des mouvements du corps. L'espace chez lui se définit comme l'aire de déploiement des mouvements possibles sans que le danseur ne quitte sa base de support¹⁰². Cette conception n'est pas sans rappeler la définition phénoménologique de l'espace comme émanation du corps propre, mais celle-ci s'en distingue par son caractère formel et essentialiste. L'espace du corps propre est une « sphère d'atteinte », une forme plus ou

¹⁰¹ Rudolf Laban, p. 76.

¹⁰² Le point au sol qui s'inscrit comme prolongement perpendiculaire du centre de gravité du danseur.

moins diffuse qui contient des lois internes. Cette sphère comporte, selon la théorie labanienne, deux versants co-opérants et indivisibles dans l'expérience : la *kinesphère*, comprise comme l'aire géographique pouvant être atteinte par les mouvements, et la *dynamosphère*, le système de forces qui régit cette aire, en délimite ses courants, ses polarités, ses tensions centrifuges-centripètes. Selon ce modèle, le corps est toujours, autant dans l'expérience que pour des fins d'analyse, doublement situé : selon des repères spatiaux et selon des formules de forces. La sphère qui se déploie autour du corps contient en elle toutes les constitutions polyédriques (tétraédrique, cubique, hélicoïdale, etc.) et autres formes de la nature (bande de Moebius, spirale, anneaux)¹⁰³. Le corps voyage suivant ces

¹⁰³ Pour Laban, les polyèdres ne sont que des manifestations simplifiées et plus aisément appréhendables par l'esprit de l'aire véritablement englobante du corps, qui est d'abord et avant tout sphérique. En effet, le corps peut parcourir, en gardant son centre de gravité fixé à sa « place », toute la surface interne d'une sphère. Naviguant, libre dans la sphère, il est pris dans un « *flux et un reflux* » ininterrompu, semblable au mouvement de tout vivant. Or, Laban ne manque pas, en bon platonicien, de reconnaître dans la sphère l'idéalité pure, à laquelle participent toutes les autres formes, rappelant ce passage du *Timée* : « *Comme figure, il (le démiurge), lui donna celle qui lui convenait et qui lui était apparentée. Au vivant qui doit envelopper en lui-même tous les vivants, la figure qui pourrait convenir, c'était celle où s'inscrivent toutes les autres figures. Aussi est-ce la figure d'une sphère, dont le centre est équidistant de tous les points de la périphérie, une figure circulaire [...] – figure qui entre toutes est la plus parfaite et la plus semblable à elle-même – [...]* » (*Timée*, 33a.) À égale du centre de gravité aboutissent les rayons de trois axes qui traversent le corps : horizontal, vertical et sagittal. Or, Laban induit la figure de la sphère non seulement à partir d'une combinatoire de plans axiaux mais aussi à partir de vérités géométriques inhérentes à la morphologie même du corps humain. Naturaliste, il seconde les biologistes de son époque qui expliquent la structure matérielle et mécanique du corps humain par des lois morphogénétiques : le corps est une forme qui répond concrètement à la pression des lois mécaniques universelles, comme cela s'observe dans la formation de cristaux ou de coquillages. D'Arcy Wentworth Thompson (1860-1948), dans son ouvrage « *On Growth and Form* » (1917), fournit plusieurs exemples de corrélation entre les principes mécaniques et les formes biologiques. Chacune des transformations du corps suit un processus de minéralisation, selon Laban : « *Les mouvements de notre corps suivent des principes correspondant à ceux des cristallisations minérales et des structures des composantes organiques* » (Laban, p. 194). Ces « principes » ou lois de la physique agissent comme système de forces faisant émerger des formes dont les parties constituantes entretiennent entre elles un rapport de proportionnalité. La preuve de cette « mise à l'échelle » du corps humain s'est dévoilée habilement dans le découpage géométrique de l'architecte romain Vitruvius, rendu célèbre par Léonard de Vinci, sous l'appellation « Homme de Vitruve ». Ce célèbre dessin d'un homme en position debout, jambes et bras légèrement écartés du corps, dans cette « pose pentagonale » où les extrémités du corps sont reliées entre elles de façon à révéler la forme parfaite du pentagone. Puis, les pointes du pentagone, reliées entre elles, montrent un parfait tracé circulaire, à l'image d'un mandala indien (« mandala » étant le terme sanskrit désignant la sphère, unité suprême englobant le tout). D'où l'évidence que

configurations, lesquelles demeurent indifférenciées et invisibles dans la sphère jusqu'à ce que le mouvement les ramène à la perception, en tant qu'« aspect visible de l'espace »¹⁰⁴. Ces formes sont des complexes de forces qui guident les différentes parties du corps le long de courants spatiaux en les entraînant de façon harmonique du sommet à un autre d'un polygone ou le long de bandes, de vecteurs spiralesques, etc. Au regard de cette description, nous pouvons dire que l'espace, chez Laban, est un concept générateur sans matérialité propre : les différentes configurations géométriques qui le constituent n'ont aucune consistance matérielle mais, plutôt, elles constituent un système stimulateur et régulateur du transfert du poids du danseur.

Laban passe alors au registre de la dynamosphère, espace dynamique du mouvement organisé. La dynamosphère est donc un espace vide, doté d'une armature invisible qui délimite par des formules tensorielles les trajets du mouvement, lequel, en retour, amène ces formules à la « vie » dans une co-création dynamique. Ces trajets, bien qu'ils s'organisent selon une harmonique interne, sont sans lien avec une *praxis* quelconque. La dynamosphère n'est pas un *Umwelt*. En danse, tout « projet d'atteinte » ne coïncide pas avec l'appropriation

le cercle subsume toutes les formes géométriques, de la même façon que le lieu d'apparition de tout solide est la sphère. Mis en mouvement autour du corps, ce cercle issu de la pose pentagonale pivote autour des trois axes sus-mentionnés. La sphère devient alors une apparition ostentatoire. (Laban, « Le corps et la kinesphère », p. 91). En somme, Laban tente de formuler, par la science ou l'occulte, une preuve hors de tout doute de la réalité de la sphère comme idéal kinesphérique.

¹⁰⁴ Les mouvements du corps rendent visibles ces courants par le passage d'une « forme-trace » à une autre, autrement dit d'une concrétion physique à une autre. Le corps « dessine » la forme du polyèdre au gré de ses mouvements. Alors, la forme s'éteint virtuellement pour naître réellement, passant du potentiel à la visibilité de la trace : « Il est possible de suivre et de comprendre la création continue des traces spatiales à travers l'expérience du mouvement ». Rudolf Laban, « Introduction », *Espace Dynamique*, p. 77.

d'objets ou le cheminement autour de repères ou d'obstacles. Selon l'analyse labanienne, les trajets du corps en mouvement se dessinent en réponse aux forces et aux polarités qui tendent son espace kinesthésique, sans qu'il ne soit jamais question de « prise » sur un monde. Suivant ce modèle, l'intention motrice en danse est le moment d'amorce volontaire du mouvement qui jette le corps dans un flux harmonique.

À la différence d'un espace individuellement vécu comme chez Merleau-Ponty, Rudolf Laban n'exploite en aucun cas l'idée d'une contingence existentielle de l'espace. Sa quête a un caractère foncièrement positiviste : il lui importe davantage de fixer l'aspect universalisable de l'espace, lequel préside à son projet heuristique d'envergure, soit celui d'asseoir les lois harmoniques du corps en mouvement sur des principes spatiaux et de dégager des gammes de mouvements¹⁰⁵. Grâce à cet effort soutenu de schématisation de l'espace – avec la copule kinesphère / dynamosphère – il parvient à concrétiser son projet d'écriture du mouvement : un véritable système de notation issu d'une science du mouvement, équivalent pour la danse d'une partition musicale¹⁰⁶.

¹⁰⁵ « Il existe une affinité entre les diverses directions spatiales qui forment ensemble une configuration », p. 229.

¹⁰⁶ Ce projet devint en effet l'unique système d'écriture chorégraphique qui continue de faire école à ce jour.

2.2. Des trajectoires concrètes aux trajectoires abstraites

Pour Merleau-Ponty, c'est aussi le corps propre qui fonde le point-zéro de la spatialité. C'est à partir de son « sol perceptif » comme point d'origine que se déploient des rapports ou niveaux spatiaux (haut / bas, droite / gauche, étroit / large, etc.). Le corps est appelé à voyager dans des vecteurs spatiaux, en suivant les « fils intentionnels¹⁰⁷ » qui le lient à l'espace. Ces fils sont donc vecteurs d'un « projet » du sujet engagé dans son monde sans être des représentations : nous pouvons reconnaître que le corps voyage suivant des trajectoires qui se constituent à partir d'une tâche, en réponse à un « appel » de l'environnement. Or, le sujet ne se réfère pas directement à ces trajectoires dans le moment dense de l'expérience. Non plus, le corps perceptif ne voyage pas sur une carte faite d'axes, de plans dimensionnels ou suivant des tracés formels. Tout tracé du corps ne peut qu'être accolé sur le mouvement *a posteriori* afin de lui donner une consistance analytique, mais cette opération se constitue déjà hors du champ de l'*epoché* perceptive. Le sujet ne pense pas : « je ferai trois pas vers la droite, je déplacerai mon bassin horizontalement vers l'arrière et je courberai ma tête vers le bas en allongeant mon bras vers le coin inférieur gauche de mon corps pour attraper cet objet qui git par terre », cela bien sûr nierait le principe phénoménologique cher à Merleau-Ponty selon lequel « le mouvement n'est pas la pensée d'un mouvement et l'espace corporel n'est pas un espace pensé ou représenté »¹⁰⁸,

¹⁰⁷ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 151.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 161.

qui a fait l'objet de notre premier chapitre. Plus encore, la phénoménologie ne peut imputer à l'espace une structure essentielle constituée de formes, de forces ou de polarités. Ces qualités ne peuvent venir au jour que comme appendices de la pensée constituante, mais n'ont aucune réalité expérientielle¹⁰⁹. Dans l'expérience merleau-pontienne, l'espace ne s'appréhende pas comme un composé de forces ni une structure à détailler, comme c'est le cas pour Laban.

Si l'espace s'ouvre de façon graduée, c'est-à-dire relativement à la qualité de l'engagement du sujet dans son monde, il est alors toujours en proie à la déformation ou à la mésadaptation dès lors que l'arc intentionnel fléchit. Ce sont ces moments qui intéressent Merleau-Ponty, lequel y voit l'occasion de démontrer que l'espace n'est pas une notion a priori ni le fruit d'un consensus scientifique, mais qu'il dépend de la constitution du schéma corporel du sujet. C'est ce que démontrent les expériences perceptives inhibitrices telles le

¹⁰⁹ Pour Merleau-Ponty, la distinction entre spatialité vécue et spatialité rendue objective par l'intellectualisme devient évidente avec la notion de *profondeur*. C'est le propre de l'erreur intellectualiste que de fonder le phénomène de profondeur sur l'évidence géométrique, comme si elle n'était que la largeur d'un cube observée par le côté et, ce faisant, de reléguer cette évidence à l'état de simple conséquence logique. Certes, prévient-il, il ne faut pas inversement tomber dans le piège du psychologisme pour définir plus justement l'espace. Cette tendance se borne à déduire l'espace à partir du fait de la grandeur apparente des objets – les objets lointains apparaissent plus petits que les objets plus proches – et du fait de la convergence rétinienne – représentation visuelle corrélative au fait moteur du rapprochement des pupilles selon la distance des objets. Or, puisque ces deux faits, bien que réels, ne se révèlent jamais en propre lors de l'expérience vécue de la profondeur, nous ne pouvons pas réduire la réalité du phénomène de la profondeur à leur observation. Cette mise en garde n'a d'égale que celle plus communément adressée au psychologisme : nous ne pouvons réduire la réalité d'une sensation à l'énumération des faits objectifs qui l'accompagnent. Ces faits n'*expliquent* pas la profondeur, mais plutôt, ils forment un *motif* derrière une décision, une possibilité permettant le voyage effectif du corps propre dans la profondeur. Seule une conception existentielle de l'espace saura, dira-t-il, nous sortir des impasses logiciennes et psychologues, en la ramenant à une expérience effective : « *Avoir l'expérience d'une structure, ce n'est pas la recevoir passivement en soi : c'est la vivre, la reprendre, l'assumer, en retrouver le sens immanent.* » (*Ibid.*, p. 299). Par là, tous les gestes, qu'ils soient réflexes ou délibérés, sont le témoignage primordial du corps spatialisant.

sommeil ou la maladie, où les distances et les proportions sont démontées, et, d'une autre manière, les expériences affectant le sol perceptif, comme celle des lunettes d'inversion de Stratton¹¹⁰ où l'emplacement des objets ne s'accorde plus avec le geste réflexe de préhension. Dans cette distance de soi à soi, le sujet doit constamment « redresser » l'espace par essai et erreur, travailler à faire concorder le champ visuel avec le champ moteur jusqu'à ce qu'ils participent à nouveau du même « Être ». En d'autres mots, l'espace perçu n'est jamais une donnée pure puisqu'il peut se distendre, se retendre, s'assouplir ou s'élargir au gré de l'expérience. Et, comme le dit le philosophe : « on n'a pas le droit de niveler toutes ces expériences en un seul monde »¹¹¹ : établir la primauté ontologique de l'espace géométrique éradiquerait l'essence des apparences vécues. Toutefois, s'empresse-t-il d'ajouter, admettre la validité expérientielle des consciences mythiques ou malades n'implique pas de leur octroyer une valeur de vérité équivalente à celles des consciences nettes. Plutôt que de tout relativiser, il faudrait dire que les espaces brouillés *se détachent* d'un espace clair qui est le repère d'analyse. C'est ce dernier que la phénoménologie nous empresse de ne pas prendre pour acquis ou d'universaliser sans un examen approfondi.

¹¹⁰ Stratton, *Vision without inversion of the retinal image*, cité par Merleau-Ponty dans « L'espace », *Phénoménologie de la perception*, p. 283. L'expérience de Stratton consiste à évaluer le temps d'adaptation nécessaire au sujet pour s'arrimer à son environnement lorsqu'il porte des lunettes qui inversent l'expérience visuelle du haut et du bas.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 335.

