

L'ombre du geste

**Le(s) sens de l'expérience
en danse contemporaine**

Georg Editeur bénéficie d'un soutien de l'Office fédéral de la culture
Pour les années 2021-2024.

Cet ouvrage est publié avec le soutien du Fonds national suisse de
la recherche scientifique (FNS).



Georg Editeur
Chemin de la Mousse, 46
1225 Chêne-Bourg, Suisse
www.georg.ch

Mise en page : Nord Compo
Couverture : Fred Michiels

En couverture :
Cie Massimo Furlan/Numéro23Prod, Un Jour (2014)
© Laure Ceillier & Pierre Nydegger, Numéro23Prod

© 2022

ISBN (papier) : 9782825712740
ISBN (PDF) : 9782825712757

DOI : 10.32551/GEORG.12740

Tout droits de reproduction, de traduction et d'adaptation y
compris pour la photocopie, réservés pour tous les pays.

Cet ouvrage est publié sous la licence Creative Commons CC BY-NC-ND
(Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de
Modification)



L'ombre du geste

**Le(s) sens de l'expérience
en danse contemporaine**

Claire Vionnet

GEORG



Cie deRothfils, They Keep Disappearing (tournage 2015) © Matthias Günter

Ce livre est issu d'une thèse de doctorat soutenue en 2018 à la Faculté des sciences sociales et politiques de l'Université de Lausanne. Elle a été dirigée par le Pr Vincent Barras (Institut des humanités en médecine, Université de Lausanne), et codirigée par la Pr Christina Thurner (Institut für Theaterwissenschaft, Université de Berne). Pour le jury s'y sont ajoutés les Prs Véronique Mottier (Université de Lausanne), Philippe Guisgand (Université de Lille) et Georgiana Wierre-Gore (Université Clermont Auvergne). La recherche a été conduite de 2013 à 2017 grâce à une bourse Doc.ch du Fonds national suisse de la recherche scientifique, intitulée *Corporéité dansante : Imaginaire des chorégraphes suisses*.



Cie Nicole Seiler, Shiver (2014) © Nicole Seiler

Résumé

Ce livre met en exergue ce qui se loge dans l'*Ombre du geste dansant* à partir d'une ethnographie des processus de création de trois compagnies suisses : Cie Nicole Seiler, Cie Massimo Furlan/ Numéro23Prod, Cie deRothfils. L'anthropologue s'est intéressée au *processus* de fabrication d'œuvres chorégraphiques qui abordent des questions *existentielles*. Angoisse, solitude, rapports entre morts et vivants, ces performances mettent en scène des *ombres* sous la forme d'esprits, de fantômes et de monstres. En mettant l'emphasis sur l'œuvre chorégraphique *en train de se faire*, la dimension esthétique a été liée au contexte de production. Enrichie par une pratique personnelle de la danse, cette recherche est née d'une anthropologie phénoménologique. La proximité avec les danseurs et chorégraphes a introduit la chercheuse au cœur des préoccupations de la création chorégraphique, et l'a amenée à partager les joies et les douleurs des corps affectés. Il y est question des ombres derrière le geste : les corps choisis pour porter le geste, les ombres d'autrui présents dans la danse du soliste, les instructions du chorégraphe, les contraintes de l'improvisation, les sensations, l'univers de sens de la pièce et le récit de l'interprète pour *habiter* son geste. La biographie du geste singulier est retracée dans son rapport au collectif, avec l'appui de la métaphore de l'ombre. En dialogue avec les études en danse, cet ouvrage contribue aux théories sociales du corps et des sensations.

Summary

Drawing upon an ethnography of production processes of three Swiss dance companies (Cie Nicole Seiler, Cie Massimo Furlan/ Numéro23Prod, Cie deRothfils), this book reveals what is present in the *Shadow of the dancing gesture*. The anthropologist explored the *making process* of dance plays, which treat existential questions. Fear, loneliness, and relationships between the dead and living portray *shadows* on stage (spirits, phantoms, monsters). By emphasising the choreographic work being created, the aesthetic dimension has been linked to the contexts of production. This investigation was enhanced through a personal practice of dance, anchored in a phenomenological approach to anthropology. Proximity with dancers and choreographers introduced the scholar to the core of choreographic creation, and led her to share the pleasures and the pains of affected bodies. The book sheds light on the shadows behind the gesture: the bodies chosen to carry the gesture, the shadows of others present in the dance of the soloist, the choreographer's instructions, improvisation's constraints, sensations, and ultimately the universe of sense created for the play and the *narrative* invented by performers, to inhabit their gesture. The biography of a singular gesture is traced in its tension with the collective, supported by the metaphor of the shadow. In a dialogue with dance studies in these ways, this book contributes to social theories of the living body and sensations.

Remerciements

Je remercie du fond du cœur les trois compagnies Nicole Seiler, Massimo Furlan et deRothfils d'avoir accepté ma présence à leurs côtés. Ce livre n'aurait pas pu prendre forme sans l'accueil en studio, les nombreuses discussions et la confiance qui m'a été accordée.

Mes remerciements s'adressent également à mes profs – Gérald Durand, Nicholas Petit, Tatiana Devenoges et Nina Stadler – qui m'ont transmis leur passion pour la danse. Merci à Nina pour son temps et son attention, et les nombreux échanges sur la gestion du processus de création, qui, par analogie, m'a aidé à traverser la phase de rédaction.

Je remercie très chaleureusement mes directeurs de thèse Christina Thurner et Vincent Barras de m'avoir soutenue pendant ces quatre années intenses de recherche. Merci pour la confiance, les relectures attentives et l'accompagnement inconditionnel dans mes nombreuses réorientations. Un grand merci à Philippe Guisgand pour sa relecture et ses propositions d'arrangement pour l'adaptation en livre.

Je suis très reconnaissante envers l'accueil chaleureux de Tim Ingold et de son équipe de recherche *Knowing from the Inside* en Écosse. J'y ai trouvé l'échange intellectuel stimulant auquel j'aspirais. Merci du fond du cœur à Jennifer Clarke pour son enthousiasme, ses idées, son soutien constant et nos nombreuses pérégrinations intellectuelles.

Je remercie mes nombreux relecteurs qui, grâce à leurs notes et commentaires, ont contribué à la qualité de ce texte : Anaïs Despland, Camille Girard, Claire Delhumeau, Sylvain Kuppel, le groupe lausannois *Anthropologie et Écriture*, et surtout, les anthropologues Caroline Chautems, Cristian Terry et Tringa Bytyqi. Je remercie aussi chaleureusement mes relectrices expertes en danse – Claire de Ribaupierre, Diane Decker et Nicole Seiler.

Remerciements

Je remercie particulièrement Christelle Bécholey-Besson pour son engagement au sein de nos projets artistiques qui n'auraient pas été possibles sans sa créativité et ses talents en vidéo. Merci aussi pour son soutien émotionnel tout au long de ces années.

Enfin, cet ouvrage n'aurait pas pu aboutir sans le précieux soutien de ma famille et de mes amis. Merci à vous d'avoir fait l'effort de me lire, et surtout à Blaise et Simone Vionnet d'avoir cherché les dernières coquilles d'orthographe.



Nina Stadler, Totentanz (2017)
© Bernisches Historisches Museum, Berne. Photo Christine Moor

1

À l'orée de l'Ombre



Cie Massimo Furlan/Numero23Prod, Un Jour (2014)
© Laure Ceillier & Pierre Nydegger, Numero23Prod

Une entrée par les studios de création

« Incompréhension » est un terme souvent octroyé à la danse contemporaine. Le spectateur peu connaisseur dit d'elle qu'elle est un art à l'orée de l'intelligible. Le grand public se dit dubitatif, interrogé, parfois « dérangé » par les spectacles de danse contemporaine, et les experts en parlent comme un art à la frontière du dicible. Que ces discours soient proférés par des spectateurs non initiés ou par les acteurs constitutifs du champ chorégraphique¹, ils propagent le mythe d'une opacité de la pratique chorégraphique. Cette tendance se perçoit peut-être encore plus intensément en Suisse – terrain de mon investigation² – où la danse contemporaine souffre d'invisibilité, en raison de son ancrage récent dans le paysage local et le peu de médiatisation dont elle a fait l'objet jusqu'à présent.

Alors « qu'est-ce la danse contemporaine ? » pourrait se demander un novice. Je me garderai pourtant d'en donner une définition, tant « elle semble échapper à tout "genre" précis, à toute entreprise de délimitation » (Louppe 1997 : 13). J'ai pris conscience de l'hétérogénéité des définitions, chez les théoriciens tout comme chez les praticiens³. Lorsque je formulais la question « qu'est-ce que c'est ? », les réponses étaient morcelées, parfois énigmatiques et souvent contradictoires. Certains de mes interlocuteurs évitaient

¹ Jugée encombrante, la double formule masculin/féminin ne sera pas utilisée dans le présent texte. Chargeant l'écriture, elle ne résout pas le problème du sexe qui ne peut être réduit à deux catégories. Que faire des individus qui se situent dans l'interstice (transgenre, transsexuel, bisexuel) ? Aussi, le masculin sera utilisé ici comme genre générique.

² Pour les rares études sur la danse contemporaine suisse, cf. Bonvin, Geissler, Pastori *et al.* 2000 et Davier et Suquet 2016 ; Pastori 1995 ; Pastori 1999 ; Thurner 2012.

³ Comme je l'ai montré dans un article précédent (Vionnet 2015), les théoriciens de la danse semblent prudents quant à l'entreprise de définition, en raison de son caractère hétérogène (Davier et Suquet 2016 : 317; Rosiny 2007b : 15; Thurner 2010 : 114).

de catégoriser la danse contemporaine, et ceux qui le faisaient utilisaient des guillemets, insistant sur la multiplicité des points de vue. Il y a donc autant de définitions que d'acteurs qui la composent. Pour complexifier le problème, l'expression « danse contemporaine » était ambivalente sur mon terrain ethnographique. À Lausanne, poumon de la danse contemporaine en Suisse, la même expression était revendiquée par deux communautés de danseurs : la scène libre et la scène institutionnelle (avec la compagnie *Ballet Béjart Lausanne* – BBL⁴).

Aussi, plutôt que de donner une définition de la danse contemporaine en amont de ce travail, je préfère laisser la question ouverte. Le lecteur se fera une impression de certains de ses aspects au fil de la lecture. Cependant, il est important que le lecteur non initié garde un regard ouvert de ce que la danse contemporaine peut être, afin d'éviter le raccourci entre *danse* et *physicalité* : de l'absence de musique au texte verbal, de la visibilité des corps à leur absence sur le plateau, des danseurs jeunes et sportifs aux enfants, personnes âgées ou en situation de handicap, de l'amateur au professionnel, la démarche chorégraphique est vaste, riche et rend obsolète la frontière entre genres artistiques.

C'est en 2008 que j'ai assisté à mon premier spectacle de danse contemporaine. Troublée par l'étrangeté de ce que je voyais sur scène, j'ai décidé d'en faire un objet d'investigation anthropologique. J'étais animée par le désir de la « comprendre » et de trouver le langage adéquat pour la décrire. Car si la danse contemporaine est déclarée « indicible », elle est le propos d'un nombre

⁴ Malgré une grande différence en termes d'esthétique, il y a de nombreux passages entre les deux communautés et les danseurs du BBL se lancent dans la scène libre. Le BBL est qualifié de danse *institutionnelle* et *néoclassique* par la scène libre, alors que lui-même s'identifie de *contemporain*. Cette controverse soulève les enjeux d'attribution identitaire dans la construction des identités collectives (Vionnet 2015). La fondation pour le soutien de la culture suisse Pro Helvetia définit sept compagnies *institutionnelles* sur le territoire national. Plus fixes, plus grandes et plus stables, leur histoire est plus longue que celle des compagnies *indépendantes*, qui ont moins de stabilité financière et moins de soutien institutionnel. Le BBL fait partie de ces sept compagnies, mais a un statut particulier, car il est indépendant (d'un théâtre/opéra).

considérable d'ouvrages et d'articles. C'est peut-être pour conjurer cette incompréhension que les tentatives pour la dire sont multiples.



Cie deRothfils, *They Keep Disappearing* (tournage 2015) © Matthias Günter

Dire l'acte dansant, certes. Or, comment traduire le plus justement possible ce qui se vit dans le corps, se réalise et s'échappe dans l'instant ? Si l'acte dansant est un événement éphémère, qui se fond et se transforme continuellement dans la ligne du temps, il est aussi tangible. L'acte dansant laisse des traces matérielles : des feuillets de salle, des captations vidéo, des critiques de spectacles, des articles scientifiques, des notations chorégraphiques, des journaux intimes, le présent texte. C'est aussi dans les corps vivants que s'inscrit la danse contemporaine et que se transmet le témoin de génération en génération.

En tant que savoir-faire somatique, la danse est un levier pour aborder un certain nombre de questions autour de la phénoménologie du corps humain. Comme le mentionne la chercheuse en danse Susan Foster, « la danse, en tant que pratique culturelle qui forme des corps disciplinés et créatifs [...], est une ressource féconde pour toute étude sur l'incorporation [*embodiment*] » *TR*⁵ (Foster 1996 : xiii). La question se pose alors de savoir comment la danse contem-

⁵ L'abréviation *TR* précise que la citation originale est en anglais, et qu'elle a été traduite par mes propres soins.

poraine peut enrichir les connaissances d'un corps qui perçoit, d'un corps qui ressent, d'un corps qui marche, respire, s'exprime, communie, partage, souffre, s'exalte, bref, d'un corps qui *vit*.