Au seuil « supérieur » du champ moteur, Merleau-Ponty reconnaît la possibilité d'un geste abstrait, auquel un espace libre serait adjoint. En reprenant les analyses de Goldstein¹¹², il soutient que :

Le mouvement abstrait creuse à l'intérieur du monde plein dans lequel se déroulait le mouvement concret une zone de réflexion et de subjectivité, il superpose à l'espace physique un espace virtuel ou humain [...] il ménage devant lui un espace libre où ce qui n'existe pas naturellement puisse prendre un semblant d'existence¹¹³.

Le geste abstrait interprète subjectivement le monde hors de la concrétude, fait passer de l'actuel au virtuel. L'espace libre, aménagé pour la seule fonction de bouger, fait figure d'étalon à la danse qui le fait vibrer. Pour qu'un tel geste soit possible, dira-t-il, il faut qu'« une productivité humaine se fasse jour à travers l'épaisseur de l'être »¹¹⁴. Mais qu'est-ce à dire? Merleau-Ponty ne s'attarde guère aux dispositions particulières qui ferait d'un geste abstrait un geste proprement créatif, c'est-à-dire qui jouirait de la productivité pure comme amplification du sentir, ni aux implications que ce geste pourrait avoir sur le schéma corporel ou le champ spatial. Le geste abstrait prolonge le geste normal, et Merleau-Ponty

¹¹² Goldstein, Kurt. *Über die Abhängigkeit*, p. 160. Cité par Merleau-Ponty, « La spatialité du corps propre », *ibid.*, p. 129.

¹¹³ *Ibid.*, p. 129. Merleau-Ponty admet que le corps qui effectue un geste créatif change de « fonction existentielle » d'actuel à virtuel, rendant possible un renversement du « rapport naturel du corps et de l'entourage » (*ibid.*, p. 130), tout en admettant pas que ce changement de rapport instaure plus qu'un « semblant d'existence » mais qu'elle donne une épaisseur nouvelle au réel.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 130.

n'y voit guère plus qu'une disposition du sujet à « décrire un mouvement en l'air¹¹⁵ » sans obligation géographique, morale ou physique : une capacité pure dépourvue de troubles moteurs. Or, nous verrons, dans le prochain chapitre, avec les analyses de Michel Bernard, à quel point la « kinesphère fictive » et le mouvement abstrait qui évolue en elle, ne sont pas de second ordre dans l'expérience, mais creusent jusqu'à un degré encore plus fondamental dans l'expérience de la sensorialité. Merleau-Ponty, lui, ne semble pas reconnaître, dans cet espace « libre » que le geste créatif libère, une différence ontologique qui fait infléchir le rapport co-originaire soigneusement établi entre visibilité-motricité-espace. Pour le philosophe, cette différence se révèle uniquement lors d'expériences malades ou déstabilisantes, c'est-à-dire existentiellement de façon négative¹¹⁶.

2.3. Effort, force et texture

Laban, à son tour, exprime mieux que nul autre à quel point l'approfondissement du sentir kinesthésique libère des manifestations spatiales singulières. S'il pouvait s'accorder avec Merleau-Ponty en faisant valoir que « l'espace réel n'est pas uniquement l'intervalle entre les corps et les objets terrestres »¹¹⁷, ce n'est pas en vertu du vécu individuel qui aménage cet espace mais bien parce qu'il est polarisé, tendu, vectoriel : il y a, dans l'espace

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 130.

¹¹⁶ Nous élaborerons sur ce manque dans notre conclusion, en nous appuyant sur les travaux de Renaud Barbaras.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 265.

libre de la danse, des chemins combinatoires d'affinités qui formulent des « appels » au corps. La gageure du théoricien est alors de montrer que ces chemins mystérieux ne sont pas des invisibilités fermées dans l'espace, mais qu'elles sont véritablement abordables grâce à un engagement de la sensibilité kinesthésique. Le corps détient un potentiel de transformation, une capacité à se réorganiser en réponse à la configuration tensorielle de l'espace. En voyageant dans la kinesphère, le mouvement abstrait se module selon une force de projection que Laban nomme l'« effort ». Cette notion s'impose comme point de jonction entre la kinesphère et la dynamosphère : le danseur sensible déploie l'effort juste pour voyager d'un point à l'autre, pour répondre à la dynamique spatiale et en révéler les lois harmoniques internes. Ces lois, dont Laban tenta de percer le mystère, se formulent dans son système comme l'organisation permanente des forces tensorielles qui définissent le dynamisme de l'armature kinesphérique entourant le danseur. Le danseur répond aux formes de cette armature qui « dessinent » un rythme spatial en exécutant des gammes de transfert de poids¹¹⁸ analogues aux gammes musicales. Ces dernières, selon Laban, rendent évidentes que l'art doit puiser sa nécessité à même les lois de la physique, puisqu'il entretient avec elles un lien irréductible.

Il y a alors un rapport direct entre l'effort et l'espace qui s'établit et que Laban rend d'autant plus évident grâce au concept d'« effort-forme » : à chaque effort déployé dans la dynamosphère correspond une forme du corps comme « apparition spatiale », laquelle

¹¹⁸ Par exemple, la gamme A impose un circuit déterminé du poids du danseur d'un sommet à l'autre de l'icosaèdre qui se déploie autour de lui.

dévoile la constitution tensorielle de l'espace¹¹⁹. L'effort-forme s'annonce comme la « science » des accents dansés : tel mouvement est pentu, suspendu, tel autre est arrondi, vibratoire. L'intentionnalité du sujet / danseur se dévoile comme un sentir primairement énergétique : le corps se projette dans les courants de la kinesphère et, en se contractant dans des apparitions formelles, il en accentue l'armature. Le danseur assume activement l'espace et le temps, ou, si l'on veut, il rythme l'espace de ses mouvements; il libère à la perception le dynamisme caché de l'espace.

En extrapolant sur le projet labanien, nous pouvons reconnaître aisément dans la notion d'*effort* une composante qui se laisse rapatrier au niveau existentiel : l'effort se déploie dans les intensités vécues, de la reprise en acte d'une tension inhérente à l'espace. L'effort, dès lors, pourrait tomber sous la loupe de l'analyse phénoménologique : il révèle l'expérience du vécu du danseur, tout en demeurant dans le giron de l'espace virtuel et du geste abstrait. Il fait ressortir la dimension pragmatique du mouvement dansé en suggérant son adhésion graduée à la dynamique spatiale en présence. Ainsi, il fait ressortir sa dimension qualitative en répondant à la question : comment la qualité et l'intensité du geste répondent-elles à l'espace?

¹¹⁹ Laban, p. 103-105.

La phénoménologue Maxine Sheets-Johnstone, dans son ouvrage *The Phenomenology of Dance*¹²⁰ pousse encore plus loin les conséquences ontologiques de ce lien entre l'effort et l'espace. Dans son étude, la notion d'effort (qu'elle nomme force, le danseur étant le « centre de force ») est ciblée dans l'*epochè* de sa démarche phénoménologique : elle n'est plus une abstraction se déclinant en catégories d'accents toniques, mais se trouve rapatriée dans le vécu singulier du danseur. La force n'est pas traitée comme une quantité d'énergie emmagasinée dans le corps, elle est plutôt la manifestation de la projection dynamique du corps¹²¹. Cette projection est toujours une modulation spatiale qui se concrétise dans le mouvement singulier comme révélation de la force. Il s'agit alors de voir comment l'espace a la capacité d'être modelé, de se métamorphoser dans les parages du mouvement du danseur et non pas, comme c'est le cas chez Laban, de voir comment l'espace peut interpeler les corps. Selon sa théorie, l'effort que déploie le danseur à chacun de ses mouvements est un moteur de transformation de l'espace. Autrement dit, le danseur comme centre de force transforme perpétuellement son organisation corporelle, et, se faisant, il œuvre à la spatialisation perpétuelle de sa force¹²². Plus précisément encore, la structure de l'espace se transforme sous l'influence des qualités projectionnelles et tensionnelles du mouvement, laissant apparaître des « textures » spatiales singulières. Ces textures se répartissent en trois catégories primaires : l'espace résistant, pliant et résilient. À chaque accent du corps dansant correspond une texture spatiale : « Selon que la force est

¹²⁰ Sheets-Johnstone, *The Phenomenology of Dance*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1980.

¹²¹ *Ibid.*, p. 49-58.

¹²² *Ibid.*, p. 123.

projetée vigoureusement ou abruptement, elle peut donner l'impression de scier un espace qui résiste et s'oppose au mouvement; si elle est projetée d'une façon délicate, elle semblera glisser à travers un espace pliant et souple »¹²³. En résumé, avec Sheets-Johnstone, il faut comprendre l'espace comme une structure qui répond à l'irradiation d'un centre de force, qui est donc malléable, sans pour cela qu'une formule puisse épuiser les rapports entre les accents et la texture spatiale. L'espace ne se fixe jamais en une seule texture mais est en perpétuelle transformation au gré des transitions de la force. L'avantage de revenir à la force projectionnelle du mouvement est aussi de revenir au plan temporel de sa structure spatio-temporelle. À cet égard, Sheets-Johnstone fait valoir que :

la façon dont la force se projette crée une temporalité spécifique qui réfère à un mouvement singulier et crée aussi une spatialisation singulière de la force. Par exemple, un mouvement abrupte de la tête sur les côtés crée une temporalité et une spatialité différentes d'un même mouvement exécuté de façon soutenue¹²⁴.

Si l'effort-forme labanien se comprend comme une concrétion visible, c'est-à-dire une organisation corporelle qui concrétise une réponse énergétique à des impulsions spatiales, pour Sheets-Johnstone, ces formes visuelles/cinétiques montrent comment le mouvement spatialise la force, mais elles instruisent surtout sur la plasticité de l'espace. L'espace dansé est imaginaire; il se ressent comme texture qui jaillit de l'accentuation du

¹²³ *Ibid.*, p. 125.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 57.

geste. Dans le cas de Laban, l'espace peut être qualifié de plastique en ce sens qu'il a une puissance de modelage du corps. En revanche, dans le cas de Sheets-Johnstone, l'espace possède une qualification semblable, mais c'est en vertu de sa résilience, de sa capacité à être modelé par les corps dans l'instant du mouvement. Il ne faut pas conclure toutefois à la contradiction de ces deux analyses mais plutôt à leur complémentarité. En effet, chacune d'elle lève le voile sur un versant de la dynamique corps / espace, laquelle trouve sa complète expression dans une modulation mutuelle de l'espace au moment dense du mouvement dansé.

Le point de départ merleau-pontien tient son importance dans la volonté affirmée du philosophe de ramener l'espace à une expérience du corps vécu, permettant ainsi de contourner les pièges de l'essentialisme ou du psychologisme. Nous retenons dans cette analyse la nécessité de privilégier une institution anté-réflexive de l'espace, qui se déploie comme extension de l'intentionnalité kinesthésique sans effort supplémentaire de représentation. De plus, il est impératif de souligner l'apport de la théorie merleau-pontienne de l'espace en termes existentialistes : l'espace naît en même temps que le corps déploie ses aptitudes à aller vers le monde, et il est toujours prompt à la déflagration lorsque le corps est affecté et tombe dans des stades d'éveil inférieurs. Bref, l'espace témoigne d'une ouverture graduelle du sujet sur son monde. Or, nous l'avons vu, cette analyse s'avère lacunaire dès lors que le geste est tenu pour « abstrait » et que les kinesthèses sont évaluées en termes de

qualité et d'intensité. En opérant un détour par l'expérience du mouvement dansé, nous constatons que l'analyse merleau-pontienne refuse de voir dans l'espace autre chose qu'un jeu de perspectives; une série de rapports directionnels établis entre le corps propre et le monde dont il fait l'expérience et qui laisse en plan l'aspect temporel de la structure spatio-temporel du mouvement. L'expérience dansée nous montre au contraire qu'un geste dit « abstrait » comporte des complexes de qualités et ne tombe plus sous l'impératif phénoménologique merleau-pontien d'une intention comme « prise sur le monde ». En effet, lorsque la réduction s'opère au phénomène dansé, il ne s'agit plus de démystifier la distance perçue entre le moi et l'objet, puisqu'il n'est plus une question de déplacement des corps d'un point à un autre, ni d'un « projet d'atteinte » sur la carte du visible.

Comme nous l'avons vu, Merleau-Ponty n'engage pas de réflexion approfondie sur le geste créatif. Or, la danse évolue précisément dans ce registre. Une phénoménologie du geste créatif doit donc cerner les aspects de ce geste qui le situent comme proprement créatif et dégager, à partir de leur expérience, une conception ontologique de l'espace qui s'y accorde, sans *a priori*. Notre étude nous montre que le geste abstrait ne peut être simplement compris comme la prolongation du geste utile sans qu'une réflexion s'amorce sur les qualités énergétiques qui s'y manifestent, telle la modulation de l'effort (Laban) ou de la force (Sheets-Johnstone). Le danseur contracte sa sensibilité kinesthésique (son savoir comme capacité physique) et il spatialise sa force en engageant une transformation radicale de son organisation corporelle dans une forme qui concrétise une rythmique spatiale singulière, et ce, en avivant des paramètres tensoriels ou de texture. Le danseur expérimenté

sait effacer l'évidence de sa force au profit de ces modulations spatiales. Ainsi, la danse joue d'illusions : elle fait disparaître la force perçue et crée à sa place un univers de qualités, lequel trouve sa cohérence, son symbolisme, dans une auto-référentialité relevant de la chorégraphie totale.

Le passage par l'expérience de l'effort ou de la force vécue permet de concentrer l'analyse au moment de la co-crédation de l'espace intensif et du geste créatif tout en élargissant le giron de la phénoménologie. Il permet de découvrir un rapport de plasticité mutuelle qui lie le geste à l'espace : pour Laban, il s'agit de repérer, d'analyser et d'encadrer dans un cadre pratique la réponse adaptée du corps aux influx spatiaux grâce à la modulation de l'« effort-forme ». Pour Sheets-Johnstone, l'expérience actuelle du danseur comme centre de force permet de reconnaître l'émergence d'une texture spatiale particulière. Dans les deux cas, le corps est une aire, contractile et expansible, vibratoire ou linéaire : il se manifeste spatialement en tant que centre de transformation qualitatif. Il n'est pas une forme qui se détache d'un fond mais se présente comme génératif d'une consistance spatiale particulière ou révélateur de tensions internes à la structure spatiale environnante.

Ce retour à la force vécue permet-elle de respecter les bases théoriques établies par Merleau-Ponty au niveau du geste spontané tout en laissant la voie libre au geste créatif? Il s'agirait alors d'évaluer la prégnance de la force à l'aune d'une perspective existentialiste, laquelle proposerait de traiter l'effort ou la force comme institution d'une capacité interne, autrement dit, comme un comportement. Il nous faudra alors considérer la force comme une

forme (*Gestalt*) qui se constitue par sédimentations, à travers l'expression symbolique de l'intrication du sujet avec le monde. Elle serait un élément composite de la faculté motrice, laquelle, chez Merleau-Ponty détermine « l'amplitude variable de l'être au monde »¹²⁵. Sa fluidité est indicatrice de l'acuité perceptive de l'individu; elle témoigne du spectre de son adhérence au monde. Mais, comme nous l'avons constaté, opposer cette faculté à l'empire du sens (même préthétique), en l'envisageant comme voyage le long de « fils intentionnels » déployés sur la carte du visible, a pour effet d'aménager ontologiquement un espace praticable mais jamais plastique. La plasticité de l'espace, en effet, répond mal aux impératifs de la recherche phénoménologique, puisqu'elle semble évoluer dans un ressenti sensible qui résiste à l'observation scientifique, à l'évaluation ou au témoignage.

La danse, au contraire, encourage à dévoiler la réalité de ces contenus sensibles (qualités de la force et dynamisme de l'espace) : elle montre que l'adhérence motrice ne peut être définie uniquement de façon existentiellement négative comme le suggère Merleau-Ponty (déflagration de la faculté motrice s'il y a déflagration de l'arc perceptuel). Plutôt, la force du danseur, faculté employée pour *esthétiser* le geste créatif et texturer l'espace environnant, doit pouvoir se raffiner perpétuellement, jusqu'à « disparaître » en laissant toute la place aux textures et lignes de l'espace. Selon Sheets-Johnstone, cette force, rappelant l'effort labanien, peut être retrouvée dans le vécu individuel du danseur, donc conserver une valeur existentielle qui permette son évaluation phénoménologique, mais elle

¹²⁵ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 244.

devra alors relever l'« amplitude variable » de la sensibilité kinesthésique aux *qualia*, acquise au gré d'un apprentissage soutenu. L'effort juste ou la force adaptée sont visés et travaillés en eux-mêmes et pour eux-mêmes dans l'entraînement dansé et dans la recherche chorégraphique. Nous verrons par ailleurs que ces activités déploient leur plein potentiel lorsque l'imaginaire du danseur y est convoqué. En effet, il semble que la force aménage un espace fictif qui double l'espace ordinaire; il se déploie à la confluence de l'imaginaire radical du danseur et celui du spectateur.

Chapitre 3. L’imaginaire radical du corps dansant

Dans ce chapitre, nous tenterons de montrer avec Michel Bernard¹²⁶ qu’une kinesphère fictive enrobe et surdétermine la kinesphère spatiale du danseur. Il incombera pour ce faire d’approfondir puis d’appliquer la « théorie fictionnaire de la sensation », développée par ce philosophe, au contexte de la danse. Cette théorie, nous le verrons, surplombe les chiasmes merleau-pontiens de l’intrasensorialité (voyant /vu, sentant /senti), de l’intersensorialité (synesthésie) et de parasensorialité (percevoir /dire pour Merleau-Ponty ou sentir /énoncer pour Bernard), d’un méta-chiasme plus originaire encore – puisqu’il fonde tous les autres – entre la sensorialité et l’imaginaire. C’est ce nexus primordial qui permet de définir la kinesphère fictive comme l’espace où se déploie « la dynamique créatrice de fictions qui anime notre corporéité sentante et, du même coup, son articulation profonde, indissoluble et, comme telle, nucléaire et essentielle avec notre imaginaire radical »¹²⁷. Cette théorie nous permettra de démontrer la consistance phénoménologique de la métaphoricité du corps dansant qui s’annonce comme travail d’*approfondissement* du

¹²⁶ « Michel Bernard est agrégé de philosophie, docteur d’État, actuellement professeur émérite d’Esthétique théâtrale et chorégraphique à l’Université Paris 8, où il a fondé la formation danse au sein de l’UFR Arts-Philosophie-Esthétique. Directeur de la collection « Corps et Culture » aux Éditions Universitaires et de la collection « Art nomade » aux Éditions Chiron. A publié de nombreux articles et plusieurs ouvrages, dont “Le Corps” (Éd. Universitaires, 1972, 2^e éd. augmentée, 1976, réédité aux Éditions du Seuil (coll. « Points Essais » n° 317, 1995); “L’Expressivité du corps” (Ed. J.-P. Delarge, coll. « Corps et culture », 1976; réédité aux Éditions Chiron – La Recherche en Danse, 1986); “Critique des Fondements de l’éducation ou généalogie du pouvoir et/ou de l’impouvoir d’un discours” (Éditions Chiron 1988); “De la création chorégraphique” (Centre National de la Danse, 2001) ». Voir Université Paris 8 [En ligne]. http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur.php?cc_id=8&ch_id=22

¹²⁷ Bernard, *De la création chorégraphique*, p. 120.

réseau sensoriel et de *libération* du corps de son instrumentalisation et de ses significations usuelles. Nous verrons, avec Maxine Sheets-Johnstone et Laurence Louppe que la métaphore dans la danse est possible parce que le geste dansé a la faculté d'*abstraire* et d'*énoncer* des blocs de sensations¹²⁸. En effet, dans le contexte de l'entraînement du danseur ou de la création chorégraphique, la métaphore permet de *débrayer* une sensorialité inouïe et de sculpter des *états de corps* en travaillant les *qualia* qui président à la forme du mouvement. Finalement, nous verrons que l'imaginaire radical de la danse culmine dans une « lecture en acte »¹²⁹ de la métaphore par le spectateur.

3.1. Vers une « structure chiasmatisée généralisée » de la sensorialité

Selon le philosophe Michel Bernard, dans son ouvrage *De la création chorégraphique*, la danse porte à une seconde puissance cette vérité de la faculté motrice, qu'il y a une « kinesphère fictive qui hante et surdétermine la kinesphère visible par toute sa force de débrayage (dont nous comprendrons le sens plus loin) ou de projection, à la fois énonciatrice et expressive »¹³⁰. Selon son analyse, nous pourrions décrire la danse comme la projection d'une infinité de variations sensorielles qui participe d'un « mécanisme de

¹²⁸ Le phénomène d'abstraction sera davantage étudiée avec Maxine Sheets-Johnstone, alors que Laurence Louppe sera plutôt interpellée pour ses idées sur l'énonciation.

¹²⁹ Voir plus loin Philippe Guisgand.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 120.

simulation »¹³¹, un *simulacre* qu'il est possible de reconnaître dans l'acte d'énonciation lui-même. Il y aurait, dans l'acte de danser et dans l'acte d'énoncer, une seule et même activité surdéterminée par un « pouvoir fictionnaire originaire » (Bernard) que le corps s'emploie à mettre au jour au moment de la prestation scénique¹³².

Cette proposition de Michel Bernard trouve son port d'attache dans la théorie merleau-pontienne de la sensorialité telle que présentée dans *Le visible et l'invisible*. De l'avis du philosophe, cette théorie nous mène à terme à prendre en compte une « structure chiasmatisée généralisée », chapeauté par une théorie de l'imagination. Cette hyperstructure reconnaîtra à son tour, pour paraphraser Bernard, le potentiel du système sensoriel en entier, en repérant un système d'interaction à la fois entre la sensation et l'expression, où l'écriture, l'activité sensorielle et les kinesthèses s'orchestreront grâce à la force d'une projection simulatrice¹³³.

Pour illustrer l'imaginaire radical à l'œuvre dans la danse, Bernard se donne comme tâche de retracer les trois principaux chiasmes qui fondent l'ontologie de la sensorialité merleau-pontienne puis de bifurquer sur la piste de l'expression esthétique en montrant la nécessité de raffermir notre considération d'un « mécanisme énonciatif de l'acte de

¹³¹ *Ibid.*, p. 117.

¹³² *Ibid.*, p. 121.

¹³³ *Ibid.*, p. 117.

sentir »¹³⁴. Le premier chiasme qu'il repère chez Merleau-Ponty est dit « intrasensoriel » : le sentir corporel se constitue dans un instantané à double face, il est actif et passif à chaque épreuve des sens, il est voyant / vu, sentant / senti, entendant / entendu, etc., chaque posture fondant la possibilité de son revers. Le voyant peut voir *parce qu'*il peut être vu, il y a toujours une auto-affection qui règne dans la rencontre avec l'objet qui s'offre aux sens. Moi, autrui et le monde baignons dans cette visibilité anonyme de la chair qui « rayonne partout et à jamais » et cette visibilité totale fonde la synergie *entre* les organismes, dira Merleau-Ponty¹³⁵. Le second chiasme, que Bernard nomme « intersensoriel », est celui bien connu de la synesthésie que Merleau-Ponty considère non pas comme une distorsion des sens dans leur croisement, mais comme le mode de fonctionnement primaire de la perception sensorielle. Le corps se présente comme une immense caisse de résonance où les qualia du monde environnant sont autant de vibrations qui participent simultanément de tous les organes des sens. Déjà dans *Le doute de Cézanne*, Merleau-Ponty argumente que l'œil « sent », en reprenant les propos de Cézanne, qui dit voir la mollesse et l'odeur des choses¹³⁶. Le troisième chiasme au cœur de l'ontologie merleau-pontienne est celui qui entrelace le sens et le sensible lorsque l'intercorporéité culmine dans le moment de l'*expression*. Ce chiasme permet de cibler l'incursion de la pensée dans le système primordial de la sensorialité, ou, pour reprendre les mots de Merleau-Ponty : « le point

¹³⁴ *Ibid.*, p. 95.

¹³⁵ Merleau-Ponty, « L'entrelacs – le chiasme », *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 184-185.

¹³⁶ Pour Merleau-Ponty, la synesthésie est première dans l'acte de percevoir.

d'insertion du penser dans le monde du silence »¹³⁷. Là où le chiasme intersensoriel informe d'une « réflexivité des mouvements de phonation et de l'ouïe »¹³⁸, ce troisième chiasme, que Bernard délimite comme « para sensoriel », fonde la possibilité d'une « présence charnelle de la pensée dans la parole »¹³⁹, qui se déploie dans l'éloquence du *dire*. C'est ce chiasme ultime qui permet à Merleau-Ponty de développer la notion fondamentale que « l'idéalité n'est pas étrangère à la chair »¹⁴⁰, mais, plutôt qu'elle s'ancre dans le sensible. En d'autres mots, la signification s'accomplit dans l'intimité de la chair¹⁴¹.

Selon Bernard, Merleau-Ponty survole sans s'attarder suffisamment au mécanisme d'*énonciation* sur lequel repose le chiasme parasensoriel. Pour révéler toute la force heuristique du chiasme entre « l'acte de sentir et l'acte de dire », il faut, dit Bernard, clarifier le statut ontologique de l'*énonciation*, qui s'annonce plus complexe qu'un revirement matériel de la chair, sa capacité de faire « le dehors de son dedans et le dedans de son dehors »¹⁴². En prenant exemple sur la danse, Bernard montre qu'il n'est pas suffisant de considérer l'expression comme un rayonnement excessif de la chair mais qu'il faut

¹³⁷ *Ibid.*, p. 190.

¹³⁸ Merleau-Ponty cité par Michel Bernard, *op. cit.*, p. 98.

¹³⁹ Merleau-Ponty, p. 186-187.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ Lambert Dousson, commentateur de *L'œil et l'esprit*, fait valoir que, dans l'étude merleau-pontienne « la linguistique aide à instaurer ceci que l'intelligible est un invisible qui n'est jamais déraciné de son ancrage sensible qu'est la parole, et la réflexion sur la peinture comme langage silencieux et ses "significations muettes" ouvre à l'événement du sens à même le sensible ». « Les mots du texte » dans *L'œil et l'esprit*, p. 112.

¹⁴² Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, p. 187.

absolument remonter aux fondements de l'acte d'inscrire pour étayer le mécanisme qui contribue à un « débrayage » du réseau sensoriel du dedans vers le dehors, en l'occurrence, l'imaginaire¹⁴³.

3.2. De l'imagination dans la sensorialité

Selon les arguments de Bernard, rapatrier l'acte d'énoncer au cœur d'une théorie de la sensorialité laisse poindre la nécessité d'un méta-chiasme qui agirait comme tissu conjonctif des trois premiers. Le soubassement de la sensorialité reposerait sur la réversibilité permanente du sentir et de l'imaginaire et ceci, dira-t-il, puisque l'énonciation est essentiellement une opération de « simulation ». En effet, la danse ne saurait nous faire mieux pénétrer au cœur de ce phénomène : à l'instar de l'acte d'énonciation linguistique où l'inscription vocale ou scripturaire s'impose comme « réalité-substituée » des actions, de réalité intime ou environnante du locuteur¹⁴⁴, le danseur qui performe un mouvement joue fictivement de « forces gravitaires », de « fluctuations de ses pulsions », d'« affects ». Bernard dira : « toutes nos sensations ne se contentent pas de s'entre-répondre ou de résonner les unes sur ou dans les autres, mais elles tissent entre elles une texture corporelle fictive et instable qui habite et double notre corporéité apparente, à l'instar de l'acte

¹⁴³ Bernard, p. 98.

¹⁴⁴ Michel Bernard s'inspire ici des études sur le « débrayage actantiel » des linguistes Greimas et Courtrés. Le débrayage actantiel est une opération énonciative qui introduit le sujet de l'action comme non-moi (= il) dans le récit. Voir Greimas et Courtes, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1994.

d'énonciation, et qui simultanément lui confère une dimension expressive »¹⁴⁵. Ainsi, la kinesphère labanienne qui encadre et décortique le jeu gravitaire et temporel du danseur doit être doublée, selon le philosophe, d'une « kinesphère fictive » qui la surdétermine et lui confère une densité poétique singulière. Cette kinesphère invisible est l'aire de jeu de l'imaginaire du danseur, la zone de projection de ses intentions motrices les plus inouïes, qui sont les traces vivaces d'un « travail sensoriel complexe »¹⁴⁶. Bernard résume ainsi la structure chiasmatisée généralisée qui replace l'imaginaire à la charnière des chiasmes sensoriels : « Le désir de se projeter dans un *analogon* virtuel meut simultanément, en les articulant, nos manières de sentir, d'exprimer et de dire : bien loin de s'opposer ou, à la limite, de se contredire, elles s'alimentent dans la même pulsion et mettent en œuvre le même jeu corporel de projection spéculaire ou de dédoublement fictif : celui qui définit et caractérise notre imaginaire radical »¹⁴⁷. Nous verrons, en étudiant la métaphoricité du corps dansant, que puiser dans cet *analogon* virtuel ne se limite pas à un jeu du simulacre mais ose véritablement un approfondissement du sensible.