Toute investigation du corps humain ne peut se restreindre à une analyse exclusivement somatique, car il est imbriqué dans d'autres dimensions de la vie. Selon Lisa Blackman, en parler implique de toucher aux registres matériels, sociaux, idéologiques, culturels, physiques et biologiques, car le corps se trouve à l'interstice entre le *micro* et le *macro*, l'individuel et le social, la structure et l'agentivité, l'organique et l'esprit, l'intérieur et l'extérieur (Blackman 2008b : 2). Ainsi, les anthropologues Margaret Lock et Judith Farquhar écrivent que « faire des corps un sujet de recherche anthropologique, humanistique, sociologique et historique revient à se demander comment la vie humaine peut – et a pu – être élaborée, imaginée, et connue subjectivement ; en bref, comment elle peut être vécue » *TR* (Lock et Farquhar 2007 : 2). Par conséquent, si le corps est le point de départ de cette thèse, il ouvre aussi aux autres dimensions de la vie et de l'humain.

Je me suis lancée à la quête de connaissances sur le corps à travers le prisme de la danse contemporaine, en tant que l'une des modalités dont nous disposons pour faire l'expérience de la vie. Or, pour mener à bien mon investigation, il me fallait bénéficier de l'apport d'experts, autrement dit de personnes qui vivent avec une attention et une conscience aiguë de leur corps et de ses modalités perceptives. Aussi, chorégraphes et interprètes ont eu la générosité de me faire partager leur savoir somatique. C'est par une anthropologie spéculative qui met en doute, (ré)interrogeant l'évidence des choses que j'ai investigué le corps à *partir* de la danse⁶.

La danse contemporaine ne se déclinant que dans une multitude de variations (production, création artistique, réception, tournées, milieu associatif, politiques culturelles), il m'a fallu choisir l'une de ses

⁶ *À partir de* la danse plutôt que *sur* la danse. Je poursuis ici les réflexions de l'anthropologue Tim Ingold qui voit les pratiques artistiques comme un médium de savoir plutôt qu'un objet d'analyse (Ingold 2013a : 94).

déclinaisons possibles. Les deux portes d'entrée les plus accessibles au nouvel initié sont les salles de spectacle et les cours de danse. Tantôt assise dans les gradins, tantôt fréquentant les cours dispensés pour amateurs, ces deux espaces ont été mes centres ethnographiques lors de ma recherche de maîtrise en sciences sociales.

Le regard est trop souvent happé par le *spectaculaire*. Nous nous focalisons sur les moments *intenses* et *extrêmes* de la vie : la scène de théâtre, le culte de possession, le rite. Pour mener ma recherche de doctorat restituée au sein de ce livre, je souhaitais entrer dans la vie ordinaire des chorégraphes et comprendre comment ils élaboraient leurs spectacles, quelles étaient leurs réflexions de départ, et ce qu'ils souhaitaient mettre en exergue sur scène. Je passais alors du côté des coulisses, faisant du studio de création l'épicentre de ma recherche de terrain.

Ma problématique s'est progressivement élaborée à partir de l'observation de sept projets chorégraphiques : trois processus de création (*Shiver*, *Un Jour*, *Park*), une installation chorégraphique (*Wilis*), une performance-happening (*Insomnia 2 – In memoriam*), le tournage d'un film de danse (*They Keep Disappearing*) et une courte pièce dans laquelle j'ai moi-même dansé (*Totentanz*). Ces productions, détaillées plus amplement dans les annexes, serviront de source de pensée tout au long de cet ouvrage. Ces projets ont eu lieu entre novembre 2013 et janvier 2016, principalement entre Lausanne et Berne, villes de résidence des trois compagnies que j'ai accompagnées.

Si les compagnies Nicole Seiler, deRothfils et Massimo Furlan/Numéro23Prod⁷ ont toutes une signature esthétique singulière, ces compagnies partagent plusieurs caractéristiques communes, dans leur mode de fonctionnement tout comme dans les thématiques qui touchent à des aspects essentiels de l'humain. *Shiver* questionne le sentiment d'angoisse à partir des films de suspense et d'horreur (Cie Nicole Seiler). *Park* parle des fausses apparences, de la vacuité et du néant par la mise en scène d'un parc d'attractions (Cie deRothfils). *They Keep Disappearing* interroge la solitude et la crise existentielle

⁷ Si Massimo Furlan se qualifie de plasticien-performeur en raison de sa formation initiale en arts visuels, il m'arrive de le désigner comme chorégraphe puisqu'il met en scène des danseurs contemporains.

(Cie deRothfils). *Wilis* revisite la danse macabre du conte de Giselle (Cie Nicole Seiler). *Un Jour* (Cie Massimo Furlan/Numero23Prod) et *Totentanz* (Nina Stadler) questionnent la relation entre les morts et les vivants. Enfin, *Insomnia 2 – In memoriam* célèbre les rituels de la vie (Cie deRothfils). Toutes ces productions partagent notamment une interrogation sur le sens de l'existence.

Bien que les trois compagnies soient à des stades différents de leur *establishment* (création en 2002 pour la Cie Nicole Seiler, 2003 pour la Cie Massimo Furlan/Numéro23Prod et 2010 pour les deRothfils⁸), elles sont toutes reconnues par les collectivités publiques, recevant des budgets d'institutions publiques et privées. Elles ont également de nombreuses similarités dans leur manière de travailler : des collectifs interdisciplinaires intégrant d'autres médiums artistiques, un travail réflexif sur le concept de la pièce à partir de recherches documentaires, une implication des interprètes et ingénieurs son/musique dans le travail conceptuel et dramaturgique, une recherche esthétique à partir d'improvisations et de discussions avec les participants, et une exploration de lieux en dehors de la salle de théâtre. Aussi, ces groupes fonctionnent sur la base d'une interdisciplinarité, mobilisant une hétérogénéité des corps de métiers artistiques. La « danse » est par conséquent un médium parmi d'autres, complétée par le théâtre, la performance, la musique et l'art vidéo (caméra infrarouge, film, projection vidéo).

Dans l'Ombre de la connaissance anthropologique

L'investigation anthropologique de l'expérience corporelle est délicate et complexe en raison des conditions d'accès aux perceptions d'autrui. Comment l'anthropologue peut-il atteindre l'intimité de ses interlocuteurs ? Peut-il ressentir le monde à travers le regard, le toucher et les sens de son homologue par simple projection empathique (Bottineau 2008) ? Cette question était déjà posée par Merleau-Ponty qui se demandait « comment nommer, comment décrire, tel que je le vois de ma place, ce vécu d'autrui » (Merleau-Ponty 1964 :

⁸ La compagnie a actuellement arrêté ses activités.

26) ? Or, si l'expérience est par définition unique et singulière, elle n'est pas irréductible au savoir de celui qui la vit. Les humains ne vivant pas dans des ellipses solipsistes, il y a bien quelque chose qui lie les expériences les unes aux autres et, par conséquent, rend le dialogue possible. Merleau-Ponty disait ainsi que malgré la perspective subjective qui juge « d'après les couleurs que je vois, les douleurs que j'ai eues, le monde où je vis [...], mon monde privé a cessé de n'être qu'à moi, c'est maintenant l'instrument dont un autre se joue, la dimension d'une vie généralisée qui s'est greffée sur la mienne » (Merleau-Ponty 1964 : 27).

Les sciences sociales font de la communication verbale le cœur de la recherche heuristique. Bien que la méthode d'observation soit également utilisée, elle apparaît trop souvent de manière secondaire, en complément à la dimension langagière. Il est principalement question d'échange verbal par la méthode de l'entretien, permettant d'accéder aux perceptions d'autrui. Toutefois, le langage n'est qu'une forme de restitution de l'expérience humaine, à côté des pratiques artistiques par exemple. Le langage étant une forme médiatisée (traduction de l'expérience par les mots), l'anthropologue n'a ainsi pas accès à l'expérience *directe* de ses interlocuteurs, mais seulement à ses *représentations*.

Nombre d'interprètes et chorégraphes rencontrés au fil de ma recherche m'ont confié être peu à l'aise avec le langage verbal, raison pour laquelle ils ont choisi la danse comme médium d'expression alternatif. Ainsi, certaines questions de nos échanges verbaux sont parfois restées en suspens, parce que mes interlocuteurs ne savaient pas comment y répondre. Aussi, m'a-t-on dit lancé le défi en me demandant de trouver le vocabulaire approprié pour mettre des mots sur ce qu'ils vivaient. Cette invitation m'a conduit à revenir à une expérience corporelle *première*, telle que je pouvais la vivre dans mes propres sens. J'ai ainsi opté pour une démarche *phénoménologique*, laissant la danse pétrir mon propre corps et parler à partir de cette expérience.



Cie deRothfils, Park (2016) © deRothfils

L'anthropologue Alexandre Surrallés dit que les mots que récolte le chercheur auprès de ses interlocuteurs ne sont pas suffisants pour rendre compte de l'expérience (Surrallés 2004). Bien que la dimension discursive soit primordiale pour comprendre la vie, elle ne s'y réduit pas. Tout comme le dit Merleau-Ponty, « nous pensions savoir ce que c'est que sentir, voir, entendre, et ces mots font maintenant problème. Nous sommes invités à revenir aux expériences mêmes qu'ils [ces mots] désignent pour les définir à nouveau » (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 33). Je ne cherche pas ici à opposer sensation et langage, mais à faire apparaître plus de sensations dans le langage.

Lorsque je parle d'investigation phénoménologique, c'est moins pour en utiliser les concepts (même si je recours parfois aux exemples et thèses de Merleau-Ponty) que pour souligner une posture particulière et une conception d'élaboration de la connaissance. Je m'affilie à Christopher Y. Tilley et Wayne Bennett, pour qui « la phénoménologie est un style ou une manière de penser plutôt qu'un dispositif de doctrines, de règles et de procédures à suivre. Elle est une manière

d'être au monde et de penser à travers lui. Elle se situe à l'opposé de "l'attitude naturelle" empiriste ou positiviste (scientifique) appliquée à l'étude des peuples et des sociétés » *TR* (Tilley et Bennett 2004 : 15).

Quant à Merleau-Ponty, il définit la phénoménologie comme l'étude des *essences* (comme celles de la perception ou de la conscience) afin de développer « une description directe de notre expérience telle qu'elle est » (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 7). Le philosophe cherche à décrire la présence *immédiate* au monde, en amont de l'explication analytique. Merleau-Ponty rappelle que nous ne sommes pas exclusivement des produits de la science et ne pouvons être réduits aux concepts scientifiques. Sa phénoménologie a donc pour objectif de revenir à l'expérience sensible du corps et de la décrire, car « tout ce que je sais du monde, même par science, je le sais à partir d'une vue mienne » (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 8).

À l'heure actuelle, les recherches font consensus autour de l'affirmation selon laquelle le corps est *autre chose* que l'*objet* du *sujet*, qu'il est *plus* qu'un instrument dont se servent les danseurs pour se mouvoir et indéfiniment *plus* qu'un objet d'analyse. Pourtant, trop souvent nous tombons dans l'écueil d'un corps objectivé par le vocabulaire. Est-ce en raison de l'héritage d'un lexique scientifique duquel nous ne pouvons nous émanciper ? En utilisant les termes « corps » et « sujet », nous ne parvenons pas à rompre avec le dualisme cartésien que nous cherchons pourtant tant à dépasser. J'aurais souhaité m'abstenir du terme « corps » dans l'entier de la rédaction de ce livre, par analogie aux expérimentations de Georges Perec qui a su écrire un roman entier, *La Disparition*, en se passant de la lettre *e*⁹. Écrire à partir de l'expérience¹⁰ sans faire usage du terme « corps » relève d'une maîtrise de la langue que je ne possède pas. Par ailleurs, il y a tout de même bien quelque chose nommé « corps » qui existe

⁹ Les écrivains de l'OuLiPo se soumettaient à des contraintes narratives et sémantiques telles que de ne jamais utiliser la voyelle *e* dans l'entier du récit (Perec 1989 [1969]).

¹⁰ L'expérience étant par définition *corporelle*, *somatique* et *sensitive*, je ferai dorénavant l'économie de ces épithètes.

et qui traduit tant bien que mal une partie de l'expérience du vivant. Alors, comment parler du corps sans le réduire à un instrument (celui du danseur) ou à un objet d'analyse (celui de l'anthropologue) ? Comment en parler sans réifier le dualisme entre le corps et le sujet ? Interroger le corps implique donc des problèmes grammaticaux dès l'entrée en matière.

Pour comprendre la justesse des mots et la profondeur des récits de vie, il m'a paru évident de pratiquer moi-même. L'exercice *corps et âme* (Wacquant 2002) m'a permis d'acquérir une compréhension plus phénoménologique que le langage ne rend compte que difficilement. La méthode de l'entretien qualitatif présentant certaines limites, je me suis laissé *toucher, façonner et sculpter* dans mon propre corps, afin d'éviter de tomber dans l'écueil d'un corps *objectivé*.



Nina Stadler, Totentanz (2017)
© Bernisches Historisches Museum, Berne. Photo Christine Moor

J'ai ainsi recouru à la méthode *autoethnographique* (Essén et Winterstorm Värlander 2012 ; Lancaster 2011 ; Pink 2015¹¹), définie par Pink comme « une méthode qui permette aux ethnographes d'utiliser leur propre expérience comme un moyen par lequel produire de la connaissance académique » *TR* (Pink 2015 : 97). L'ethnographe, « apprenti sensoriel », « n'observerait et ne documenterait pas seulement les catégories sensorielles et les comportements d'autres personnes, mais chercherait des manières de développer une compréhension empathique de ce qu'autrui peut potentiellement expérimenter et connaître » *TR* (Pink 2015 : 98) à partir de sa propre expérience.

Cette recherche m'a ainsi amenée à côtoyer divers professeurs de danse, qui ont contribué, chacun à leur manière, à la transformation de mon corps. J'ai été assidue dans la découverte et l'exploration de mes sensations. J'ai appris à observer ce que je ne voyais pas, à éveiller mon sens du toucher, à écouter de manière plus attentive, à ressentir en finesse, à toucher le corps d'autrui. J'ai découvert de nouvelles sensations de la douleur et du plaisir. Mon corps, mis à l'épreuve *par* la danse, était la condition *sine qua non* pour alimenter mon questionnement. Comme le dit Merleau-Ponty, « je ne puis comprendre la fonction du corps vivant qu'en l'accomplissant moi-même et dans la mesure où je suis un monde qui se lève vers le monde » (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 104).

Apprendre à me mouvoir comme les danseurs m'a servi de médium pour affiner mes réflexions. J'en ai probablement appris bien plus sur la partie « indicible » de l'expérience vivante que si j'avais épuisé les ouvrages scientifiques sur le corps. La langue a une portée limitée et la recherche scientifique, par le format standardisé de son langage, peut facilement s'éloigner de l'expérience charnelle. Ce livre a pour objectif de relever le défi de mettre en mots une connaissance apprise auprès de chorégraphes et de danseurs contemporains, qui ont beaucoup à nous transmettre, à nous chercheurs en sciences sociales, pour percer les mystères d'une corporéité expérimentée comme *ouverte* et *en croissance*

¹¹ Pour une liste plus complète des sociologues/anthropologues qui ont développé la méthode autoethnographique à partir du milieu des années 1990, cf: Lancaster (2011 : 47).

continue. Cette investigation a donc aussi eu la finalité d'atténuer le dualisme entre *théorie* et *pratique*, donnant *chair*¹² à la réflexion anthropologique.

Ayant commencé ma recherche de terrain à l'affût du corps dansant, j'ai dû ouvrir ma question de recherche, prenant conscience que le corps n'était qu'un aspect de la création chorégraphique. Il me fallait considérer le corps dans sa relation avec ce qui l'entoure, car il fait partie d'un amoncellement d'autres éléments (sols, parois, tapis, écrans vidéo, microphones, haut-parleurs, caméras, accessoires scéniques, costumes, projecteurs, lumières) qui ne sont pas juste des *à-côtés* de la recherche chorégraphique, mais ses constituants. Si le corps dansant est par moments au centre des préoccupations artistiques, il est parfois aussi « délogé » du plateau. Dans certaines œuvres, il n'y a même plus de corps « vivant », car la projection vidéo se fait le relais de l'organique (comme dans *Wilis*). Ainsi, le corps ne peut être pensé de manière isolée, en dehors de l'environnement duquel il émerge, dans lequel il grandit et se transforme.

Dès le début de mon terrain, j'ai constaté que l'élaboration de l'*œuvre chorégraphique* – expression empruntée à Laurence Louppe (1997 : 19) – est d'abord une rencontre humaine. La pièce s'élabore au sein d'une *compagnie* réunissant différents corps de métiers (chorégraphe, dramaturge, scénographe, danseur, comédien, chanteur, vidéaste, ingénieur de son, ingénieur lumière, machiniste, costumière, maquilleuse), rassemblés pour un projet commun. Chacun, détenteur d'une expertise spécifique, assume sa part de responsabilité pour la création de la pièce. Mon investigation dans les coulisses de la production m'a donc tout d'abord amenée à réfléchir au sens du vivre ensemble et à la qualité des relations humaines. Il a donc fallu prendre en compte le niveau inter-

¹² La notion de *chair* de Merleau-Ponty permet de dépasser le dualisme cartésien. Le philosophe ne la considère pas comme l'union de deux substances (corps et esprit) (Merleau-Ponty 1964 : 193), mais comme un moyen de penser l'expérience corporelle en dehors du dualisme. Jean-Pierre Cotten écrit que Merleau-Ponty a inventé cette notion afin de « réanimer » le corps, alors que le paradigme dominant de son époque était celui du corps « morceau de matière » ou « faisceau de mécanismes » (Cotten 2000 : § 11).

subjectif et communautaire de la création chorégraphique, de manière à montrer que le geste dansé, si individuel semble-t-il, est un *reenactement*, une révélation des ombres d'autrui. À travers son apprentissage, le danseur hérite du patrimoine de ses professeurs, chacun laissant des traces dans l'esthétique du mouvement. Ces ombres d'autrui marquent le corps dansant, faisant du singulier un porteur du pluriel.

Ma majeure préoccupation a été l'émergence du geste : comment émerge-t-il ? À partir de quoi est-il créé ? En tant que méthode principale de recherche de mouvement des compagnies, la technique d'improvisation a été au cœur de l'investigation. Je l'ai analysée comme vecteur de création reposant sur des contraintes productives. Plutôt qu'un acte d'expression libre, elle est soumise à des contraintes, telles que les instructions du chorégraphe, les corps des autres interprètes, le temps, l'espace et les costumes qui astreignent le corps à se mouvoir en dehors de ses schémas habituels. Ces improvisations ont lieu au sein d'un cadre désigné comme *concept* de la pièce, élaboré à partir de recherches bibliographiques et filmographiques, de rencontres avec des académiciens et de discussions internes. Manifestement, les compagnies questionnent continuellement la pertinence de leurs actions. Les interprètes cherchent à « nourrir » leurs gestes, c'est-à-dire à les doter d'un *sens* pour mieux les *habiter*.

La recherche chorégraphique ne soulève pas que des questions de *forme*. Il ne s'agit pas seulement d'agencer les différents médiums scéniques dans l'optique d'une image esthétique qui satisfera le regard du spectateur. Le chorégraphe mène également son collectif dans une recherche de sens. La pièce est portée par un *narrative*, un récit (Jackson 1996), souvent fragmenté, non narratif, et parfois abstrait. Ce récit permet d'articuler les éléments les uns avec les autres et d'élaborer un sens entre les différents composants de la pièce. J'ai émis l'hypothèse que la forme esthétique est *habitée* d'un sens : chaque posture, chaque déplacement, chaque mouvement remplissent une fonction afin de créer le récit de la pièce. Ils ont une *destinée* sur le plateau.

De plus, le sens du geste n'apparaissait pas exclusivement de manière sémantique, mais aussi sensoriellement : en l'habitant sensoriellement, le danseur donne une puissance performative au geste. La

recherche chorégraphique ouvrant à des questions de signification, il me fallait par conséquent inclure une dimension *métaphysique* à mon investigation. Si le centre de ma réflexion se focalise sur le sujet dansant dans sa subjectivité, il est aussi considéré dans son rapport à autrui (dimension collective) et dans sa dimension métaphysique. Ce livre vise ainsi à offrir une approche holistique du sujet dansant, englobant les niveaux individuels, collectifs et métaphysiques.

Ma connaissance du milieu de la danse doit beaucoup à mon engagement au sein de l'*Association vaudoise de danse contemporaine* (AVDC). L'association, basée à Lausanne, a pour objectif de fédérer le milieu de la danse dans le canton de Vaud et de lutter pour une plus grande reconnaissance de la pratique chorégraphique¹³. J'ai d'abord été engagée pour prendre les protocoles de réunions organisées autour de thématiques telles que la formation continue du danseur, les subventions publiques, l'interdisciplinarité des arts performatifs. Ma collaboration s'est intensifiée dans le cadre d'une recherche sociologique appliquée visant à mieux saisir les conditions de travail des chorégraphes et qui a abouti à une publication destinée à la scène de la danse, aux politiques et au grand public¹⁴ (AVDC 2016).

Cette enquête a été menée en collaboration avec le sociologue Pierre-Emmanuel Sorignet à partir d'une trentaine d'entretiens menés auprès des compagnies locales. C'est donc dans des cafés, des studios ou les appartements des chorégraphes que j'ai été à l'écoute de leurs récits : du premier cours de danse aux raisons qui les ont amenés à la création de leur compagnie, à la gestion du collectif, à la précarité de leur métier. Ces entretiens ont révélé un monde qui m'était encore inconnu, celui qui préoccupe les chorégraphes en amont du studio

¹³ Il n'existe pas de statistiques officielles pour saisir de manière quantitative l'ampleur de la danse contemporaine en Suisse. Selon mes estimations, il y a aujourd'hui une quarantaine de compagnies dans le canton de Vaud, une trentaine dans le canton de Berne et plus d'une centaine sur le territoire national. Ces chiffres sont néanmoins fragiles, car les compagnies ne cessent de se faire et de se défaire en raison des conditions précaires de l'exercice du métier.

¹⁴ Si la problématique et la méthodologie relèvent de la sociologie, la publication a été écrite à l'adresse du champ chorégraphique, et pour ce faire s'est distanciée des conventions scientifiques de rédaction.

de création, l'administration des compagnies. Mon travail vise donc également à concilier la dimension esthétique (l'œuvre chorégraphique) au champ de la danse contemporaine¹⁵, car je pense que la recherche créative ne peut s'abstraire des conditions matérielles et économiques. Ce livre rend aussi brièvement compte de ce qui se passe en amont de la création (rédaction des dossiers de subvention, recrutement des interprètes) qui affecte la production des pièces, notamment en ce qui concerne les budgets.

Ma collaboration avec la scène de la danse s'inscrit dans une démarche anthropologique de dialogue. Ma participation au projet *Knowing from the Inside* de Tim Ingold à Aberdeen m'a ouverte à une méthodologie qui associe les arts à l'anthropologie de manière symétrique, plutôt que dans un rapport de subordination (*objet-sujet*) (Vergunst et Vermehren 2012 : 127). Pionniers de cette nouvelle manière de procéder, Arnd Schneider et Christopher Wright écrivent : « Notre préoccupation n'est pas d'instaurer l'art contemporain comme objet de recherche anthropologique – comme “monde de l'art” en tant qu'autre culture à étudier » *TR* (Schneider et Wright 2005 : 1). Avec la collaboration fertile pour objectif, l'art n'est plus considéré comme objet d'analyse dont il faudrait faire le compte rendu, mais un mode d'investigation à part entière, un *médium* pour penser le monde contemporain (Schneider et Wright 2010 : 127). Plusieurs anthropologues (Ingold 2013a ; Schneider et Wright 2013 ; Vergunst et Vermehren 2012) attestent qu'anthropologues et artistes partagent des questions similaires, tout en y répondant par des méthodologies distinctes et que par conséquent, le dialogue interdisciplinaire est profitable (Farnell et Wood 2011 : 93).

¹⁵ C'est intentionnellement que j'évite la notion de *contexte*. Claude Welscher écrit que traditionnellement, nous insérons les événements dans des *contextes*. Or, il demande « où commence le contexte ? Où finit-il ? [...] Pour un événement, combien de contextes ? [...] Y a-t-il un contexte au contexte ? » (Welscher 2013 : 93). Il privilégie la notion de *dispositif* qu'il conçoit « par le milieu », c'est-à-dire de manière indéterminée, en termes de continuité, avec un point d'origine constamment renouvelé (épistémologie de l'événement) (Welscher 2013 : 93). Aussi, le *processus dispositif* est créatif en ce qu'il a la capacité de produire un événement, toutefois de manière non intentionnelle (Welscher 2013 : 88-89).

Dans le souci d'une anthropologie symétrique¹⁶ (Latour 1991), il m'était donc important que cette monographie puisse aussi s'adresser à mes *homologues/contemporains*¹⁷ – dans le cas présent – interprètes et chorégraphes. Avec le souci que ce livre soit aussi profitable au milieu de la danse, j'ai souhaité poursuivre les interrogations soulevées en studio. Ce texte ne cherche donc pas seulement à représenter/restituer le terrain. Plutôt, il vise à le prolonger, en développant plus amplement certaines questions soulevées par les chorégraphes. Aussi, ces pièces ne sont pas le point d'arrivée, mais le point de départ d'une réflexion sur le corps, le travail des chorégraphes pouvant nourrir et alimenter les théories des sciences humaines. J'ai donc tenté de dépasser une ethnographie *des* processus de création, rompant avec la tradition de l'anthropologie représentative.

Menant une recherche interdisciplinaire entre anthropologie, études en danse et danse contemporaine, il a également fallu trouver une voie médiane pour produire un texte qui puisse s'adresser aux trois communautés : anthropologues, chercheurs en danse et acteurs du milieu de la danse. Je souhaitais créer une plateforme de dialogue pour que les savoirs puissent être partagés¹⁸. Toutefois, le défi consistait à intéresser simultanément ces trois publics, avec des attentes et des registres de connaissance différents. Il y a donc des passages qui engagent plus une discipline que l'autre, et je demande un peu de patience au lecteur qui « s'ennuierait » dans certaines parties. Il m'a fallu être didactique pour clarifier les débats anthropologiques aux experts en danse, et détailler des aspects du champ chorégraphique aux anthropologues.

¹⁶ L'anthropologie symétrique vise à réduire l'autorité du chercheur et réhabiliter une symétrie avec les interlocuteurs de terrain.

¹⁷ À l'expression « interlocuteurs de terrain » communément admise, Marco Motta privilégie le terme « hôte » (Motta 2016a). Pour ma part, j'emprunte celui d'« homologue » (*counterpart*) à Georges Marcus (2013 : 207) et celui de « contemporain » à Jean Bazin (2008).

¹⁸ Si l'anthropologie dialogue ici avec les études en danse, mon premier cadre théorique est anthropologique, en raison de ma formation de base en sciences sociales. C'est lors de ma thèse de doctorat que je me suis familiarisée avec les études en danse. La professeure Christina Thurner, historienne et esthéticienne en danse à l'institut de théâtre et de danse de Berne (ITW), a codirigé ma thèse.