Le postulat selon lequel l'imaginaire anime la sensorialité n'est guère étranger à Merleau-Ponty. Son analyse de l'imaginaire dans la peinture a en effet de quoi nous instruire

¹⁴⁵ Bernard, p. 119. Déjà les chiasmes intra et intersensoriels participaient d'une fiction élémentaire : l'intrasensorialité stipule une auto-affection qui constitue passivement un « ressentir » de la main touchante comme complément du « sentir » de l'objet spatialisé par force de fiction. L'intersensorialité, à son tour, signale à quel point chaque sens, qui est déjà un processus de « simulation interne », s'enclasse aux autres sens et se double des fictions qui leur sont inhérentes.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 199.

¹⁴⁷ *Ibid.*

sur une théorie plus générale de l'imagination, applicable au contexte de la danse. Dans *L'œil et l'esprit*, l'imaginaire est décrit comme ce qui « tapisse intérieurement la vision »¹⁴⁸, laquelle n'est pas processus d'intellection, distinction logique, mais bien plutôt une forme de « broutage » du monde visible¹⁴⁹. La visibilité elle-même est une énigme, et la peinture honore et pousse à son comble l'arrangement paradoxal du monde auquel elle se prête sans cesse¹⁵⁰. Merleau-Ponty, dans *L'œil et l'esprit* affirme que « la peinture réveille, porte à sa dernière puissance un délire qui est la vision même, puisque voir, c'est avoir à distance, et que la peinture étend cette bizarre possession à tous les aspects de l'Être, qui doivent de quelque façon se faire visible pour entrer en elles »¹⁵¹. La distance entre soi et les choses pulse dans l'impensé de la vision comme décalage sensoriel initial, et le tableau porte à une seconde puissance l'« arrangement paradoxal » qui est déficience originaire de la vue elle-même¹⁵².

¹⁴⁸ Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, p. 18. C'est parce que la peinture est auto-fugurative, qu'elle questionne la vision elle-même et engage l'imaginaire qui la tapisse de l'intérieur. D'après Merleau-Ponty, le tableau peut se dire analogue au corps puisque tous deux s'entrelacent à la variabilité des phénomènes sans toutefois se réduire à une « chose » empirique du monde, puisqu'ils ont faculté de faire « apparaître » un monde, qui les contient et les fait apparaître en retour.

¹⁴⁹ Une expression que Merleau-Ponty emprunte au peintre Paul Klee.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 48.

¹⁵² La peinture d'un cheval ne montre pas une reproduction parfaite du cheval mais un agencement improbable de ses membres qui lui donne une allure de vitesse.

La peinture honore cette « quasi-présence » ou cette « visibilité imminente » qui ne s'oppose pas au réel, qui est en lui et qu'elle fait fructifier par la force de l'imaginaire¹⁵³. Comme tous les produits de l'expression (notamment la mimique du comédien) la peinture ne sert en rien à *restituer* une part absente du réel ou à le distordre volontairement mais bien plutôt d'offrir à l'œil une « ressemblance » qui est une façon d'approcher « autrement » le visible; non pas par une voie de contournement mais par un approfondissement du sensible qui, parce qu'il fait déborder la vision d'elle-même, est *amplification*¹⁵⁴. Ainsi, comme avance Merleau-Ponty, « la peinture figure et amplifie la structure métaphysique de notre chair »¹⁵⁵. La peinture, au meilleur de son expression, « métamorphose » le visible, pour reprendre les termes de Rodin, en ramenant à la perception des essences charnelles égarées dans ses angles morts¹⁵⁶.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 17.

¹⁵⁴ Merleau-Ponty reprend ici le terme du peintre Alberto Giacometti (1901-1966) : « Ce qui m'intéresse dans toutes les peintures, écrivait Giacometti, c'est la ressemblance, c'est-à-dire ce qui pour moi est la ressemblance : ce qui me fait découvrir un peu le monde extérieur ». Voir Alberto Giacometti, « La ressemblance » dans Encyclopédie Universalis [En ligne]. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/alberto-giacometti/4-la-ressemblance/>

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 33.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 54.

3.3. De la métaphore littéraire à la métaphoricité du corps dansant

Si, pour reprendre les mots de Paul Klee, Merleau-Ponty fait valoir que « la peinture est l'épure d'une genèse des choses »¹⁵⁷, c'est grâce à sa capacité de *métaphoriser* : la peinture est un « visible à la deuxième puissance, essence charnelle ou icône du premier »¹⁵⁸. En d'autres mots, elle dévoile, par l'exercice de la *ressemblance*, ce qu'il y a de plus primitif dans la rencontre charnelle avec le monde par le concours de l'imagination. Il y a, dans cette intuition de la métaphoricité de la peinture, l'esquisse d'une définition plus générale de la métaphore qu'il convient d'éclaircir et de nouer ensuite à la « théorie fictionnaire de la sensation » élaborée par Bernard. Celle-ci nous permettra d'examiner comment se jouent la métaphore et l'imagination dans le contexte de la danse. Il s'agira d'élucider la façon dont la danse célèbre l'énigme de la faculté motrice en puisant dans l'essence charnelle de cette dernière, en donnant un surplus de substance au lien entre le corps et le monde par voie de radicalisation.

Puisque la métaphore est, selon son acception élémentaire, une figure de style, il convient d'opérer un détour par la théorie littéraire pour en retracer l'occurrence dans le discours poétique. Il sera ensuite possible d'élargir sa portée aux autres sphères de l'Être dans une théorie générale, laquelle nous permettra d'évaluer sa consistance dans le contexte de la

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 50.

¹⁵⁸ Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, p. 24.

danse. Pour ce faire, les réflexions de l'herméneute Paul Ricœur, lecteur de Merleau-Ponty, pavent la voie mieux que nulles autres. Nous pourrions résumer ainsi la thèse de Ricœur : la métaphore, en combinant deux termes aux significations d'ordinaire hétérogènes, provoque une sortie hors des bornes de la littéralité en révélant des significations non conformes au lexique. Ainsi, la métaphore révèle la polysémie primordiale des mots et met l'Être à vif en lui donnant un nouvel espace de résonance, en ouvrant le lecteur aux multiples modes d'existence qu'il recèle. C'est une figure de style qui, soutient Ricœur, est une capacité de créer un sens nouveau hors de la cohérence logique¹⁵⁹. Elle formule en quelque sorte un écart de soi à soi du langage. Qu'en est-il de cette définition si nous nous situons dans le contexte de la danse? Nous pourrions avancer qu'au même titre que la métaphore verbale libère le mot de son asservissement au lexique, la métaphoricité du corps dansant rend visible un corps sans attache à un répertoire fixé dans une fonctionnalité particulière; il incite à un « écart de soi à soi » du corps en mouvement. La danse met au jour des combinaisons de mouvements ou des états de corps jusque là non-vus, qui nous semblent accumulés en dormance dans un angle mort de l'Être : postures et gestes oubliés, retenus, mis au rancart, inutiles, fous, foudroyants. Le corps dansant, ainsi, suspend la référence de premier degré, en le libérant des contraintes de la fonctionnalité et de la normativité et il dégage un « second degré » une gestuelle *jusque-là* non-perçue, qui révèle ce fond d'*ambiguïté* qui meut la sphère gestuelle toute entière. Pour l'exprimer en termes merleau-pontiens, nous pourrions dire que la danse révèle une faculté motrice aussi « fiévreuse » que la vision peut

¹⁵⁹ Paul Ricœur, *Écrits et conférences 2*, Paris, Éditions Seuil, 2010. Voir les articles « Herméneutique et monde du texte », p. 35-46, ainsi que « La métaphore et le problème central de l'herméneutique », p. 91-122.

l'être. Les peintres, disait Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit*, savent depuis toujours que la vision est le moyen « d'assister du dedans à la fission de l'Être »¹⁶⁰.

Comme le résume la philosophe Catherine Kintzler, la danse formule « un approfondissement du sensible et non pas son allègement ou son instrumentalisation »¹⁶¹. Il ne faut pas s'y tromper, ce « second degré » de la sphère gestuelle que la danse révèle n'est pas second du fait de son importance effective, mais il l'est plutôt parce qu'il exploite à la « deuxième puissance » la sphère gestuelle, jusqu'à sa zone archaïque, là où reposent les « épures de la genèse des choses ». À l'instar de l'œil qui peut, selon Merleau-Ponty, voir ce qui manque dans le monde pour être tableau, le corps dansant saisit ce *manque* qui ligote le corps moteur et tente d'y répondre. Il le fait, comme nous tenterons de l'exposer, en travaillant sa matière à partir d'un vaste soubassement où reposent virtuellement des contenus sensori-cinétiques qu'il s'applique à « débrayer » (Bernard), c'est-à-dire à énoncer dans la performance scénique. Or, il ne faut pas omettre de préciser d'avance qu'à la différence de la métaphore linguistique, comme le signale Laurence Louppe, « aucun *système d'articulation secondaire* (la langue) ne retient ce geste que la danse va elle-même arracher à l'inconnu du corps »¹⁶². En l'absence de toute nécessité de cohérence évidente, de syntaxe, de lexique, comment dire que la danse « participe d'un univers symbolique et non

¹⁶⁰ Merleau-Ponty, p. 55.

¹⁶¹ Catherine Kintzler, « L'improvisation et les paradoxes du vide », dans Catherine Kintzler et Anne Boissière, *Approche philosophique du geste dansé : De l'improvisation à la performance*, Paris, Septentrion, 2009, p. 17.

¹⁶² Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004, p. 112.

pas simplement cinématique »¹⁶³. Le débrayage de ce soubassement sensori-cinétique, de cet *archè* du corps en mouvement, est-il réellement *métaphorique*? En somme, pourquoi le danseur énonce-t-il des « significations muettes », plutôt que de travailler simplement des paramètres de mouvement?

Tout d'abord, prenons un exemple : Martha Graham, pionnière de la danse moderne américaine, crée en 1930 une pièce intitulée *Lamentation*¹⁶⁴, qui met en scène une danseuse qui se contorsionne dans un drap extensible, ne laissant apparaître que son visage. En évoquant cette pièce, Martha Graham dira : « le corps qui se lamente s'étire dans sa propre peau »¹⁶⁵. Pourtant, à la vue de cette pièce, nous ne pourrions dire que la danseuse se lamente *réellement*, ni même qu'elle mime une lamentation, non plus qu'il soit littéralement possible de *s'étirer dans sa propre peau*. Ici, le corps dansant métaphorise sans rendre présente de façon assertive la locution métaphorique prononcée par Graham : aucune justification verbale n'en constitue l'arrière-fond et ce même si une métaphore verbale a fait, comme nous le verrons, « force de débrayage » dans la création chorégraphique¹⁶⁶. La métaphore à l'œuvre ne s'appuie pas non plus sur une fonction allégorique au sens où elle n'encode pas un référent dans un symbole cernable ou dans une image fixe. Elle se distingue

¹⁶³ *Ibid.*, p. 118.

¹⁶⁴ Cet exemple est entre autre mis en exergue par la philosophe Sheets-Johnstone dans son article « Kinetic memory », *The Corporeal Turn*, p. 254-255.

¹⁶⁵ Martha Graham en entrevue dans *Finding Meaning through Dancing*, documentaire, Ovation TV [En ligne]. http://www.youtube.com/watch?v=OUoMc5Am_c0

¹⁶⁶ Nous verrons plus loin comment la métaphore littéraire offre une occasion de débrayage d'un soubassement imaginaire sensori-cinétique.

de la métaphore picturale : dans la copule comparé/comparant, en danse, le comparant est toujours manquant (contrairement au paysage qui demeure toujours accessible comme support visuel à la toile). Lorsque le corps métaphorise, le comparant n'est ni donné ni énoncé et ne fait pas non plus l'objet d'une spéculation, à être deviné dans les intentions cachées du danseur. De cela découle que si l'on peut reconnaître une qualité lyrique à la danse, celle-ci exclut la littéralité, puisqu'elle exclut que la danse soit « à propos de quelque chose *de précis* »¹⁶⁷.

3.4. Abstraire et rendre lisible

Il faut alors de se poser la question suivante : comment la danse travaille-t-elle la métaphore, comment peut-elle puiser, comme nous l'avons suggéré, jusqu' à l'« épure de la genèse des choses » et faire naître une signification de « second degré », à l'instar de la métaphore linguistique? Cette faculté, nous croyons, doit s'articuler autour de repères qui prennent leur source dans un savoir sensori-cinétique du corps dansant¹⁶⁸. Comme le souligne si bien Hubert Goddard, la danse est davantage « une modalité de relation au sensible que la production d'un objet déterminé »¹⁶⁹. Le corps est vivant, ouvert et sensible et c'est à même cette matière et dans les qualités qu'elle recouvre que l'on retracera ce qui

¹⁶⁷ Laurence Louppe, « Raison d'une poétique », *Poétique de la danse contemporaine*, p. 19.

¹⁶⁸ Sheets-Johnstone, « Thinking in movement », *ibid*, p. 61.

¹⁶⁹ Menicacci, A et E. Quinz, « Conversations avec Hubert Godard », *Quant à la danse*, n° 2, juin 2005, p. 42-47.

permet l'apparition de la forme reconnaissable, ce qui lui préside, c'est-à-dire les variations de poids, son intensité, sa retenue, son rythme etc. Ce sont, comme nous le verrons, ces blocs de *qualia* inhérents au mouvement, relatifs à la force virtuelle qui le conditionne, que la danse a pour faculté particulière d'*abstraire* de leur sphère gestuelle habituelle pour les rendre *lisibles* dans un moment d'énonciation. La danse a, en effet, la capacité de les présenter dans un dépouillement singulier. C'est dans ce mouvement d'abstraction et de restitution qu'elle trouve sa fonction symbolique.

La danse libère une essence charnelle, un lien archaïque entre le corps et le monde dont on ne peut dire qu'il soit seulement cinématique mais qui est avant tout symbolique et ceci puisque tout geste, peu importe son acabit, formule une *relation de sens* entre le corps et le monde dans lequel il évolue. Rappelons ici la thèse de Sheets-Johstone, présentée dans le chapitre « Penser en mouvement » : le sens prend sa source dans des *formes* et des *relations* soma-cinétiques (*corporeal-kinetic*) archétypales, c'est-à-dire dans des aspects récurrents et foncièrement différenciés de notre expérience perceptive, lesquels *s'imposent au concept* par le vécu corporel¹⁷⁰. Les formes reconnaissables (*Gestalten*) du comportement humain, outre les mouvements réflexes, instituent l'univers émotif et l'empire des gestes ordinaires de chacun, révélant sa sensibilité et sa potentialité face à son environnement. En effet, il faut voir comment, comme nous le suggère Laurence Louppe : « ce qui est d'ordre du sens n'est pas une valeur ajoutée, mais une fonction sémiotique que le corps recèle, à titre de potentiel

¹⁷⁰ Ces relations sont, par exemple, les rapports loin-proche, l'orientation, la profondeur, la verticalité, la force, le trajet, la quantité.

permanent »¹⁷¹. Le sens est toujours entrelacé aux mouvements les plus élémentaires, comme ceux d'« aller vers », de « prendre », d'« indiquer », d'« accueillir », de « rassembler »¹⁷². Ces mouvements, si élémentaires soient-ils, nous informent sur un lien symbolique archaïque entre le corps et le monde. Ensuite, ils s'amalgament et se complexifient jusqu'à créer le vaste répertoire moteur de l'adulte. Quant à la danse, elle s'annonce comme une *activité organique intégrale*, c'est-à-dire une activité qui emploie le potentiel sensoriel global du corps pour susciter et travailler des sensations kinesthésiques qui, toujours et depuis leur origine, s'enracinent dans un terrain sémantique et conceptuel.

La danse puise dans ces mouvements et porte à une seconde puissance les paramètres qui rendent tangible leur forme, en soulageant ces formes de leur attache sémantique habituelle. Le travail de la danse est de mettre au jour, comme le dit si pertinemment la philosophe Laurence Louppe : « le terrain organique où s'élabore cette sémantique, les pré-requis implicites qui en ouvrent les territoires d'apparitions »¹⁷³. Par son pouvoir d'abstraction, la danse travaille à même les blocs de *qualia* qui déterminent le devenir-forme du mouvement. Sheets-Johnstone signale que ce devenir-forme « jaillit de l'interrelation des qualités d'une force virtuelle »¹⁷⁴. Le danseur, dit-elle, travaille les aspects qualitatifs du

¹⁷¹ Louppe, p. 77.

¹⁷² D. Dobbels, C. Rabant et H. Godard, « Le geste manquant, entretien avec Hubert Godard », in *Revue internationale de psychanalyse*, n° 4, 1994, p. 66.

¹⁷³ Louppe, p. 72.

¹⁷⁴ La philosophe Sheets-Johnstone parle de « form-in-the-making ».

médium dans ses qualités tensorielles, linéaires, et projectionnelles, en tant que qualités interdépendantes d'un tout »¹⁷⁵. Le mouvement ordinaire de gestion du monde environnant ou celui généré par l'émotion se manifeste comme une orchestration de *qualia*, comme un complexe de tensions et de relâchements à l'œuvre dans le corps. Savoir distinguer, déloger et transformer les qualités fondamentales de ces mouvements ordinaires permet d'extraire ces gestes de leur contexte ordinaire pour les rendre expressifs dans un nouveau contexte¹⁷⁶. Comme le suggère Louppe, c'est grâce à cette faculté d'abstraction que la danse peut porter un mouvement quotidien sur scène, et jouer à « le redoubler, le vider, le désamorcer, le détourner »¹⁷⁷. La danse, dans ce cas, crée un léger écart de soi à soi du mouvement, une distorsion, et si nous avons à parler d'une « fonction lyrique » de la danse, c'est – comme s'accorderaient à dire les philosophes Sheets-Johnstone, Bernard, et Louppe, et pour reprendre les mots de cette dernière – en abordant « la mutation des textures du corps, de l'agencement de ses fluides et de ses lignes de forces »¹⁷⁸. En bref, on peut dire que la symbolisation prend sa source dans la modification, voire la métamorphose tensorielle du corps « sensori-cinétique », depuis un registre conventionnel jusqu'à un registre inédit. La danse symbolise parce qu'elle a la capacité d'abstraire les qualités qui président à la forme des mouvements ordinaires et elle le fait en soustrayant ces qualités de leur acception sémantique habituelle. De cette plongée au plus profond des significations motrices

¹⁷⁵ Sheets-Johnstone, *The Phenomenology of Dance*, p. 75.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 71.

¹⁷⁷ Louppe, p. 116.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 117.

jaillissent les mouvements les plus inouïs, jamais vus, qui semblent se déployer sur le fond d'ambiguïté de cette sphère « fiévreuse » de la motricité.

En danse, l'effort d'abstraction ne saurait être autre chose qu'un effort de dévoilement; en effet, l'« approfondissement du sensible » n'est pas un travail dans le bric-à-brac de l'en-soi, dans l'intimité hermétique du danseur. Il s'accompagne, comme de son immanquable revers, d'une *restitution* à la perception des qualités singularisées et travaillées par celui-ci. Nous pourrions avancer qu'il irait de la fonction principale de la danse de rendre évident ce revirement perpétuellement renouvelé entre *abstraction* et *expression* du complexe sensoriel. Pour Laurence Louppe, danser consisterait à « rendre *lisible* le réseau sensoriel que le mouvement à chaque instant fait rejaillir, et travaille en son propre retour »¹⁷⁹. Si elle y parvient, c'est en tant qu'expérience totale du corps, en engageant le vécu viscéral, c'est-à-dire en convoquant le corps comme entité intégrée et en évinçant l'exercice « futile » des extrémités (signes des mains, expressions du visage, pantomime, etc.), lequel n'agirait que comme imitation ou renforcement para ou post-linguistique »¹⁸⁰. Si elle joue sur le terrain de la ressemblance, comme le fait la peinture, la danse récuse toujours la mimesis de l'action, laquelle tablerait sur une reconnaissance conventionnelle de la forme. Elle est en effet bien loin d'un quelconque processus de codification. Rendre lisible ne veut toutefois pas dire instituer un sens nouveau : en regardant un geste dansé, nous ne sommes

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 77.

¹⁸⁰ Louppe, p. 65.

pas interpelés à découvrir ce qu'il *signifie*, mais bien plutôt, ce qu'il *laisse voir*, ou ce qu'il *laisse sentir*.

3.5. L'imaginaire de la danse

Ce travail d'abstraction et d'expression du réseau sensoriel doit reposer sur une aptitude précise du danseur à mettre en marche et à rendre effectif ce processus. Il convient alors de revenir à la « théorie fictionnelle de la sensorialité » formulée par Michel Bernard pour préciser la teneur phénoménologique de cette expérience du « débrayage », qui est « mécanisme énonciatif de l'acte de sentir »¹⁸¹. Il fait valoir que « c'est la prise en compte et la modalisation du travail de la sensation du danseur qui détermine la qualité de la création chorégraphique. (...) [laquelle est] désormais focalisée non sur la forme du mouvement mais sur la qualité du sentir »¹⁸². En effet, il revient au danseur de trouver la stratégie lui permettant d'activer adéquatement son réseau sensoriel intime pour travailler les blocs de *qualia*.

C'est là le défi de l'*énonciation* qui meut la danse : comment travailler au cœur du chiasme para sensoriel entre l'acte de sentir et l'acte de dire? Il ne suffit pas au danseur de percevoir les qualités qui président à la forme, il faut que se contractent en lui l'intention et

¹⁸¹ Bernard, p. 95.

¹⁸² *Ibid.*, p. 121.

la capacité de les énoncer, de les laisser vibrer de façon personnelle et originale. Comme nous l'avons déjà évoqué avec Bernard, l'énonciation est un processus de simulation; elle permet de restituer un mouvement dont les qualités ont été abstraites de leur acception ordinaire (Sheets-Johnstone) et de le déployer dans une kinesphère fictionnelle. Or, si nous suivons l'analyse de Bernard, cette opération ne peut se faire sans le concours de l'imagination comme organe moteur de toute simulation énonciatrice. La *simulation* ne consiste pas à ramener un affect défini sur scène comme dans : « voici un mouvement que je fais lorsque je suis en colère ». L'imaginaire radical de la danse, en tant qu'elle est une *activité organique intégrale* – charnière de la sensation kinesthésique et de la sémantique – s'appuie plutôt sur des dispositions subtiles relatives au savoir *sensori-cinétique* du danseur. Pour parvenir au raffinement de son réseau sensoriel, le danseur doit se trouver dans un d'état d'ouverture au sensible, et pour cela il doit suspendre sa rigidité posturale pour s'adonner à une recherche de sensations nouvelles. Avant de se mettre à bouger, il cherchera la neutralité lui permettant d'accueillir un vécu supposé, un « comme si » qui le portera dans un nouveau canevas *sensori-cinétique*. La réceptivité posturale est l'étape cruciale menant à la mise en résonance de l'imaginaire dansé. Il est le moment dense où le virtuel est en voie d'éclosion.

Pour reprendre la formule de Roland Barthes : « lorsque je résiste à l'analogie, c'est en fait à l'imaginaire que je résiste »¹⁸³. Il n'est pas surprenant alors que la métaphore

¹⁸³ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 48-49.

verbale permette ce débrayage intentionnel qui entrelace le sentir à l'énonciation. Elle est activation de l'imaginaire, structure métachiasmatisque qui permet ce retournement sensoriel entre le voir et le mouvoir, en tant qu'image débordant dans le vécu moteur. Déjà, le célèbre mime Etienne Decroux jouait de cette stratégie créatrice pour former ses émules. Son usage de la métaphore permettait de jouer en toute finesse avec les ficelles invisibles qui relient le corps à son environnement objectif : il enseignait, par exemple, à « prendre un verre sans blesser l'espace », et automatiquement la texture du geste se raffinait dans une projection singulière; douceur, fébrilité et précaution. À cet égard, Louppe explique : « lorsque l'histoire qui est en train de se dérouler par rapport à l'objet se trouve modifiée, cela implique la modification immédiate de l'état de corps »¹⁸⁴. Autrement dit, *la métaphore récite autrement le lien charnel entre le corps et le monde*. Elle joue sur le territoire de l'archè symbolique en approfondissant ses sillons. La tradition du butô emploie cette méthode de transformation sensorielle de façon exceptionnelle. Grâce à un système d'imagerie complexe, les danseurs sont amenés, dans un travail d'une finesse et d'une subtilité hors du commun, à modifier l'espace interne de leur matière corporelle laquelle est, selon la tradition, travaillée comme matière organique indéterminée, c'est-à-dire en-deçà d'une quelconque spécificité humaine¹⁸⁵. Tatsumi Hijikata, l'architecte de la danse butô, dictait à ses danseurs des métaphores du même style que celles-ci : « vous portez un vieillard

¹⁸⁴ Louppe, p 72.

¹⁸⁵ Ce qui fournit un exemple de cet exercice de « réceptivité posturale » dont il était question plus haut.

sur vos épaules » ou « vous marchez sur des aiguilles »¹⁸⁶. Les interprètes alors recherchent le point de bascule infime où ces images, au plus précis de leur incarnation, retournent le « gant » de l'invisible sensoriel au visible charnel. Ils entament alors la sculpture du corps par une modulation tensorielle complexe (tension, relâchement, retenue, accents, suspensions), sans travailler aucun de ces paramètres de façon directe mais en demeurant fixé sur la sensation véritable véhiculée par l'image, en endiguant toute intentionnalité excédentaire. C'est alors que chaque métaphore, lorsqu'elle est vécue dans sa plus grande intimité charnelle, institue une morphogenèse aux traits inédits. La virtuosité à laquelle parvient la danse butô n'est jamais recherchée en elle-même mais s'impose comme le résultat d'années d'entraînement où une *remise à zéro* du corps fonde la remise à niveau d'un potentiel de métamorphose.

Suivant ces exemples, nous saisissons avec plus de clarté comment la métaphoricité du corps s'emboîte dans la « théorie fictionnelle de la sensorialité » bernardienne. La métaphore verbale permet l'élaboration en acte d'un lien charnel inédit avec le monde en amenant le danseur à « débrayer » un réseau sensoriel complexe jusqu'au « débordement » charnel. Si infime soit ce débordement, il est toujours déjà *énonciation*. La métaphore se soucie des qualités qui sous-tendent la forme, et, ce faisant, elle modifie des états de présence kinesthésiques (ou des *états de corps* comme le veut l'appellation rendue

¹⁸⁶ Sur la métaphore dans l'œuvre de Tatsumi Hijikata, instigateur de la danse butô, voir l'excellent texte de Christine Greiner, « *Du corps mort vers la vie. Le butô selon Hijikata* », *Ebisu*, n^{os} 40-41, (automne 2008 - été 2009), Sao Paulo.

courante)¹⁸⁷. Ainsi, la création chorégraphique, lorsqu'elle fait appel à l'imaginaire, puise à même le savoir sensori-cinétique du danseur plutôt que d'aborder la forme cavalièrement. Or, comme le fait si bien remarquer Sheets-Johnstone, le travail de la danse est encore bien souvent subordonné à un abord purement cinématique. Plusieurs chorégraphes travaillent le mouvement comme notion abstraite et s'emparent du réseau conceptuel qui le borde : ils déclinent et combinent l'harmonie, la répétition, la vitesse. Ces concepts sont certes inhérents au mouvement mais, travaillés pour eux-mêmes, ils traitent précisément du mouvement lui-même sans toutefois s'interroger sur un « devenir-forme » qui le soutient et sur les qualités corporelles que ce « devenir-forme » recèle. À moins, bien sûr, que ces concepts soient traités en tant que qualités fondamentales qui président à la forme, démarche que l'on reconnaît notamment dans les pièces d'Édouard Lock, dans son traitement exceptionnel de la vitesse des *pas de deux*¹⁸⁸.

Nous avons supposé que la modification du réseau sensoriel ne saurait demeurer hermétique au vécu intérieur du danseur. Quelles sont les implications d'une telle affirmation? Il semble en effet que toute modification d'un état de présence est toujours la modification d'un *don* de présence. La métaphore s'énonce toujours comme *proposition* d'un monde possible, qui s'effectue, dans la danse, dans un partage de corps à corps. Pour reprendre brièvement la théorie ricœurienne, la métaphore serait *exécutée* par le lecteur,

¹⁸⁷ Philippe Guisgand, *À propos de la notion d'états de corps*, Centre d'études des arts contemporains, Université Lille 3, février 2011.