J'ai rencontré les interprètes et les chorégraphes entre 2013 et 2016, sous trois modalités différentes : en studio de création, de répétition et dans le milieu associatif. Par l'expérience de la création, j'ai affûté mon regard chorégraphique et dramaturgique aux côtés des chorégraphes. Grâce aux cours de danse – mon premier datant de 2008¹⁹ –, j'ai développé mon propre geste, creusé les mystères de la sensorialité et acquis le ton juste pour formuler les bonnes questions. Par le milieu associatif et la recherche sociale de l'AVDC, j'ai pris conscience de la diversité des tâches administratives du chorégraphe et des enjeux politiques de la scène de danse.

D'une première interrogation sur les modalités du corps dansant, la recherche de terrain m'a conduite vers un questionnement plus large sur les craintes et les attentes de l'humain et le sens qu'il donne à sa vie. Manifestement, la recherche chorégraphique est aussi une recherche existentielle sur le vivant. Anthropologues et chorégraphes semblent donc être à la quête de questions similaires sur le fond, tout en y répondant par des méthodes distinctes : les premiers par l'ethnographie, les seconds par l'esthétique. Certains des projets chorégraphiques auxquels j'ai pris part ont été menés à partir de réflexions théoriques. Critiques d'art, anthropologues, philosophes et historiens ont été consultés pour nourrir la construction du projet artistique. La théorie scientifique a servi à la pratique artistique, puis la pratique artistique à l'élaboration de mes hypothèses. Par conséquent, l'échange entre ces deux modalités de savoir permet d'alimenter l'une et l'autre.

La recherche de terrain m'a fait prendre conscience de l'enlacement de la vie ordinaire avec ce qu'on nomme « spectacle », autrement dit, l'imbrication entre la dimension quotidienne et la dimension esthétique. Nous verrons au fil de mon propos comment ces deux tempo-

¹⁹ Si la danse m'a toujours accompagnée, elle n'a été présente que de manière informelle jusqu'à l'âge adulte (fêtes camerounaises comme enfant, hip-hop/improvisation/spectacles de rue comme adolescente). C'est seulement à 20 ans que j'ai assisté à mon premier cours de modern-jazz, et à 22 ans à ma première barre classique. À 24 ans, mon entraînement s'est intensifié par la découverte de la danse contemporaine et de la « danse traditionnelle africaine » (*djembé et sabar*).

ralités, naissant du même espace et du même temps, sont soudées l'une à l'autre. Pour respecter cette imbrication, je n'ai pas séparé la dimension esthétique (*l'œuvre chorégraphique*) du temps de création (*processus*) dans la rédaction de ce livre. Je procède continuellement à des allers-retours entre le quotidien des compagnies, le champ de la danse contemporaine et les questions esthétiques.

Si la forme de restitution principale de mon investigation a suivi la coutume habituelle de la monographie, elle a également pris celle d'une série de spectacles entre 2016 et 2017 à Berne et à Aberdeen²⁰ (*Totentanz, Dialogue with One's Shadows, The Shadow of Others*). Nous sommes à l'heure du « tournant artistique » en anthropologie et de plus en plus de recherches revêtent des formes hybrides, alliant projets esthétiques et texte²¹. Certes, les anthropologues n'ont pas la prétention de devenir artistes. Toutefois, comme l'investigation repose sur les prémisses d'un apprentissage par l'expérience, il m'a paru pertinent de prolonger mes interrogations théoriques dans la dimension esthétique. Le médium de la performance m'a permis de restituer une partie de l'expérience de terrain qui ne peut être saisie et catégorisée par les mots. Pour l'une de ces pièces, j'ai été danseuse, pour les deux autres, danseuse/chorégraphe. Comme ces productions ont eu lieu entre fin 2016 et 2017, en pleine rédaction du présent texte, elles m'ont également permis de mettre à l'épreuve mes hypothèses. En maintenant un pied dans la pratique, en refaisant après coup ce que font interprètes et chorégraphes, je pesais mieux mes mots au moment de les écrire, car la connaissance venait de l'intérieur. Par conséquent, il n'y a pas eu de « sortie de terrain », mais un travail continu de réélaboration de la théorie par la pratique.

²⁰ J'ai eu l'opportunité de passer le semestre de printemps 2016 à l'Université d'Aberdeen (Écosse), au sein du projet de recherche *Knowing from the Inside* dirigé par Tim Ingold.

²¹ Les recherches des (post-)doctorants de Tim Ingold ont pris la forme d'une thèse/publication, mais aussi de projets artistiques présentés lors d'une exposition à l'Université d'Aberdeen en mai 2017, au sein de laquelle j'ai présenté deux pièces chorégraphiques (*cf.* annexes).



Claire Vionnet & co.
The Shadow of Others (2017) © Alexandre Becholey

Métaphore de l'Ombre

Un Jour Cie Massimo Furlan

Un plateau de théâtre. Six personnages : deux arlequins à têtes de mort, la fille, les parents, l'amant. Une marionnette sur le sol.

Une stature droite. Un corps presque immobile. Les muscles en tension. Son regard est porté au loin, sur ses parents, restés là-bas, de l'autre côté du plateau scénique. Une mère aux cheveux blancs, qui tient son mari par le bras.

La fille a les cheveux blonds et raides. L'échancrure de sa robe beige laisse apparaître une peau blanche. La couleur contraste avec le filament rouge qui pend à sa poitrine, relié à un amas de filaments, de rouge vif, entassés sur le sol : son cœur.

La couleur sanguine est assortie aux complets de tissu écossais des deux personnages restés dans la pénombre, derrière la fille. Tous deux ont une tête de mort. Le premier tient un monologue sur la porosité des frontières entre les morts et les vivants. Le deuxième exécute une chorégraphie avec les mains.

Les deux têtes de mort sont agitées. Elles semblent si actives. Les membres de la famille, tous en vêtements pâles, sont immobiles. Ils semblent si passifs...

Du plafond pendent quatre chaises et une glacière bleue.

Sur l'écran de projection situé derrière les acteurs, de la fumée blanche s'élève de l'obscurité.

Une musique planante donne une atmosphère grave et sérieuse.

La respiration de la fille s'intensifie pendant que ses doigts remontent doucement le long du filament rouge, jusqu'à sa poitrine. Brusquement, la fille arrache le fil, d'un geste vif et décidé.

Un bruit.

La mère détourne la tête. Une balançoire descend du plafond, au milieu de la scène. La fille s'en approche d'un pas hésitant. Elle pose ses deux mains sur le plateau instable. Elle s'y allonge. Ses pieds pendent dans le vide. Son corps est gentiment bercé par le mouvement régulier de la balançoire.

Les parents s'approchent de la fille. Le père lui prend la main. Il l'ausculte avec son propre cœur – aussi un amas de filaments rouges. La main de la fille, posée sur sa propre poitrine, se relâche soudainement dans le vide.

La fille a cessé de respirer.

Le père ramène lentement le bras de la fille sur le cœur. Il libère les cheveux de la jeune femme. Une dernière caresse de la mère. La balançoire remonte progressivement, emportant la fille avec elle.

La lumière tamisée, on ne distingue plus les détails des personnages aux têtes de mort. Ils ne sont plus que des ombres noires qui se confondent avec l'ombre de la fille et celle de la balançoire, projetées sur le grand écran du fond de la scène. L'ombre de la fille est gigantesque. Elle se met à bouger indépendamment du corps organique (*réel*), toujours immobile sur la balançoire.

L'ombre de la fille se redresse lentement, s'assied sur la balançoire, tête et bras dirigés vers le ciel. Elle se lève et abandonne la balançoire encore en mouvement. Elle se dirige vers le public, puis sort de l'écran. Elle revient quelques instants plus tard, dos au public. À nouveau, elle s'éloigne vers le fond du plateau. Alors elle disparaît.

Le père, la mère, le corps de la fille, les deux têtes de mort et l'amant sont restés sur la scène.

Il ne reste plus qu'un fin jet de lumière.

Les vivants ne semblent plus que des ombres, alors que l'ombre de la fille s'en est allée...

Ce livre a pour objectif de mettre à jour ce qui se passe dans l'ombre du geste. Comme spectateurs, nous ne voyons que la forme visuelle finale, sans prendre conscience de tout ce qui est présent en filigrane pour que le geste *émerge*, soit *habité* et *vécu*. La métaphore de l'ombre permet de questionner ce qui se passe dans le corps dansant, tout en faisant l'économie de la notion d'intériorité (et du risque de tomber dans un dualisme entre forme et contenu, intérieur et extérieur). Que se passe-t-il dans les différents plis, replis et recoins du corps, pour donner une profondeur, une sensorialité et un sens à l'existence du geste ?

Dans la scène d'*Un Jour* décrite ci-dessus, la fille met fin à sa vie en débranchant son cœur, sous la tutelle des arlequins à têtes de mort. Alors, les parents accompagnent leur fille dans l'au-delà, par le rite des funérailles. L'âme de la fille est représentée par une ombre-silhouette projetée sur l'écran. Alors que la fille reste alitée sur la balançoire, l'ombre se lève et quitte le plateau. Elle s'émancipe du corps, pendant que les autres protagonistes restent « immobiles » sur le plateau. Cette scène révèle l'une des modalités que les ombres prennent dans les spectacles de danse contemporaine. Il s'agit ici de la projection d'une ombre noire anthropomorphe sur un écran blanc. Elle représente l'âme qui sort du corps après le décès.

Les spectacles ayant lieu dans une salle hermétique rendue artificiellement obscure, les jeux d'ombre et de lumière sont au cœur de la création chorégraphique. Dans les pièces dont il est ici question, les ombres prennent plusieurs formes : silhouettes projetées sur le sol ou l'écran (noire ou colorée, unique ou multiple), avatars virtuels créés par la vidéo. J'utiliserai la métaphore de l'ombre comme fil conducteur entre les différentes parties de ce livre. L'ombre me permettra de relier les questions de corps, de vivre ensemble et de sens, de manière à articuler les dimensions matérielles (l'ombre théâtrale), individuelles (l'ombre du geste), collectives (l'ombre d'autrui) et métaphysiques (l'ombre des vivants). La métaphore de l'ombre me permet ainsi d'embrasser les différentes échelles d'analyse, passant du *micro* au *macro*, du local au global.

Ce livre ne restitue pas un travail à proprement parler sur les ombres. Comme annoncé en introduction, il s'agit bien d'un travail sur le *sujet dansant* qui s'inspire toutefois de la métaphore de l'*ombre* pour contourner certains problèmes épistémologiques. Fascinée par la place qu'occupent les jeux d'ombre et de lumière dans le travail chorégraphique, j'ai été interpellée par la variété des épiphanies de l'ombre dans les productions auxquelles j'ai assisté. Tantôt silhouette noire projetée sur écran (*Un Jour*), projection d'ombre-fumée (*Un Jour*), silhouette de couleur projetée sur le sol (*Park*), avatar-ballerine dans la forêt (*Shiver*), reflets d'objets (*Un Jour*), les ombres apparaissent sous diverses formes (je reviendrai plus amplement sur ces exemples). La majorité des spectacles prenant place dans une « boîte noire », rendue hermétique à la lumière du jour, sous la lumière artificielle, les jeux d'ombre et de lumière sont au cœur de la production chorégraphique.

Les pièces ont soulevé des interrogations sur la production des fantômes et des esprits : comment manifester visuellement ce qui est ontologiquement invisible ? Comment créer techniquement des ombres ? Il a été question de la morphologie des interprètes : comment *déformer* les corps dansant pour que le spectateur oublie qu'il renvoie au corps et qu'il perçoive autre chose que l'humain ? L'ombre a été pensée comme le revers de l'anthropomorphie.

L'ombre est donc un phénomène observable. De par son caractère tangible – non dans le sens de *palpable*, car on ne peut ni la saisir ni l'attraper, mais dans celui de *perceptif* (par les sens) –, elle permet de parler à partir d'exemples concrets, depuis le plateau de théâtre. Malgré son aspect éphémère (Gombrich 1996 : 18) et mobile (Nancy 2004 : 14), elle a bien une *matérialité*²² : l'ombre théâtrale a la capacité d'émouvoir.

Parallèlement à la présence des ombres sur scène, je cherchais un moyen de diversifier le vocabulaire afin de dépasser les pièges linguistiques qu'induisaient certaines terminologies habituelles des sciences sociales. Premièrement, je souhaitais nommer les figures scéniques créées par mes homologues de manière à éviter de les réduire à leur caractère *fictionnel*. Morts, monstres, fantômes, esprits, spectres et têtes de mort peuplent les pièces observées. Or, comment parler de ces entités sans reproduire le dualisme entre fiction et réalité, et induire par cela une ontologie différentielle entre *réel* et *irréel* ? Plutôt que de suivre la terminologie latourienne, de les qualifier d'*êtres de la fiction* (Latour 2012 : 244) et par conséquent d'implicitement indiquer leur « faitichisme » – c'est l'*objet-fait* tel qu'il est connu par les sciences objectives, par opposition à l'*objet-fée*, « croyance naïve des acteurs dans les fétiches²³ » (Latour 2009 : 37) – le terme « ombre » me semblait

²² Je reviendrai plus amplement sur cette notion dans le chapitre *Goûter – palper le monde*.