¹⁸⁸ Édouard Lock (1954-) est un chorégraphe québécois d'origine marocaine, directeur de la compagnie La La La Human Steps.

c'est lui seul qui la fait passer de son état de proposition à son actualisation dans un moment où il suspend son incrédulité et ouvre son imaginaire¹⁸⁹. Dans le contexte de la danse, nous pourrions dire d'une métaphore qu'elle est vivante lorsqu'elle parvient à « bondir » hors des frontières du corps dansant pour faire culminer son sens dans le vécu corporel du spectateur¹⁹⁰. Or, le spectateur doit savoir « lire » le mouvement dansé, et ainsi il pourra accéder, comme le suggère le philosophe Philippe Guisgand, à une « compréhension en acte de la danse »¹⁹¹. Pour « exécuter » la métaphore dansée, le spectateur doit mobiliser sa sensibilité kinesthésique et s'abstraire momentanément des conventions, soit celles de l'effectivité du mouvement ordinaire ou de celles que pourraient promouvoir un « lexique » préétabli. Il faut : « s'éloigne(r) de l'exégèse en tant que mobilisation de connaissances déclaratives réunies en faisceau pour proposer un sens (mais) s'inscrire dans une démarche philosophique, voire politique plus vaste : prendre le temps d'écouter les résonances de l'œuvre en soi, d'en formaliser puis d'en échanger les échos [...] »¹⁹².

¹⁸⁹ Devant une métaphore constituée verbalement, l'imagination agirait plutôt comme un moment de schématisation, au sens kantien : procédé qui tire une image du concept, la schématisation « donnerait une image à une signification émergente » (Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 244.) L'image serait alors un jaillissement, un produit du travail de schématisation, bien plus qu'elle ne serait une esquisse ou une « perception évanouissante ».

¹⁹⁰ Ricœur parle de la métaphore « vive » qui s'oppose à la métaphore « morte ». La métaphore vive détient la capacité de changer le monde du lecteur.

¹⁹¹ Guisgand, *À propos de la notion d'états de corps*.

¹⁹² *Ibid.* p. 1-3.

Il est de la responsabilité du spectateur de suivre le chemin qui remonte jusqu'aux « tensions et aux intentions¹⁹³ » qui président aux états de corps. La métaphore est exécutée par le spectateur dont le voir et le mouvoir, sous l'égide de l'imaginaire, se solidarisent à tel point que brandit en son expérience propre le réseau sensoriel qui soutient la forme du mouvement dansé. À ce moment, nul besoin pour le spectateur de justifier verbalement la métaphore, de formuler « le corps qui se lamente s'étire dans sa propre peau » (Graham). Si le spectateur fait culminer la métaphore, c'est dans un vécu effectif, dans l'*ébranlement* de son propre corps. Ce procédé ne peut s'expliquer que parce que le corps est le plan sur lequel se dresse le sens comme vécu kinesthésique : il est son lieu d'apparition.

En guise de synthèse, nous pouvons dire que le jeu de l'imaginaire, dans le contexte de la danse, se présente comme la force de simulation qui permet une reformulation du lien charnel entre le corps et le monde. Il est à l'œuvre lorsque le corps dansant *métaphorise*, c'est-à-dire lorsqu'il suspend ses conventions pour débrayer une zone du soubassement de la sphère gestuelle, pour approfondir le sensible par l'engagement du complexe sensoriel entier. La métaphoricité du corps dansant étaye cette « théorie fictionnaire de la sensation » qui suppose à juste titre la capacité de la danse à travailler à même une sphère symbolique plutôt qu'uniquement cinématique. Cette supposition s'accorde, comme nous l'avons vu, à

¹⁹³ *Ibid.*

l'observation que le corps est le lieu d'apparition du sens; qu'il constitue un potentiel sémantique permanent. La faculté de la danse de s'inscrire dans une démarche symbolique repose en outre sur son pouvoir d'*abstraction* qui est toujours pouvoir de *restitution*, de mise en lecture d'un réseau sensoriel qui préside à la forme des mouvements. L'imaginaire radical de la danse est cette structure métachiasmatisque (Bernard) qui entrelace sensorialité et énonciation et qui permet d'apprécier le débordement charnel de la métaphore verbale dans l'entraînement butô. Il semble alors que l'imaginaire culmine lorsque la métaphore parvient à être exécutée dans l'expérience du spectateur, lequel s'abstrait lui aussi de sa normativité corporelle et, pendant un moment, reste « fasciné par l'unique occupation de flotter dans l'Être avec une autre vie¹⁹⁴ », comme le poétise à merveille Merleau-Ponty.

¹⁹⁴ Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, p. 189.

Conclusion : la danse comme « activité à tendance infinie »

Dans la présente étude, il ne s'agissait pas d'*intégrer* la danse au cœur de la philosophie merleau-pontienne en l'égalisant avec les autres expériences perceptives. Plutôt, nous nous sommes servis de la pensée du philosophe pour offrir un cadre de révélation à la danse, pour l'observer et la questionner de façon à en révéler les nécessités internes. Ce faisant, nous avons cherché à savoir si la danse comme phénomène artistique pactise avec la méthode phénoménologique, si elle s'en détourne ou encore si elle permet d'en repousser les limites. Nos recherches ont alors montré que si la phénoménologie merleau-pontienne s'impose historiquement comme cadre d'analyse de haute pertinence pour les études théoriques sur la danse, son caractère rigoureux l'empêche d'embrasser intégralement l'expérience avant tout *esthétique* de cet art du corps. Nous sommes donc amenés à nous poser une question fondamentale : quelle lacune la phénoménologie merleau-pontienne ou la phénoménologie en générale doivent-elles combler pour que leur analyse du geste dansé soit plausible et féconde?

Revenons brièvement sur les découvertes de la présente recherche et voyons comment elles ont fourni des pistes de réponse à notre interrogation. En questionnant l'esthétisation du geste selon la méthode phénoménologique, nous avons pu délimiter avec plus de précision les dimensions que la danse habilite et creuse au moment dense de son

exécution. Invoquant l'approche merleau-pontienne, nous avons tâché de délimiter le « penser en mouvement » préthétique qui encadre et détermine toute gestuelle complexe. Ce faisant, nous avons observé une difficulté propre à la pensée du philosophe relative à son incapacité de cerner les kinesthèses hors de leur lien à la « praktognosia ». En effet, en les subordonnant au « je peux », Merleau-Ponty s'empêche de les envisager comme simples qualités sensibles. Ensuite, grâce à une réflexion sur l'espace et sur l'imaginaire dans la danse, nous avons pu faire le constat, avec Rudolf Laban et Maxine Sheets-Johnstone, que la réduction analytique à l'épreuve de l'effort — cette force singulière du danseur impliquée dans le geste — est nécessaire pour comprendre le *devenir* de la forme, autrement dit le passage de la force à la forme. Cela nous a permis d'élucider la correspondance entre l'engagement énergétique du corps et la mise sous tension de l'espace qu'il occupe. Il nous incombait en outre d'expliquer le mode de gestation de cette force dans l'empire du sentir de l'artiste. Nous avons vu que la qualité de présence au geste peut être modulée selon une variété de déterminants : tension, force gravitationnelle, pulsions, affects. Finalement, grâce à la théorie fictionnaire de la sensation de Michel Bernard, nous avons pu identifier ce qui faisait faute à la « puissance de projection » merleau-pontienne pour qu'elle soit « projection virtuelle de la sensation »¹⁹⁵ et que son devenir immanent puisse verser jusque dans le mouvement infime du danseur. Bernard, comme nous l'avons vu, décrit la force de projection comme un processus de débrayage intensif du sentir de l'artiste qui participe au

¹⁹⁵ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Paris, Centre National de la danse, 2007, p. 120.

méta-chiasme originaire, *plus originaire encore* que celui qui noue les sens (intersensorialité) dans l'acte perceptif. Bernard reconnaît dans ce méta-chiasme le « nexus radical et permanent entre sensation et imaginaire »¹⁹⁶. Fidèles à l'étude de Bernard, nous avons constaté que le jeu de transformation du geste, son énonciation, s'opère à ce *nexus*. La métaphore « incorporée », comme le soulève notre étude, est intime à ce phénomène : elle travaille au creux de la clé de voûte entre intention et intensité, en modifiant l'*état de corps* qui préside au geste.

Au terme de notre recherche, nous constatons que les multiples pistes d'analyse, bien que ciblant des concepts distincts, partagent un dessein commun : celui d'élucider les nécessités profondes du geste créatif. Cette connivence fondamentale n'est pas le fruit du hasard, bien au contraire. Force est plutôt de constater que les concepts d'état de corps, de dynamisme spatial, ou encore d'imaginaire sensoriel participent à un même réseau heuristique complexe que le phénomène de la danse révèle et met en mouvement de par sa nature stimulatrice du « sensible ». Cette constatation, dont il nous est impossible à ce stade d'évaluer l'ampleur des aboutissements pour la philosophie en général, oblige toutefois, en ce qui concerne notre étude, à une transition vers une question essentielle : devons-nous placer ce réseau conceptuel sous l'étendard d'une ontologie de la danse unificatrice? Cette interrogation, appliquée à la danse, renvoie par ricochet à une seconde interrogation, celle-là

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 121.

plus directement destinée à la tradition philosophique : si la phénoménologie merleau-pontienne doit être à ce point réaménagée pour s'appliquer à l'épreuve sensible de la danse, serait-ce à cause d'une impasse ontologique plus profonde? Nous sommes bien sûr tentés d'y voir les deux versants complémentaires d'une même orientation.

Ce changement de cap trouve un accomplissement partiel chez le penseur de la sensation Renaud Barbaras, dont nous nous proposons de retracer ici les propos en guise d'ouverture¹⁹⁷. Dans son article « Sentir et faire, la phénoménologie et l'unité esthétique »¹⁹⁸, Barbaras rend manifestes ce qu'il considère comme les plus saillantes limites de la phénoménologie de Merleau-Ponty, son « maître à penser », grâce à une étude sur le vécu esthétique qui cible tout particulièrement l'expérience de la danse. L'objectif du philosophe est alors de mettre à vif les zones limitrophes entre la phénoménologie et une philosophie de la vie, ou, plus précisément, d'encourager une porosité conceptuelle entre la rigueur méthodologique merleau-pontienne et une heuristique inspirée du vitalisme¹⁹⁹. Il s'agit là bien sûr d'un tour de force puisque le projet de la phénoménologie, de prime abord, consistait précisément à confronter les intuitions vitalistes alors qualifiées de a-scientifiques, hermétiques, voire mystiques, tout en refusant le réflexe positiviste consistant à contourner

¹⁹⁷ Le philosophe a d'abord honoré la phénoménologie merleau-pontienne dans de nombreux ouvrages, dont le plus saisissant est *Le tournant de l'expérience*, avant d'entamer son dépassement. En effet, dans ses ouvrages subséquents, il se détourne à ce point du modèle de son maître qu'il va jusqu'à mettre en péril l'ontologie du système en le frottant à une réflexion approfondie sur « le monde de la vie ».

¹⁹⁸ Renaud Barbaras, « Sentir et faire, la phénoménologie et l'unité esthétique », dans *Phénoménologie et esthétique*. Éditions encre marine, Paris, 1998, p. 21-40.

¹⁹⁹ Voir la note 29.

la question métaphysique²⁰⁰. La phénoménologie était en effet destinée, dès Husserl, à dissoudre toute opacité conceptuelle dans l'étude de la perception. La ferveur renouvelée du vitalisme²⁰¹ devait être contenue, voire vaincue, pour assurer la pérennité d'une subjectivité transcendante sans préjugés et ancrée dans la concrétude. Bien sûr la méthodologie scientifique quelque peu aseptisée d'Husserl trouve une souplesse renouvelée avec Merleau-Ponty, qui ramène la passivité et l'ambiguïté au creux du couplage signe/sens et met le vécu corporel à l'avant-plan de la structure perceptive. Ce tournant redonne à la phénoménologie la profondeur existentielle quelque peu laissée en friche par le maître allemand. Toutefois, selon Barbaras, Merleau-Ponty conserve son projet ligé à l'empire du sens et à son investigation ce qui, malheureusement, le détourne d'une véritable interrogation sur le travail sensible lui-même. Selon Barbaras, le philosophe ne fait pas l'effort de l'approfondissement ontologique du vécu esthétique qui est « acte » dense, création sensible, avant d'être fondation signe/sens.

Le retour à l'épreuve sensible

Le point focal de la critique de Barbaras consiste à dénoncer le diktat de l'*expression* qui règne chez le phénoménologue et qui aurait pour conséquence d'oblitérer le travail

²⁰⁰ Le positivisme logique bat son plein pendant l'entredeux guerres à Vienne. Le Cercle de Vienne défend alors une « conception scientifique du monde ». La philosophie qu'ils défendent a comme programme l'analyse logique de la valeur de vérité de propositions scientifiques.

²⁰¹ Incarné entre autre par la théorie bergsonienne de l'élan vital.

sensible de l'art. Dans la pensée merleau-pontienne, note Barbaras, le phénomène de la création artistique opère dans le prolongement du phénomène général de la perception : tous deux agissent sur le plan de l'expression primordiale, c'est-à-dire qu'ils participent à l'opération de faire ressortir un sens (même non thématique) de ce qui en paraît dénué. Or, Barbaras réagit vivement contre cette conclusion du phénoménologue : « c'est l'opération expressive du corps, commencée par la moindre perception, qui s'amplifie en peinture et en art »²⁰². Cette position, souligne Barbaras, installe une carence sur le plan de l'*œsthésis* lui-même en suggérant que tout approfondissement du sensible est en fait un approfondissement de l'éidétique, et ce, même si le sens demeure opaque ou ambigu. En effet, comme nous l'avons vu précédemment, Merleau-Ponty reconnaît que « l'idéalité n'est pas étrangère à la chair »²⁰³, mais bien au contraire, que « la signification s'accomplit dans l'intimité de la chair »²⁰⁴. Toute idée est une inscription charnelle, une expérience sensible dont l'art pousse à la seconde puissance le processus d'inscription originaire. Cela dit, Barbaras déplore que Merleau-Ponty, en défendant coûte que coûte cet entrelacement du sensible et du sens, survole l'épreuve sensible elle-même et se détourne de son pouvoir propre. En effet, lorsque Merleau-Ponty affirme : « la peinture comme langage silencieux et ses « significations

²⁰² Maurice Merleau-Ponty, *Signes*. Paris, NRF, 1960, p. 87.