²³ Pour Latour, le *fétichiste* est celui qui croit au pouvoir magique des objets fabriqués par l'humain tandis que l'*antifétichiste* est le colon, « celui qui accuse un *autre* d'être fétichiste [...]. Le fétichiste, d'après l'accusation, se tromperait sur l'*origine* de la force. Il a fabriqué l'idole de ses mains, avec son propre travail humain, ses propres fantômes humains, ses propres forces humaines, mais il *attribue* ce travail, ces fantômes et ces forces à l'objet même qu'il a fabriqué » (Latour 2009 : 30).

intéressant à explorer pour désigner l'ensemble de ces figures scéniques, permettant de dépasser le dualisme entre le réel et le fictif.

Deuxièmement, je cherchais une manière de parler du corps humain qui dépasse le dualisme *intérieur/extérieur*. Animée par le projet de comprendre ce qui se passe « derrière » le geste, « en amont » de ce dernier, j'ai vite été confrontée aux problèmes de formulation. Il me fallait trouver un moyen de parler de ce qui se passait à *l'intérieur* du sujet dansant (pensée, affects, concentration, attention), non par opposition à ce qu'il y a à *l'extérieur* (la morphologie du mouvement), mais dans leur continuité et leur articulation. C'est non seulement la distinction *intérieur/extérieur* que je souhaitais dépasser, mais également celle entre *forme* et *contenu*.

Enfin, je cherchais un fil conducteur pour lier les différentes parties de cet ouvrage et regrouper les niveaux *subjectif* (ce qui se passe « dans » le sujet dansant), *intersubjectif* (entre les sujets dansants) et *métaphysique* (avec les entités dites « de l'au-delà »). J'utilise ainsi la métaphore de l'ombre comme outil épistémique, de manière à articuler les différentes sections. De caractère *dialectique* (en raison de son lien intrinsèque à la lumière²⁴), l'ombre invite à penser les éléments dans leur articulation, pour comprendre comment ils sont reliés les uns aux autres²⁵.

Selon l'anthropologue Michael Jackson, le rôle de la métaphore consiste à *comparer* et *contraster*. Donnant l'exemple des métaphores du corps humain utilisées dans nos langues indo-européennes pour parler des phénomènes naturels (comme « *pied de la colline »* ou « *tête de la rivière »*) (Jackson 2012 : 9), Jackson atteste de la fonction analogique de la métaphore. Par « la médiation d'une image à laquelle on accorde une fonction mimétique » (Fabbri 2006 : 93), elle permet de dire quelque chose d'une manière détournée, afin de mettre en avant un autre aspect du problème.

²⁴ Comme le souligne Jean-Luc Nancy, l'*ombre* est intrinsèquement associée à son pendant *lumière* : elle « appartient à cette luminosité comme le corps appartient à l'âme » (Nancy 2004 : 14). Le philosophe rend le rapport ombre/lumière analogue à celui du corps/esprit.

²⁵ En raison de leur interdépendance, Hegel disait que seule une histoire de l'ombre articulée à celle de la lumière a un sens (plutôt qu'une histoire exclusive de l'une ou de l'autre) (Stoichita 2000 : 8-9).

Pour le linguiste George Lakoff et le philosophe Mark Johnson, la métaphore est *plus* qu'une comparaison. Elle donne une nouvelle signification au concept et par ceci, crée une nouvelle compréhension du phénomène (Lakoff et Johnson 1980 : 143-145). Selon les chercheurs, la métaphore est même créatrice d'une nouvelle réalité. Ils réfutent ainsi les conceptions traditionnelles qui font de la métaphore une pure question de langage, une simple description de la réalité. Pour Lakoff et Johnson, elle est un moyen de structurer le système de pensée (qu'ils qualifient de « conceptuel »), de même que l'ordinaire. Ils constatent que les activités quotidiennes sont remplies de nombreuses métaphores, qu'ils appellent *conventionnelles* par opposition à des métaphores *nouvelles* (imaginatives et créatives) (Lakoff et Johnson 1980 : 139). La métaphore de l'ombre que je propose s'inscrit dans cette seconde catégorie, parce qu'elle est créée à dessein pour penser le problème du geste et du corps par un autre angle d'approche.

Ensuite, l'ombre invite à regarder la réalité dans ce qu'elle a de moins perceptible au premier abord. Elle permet d'observer les choses de manière détaillée et appelle l'attention sur ce qui semble être caché. Sur les tableaux de peinture, l'ombre peut prendre la forme d'une silhouette (elle est le contour extérieur des humains et des objets), mais aussi de taches ombragées dans les corps, les costumes et les objets. Selon l'historien Victor Stoichita, les taches ombragées marquent « les plis profonds des vêtements, les saillies et les creux des visages, et les zones noires qui accompagnent le contour des corps » (Stoichita 2000 : 48). Bien que ces taches ne soient pas perceptibles au premier coup d'œil, elles sont indispensables pour créer de la perspective et donner de la profondeur au tableau. Par conséquent, l'ombre permet de passer de la dimension bidimensionnelle à la tridimensionnelle, et donner du relief aux objets peints. Le philosophe Jean-Luc Nancy écrit que « l'ombre est [...] le mystère de l'épaisseur des corps, de leur profondeur » (Nancy 2004 : 14).

Par analogie, la métaphore de l'ombre invite à une réflexion sur ce qui, dans la chorégraphie contemporaine, n'est pas perceptible au premier coup d'œil, mais bel et bien présent, parfois seulement en filigrane. Il s'agit de tout ce qui se passe dans le studio, dans les discours, dans les silences, dans les éclats de rire, dans les faits et gestes quotidiens qui donnent du *relief* au geste et de la *profondeur* à l'œuvre chorégraphique.

C'est sur les ombres du geste que je focaliserai, afin de mettre en lumière ce qu'il y a « derrière » le geste, et qui lui donne son volume, sa vivacité, sa performativité²⁶. Quelles sont les ombres de cette forme gestuelle extérieurement visible ? Autrement dit, qu'est-ce qui donne au geste sa profondeur et son sens ? Merleau-Ponty nous exhorte à réapprendre à voir le monde, en faisant comme si tout était encore à découvrir : « Il est vrai à la fois que le monde est *ce que nous voyons*, et que, pourtant, il nous faut apprendre à le voir » (Merleau-Ponty 1964 : 18).

Cette caractéristique de l'ombre (donner du relief) permet donc d'ouvrir à une réflexion sur l'amoncellement des « petites taches ombragées » présentes dans l'acte dansant. Il s'agira d'être attentif aux petits détails de l'existence dansante, à la face cachée des choses, aux différents *plis* et *replis* du corps. En partenariat avec la lumière, l'ombre fait « jouer à même leurs surfaces, les reflets, les éclats ou les lueurs, les luisances ou les irritations, les brillances ou les pâleurs de la lumière devenue *lumen*, luminosité des choses mêmes » (Nancy 2004 : 14).

Lakoff et Johnson écrivent que les métaphores donnent un nouveau sens au passé, au quotidien et au système de croyance. En éclairant le phénomène sous un nouvel angle, la métaphore en donne une nouvelle compréhension : elle introduit des similarités, en instaurant des corrélations (Lakoff et Johnson 1980 : 151). Néanmoins, en soulignant certains aspects, la métaphore en cache aussi d'autres. Ainsi, elle opère une double fonction : elle met l'accent sur certains aspects, tout en masquant d'autres (Lakoff et Johnson 1980 : 139).

Dans le mythe de la cave de Platon, les prisonniers sont attachés face à la paroi, dos à la lumière. Forcés de regarder la projection des ombres d'un monde auquel ils n'ont pas accès, ils sont privés de connaissance, nous dit Platon (Stoichita 2000 : 22). Ils ne voient que le « monde au second degré » (Stoichita 2000 : 22), « l'envers de la connaissance » (Stoichita 2000 : 21), tout en croyant que le monde est fait de cette

²⁶ Je renvoie ici à la notion de performativité telle qu'elle a été définie par John Austin. Faisant référence aux actes de discours, le philosophe pragmatique s'intéresse à la manière dont la parole *performe* et induit du changement, tout comme dans l'exemple du prêtre qui institue une transformation statuaire lorsqu'il affirme « je vous déclare mari et femme » (Austin 1991 [1962]). Ici, je m'intéresse à la puissance d'action du geste qui affecte et émeut les spectateurs.

manière-là, et non que les ombres sont produites par une source de lumière. En voyant le reflet des figures, ils ont cependant accès à la partie invisible que les gens du dehors ne voient pas.

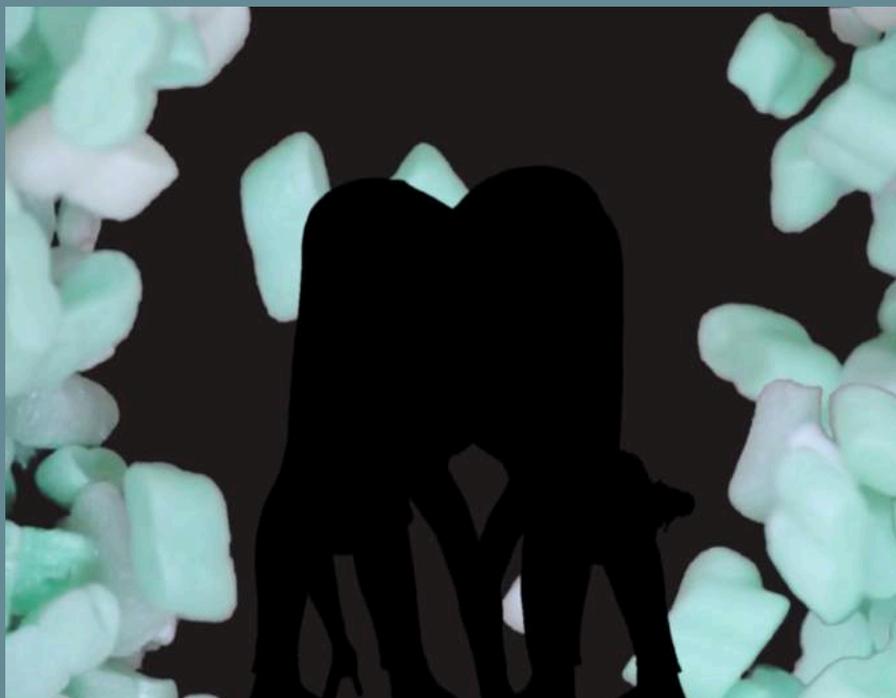


Cie Massimo Furlan/Numero23Prod, Un Jour (2014)
© Laure Ceillier & Pierre Nydegger, Numero23Prod

C'est de cette métaphore que je me suis inspirée pour rédiger ce livre, avec l'objectif de voir non seulement la figure scénique, mais également son revers. Il faut du temps, de la patience et de la concentration au spectateur afin de mettre à jour la multiplicité et la variété des ombres. « Il est vrai à la fois que le monde est ce que nous voyons et que pourtant, il nous faut apprendre à le voir », écrivait Merleau-Ponty (1964 : 18). La métaphore ne sera pas envahissante au fil des pages et n'écrasera pas le premier objectif d'analyse du sujet dansant. Fonctionnant comme outil épistémique, elle sera parfois mentionnée, comme une présence en filigrane, pour alimenter la pensée et opérer comme fil conducteur entre les chapitres.

2

L'Ombre d'autrui



Claire & Christelle,
Dialog with One's Shadows (2017) © Christelle Becholey Besson

Howard Becker définit l'œuvre d'art comme le résultat d'une chaîne de coopération entre des acteurs qui se divisent le travail artistique (Becker 2010 [1984] : 49). L'orchestre symphonique fonctionne grâce à différents corps de métiers indispensables pour faire fonctionner le « monde de l'art¹ » (Becker 2010 [1984] : 22) : le fabricant d'instruments, le compositeur, les musiciens, les producteurs, les diffuseurs et le public. Si la coopération semble évidente pour un orchestre, Becker souligne que même la poésie résulte d'un travail collectif, le poète ayant besoin de matériel pour exercer son talent artistique (papier/crayon). L'« autonomie apparente [de l'artiste] est illusoire », nous dit-il (Becker 2010 [1984] : 39).

Pierre Bourdieu a lui aussi souligné le caractère collectif de la création artistique, affirmant que l'artiste n'est ni isolé ni seul signataire de l'acte créatif (Bourdieu 1991 : 4). Contrairement à Becker qui met l'accent sur la collaboration, Bourdieu se focalise sur ce qui distingue et sépare les artistes. Il souligne les luttes entre acteurs qui ont pour objectif de conserver ou de transformer « les *relations objectives* qui sont constitutives de la structure du champ » (Bourdieu 1991 : 4). Si la poésie et les notes s'échappant du violon relèvent du pluriel (qu'elles soient perçues sous le prisme de la collaboration chez Becker ou celui du conflit chez Bourdieu), dans quelle mesure le geste dansé est-il la trace du collectif ?

Lorsque j'assistais à mes premiers spectacles de danse contemporaine, mon regard n'était happé que par les corps dansants. Je pensais que l'œuvre chorégraphique reposait avant tout sur une collaboration entre le chorégraphe et ses interprètes. Je ne voyais pas

¹ Becker définit le monde de l'art comme « le réseau de tous ceux dont les activités, coordonnées grâce à une connaissance commune des moyens conventionnels de travail, concourent à la production des œuvres » (Becker 2010 [1984] : 22).

encore l'ensemble des corps de métiers présents dans la création ni l'importance de ces diverses expertises. En passant de l'autre côté du rideau et en me familiarisant avec la vie du studio de création, j'ai pris conscience de la synergie des forces nécessaires pour faire advenir l'acte dansant, et du nombre de protagonistes, d'accessoires et de savoir-faire enchevêtrés dans une seule pirouette. Il fallait donc tous ces corps de métier, toutes ces techniques somatiques, toutes ces références théoriques, tous ces objets et câbles électriques pour que le soliste exprime son geste « singulier ». Je me rendais alors à l'évidence : le solo n'est que le dernier maillon visible d'une chaîne de production collective. L'invention du geste, la construction de la séquence chorégraphique et l'élaboration de la pièce sont la conséquence d'une rencontre entre plusieurs corps de métier, réunis sous l'impulsion des chorégraphes. Rassemblant leurs contemporains autour d'un « concept » de pièce, ils insufflent la première étincelle qui grandira progressivement grâce à l'énergie des présences en interaction. Un projet chorégraphique devient alors le prétexte pour mener à bien une activité *commune*.

À la suite de Becker et de Bourdieu, je développerai ici le caractère pluriel de la danse, tant dans sa dimension esthétique (gestuelle) que sociale (compagnie). Nous verrons comment les corps singuliers portent les ombres des corps d'autrui, et de quelle manière la création est dépendante du vivre ensemble de la compagnie de danse. Hétéroclites, les compagnies brassent des horizons générationnels, linguistiques, géographiques et culturels variés, et invitent des biographies à converger autour d'un projet spécifique. Ces singularités², choisies avec soin par le chorégraphe, cheminent pour une temporalité déterminée. Car les compagnies sont des constellations mouvantes : de par leur déplacement de théâtre en théâtre, et de ville en ville, et par les allées et venues de leurs sujets, elles sont en constante reconfiguration.

² Fréquent dans les études en danse (Bottineau 2010 ; Glon 2010 ; Louppe 1997), le terme « singularité » me paraît plus approprié que ceux d'« individu », « acteur » ou « agent social » afin de dépasser la conception cartésienne du sujet. Ingold a proposé la notion de *personne-organisme* pour déjouer le paradigme dualiste (corps/sujet/environnement), mettant en exergue l'imbrication entre l'individu et son milieu (Ingold 2000 : 3).

La période du processus de création est un temps particulier dans le rythme professionnel des chorégraphes. Il advient généralement une fois par année, tandis que les interprètes peuvent en vivre plusieurs s'ils arrivent à enchaîner les contrats. Les répétitions durent habituellement entre six semaines et trois mois, selon les budgets disponibles et la taille du projet. De par son rythme annuel, le processus de création est un moment particulier dans la vie du chorégraphe. Il est considéré par mes contemporains comme *l'essence même* du travail chorégraphique, celui pour lequel ils se battent tout le reste de l'année (en déposant des demandes de fonds). Or, les chorégraphes se plaignent d'un temps de création et de recherche toujours plus réduit en raison de la charge du travail administratif. Le processus de création est donc une période courte, pour laquelle ils ont investi du temps et de l'énergie. À cause du peu de semaines à disposition pour parvenir *ensemble* à l'œuvre chorégraphique attendue par les programmeurs et le public, le temps de création est une période intense, dense et émotionnellement chargée³. Alors que les chorégraphes mènent un travail dans l'ombre, plutôt solitaire durant les autres mois de l'année, le temps de création est un temps de vie communautaire.

Ainsi, les compagnies de danse respirent à un rythme dense et soutenu pendant les périodes de création, condensées, puis se dilatent le reste de l'année. Les membres ne se revoient pas nécessairement, ou très brièvement lors des tournées, et n'ont pas l'assurance de retravailler ensemble dans le futur. La rencontre est donc brève, mais d'une vivacité particulière. En instaurant un rythme de travail en partie à contresens des horaires classiques de bureau, et dans des lieux où les interprètes sont sans attaches (villes dans lesquelles ils ne résident pas), les compagnies se concentrent sur leur *huis clos*.

³ Parallèlement aux longues créations, les chorégraphes ont des projets de plus petite envergure, sur quelques journées/semaines. Ceux avec lesquels je me suis entretenue se plaignent du rythme annuel des longues créations (une par an), qu'ils se sentent contraints de respecter pour maintenir leur place au sein des réseaux de distribution. Dans l'idéal, ils aspireraient à un rythme plus espacé, irrégulier, pour permettre des phases de respiration, de régénération et de « convalescence ». En fréquentant les chorégraphes, j'ai en effet pris conscience de l'énergie physique, mentale et émotionnelle que requiert la création.

Travaillant dans l'ombre des théâtres, elles semblent parfois en marge de la vie ordinaire. Nous verrons de quelle manière cette vie à contresens a des répercussions sur les modalités relationnelles, et comment ces relations professionnelles relèvent d'une autre intensité que celles vécues au sein d'une entreprise. Je montrerai qu'en raison de l'absence du réseau social, des horaires de travail en soirée et fin de semaine, la compagnie fonctionne sur le modèle d'une petite famille. La spécificité des liens tissés résulte du contact physique entre les corps qui se frôlent, s'enlacent, se roulent les uns sur les autres, parfois s'embrassent ou dansent nus. Comment se vit la communauté lorsqu'elle est marquée par la proximité des corps, où peau, souffle et transpiration s'entremêlent ? Quelles modalités professionnelles émergent dès lors que les humains se rencontrent par les corps ?

La danse contemporaine permet de penser le rapport entre l'individu et le groupe de manière plus imbriquée, remettant en question l'idée de l'enveloppe cutanée comme frontière du sujet, et le paradigme de l'entité. Dès lors, plutôt que de mobiliser Becker et Bourdieu, je me suis tournée vers des anthropologues comme Tim Ingold qui rejette la vision d'un monde peuplé d'entités. Donnant l'exemple du cercle, Ingold dit que nous voyons habituellement la figure géométrique *terminée* : nous focalisons sur le cercle alors que nous pourrions y voir le souvenir d'un coup de crayon tracé à la main (Ingold 2009 : 34).

Avant d'en venir à la question du vivre ensemble, je mettrai en exergue la tension entre singulier et pluriel à l'échelle du corps du danseur. Si la danse contemporaine se décline en compagnies, elle est aussi marquée par un fort paradigme individualiste qui produit des corps *uniques* et *singuliers*. Je soulignerai les logiques *nomades* du marché de l'emploi de la danse, qui exacerbent le paradigme individualiste et affectent l'esthétique gestuelle. S'il est dit du ballet classique qu'il produit des corps similaires (Wierre-Gore 2010), la danse contemporaine exhorte une singularité esthétique, de sorte que chaque danseur développe une gestuelle singulière.

Or, chaque interprète est aussi un corps *pluriel*. La philosophe Erin Manning écrit : « Toujours plus qu'un » *TR* (Manning 2006 : xiii), mettant en exergue le fait que le corps n'émerge qu'aux côtés d'autres corps. Il y a une part plurielle dans toute expérience subjective, si individuelle semble-t-elle. Le geste est affecté par les expériences antécédentes et chaque corps dansant hérite d'autres corps. Les traces du passé, qu'elles soient corporelles, mémorielles ou affectives, marquent la qualité de la gestuelle⁴. Je montrerai que le corps dansant porte les *ombres* de tous ceux avec qui il a dansé, échangé et travaillé : le soliste, « seul » sur scène, danse avec les *ombres* de ses contemporains. Il sera donc question d'enchevêtrement entre *singulier* et *pluriel* – expression empruntée à Jean-Luc Nancy (1996)⁵ –, autrement dit, comment une signature personnelle (celle d'un seul corps) est affectée par autrui, de sorte que le danseur danse toujours avec les ombres d'autrui.

Je me suis également interrogée quant à la manière de se lier au sein de la compagnie, dans cette tension entre singulier et pluriel. Un bref aperçu des différents types de collectifs dans l'histoire de la danse nous permettra de mieux éclairer les mécanismes de fonctionnement actuels, et ce qu'ils révèlent des logiques marchandes et internationales du monde contemporain. Nous verrons que si l'utopie communautariste a marqué certains groupes dans l'histoire de la danse, la compagnie d'aujourd'hui, telle que je l'ai expérimentée en Suisse entre 2013 et 2016, ne porte ni le projet de contestation d'ordre social, ni un désir de repenser le vivre ensemble dans une contemporanéité dite « individualiste ».

⁴ Il ne faut pas entendre le terme « qualité », que j'emprunte à la pratique chorégraphique, comme un jugement de valeur. Je n'établis pas de comparaison entre un *mieux* et un *moins bon* dans un rapport hiérarchique des choses. Je reprends l'expression « qualité de mouvement » utilisée pour désigner l'*état* ou la *nature* du mouvement. Le terme « qualité » présente l'avantage d'éviter l'association à la stabilité et permet de décrire plus finement le style du mouvement exécuté. La même séquence gestuelle peut être exécutée dans des *qualités* différentes (fluide, mou, saccadé, rond, etc.).

⁵ Développant une approche anti-essentialiste de l'existence (Nancy 1996 : 27), le philosophe conçoit l'être (le singulier) de manière *relationnelle* : les « étants » sont reliés les uns aux autres à la manière d'un « entrecroisement des brins dont les extrémités restent séparées jusque dans leur nouage » (Nancy 1996 : 23). Aussi, si les *étants* se prolongent les uns dans les autres, ils maintiennent également leur singularité.

Enfin, il sera question de la tactilité comme mode primordial de rencontre au sein des compagnies : *toucher*, pour *rencontrer* et *être ensemble*. Il s'agira de comprendre de quelle manière la proximité des corps sur le plateau affecte les relations au quotidien et crée un sens communautaire fort. Le toucher nous permettra de penser les liens entre les corps dansants, et aborder le problème épistémologique des individus et du collectif. Nous verrons comment la danse s'oppose à un prisme de lecture en termes d'entités pour privilégier une pensée de la continuité, les corps dansants n'étant plus des contenants refermés sur eux-mêmes par la peau, mais entremêlés les uns aux autres.



Claire & Christelle, *Dialog with One's Shadows* (2017)
© Christelle Becholey Besson

Signatures singulières

Fhun Cie deRothfils

Son geste est précis, son pas assumé. Sa taille, menue, la fait tourner avec rapidité. Sa légèreté facilite les portés à ses partenaires. Ses cheveux noirs et raides sont tantôt détachés, tantôt attachés en chignon ou en tresse. Elle a une technique implacable en ballet classique acquise depuis son plus jeune âge. Ses professeurs de danse lui reprochaient malgré tout la courbe de son pied (soi-disant trop peu marquée).

À 14 ans, elle quitte seule son Tessin natal pour un internat privé à Hambourg. C'est le milieu des années 2000. À cette époque, les écoles de ballet ne concilient pas encore danse et scolarité. Elle interrompt alors son lycée.

Lors de ses quatre ans de formation en école classique à Hambourg et ses trois ans de travail au sein de grandes compagnies à Berne et en Écosse, Fhun découvre la danse institutionnelle et internationale. La stabilité économique (contrats à l'année et renouvelés) est certes agréable, mais les blessures répétitives et les opérations sans temps de convalescence s'additionnent à un ras-le-bol du traitement dont les danseurs sont sujets. L'entraînement est intensif et dur.

Pendant les premières années, Fhun n'a presque pas de vie en dehors de l'école. Elle est contrainte à vivre loin des siens et elle étouffe dans ce monde « autocentré » sur la danse. Au *Bern Ballet*, elle commence à s'ouvrir à d'autres choses. Elle décide de rediriger sa carrière, quittant alors les ensembles institutionnels pour entrer dans la scène indépendante de la danse contemporaine. Fhun peut dès lors créer elle-même et travailler de manière interdisciplinaire, notamment avec la musique. La danse classique semble à présent lointaine à la jeune interprète.

Si elle avait eu connaissance de la danse contemporaine étant adolescente, elle l'aurait choisie depuis bien longtemps, me confie-t-elle. Petite, on ne lui parlait que de ballet. La danse contemporaine, elle l'a apprise de manière autodidacte, le soir, après ses classes de ballet et de danse moderne. À force de visionner des vidéos et de s'y essayer dans les studios avec quelques compagnons de l'école, elle développe son propre style gestuel.

Fhun. Un prénom qui porte les marques de ses origines familiales. D'un père compositeur et violoniste chinois et d'une mère italienne et allemande, elle est l'aînée d'une fratrie de trois. Son itinéraire à travers les villes européennes lui a permis d'apprendre le français, l'allemand et l'anglais. Elle a seulement 24 ans lorsque je la rencontre en 2015 à la *Dampfzentrale* de Berne. La danse étant un monde professionnel concurrentiel, parfois hostile, elle me paraît bien plus posée qu'une étudiante de 24 ans. Elle a dû apprendre à s'affirmer. La plus jeune de la compagnie de Rothfils, elle ne se laisse pas impressionner par la différence d'âge. Elle sait comment dialoguer avec ses aînés.

Elle vient de s'installer dans une collocation à Berne qu'elle fréquente les semaines intensives de travail. Le reste du temps, elle le passe auprès de son compagnon, réalisateur de documentaires à Genève, ou dans sa famille au Tessin. Elle occupe ses déplacements en train en se confectionnant des guêtres et des bonnets en tricot, sa passion du moment. Il y en aura d'autres. Les pulls en laine, les jupes et les leggings de deuxième main manifestent son appartenance à un mode de vie « alternatif ».

Diane Cie Massimo Furlan

Sa chevelure blanche donne à ses personnages de scène un caractère prononcé. Grand-mère à l'aube de la retraite, son corps porte les traces de l'histoire de la danse contemporaine en Suisse romande. Co-initiatrice du premier collectif de danse contemporaine en 1982 à Lausanne, elle a porté dans ses entrailles l'émergence d'un nouveau style de danse, accompagné son développement et son institutionnalisation. Dans les années 1980 il n'y avait encore aucune formation professionnelle de danse contemporaine en Suisse. Le métier de danseur n'avait alors aucune reconnaissance institutionnelle.