²⁰³ Maurice Merleau-Ponty, « L'entrelacs - le chiasme », *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 186-187.

²⁰⁴ *Ibid.*

muettes » ouvrent à l'événement du sens à même le sensible »²⁰⁵, ne contourne-t-il pas la question qui consiste à connaître comment le sensible se travaille en lui-même, ou, autrement dit, comment son contenu se dynamise dans une forme? Notre étude nous permet d'appuyer la remarque de Barbaras selon laquelle la philosophie merleau-pontienne « tend toujours à aborder le plan hylétique depuis le plan noématique, même si c'est en un sens renouvelé »²⁰⁶. Nous avons tenté de démontrer, comme le fait le philosophe contemporain, qu'il est au contraire crucial de ramener au premier plan de l'analyse phénoménologique la dimension hylétique de l'expérience pour parvenir à révéler le contenu de l'expérience dansée. Puisque même si la danse révèle le potentiel sémantique permanent qui lie le corps et le monde, c'est en vertu des qualités sensibles qui lui président et ce sont celles-ci qu'elle travaille directement²⁰⁷.

C'est à un renversement heuristique que Barbaras invite. Il consiste à prendre comme point de départ l'épreuve sensible et à voir comment celle-ci assure le prolongement entre perception et expérience esthétique, comment elle est une activité permettant de lier le corps comme matière sensible et le corps comme matière mouvante et créative. À son avis, la danse s'inscrit précisément à la jonction « entre la vie perceptive et l'activité créatrice de

²⁰⁵ Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, p. 24.

²⁰⁶ Barbaras, p. 37.

²⁰⁷ Voir chapitre 3.

l'art »²⁰⁸ et cette disposition spécifique ferait même d'elle l'art le plus fondamental de tous, ou, plus radicalement encore : « le point d'origine de tout art, sa condition de possibilité »²⁰⁹. La danse rendrait possible les autres arts à cause de sa force unitaire, de sa capacité à posséder en germe l'unité esthétique dans le tissu connectif entre sentir et agir : « la danse manifeste une unité originaire du sentir et du 'se mouvoir', unité antérieure à tout apprentissage et constitutive de l'un et de l'autre »²¹⁰. Nous avons d'ailleurs soutenu l'argument que la danse traite mieux que nul autre art l'entrelacement de la sensibilité au mouvement et l'exécution de ses variations infinies.

Notre étude peut donc saluer l'invitation de Barbaras. Comme nous l'avons d'ailleurs vu dans le premier chapitre, s'il y a un « logos » du corps cinétique, un savoir-faire du corps en mouvement, il s'agit bel et bien d'un savoir préthétique qui est la capacité d'incorporer des complexes de *qualia* dans des orchestrations singulières, de saisir et de travailler des enchaînements de mouvements étalés à la conscience incorporée dans une densité dite « mélodique »²¹¹. Nous avons vu que Merleau-Ponty rend honneur à cette analogie de la mélodie musicale lorsqu'il évoque les comportements kinesthésiques complexes dans *La structure du comportement*. Il y fait remarquer que la coordination de mouvements

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 22.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ *Ibid.*, p. 38.

²¹¹ Voir chapitre 1.

complexes s'instaure comme *Gestalt*, comme « forme dont la physionomie d'ensemble surpasse l'adjonction de gestes discrets mais est un enchaînement éprouvé comme écoulement »²¹². Toutefois, son analyse ne peut mener à une description phénoménologique de la danse, ceci puisque les kinesthèses complexes qu'il décrit, même lorsqu'il leur octroie une densité mélodique, sont justement toujours *Gestalt* du comportement, c'est-à-dire un cas spécifique d'un mode d'enracinement dans un *Umwelt*. Ces kinesthèses sont toujours *au service* d'un dévoilement d'une signification englobante (même préthétique), mais jamais comprises comme bourdonnement singulier de l'empire du sensible. Or, comme nous l'avons vu avec Maxine Sheets-Johnstone, ce qu'on appelle le « savoir du corps sensori-cinétique » se manifeste plutôt dans la capacité de reprise, de complexification et d'amplification de *qualia* organisés en un amalgame de paramètres spatio-temporels-énergétiques. Le jeu de ces paramètres préside à la formation de textures singulières qui s'organisent dynamiquement sous forme de mélodies. Il y a un « savoir » du corps cinétique non pas en tant qu'octroi d'un sens, mais en tant que mode de conceptualisation fondé analogiquement sur le dynamisme corporel²¹³.

L'expérience de la danse nous montre que le « savoir du corps cinétique » doit admettre au préalable un travail sur le sensible : toute mémoire kinesthésique, ou apprentissage, est co-extensive à l'étude des *qualia* qui la composent. Le corps qui sait se

²¹² Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, p. 101.

²¹³ Voir notre analyse de Maxine Sheets-Johnstone au chapitre 1.

frayer dans ces mélodies, orchestrations qualitatives, peut entrer dans la danse. Bien sûr, il n'aborde pas les mouvements chorégraphiques en « pactisant » avec une conscience intentionnelle qui serait au-devant de lui, une prescription visant une réorganisation corporelle à laquelle le corps répondrait, comme dans une formulation du type « lever le bras en l'air avec la main plate, le coude rentré vers l'intérieur et l'épaule baissée ». La danse reste cet acte de création esthétique qui ne rationalise pas sur le sensible, qui ne le décortique pas, mais plutôt, qui le surdétermine. Sheets-Johnstone martèle à juste titre que ce sont davantage des paramètres sensibles qui organisent le geste : tension, linéarité, amplitude, projection aménagent la physionomie du sensible. Tourner l'attention vers l'une ou l'autre de ces qualités au moment de leur incarnation en cherchant à la surdimensionner, à gonfler sa valeur dans l'exécution, c'est là précisément que se joue l'épreuve de la danse. Là où le geste se défile en un seul temps de l'épreuve de la description, mais aussi de la fonction.

Ainsi, la question de l'intensité, de la texture ou de la qualité du geste est étrangère à la thématique merleau-pontienne de l'expression, qui situe le geste avant tout comme projet d'atteinte sur la carte du visible. Comme nous l'avons vu, même son analyse du geste abstrait, auquel il joint la possibilité d'un espace virtuel, reste insatisfaisante. Reprenons la description qu'il en fait :

Le geste abstrait n'est déclenché par aucun objet existant, il est visiblement centrifuge, il dessine dans l'espace une intention gratuite qui se porte sur le corps propre et le constitue en objet au lieu de le traverser pour rejoindre à

travers lui les choses. Il est donc habité par une puissance d'objectivation, par une « fonction symbolique », une fonction représentative, une puissance de « projection » qui d'ailleurs est déjà à l'œuvre dans la constitution des « choses »²¹⁴.

Il serait donc faux de dire que pour Merleau-Ponty, la conscience ne peut *jamais* assister au mouvement du corps propre, que les kinesthèses passent toujours sous silence dans l'enceinte de la conscience parce qu'elles sont le port d'attache à *partir* duquel la perception s'ouvre et sillonne le monde. Si Merleau-Ponty admet brièvement la possibilité d'un geste abstrait qui n'ait d'autres fins que lui-même, il déclare hâtivement que le geste, lorsqu'il n'opère pas face à un objet extérieur, devient lui-même objet de son action. Or, une telle déclaration, en plus de réduire l'expérience du corps à la possibilité binaire du geste-sujet de l'action ou du geste-objet de l'action, esquive la possibilité d'un retour à la densité de la « puissance de projection » qui préside au geste et empêche de décrire cette puissance. Il ignore ainsi cette force du vivre à l'œuvre dans la « constitution des choses ». En d'autres mots, d'aucune façon cette « puissance de projection » ne peut jouer sur le terrain de l'*æsthésis*, puisqu'elle continue de mettre de l'avant la praktognosia inhérente à son essence perceptive et expressive, et ce, même si c'est pour laisser deviner le moment libérateur où elle s'éloigne des diktats de cette praktognosia. En aucun cas, Merleau-Ponty n'élabore sur le processus d'esthétisation du geste, et cet escamotage a pour conséquence de laisser intacte la question, pour nous cruciale et fondatrice, de ce qui distingue le geste dansé des autres gestes plus « abstraits ».

²¹⁴ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 140-141.

La danse comme activité à tendance infinie

Barbaras, quant à lui, s'emploie à refonder une compréhension de l'*æsthésis* qui ne se ligue pas au dévoilement du sens, mais redescend jusqu'au sentir et qui unifie « l'expérience sensible et l'éprouver esthétique par le bas ²¹⁵ » plutôt que dans la sphère de l'idéalité, même préthétique. Il propose : « c'est bien parce que l'œuvre d'art fait appel par excellence au sentir et suppose une amplification et une complication du sentir que la discipline qui en traite est nommée *æsthésis* »²¹⁶. L'*æsthésis* prolonge l'expérience sensible, laquelle présente déjà une dynamique d'intensification qui trouve encore plus de force dans l'éprouver esthétique. Mais reste encore à élucider comment l'expérience sensible annonce déjà une « articulation avec le mouvement »²¹⁷, un *poiein*, c'est-à-dire un sentir qui culmine dans une *mise en mouvement*, dans un *acte* proprement créateur. Barbaras, à ce titre, avance que si éprouver et agir participent du même moment dense de l'expérience esthétique, il est possible de reconnaître une continuité entre l'expérience sensible et la production artistique qui annonce la possibilité d'une « sensibilité créatrice »²¹⁸. Aussi paradoxale que cette dernière expression puisse paraître, Barbaras y voit la raison d'être de la danse. Il presse à

²¹⁵ Barbaras, p. 25.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 23.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 31.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 31.

reconnaître que la danse est « une activité de création s’inscrivant à même la réceptivité sensible »²¹⁹.

Pour honorer cette tâche, Barbaras retient et approfondit un aspect de l’analyse du poète symboliste Paul Valéry. Les écrits de ce dernier ont une influence déterminante sur l’idée que Barbaras se fait de la danse. À cet égard, comme nous l’avons évoqué en introduction, il est intéressant de noter que Barbaras n’est pas le seul philosophe contemporain à s’inspirer des écrits de Valéry pour discourir sur cet art. En effet, dans un élan pour regagner un discours poético-spéculatif sur la danse et battre définitivement en retraite l’analyse structurale inspirée du positivisme, Valéry s’impose comme une source d’inspiration incontournable pour plusieurs penseurs²²⁰.

²¹⁹ Nous reprenons ici les propos de Frédéric Pouillaude à propos du projet de Barbaras. Voir *Le désœuvrement chorégraphique*, Paris, Vrin, 2009, p. 49. Frédéric Pouillaude est Agrégé et docteur en philosophie. Il est maître de conférences à l’Université Paris IV- Sorbonne.

²²⁰ Le projet de Laurence Louppe, dont notre étude s’est inspirée, a pris lui-aussi ses racines dans le projet valérien : sa « poétique de la danse », a ciblé comme point de départ la *poétique* valérienne, laquelle consistait à repérer la prégnance de l’acte de création²²⁰. Dans le contexte de la danse, Louppe s’est donc donné le défi, comme nous en constaté quelques occurrences, de penser la *révélation* du mouvement dansé, ou, plus précisément, l’épreuve de « transformation du sensible » qui fonde sa possibilité. Elle a ainsi honoré l’idée que le sujet est « présent à soi » dans l’acte créateur de la danse, qu’il contracte son vécu dans une manifestation sensible, sans pour autant avoir l’expressivité (comprise au sens merleau-pontien) comme but. Semblable au rôle que joue la poésie dans la langue, elle nous rappelle que la danse « tend à développer l’activité des facteurs porteurs d’émotif dans le geste, relié (...) à toutes les racines profondes de l’individu qui puissent colorer un énoncé gestuel²²⁰ ». Il s’agit donc, comme nous en avons fait état, d’une plongée dans les profondeurs du vécu émotif, plongée qui est en même temps renvoi à la surface, énonciation, débrayage d’un événement sensible. C’est ce qui nous invite à dégager les conditions qui font de la danse « un événement qui est un avènement »²²⁰, comme le suggère le chorégraphe Dominic Dupuy, cité par la philosophe. S’engager sur la voie d’une poétique de la danse, c’est-à-dire en rechercher les conditions d’émergence de l’activité de la danse, permet d’éviter la fixation à une école pensée, mais plutôt autorise à se frayer un chemin conceptuel en puisant à des influences multiples. Louppe nous a démontré la fécondité de cette approche.

Pour le poète, l'œuvre d'art est une « amplification du mouvement qui s'esquisse dans la sensation »²²¹. Elle installe un manque, que l'acte créateur ne parvient pas à épuiser, mais qu'il reconduit plutôt *ad infinitum*. Toute sensation est elle-même déjà « mise en mouvement », puisqu'elle est toujours conduite par une force d'atteinte, laquelle s'accroît dans le moment proprement créateur. Elle rappelle cette force qu'Aristote avait déjà cernée dans sa célèbre affirmation : « c'est parce qu'il désire que l'être humain se meut »²²². N'était-ce pas ce que Merleau-Ponty lui-même revendiquait dans *Le visible et l'invisible*, lorsqu'il positionnait le chiasme intersensoriel dans le vaste empire du dire : « et dès lors, mouvement, toucher, vision, s'appliquant à l'autre et à eux-mêmes, remontent vers leur source et, dans le travail patient et silencieux du désir, commence le paradoxe de l'expression »²²³ ? Barbaras répliquerait qu'il s'agit là encore et toujours d'une stratégie pour ramener sur le plan du signe (puis, donc, du sens) ce qui devrait agir dans un continuum « au niveau même du sentir », et refuser d'attaquer de plein fouet la dynamique du sentir elle-même. Pour résoudre cette carence, Barbaras poursuit sur les traces de Valéry en martelant : tout mouvement d'appropriation auquel aucun acte ne répond par l'apaisement appartient à la logique même de la sensation esthétique, elle est son propre. Les désirs dits « concrets » peuvent s'annuler lorsque l'objet leur parvient, mais le vécu

²²¹ Barbaras, p.32.

²²² Aristote, « De la manière d'imiter », *Poétique*, 433, Paris, Le livre de poche, coll. Classiques, 1990.