Issue d'une famille nombreuse lausannoise, Diane grandit avec le ballet classique. Après son baccalauréat, elle part une année apprendre l'anglais à New York et s'entraîner en danse moderne chez Martha Graham. De retour en Suisse, et parallèlement à ses études en lettres, elle danse avec Viveka Nielsen et Dominique Genton. Elle s'oriente ensuite vers des études en psychologie et en

psychomotricité puis crée *Vertical Danse* avec Noemi Lapzeson. Au final, elle ne travaille que peu comme psychomotricienne, mais se consacre entièrement au spectacle ainsi qu'à l'enseignement de la danse et du tai-chi. Auprès de son compagnon musicien, elle s'installe définitivement à Lausanne et élève ses deux garçons.

Lorsque je la rencontre au théâtre de Vidy en 2014, elle est préoccupée par une histoire de logement et lutte avec l'association des droits des locataires pour maintenir en vie l'immeuble dans lequel elle habite depuis des années. Son militantisme porte les traces d'une génération qui a grandi avec les révolutions de soixante-huit. Son vocabulaire est politisé, sa vie a été dévouée à l'engagement associatif.

Des douleurs chroniques obligent Diane à une méticulosité dans le réveil quotidien de son corps. En arrivant au studio, elle prend le temps de l'éveiller dans la douceur afin d'amenuiser les douleurs qui ne la quittent plus depuis ses 50 ans. Elle a bien pensé s'éloigner du monde professionnel de la danse pour reprendre des études. Un épisode douloureux d'ordre privé vient compliquer ce chemin, et c'est à ce moment qu'on revient la chercher pour jouer dans des pièces dont le travail corporel est certes présent, mais d'une physicalité plus réduite. C'est ainsi qu'elle commence sa collaboration avec Massimo.

Krassen Cie Nicole Seiler

Il porte une barbe tirant sur le roux. Son âge est plus avancé que le style vestimentaire qu'il se donne. Krassen, dont l'accent bulgare est à peine perceptible, s'est intégré dans la scène alternative lausannoise, qu'il considère comme un espace artistique riche et stimulant, me confie-t-il. Après une formation en danse classique de dix à vingt ans à Sofia, il découvre la danse contemporaine, malgré la censure du Parti communiste qui empêche la circulation des idées artistiques. En 1994, il arrive malgré tout à obtenir un visa de dix jours pour auditionner chez *Rudra Béjart* à Lausanne. Bien qu'il ait gagné le concours, il doit rentrer en Bulgarie, ne pouvant subvenir aux coûts de la vie en Suisse. Il continue alors le travail initié avec sa troupe, première compagnie de danse contemporaine de Sofia, dont il fait partie des initiateurs. C'est après un spectacle avec cette

compagnie indépendante que la responsable Pro Helvetia⁶ du bureau de Sofia lui propose une bourse d'études pour *Rudra Béjart*.

L'école n'étant pas à la mesure de ses aspirations contemporaines, il l'interrompt pour se glisser dans les méandres de la scène de danse indépendante de Lausanne. Il obtient le soutien des chorégraphes locaux de la Cie Linga, anciens danseurs du *Ballet Béjart Lausanne* qui lutteront pour lui obtenir des papiers, notamment grâce à des contrats annuels. Cela ne serait aujourd'hui plus possible puisque les compagnies indépendantes sont passées aux contrats à durée déterminée.

Après dix ans auprès de différents chorégraphes en Suisse romande ainsi que le lancement de sa propre compagnie (en 2002) – il qualifie son style chorégraphique actuel de « queer/performatif » –, il se tourne vers Bruxelles, considérée aujourd'hui comme l'avant-garde de la danse contemporaine. Il y travaille dans la compagnie de son compagnon, également chorégraphe. Après six ans, il revient s'installer à Lausanne, et renoue également avec Sofia où il retourne de temps à autre pour des mandats chorégraphiques. Je rencontre Krassen en 2013 au théâtre de l'Arsenic pour la pièce *Shiver* de Nicole.

Fhun, Diane, Krassen. Tessin, Romandie, Bulgarie comme lieux d'origine. Hambourg, New York, Lausanne comme lieux de formations. Classique, moderne, contemporain comme styles de danse. Feldenkrais, tai-chi et arts martiaux comme techniques somatiques complémentaires. Dundee, Genève et Bruxelles comme villes de travail. La vingtaine, la quarantaine, la soixantaine. En bref, des biographies d'une diversité étincelante.

Ces trois interprètes auraient pu se retrouver sur le même plateau et participer au même projet. Je les ai rencontrés dans trois processus de création différents. Il m'a fallu choisir trois profils parmi la quinzaine d'interprètes que j'ai accompagnés pendant ma recherche de terrain. J'aurais également pu parler de l'Américaine Jocelyne, rentrée précipitamment aux États-Unis pour des raisons person-

⁶ Institution mandatée par la Confédération suisse, Pro Helvetia est en charge de la promotion de la culture nationale à un niveau international.

nelles, interrompant prématurément son contrat de travail. Ou encore du Sarde Gianfranco, installé à Paris après un apprentissage autodidacte de la danse contemporaine à Bologne. Mike, de Grande-Bretagne, l'un des interprètes les plus demandés en Suisse. Et enfin, Sun, d'origine coréenne, maman d'une fille de 5 ans. Je n'ai jusqu'à présent cité que les interprètes des trois compagnies. Pour souligner la diversité des vies amenées à converger au sein du studio, il faudrait encore compléter avec le parcours des autres corps de métier : comédiens, créateurs son, créateurs lumière, vidéastes, scénographes, costumiers, maquilleurs, techniciens, administrateurs.

Par rapport à la moyenne, les trois compagnies accompagnées sont relativement grandes, faisant converger chacune une quinzaine de protagonistes. La plupart des participants avaient déjà l'habitude de travailler ensemble. Plusieurs sont venus de l'étranger délibérément pour le travail de création. L'hétérogénéité des biographies amenées à se croiser au sein des compagnies accentue le défi de construire un vivre ensemble harmonieux. Comment inventer un geste commun à partir de tant de différences ?

Parmi tous ces interlocuteurs de terrain, j'ai eu des relations privilégiées avec les chorégraphes, mais aussi avec certains interprètes. Leurs noms reviendront régulièrement au fil de cette thèse. Tout d'abord, celui de Nicole, qui a été la première chorégraphe dont j'ai suivi le travail. Étant complètement novice au travail de création lorsque je l'ai rencontrée fin 2013, Nicole a généreusement pris le temps de me parler de son travail lors de tête-à-tête dans des cafés lausannois, ou pendant les pauses de midi au foyer du Théâtre de l'Arsec. Nicole a fondé sa compagnie en 2002 et avait créé une vingtaine de pièces lorsque je l'ai rencontrée. Née en 1970 à Zurich, elle s'est installée à Lausanne suite à une formation au Théâtre Dimitri, à l'Académie de danse Vlaamse (Belgique) et à Rudra Béjart. Elle a collaboré en tant qu'interprète avec plusieurs compagnies de Suisse romande⁷, dont celle de Massimo Furlan.

⁷ Cie Buissonnière, Alias, Philippe Saire et Teatro Malandro.

Lors de la création de *Shiver*, j'ai surtout eu l'occasion d'échanger avec Krassen, Dominique et Claire. Dominique est une interprète expérimentée, ex-danseuse de la chorégraphe belge Michèle Noiret, et jeune maman lorsque je l'ai côtoyée. D'origine américaine, elle s'est notamment formée à l'école de danse Alvin-Ailey. Installée à Bruxelles, elle revenait régulièrement à Lausanne pour y travailler. Elle songeait à se reconvertir dans la traduction linguistique. À l'opposé, Claire commençait à se former à la vie d'interprétariat, sortant fraîchement de formation. Après une adolescence dans l'équipe nationale suisse de gymnastique rythmique, elle a étudié l'architecture à l'université de Lausanne, s'est formée au Centre Laban à Londres, puis au Marchepied⁸. Elle a été engagée comme stagiaire au sein de la troupe.

Massimo est venu un peu par hasard aux arts de la scène, m'a-t-il confié. Né en 1965 à Lausanne, il est issu d'une famille d'origine italienne. Formé à l'école cantonale d'art de Lausanne, il a d'abord été passionné de dessin et de peinture. Massimo s'est ensuite tourné vers la scénographie, puis la performance et l'installation. La compagnie Cie Massimo Furlan/Numéro23Prod a été créée en 2003 et compte aujourd'hui plus de trente créations à son actif.

Au sein de cette compagnie, mes deux interlocutrices privilégiées ont été Diane, danseuse, et Claire, dramaturge de la compagnie. Titulaire d'un doctorat en littérature et en anthropologie, Claire amenait aux répétitions des ouvrages de sciences sociales autour de la question du deuil et des fantômes. C'était toujours l'occasion d'échanges intellectuels stimulants. Parallèlement à son travail dramaturgique, elle enseigne dans les écoles d'art et de théâtre de Suisse romande.

Formée en danse classique puis en danse contemporaine au conservatoire national supérieur de Lyon, Anne a travaillé avec la plupart des grandes compagnies de Suisse romande. Depuis 2008, elle et son compagnon ont entamé leur propre recherche chorégraphique.

⁸ Créé sous forme de collectif en 2002 à Lausanne, Le Marchepied est dirigé par Corinne et Nicholas Pettit Rochet. Au départ, il accompagnait les danseurs vers les formations supérieures. Depuis 2011, Le Marchepied est devenu une compagnie junior avec pour objectif d'insérer les danseurs vers le milieu professionnel.

Enfin, Stéphane m'a souvent expliqué les aspects techniques de la création, notamment la musique. Créateur pour plusieurs compagnies locales dont celle de Nicole, il a produit les atmosphères sonores pour *Un Jour*, *Shiver* et *Wilis*.



Cie deRothfils, *Insomnia 2 – In memoriam* (2015) © deRothfils

Quant aux deRothfils, la compagnie était dirigée par les chorégraphes Annalena et Nina. Annalena (1984) est une artiste autodidacte, polyvalente entre la performance, la danse et la musique. Elle a obtenu des résidences à Berne, New York, Beyrouth, Buenos Aires et Bruxelles, ainsi qu'un master en théâtre. Quant à Nina (1979), elle s'est formée en contemporain à l'école Alvin Ailey après une formation en ballet classique. Elle a également obtenu un diplôme en pédagogie de danse à l'école d'art de Zurich. Nina a dansé pour quelques compagnies locales, puis s'est lancée dans la chorégraphie, dès 2010, avec Annalena. Je les ai d'abord rencontrées au tour de la performance *Insomnia 2 – In memoriam*.

Park et *They Keep Disappearing* ont été les derniers projets de la Cie deRothfils. Nina a depuis entamé un travail pédagogique individuel et Annalena s'est installée à Bruxelles. Nina s'était d'ailleurs retirée de *Park*, et de la conception du film *They Keep Disappearing* (tout en y restant comme interprète). Je continuais de la voir lorsque j'allais prendre ses cours au *Ballsaal*, studio qu'elle a ouvert dans la vieille ville de Berne en 2011. J'ai aussi eu l'occasion d'expérimenter personnellement un rapport interprète-chorégraphe, lors de deux pièces qu'elle a montées avec ses élèves.

J'ai pu constater l'évolution de mon positionnement sur le terrain, depuis la première pièce observée, *Shiver*, et la dernière, *Totentanz*. Plus je m'habituais au travail chorégraphique et plus je devenais une actrice active et participative des processus de création. J'ai donc beaucoup écouté Nina et Annalena me raconter leur vie et m'expliquer leur travail, mais je suis aussi de plus en plus intervenue comme œil extérieur qui commentait, conseillait, et documentait la création.

Les noms de Fhun et de Giulin reviendront régulièrement. J'ai dressé le portrait de Fhun dans le récit biographique précédent. Quant à Giulin, il s'est formé à la scène comme autodidacte. Jeune interprète polyvalent, il mène une carrière locale sur la scène bernoise, utilisant principalement la performance, mais aussi le théâtre et la danse.

Voici donc quelques fragments autobiographiques que j'ai été amenée à côtoyer au sein des studios de création. Leurs noms nous accompagneront au fil de ce livre. Puisse le lecteur garder en mémoire

l'ombre de leur biographie lors des descriptions de terrain qui suivront. Par ailleurs, lorsque je mentionnerai les génériques *interlocuteurs/homologues* de terrain, *chorégraphes*, *danseurs* et *interprètes*, c'est à ces vies-là que je me référerai.



Cie deRothfils, Giulin et Fhun dans *Park* (2016) © deRothfils

Je n'ai pas abordé la problématique du genre de manière spécifique au sein de cette investigation, mais j'y ai été attentive. La question de la division du travail a été traitée par Pierre-Emmanuel Sorignet qui a souligné la difficulté des carrières féminines⁹ (Sorignet 2004a ; Sorignet 2012 [2010]). Sur les quatre chorégraphes avec lesquels j'ai travaillé, trois sont des femmes et la répartition entre les interprètes féminins et masculins était équilibrée au sein des compagnies. La division sexuée du travail se note cependant dans les *métiers de l'ombre* : les rôles de costumière et de maquilleuse étaient endossés par des femmes et ceux des techniciens – vidéastes, créateurs sonores et visuels – principalement par des hommes, excepté deux techniciennes en dessous de 30 ans. Cette division sexuelle du travail

⁹ Pour d'autres études sur le genre, Hélène Marquié s'est intéressée à la manière dont le genre est mis en scène dans des pièces chorégraphiques (Marquié 2007 ; Marquié 2011) et Pauline Boivineau aux aspects historiques du genre dans la danse contemporaine en France (Boivineau 2015).

est peut-être en train de changer parmi les nouvelles générations. Enfin, j'ai noté l'importance du genre lors de la répartition des rôles entre interprètes : les rôles féminins étaient attribués aux femmes et les masculins aux hommes. Mis à part cela et malgré l'intérêt que j'y ai porté dans mes observations, je pense que la catégorie de genre n'a pas été la plus saillante dans *ces* compagnies et dans *ces* productions pour ce qui caractérise l'émergence du geste dansé.