²²³ Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, p.187.

esthétique repose *a contrario* sur une attente dont la satisfaction retourne en un désir toujours plus vif, dont « la réponse génère la demande »²²⁴, à un tel point qu'une fuite vers un objet plus lointain encore, vers une excitation plus vive encore, s'installe comme motivation constamment renouvelée.

L'expérience esthétique est donc un processus d'intensification, dira Barbaras : « la perception engendre sa propre attente, c'est-à-dire une action qui tend non pas à l'annuler, mais à la renouveler, voir à l'intensifier, de sorte que la sensation se nourrit d'elle-même »²²⁵. Encore faut-il que le désir hurlant du sentir s'organise dans une production, dans une motion productrice et non simplement une errance désarticulée, pour qu'il soit question d'œuvre d'art plutôt que d'un quelconque délire érotique. L'un pourrait rétorquer que Merleau-Ponty s'était déjà emparé de ce procédé d'amplification du sentir dans l'expérience esthétique lorsqu'il défendait, dans *L'œil et l'esprit*, que la peinture « figure et amplifie la structure métaphysique de notre chair »²²⁶. Encore eut-il fallu qu'il tire les pleines conclusions de cette affirmation, qu'il retrouve le mode de vibration propre à cette chair, plutôt que de situer l'expérience esthétique dans le spectre d'un « délire » inhérent à la

²²⁴ Barbaras, p. 26. Dans la même lancée : « La possession engendre un appétit croissant de la chose possédée : en un mot, la sensation exalte son attente et la reproduit, sans qu'aucun terme net, aucune limite certaine, aucune action résolutoire puisse abolir directement cet effet de la réciproque excitation »

²²⁵ *Ibid.*, p.27.

²²⁶ Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*.

perception elle-même, c'est-à-dire assignant au signe la possibilité de se revêtir d'un sens potentiellement équivoque.

Barbaras tâche d'honorer la place déterminante qu'occupe le désir dans l'expérience esthétique. Notre étude s'accorde avec le philosophe lorsqu'il argumente que c'est bel et bien la danse qui témoigne avec la plus grande évidence et avec le plus de vivacité de ce projet d'amplification sensible : « elle atteste de manière éclatante que la forme esthétique proprement dite procède d'une amplification d'un mouvement de mise en forme qui est constitutif de la sensibilité »²²⁷. La danse travaille le mouvement vital en faisant déborder le geste hors de lui-même comme si celui-ci était poussé à s'excéder dans une atteinte vidée de tout contenu effectif. Mieux que tout autre art, la danse joue sur le terrain du désir. Affirmation à laquelle s'accorde Michel Bernard lorsqu'il propose : « le désir n'est autre que le processus fictionnaire qui constitue et détermine notre sentir »²²⁸ et suggère ensuite que la danse est l'art qui, par excellence, suscite ce processus dynamique de projection fictionnaire. En suivant ces deux philosophes et en restant fidèle aux résultats de notre recherche, nous pouvons avancer que cet art est, dans son essence, une activation et une surdétermination de l'empire du sentir qui prend place dans un monde fictif et agit sur un objet absent ou invisible, voire sur un objet fuyant. Comme l'évoque si bien Paul Valéry : « Il semble bien que (le danseur) n'ait affaire qu'à soi-même et à un autre objet, un objet capital, duquel il se

²²⁷ Barbaras, p. 38.

²²⁸ Bernard, p. 120.

détache ou se délivre, auquel il revient, mais seulement pour y reprendre de quoi fuir encore... »²²⁹. Comme nous nous sommes empressés de le faire remarquer, cet objet n'est pas donné en propre, il est une sensation inutile, un non-lieu ou une émotion révolue vers lesquels le corps tend sans se les représenter. Un corps qui est « désirant » est un corps qui ne trouve jamais d'apaisement dans la conquête de l'objet. Barbaras, témoigne lui aussi de ce phénomène, en s'inspirant de Valéry : « (la danse) est un mouvement d'appropriation sans objet, exacerbé par ce qui l'apaise »²³⁰, ou comme il reprend tout aussi poétiquement, « l'activité dansante est, par excellence, [et nous rajouterons par essence], une activité à tendance infinie »²³¹.

Nous avons donc montré comment et combien la dynamique du sentir reste sous alimentée chez Merleau-Ponty. C'est cette carence qui l'empêche de penser un geste abstrait qui puisse être inutile tout en demeurant nécessaire de par le simple désir qui anime son intimité, en tant que mise en appétit érigée sur l'insatiabilité. Le désir d'intensifier le bourdonnement qui anime la chair à la souche de l'émotif, de transiger d'un état corporel à l'autre avec comme simple gratification de frayer dans les interstices des rythmes spatial et textural, c'est cela qui donne sa raison d'être à la danse, qui fonde son travail de mémoire mais qui permet aussi de l'offrir en partage. Comme l'ont démontré Michel Bernard et

²²⁹ La conférence « Philosophie de la danse » (1936) de Paul Valéry, cité par Barbaras, p. 39.

²³⁰ Barbaras, p.39.

²³¹ *Ibid.*

Renaud Barbaras, la phénoménologie merleau-pontienne, confrontée à la danse, atteint une limite : il lui manque cette possibilité de faire passer la poésie radicalement au devant de l'empirie, pour retrouver le moment de débrayage, de mobilisation en acte d'une « sensibilité créatrice » qui prenne place en amont du sens dans un espace fictionnaire. Alors que la danse s'accommode bien de la méthodologie phénoménologique merleau-pontienne pour s'offrir un contexte de révélation, elle reconduit les fondements de cette dernière malgré elle vers la reprise d'une heuristique inspirée du vitalisme. Nous pouvons en faire le constat aujourd'hui ; la danse pourra toujours devenir un objet pour la science, mais sa véritable compréhension ne pourra faire l'économie de la voix des poètes qui, chacun dans leur subjectivité et par leurs spéculations, ont honoré son mystère.

Bibliographie

- Aristote.** « De la manière d'imiter », *Poétique*, Paris : Le livre de poche, coll. « Classiques », 1990.
- Agamben**, Giorgio. « Notes sur le geste », *Moyens sans fins*, Paris : Rivages, 2002, 153 p.
- Badiou**, Alain. « Petit manuel d'inesthétique : la danse comme métaphore de la pensée », *Flux*, 16 février 2010 [En ligne].
<http://lesilencequiparle.unblog.fr/2010/02/16/petit-manuel-dinesthetique-la-danse-comme-metaphore-de-la-pensee-1-alain-badiou/>. (Page consultée le 4 mai 2011)
- Barbaras**, Renaud. « Sentir et faire, la phénoménologie et l'unité esthétique », *Phénoménologie et esthétique*, Paris : Éditions encre marine, 1998, p. 21-40.
- _____. « Motricité et phénoménalité chez le dernier Merleau-Ponty », *Le tournant de l'expérience : Recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*, Paris : Vrin, 1998, p. 228-237.
- Barthes**, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris : Seuil, 1975, 192 p.
- Bergson**, Henri. *Matière et mémoire*, Paris : Presses universitaires de France, nouv. éd. 2010, 521 p.
- Bernard**, Michel. *L'Expressivité du corps*, Paris : Delarge, 1976, 417 p.
- _____. *De la création chorégraphique*, Paris : Chiron et Centre national de la danse, 2007, 270 p.
- Brulotte**, Raymond. *Rudolf Steiner et l'anthroposophie*, Paris : Société anthroposophique de France, 1989.
- Canguilhem**, Georges. « Aspects du vitalisme ». In *La connaissance de la vie*, Paris : Vrin. 1980, p. 83-100.
- Depraz**, Nathalie. *Comprendre la phénoménologie, une pratique concrète*, Paris : Armand Colin, 2006, 224 p.
- Dobbels**, D., **Rabant**, C. et **H. Godard**. « Le geste manquant, entretien avec Hubert Godard », *Revue internationale de psychanalyse*, n° 4, 1994, p. 63-75.

- Fabrizi**, Véronique. *Paul Valéry, le poème et la danse*, Paris : Hermann Éditeurs, 2009, 192 p.
- Foucault**, Henri. *Corps vivant et corps vécu*, Paris : L'Harmattan, 2011, 191 p.
- Gasquet**, Joachim. *Conversations avec Cézanne*, Paris : Éditions Macula, 1979, 320 p.
- Ginot**, I. et M. **Michel**. *La danse au XX^e siècle*, Paris : Larousse, 2002, 261 p.
- Giacometti**, Alberto. « La ressemblance », *Encyclopédie Universalis* [En ligne].
<http://www.universalis.fr/encyclopedie/alberto-giacometti/4-la-ressemblance/>.
 (Page consultée le 5 mai 2011)
- Godard**, Hubert. « Le geste et sa perception », dans **Ginot**, I. et M. **Michel**, *La danse au XX^e siècle*, Paris : Larousse, 2002, p. 2-8.
- Graham**, Martha. *Finding Meaning through Dancing*, documentaire (s.d), Productions Ovarions [En ligne]. http://www.youtube.com/watch?v=OUoMc5Am_c0. (Page consultée le 7 juillet 2011).
- Greimas**, J. et J. **Courtes**. « Débrayage », *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris : Hachette, 1994, p.79-82.
- Greiner**, Christine. « Du corps mort vers la vie. Le butô selon Hijikata », *Ebisu*, n° 40-41 (automne 2008 - été 2009), Sao Paulo, p. 143-152.
- Guérin**, Michel. *L'espace plastique*, Bruxelles : La part de l'œil, 2008, 117 p.
- Guisgand**, Philippe. « Lire le mouvement dansé », *STAPS*, n° 89, (automne 2010), p. 85-89.
- _____. *À propos de la notion d'états de corps*, Centre d'études des arts contemporains, Université Lille 3, 2 février 2011 [En ligne].
http://www.google.ca/search?client=safari&rls=en&q=guisgand+états+corps&ie=UTF-8&oe=UTF-8&redir_esc=&ei=XPH4TrqWLSbd0QHOpvioAg. (Page consultée le 3 avril 2011)
- Horton Fraleigh**, S. *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics*, Pittsburgh : University of Pittsburgh, 1987, 328 p.
- Humphrey**, Doris. *Construire la danse*, Paris : Coutaz, 1991, 211 p.
- Husserl**, Edmund. *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris : Presses universitaires de France, nouv. éd. 1964, 205 p.

- Kintzler**, Catherine. « L'improvisation et les paradoxes du vide », *Approche philosophique du geste dansé : De l'improvisation à la performance*, Paris : Septentrion, 2006, p. 17-24.
- Laban**, Rudolf. « Choreutiques », *Espace dynamique*, Bruxelles : Contredanse, 2003, p. 69-218.
- Launay**, Isabelle. *À la recherche d'une danse moderne. Rudolf Laban et Mary Wigman*, Paris : Chiron, 1996, 287 p.
- Le Moal**, Philippe. *Dictionnaire de la danse*, Paris : Larousse, 1999.
- Loupe**, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*, Paris : Contredanse, 1997, 351 p.
- Menicacci**, A. et E. **Quinz**. « Conversations avec Hubert Godard », *Quant à la danse*, vol. 2, n° 2, 2005 (juin), p. 42-47.
- Merleau-Ponty**, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1945, 531 p.
 _____. *Signes*, Paris : NRF, 1960, 438 p.
 _____. *Le visible et l'Invisible*, Paris : Gallimard, 1964, 360 p.
 _____. *L'œil et l'esprit*, Paris : Folio, 2006, 155 p.
 _____. *La structure du comportement*, Paris : PUF, nouv. éd. 2009, 248 p.
- Nancy**, Jean-Luc. *Corpus*, Paris : Métailié, 2000, 331 p.
- Nietzsche**, Frederic. *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris : Maxi-livres, 2002, 320 p.
- Ohno**, K., et Y. **Ohno**. *Kazuo Ohno's World: from without and within*, Wesleyan : Wesleyan University Press, 2004.
- Pouillaude**, Frédéric. *Le désœuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris : Vrin, 2009, 432 p.
- Reynolds**, N. et M. **McCormick**. « Schism and Transition : Reinterpreting Modern Dance (1940-2000) », *Dance in the Twentieth Century, No Fixed Points*, New Haven : Yale University Press, 1993, p. 354-392.
- Ricœur**, Paul. *La métaphore vive*, Paris : Édition du Seuil, 1975, 414 p.
 _____. « L'imagination dans le discours et dans l'action », *Du texte à l'action*, Paris : Éditions du Seuil, 1986, p. 237-262.

- _____. « La fonction herméneutique de la distanciation », *Du texte à l'action*, Paris : Éditions du Seuil, 1986, p. 113-132.
- _____. « La métaphore et le problème central de l'herméneutique », *Écrits et conférences 2*, Paris : Éditions du Seuil, 2010, p. 91-122.
- _____. « Herméneutique et monde du texte », *Écrits et conférences 2*, Paris : Éditions du Seuil, 2010, p. 35-46.
- Sheets-Johnstone**, Maxine. *The phenomenology of dance*, New York : Books for Librarians, 1980, 158 p.
- _____. *The Roots of Thinking*, Philadelphia : Temple University Press, 1990, 389 p.
- _____. « Kinesthetic Memory », *The Corporeal Turn*, Exeter : Imprint Academic, 2009, p. 253-277.
- _____. « Thinking in Movement », *The Corporeal Turn*, Exeter : Imprint Academic, 2009, p. 28-63.
- Séchan**, Louis. *La danse grecque antique*, Paris : Édition de Boccard, 1930, 369 p.
- Shusterman**, Richard. *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, Paris : L'éclat, 2007, 291 p.
- Schwartz-Rémy**, Élisabeth. « Préface », *Espace dynamique*, Bruxelles : Contredanse, 2003, p. 13-18.
- Valéry**, Paul. « Philosophie de la danse », *Œuvres I, Variété*, Paris : Gallimard, 1957, p. 1390-1403. Conférence donnée à l'Université des Annales le 5 mars 1936. Première publication dans Conferencia, 1^{er} novembre 1936.
- Platon**. *Timée*, 33a., traduction de Luc Brisson, Paris : Flammarion, 1999, 438 p.
- Wigman**, Mary. « Philosophy of Dance », *Modern Music* 8, n° 2, 1951.
- _____. *Le langage de la danse*, traduction de Jacqueline Robinson, Paris : Éditions Papiers, 1986, 101 p.