La diversité des carrières en danse contemporaine est le premier élément saillant à la lecture des biographies décrites ci-dessus : le début de Fhun en compagnies institutionnelles, Diane formée *sur le tas* (de collectif en collectif), Krassen venant à la danse contemporaine après une formation en ballet classique. Cette diversité est premièrement liée à la formation en danse, dont les possibilités sont restreintes, et qui n'est offerte que depuis peu en Suisse. La carrière du danseur est donc fondamentalement internationale (Vionnet 2015 : 117). Bien que l'internationalisation soit un phénomène transversal de notre contemporanéité, elle touche particulièrement le monde de la danse et a pour conséquence de produire des danseurs « uniques ». Les modalités de formation en danse et la nature du métier en sont, à mon sens, les deux raisons principales. Les structures de formation ne s'ouvrant en Suisse qu'à partir des années 1990 pour le ballet classique et 2010 pour la danse contemporaine¹⁰, les danseurs étaient jusque-là dans l'obligation de s'exiler pour se former en territoire étranger (Pastori 1995 : 10-24). Quant aux interprètes d'origine hongroise, sarde ou coréenne, leur parcours débute généralement par une migration nationale, de la campagne vers les grands centres urbains. La mobilité du danseur débute donc dès sa formation.

¹⁰ L'École-Atelier Rudra Béjart a été fondée en 1992 par Maurice Béjart, arrivé en 1987 à Lausanne. Jusqu'en 2011, elle était la seule formation professionnelle de danse en Suisse romande, date à laquelle s'est ouvert le certificat suisse de danseur-interprète (CFC). L'année 2014 est un tournant dans l'histoire de la formation de danse en Suisse avec l'ouverture du bachelor en danse contemporaine, réparti entre deux sites : à la *Manufacture* de Lausanne (*Haute école des arts de la scène de Suisse romande*) et à la *Zürcher Hochschule der Künste* de Zurich (ZHdK).

Ensuite, nombreux sont les interprètes à s'être formés de manière fragmentée dans différentes écoles internationales. Dans le cas d'une carrière classique, le danseur peut passer d'une école à l'autre, les années de formation étant nombreuses et les styles gestuels extrêmement différentes selon les esthétiques chorégraphiques. La formation ne s'arrête pas avec l'obtention du diplôme, mais se prolonge par une fréquentation régulière de cours, de workshops, de formations complémentaires (en yoga, Feldenkrais, Gaga), souvent à l'étranger. Un certain nombre de danseurs actuellement actifs sur la scène suisse ont suivi la voie informelle de l'autodidaxie. Par défaut de structures de formation, de diplômes ou en raison de contraintes économiques, l'apprentissage se caractérise par la singularité, la fragmentation et la multiplication des expériences.

Si la formation initie les danseurs au nomadisme, l'internationalisation des carrières le prolonge avec l'exercice de la profession. À l'exception des compagnies institutionnelles qui proposent des contrats annuels et renouvelables, le marché de l'emploi du danseur se caractérise par le contrat à durée déterminée, allant de quelques jours pour les tournées et les reprises de pièces, à quelques mois pour les créations de nouvelles productions (AVDC 2016 : 112-113). Aussi, les danseurs sont en perpétuelle quête d'emploi. Avec l'avènement d'Internet, les appels à audition sont visibles internationalement, ce qui permet au danseur de décrocher un contrat à l'étranger.

La mobilité est intrinsèque à la carrière du danseur, en raison du système de formation, de même que des modalités d'exercice de la profession. L'internationalisation des carrières contribue à fabriquer des corps dansants uniques, caractérisés par la singularité. Les offres d'emploi rendent compte de ce paradigme individualiste puisque généralement, des interprètes avec des personnalités singulières sont recherchées par les chorégraphes, comme nous l'avons montré au sein de l'enquête sur les compagnies vaudoises (AVDC 2016 : 103). Ce paradigme a pour corollaire d'affecter l'esthétique des corps. Ainsi, Louppe dit que « le danseur d'aujourd'hui n'inventera pas de corps, mais cherchera à comprendre, à affiner, à creuser, et surtout à faire de son corps un projet lucide et singulier [...] à inventer une poétique propre » (Louppe 1997 : 62).

Certains théoriciens opposent le corps contemporain au corps classique. L'historien et journaliste Jean-Pierre Pastori qualifie le corps de la ballerine de corps *holiste* et *collectif*, dépourvu d'individualité (Pastori 1996). L'anthropologue Georgiana Wierre-Gore écrit que la même apparence physique (même forme, même grandeur, même carrure) et la même gestuelle (mêmes gestes de même hauteur, même inclinaison, même qualité) sont exigées des ballerines, afin que les corps singuliers se fondent dans le corps de ballet (Wierre-Gore 2010 : 12). Marqués par la même esthétique, les corps sont pour ainsi dire *remplaçables*. Nous verrons plus amplement dans quelle mesure les corps contemporains sont, au contraire, perçus comme singuliers et *irremplaçables*.

Le corps dansant – trace du pluriel

Tandis que le chapitre précédent mettait en exergue la singularité liée au système de formation, je m'intéresserai ici à l'individualisme dans sa dimension *esthétique*. Le passage d'une école à l'autre, d'un professeur à l'autre, d'un chorégraphe à l'autre, porte des conséquences sur la pétrification même de la chair. Héritant de différents styles de danse, le danseur développe une gestuelle singulière.

Il m'est toujours difficile de décrire le style gestuel de la danse contemporaine lorsqu'on me demande à quoi il ressemble, tant la gestuelle semble différente selon les professeurs. Nina a une gestuelle très rapide, comportant de nombreux tours et relevés. L'esthétique de Gérald est plus en rupture avec le vocabulaire classique. Dans ses cours, il travaille beaucoup au sol, nous entraînant dans des allers-retours entre les positions debout et couchées. De même, j'ai toujours été surprise par la signature singulière de chaque interprète dans les improvisations. S'opposant à une vision universaliste, univoque, absolue et essentialiste de la danse contemporaine, Louppe insiste sur l'hétérogénéité des corps en jeu, affirmant qu'il existe autant de corporités et de pensées sur le corps que de danseurs (Louppe 1997 : 70). La danse contemporaine produirait donc des corps *singuliers*.



Cie deRothfils, Park (2016) © deRothfils

Il serait néanmoins simpliste et réducteur de m'arrêter à ce constat, étant donné que le singulier n'existe jamais seul, nous rappelle Michael Jackson. L'anthropologue affirme que l'individu est toujours intégré à un *être* plus large, car la vie émerge *avec* et *en contact* des autres, nous dit-il (Jackson 2002 : 11-12). Inspiré par la philosophe Hannah Arendt, Jackson ajoute que la vie prend forme au sein de *réseaux* – tels que le filet, Internet et l'arbre généalogique –, le singulier étant toujours relié au pluriel.

Aussi, ce chapitre questionnera la présence plurielle dans le geste, même celui qui semble *a priori* singulier. Nous verrons comment la tension entre singulier et pluriel s'articule dans l'esthétique des corps. Je démontrerai que le corps dansant, même dans la situation du solo, est imprégné d'autres corps – ceux de ses professeurs, ceux de ses anciens partenaires de danse – et que chacun des gestes est la réactivation de tous ces autres corps que le danseur a touchés, par lesquels il a été touché, qu'il a portés, par

lesquels il a été porté. Le geste porte ainsi les *traces*¹¹ d'autrui et le corps singulier performe les *ombres* de tous ces *autres* dont il a hérité.

La danse contemporaine comme technique du corps ?

Dans leur ouvrage sur les techniques de danse, Ingo Diehl et Friederike Lampert (2011) reconnaissent l'impossibilité de généraliser la gestuelle contemporaine en raison de la diversité des styles et des méthodes de travail. Selon les chercheurs, il n'est pas possible de réduire la danse contemporaine à une pure forme de danse codifiée comme le ballet classique, en raison du paradigme individualiste qu'elle sous-tend et des nombreuses influences dont elle a hérité. Diehl et Lampert mettent en exergue la pluralité des méthodes au sein de la danse contemporaine. Chaque chorégraphe est présenté au sein d'un contexte historique, à travers ses concepts (espace, rythme, type, intention, qualité, présence, images du corps), sa compréhension du corps (poids, force, centre, rythme) et du mouvement, ses méthodes de travail et de transmission (Diehl et Lampert 2011 : 24-27), afin de respecter l'hétérogénéité des esthétiques.

Le caractère individualiste de la danse contemporaine est notamment lié à un changement institutionnel en matière de formation. Se basant sur les analyses de Susan Foster, Julia Wehren écrit que la formation était liée, dans les années 1980, à une compagnie spécifique, de sorte que le corps dansant était entraîné pour correspondre au style gestuel particulier de la compagnie (par exemple les danseurs étaient formés par Cunningham pour faire partie de sa propre compagnie) (Wehren 2013 : 529). Tandis que régnait autrefois l'exclusivité des techniques de danse (le danseur reflétant le corps du chorégraphe), elle a aujourd'hui été remplacée par la diversité des techniques. Cette flexibilité répond aux exigences du marché de l'emploi qui permet à l'interprète de s'adapter aux exigences de plusieurs chorégraphes et donc de changer fréquemment de compagnies.

¹¹ Je m'inspire de la notion de trace telle qu'elle a été développée par Tim Ingold et Jo Vergunst. S'inspirant de l'empreinte de pied dans le sable, les anthropologues conçoivent les traces comme le signe d'un mouvement précédent, qui a existé et laissé une *impression*, par opposition à la trace du timbre qui laisse une marque fixe et durable (une *inscription*) (Ingold et Vergunst 2013 : 8).

Aujourd'hui, la formation est donc dissociée des compagnies. La polyvalence et la flexibilité sont devenues les fers de lance du travail contemporain, de sorte que les interprètes, nomades entre les différentes compagnies, travaillent sous régime de contrats déterminés. Le vocabulaire gestuel en est devenu éclectique. Wehren constate ainsi que les corps d'aujourd'hui ne sont plus reliés à une technique de danse particulière (Wehren 2013 : 529). Elle reprend la critique de Foster qui voit le corps de l'interprète réduit à une dimension économique, de « corps à louer » *TR* (Wehren 2013 : 530). Le corps contemporain est un corps adaptable, qui doit se rendre disponible aux exigences des chorégraphes et du marché de l'emploi. Les interprètes multiplient ainsi l'acquisition de styles gestuels.



Cie deRothfils, *Park* (2016) © deRothfils

Malgré l'usage par Diehl et Lampert¹², je pense que la notion de technique s'applique mal à la danse contemporaine en raison de l'hétérogénéité des styles gestuels. Marcel Mauss parlerait probablement de la danse contemporaine comme *technique du corps*. Il définit les techniques du corps comme « les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps » (Mauss 2002 [1936] : 5). Cet héritage a marqué les sciences sociales lorsqu'elles s'intéressent aux pratiques somatiques (Arguel 1992 : 110-111 ; Faure 2000 ; Gabail 2015 ; Novack 1990). Or, assimiler la danse contemporaine à une technique corporelle reviendrait, à mon sens, à opérer trois raccourcis : 1. faire du corps un *instrument*, 2. considérer la danse contemporaine comme une technique *en dehors des corps* des praticiens, 3. assimiler la transmission du savoir à un acte de *transfert vertical*.

Concernant le premier raccourci, Marcel Mauss a forgé l'expression « technique du corps » à partir de la notion d'instrument, partant de la thèse que « le corps est le premier et le plus naturel instrument de l'homme » (Mauss 2002 [1936] : 10). Toutefois, l'instrument est extérieur à l'homme, car fabriqué par ce dernier, tandis que le corps dansant est inséparable du sujet. Thomas Csordas, porteur d'une anthropologie de l'*embodiment*, reproche à Mauss de perpétuer le dualisme cartésien, par la distinction qu'il opère entre le *corps* et la *personne*, séparant ainsi l'organisme de l'esprit (Csordas 1990 : 11).

La danse contemporaine est, à mon sens, bien *plus* qu'une technique corporelle. Il ne s'agit pas juste d'un répertoire de gestes à exécuter, d'une série de comportements à reproduire. La danse contemporaine est un mode de vie, une sensibilité, une qualité de présence au monde, une manière de se lier à autrui, en bref, une philosophie de l'être. Je montrerai que la danse contemporaine est *plus* qu'un savoir du corps, du mouvement et du rythme. Elle est à mon sens un savoir perceptif, sensoriel, et une connaissance du monde.

¹² Diehl et Lampert utilisent cependant la notion de *technique* de manière large et ouverte, comme potentiel flexible à décrire, discuter et expérimenter (Diehl et Lampert 2011 : 13). Il en va de même pour le chorégraphe Jonathan Burrows pour qui elle désigne tout ce que l'interprète a la nécessité de faire (Burrows 2010 : 68).

Laurence Louppe écrit que la danse contemporaine n'est « sûrement pas une simple mutation de codes gestuels par rapport à d'autres expressions en danse », ni « une question de vocabulaire ou de forme », même s'il y a parfois des « constances » ou des « similitudes de coloration corporelle » (Louppe 1997 : 43). Plus que du spectaculaire, elle est action et « conscience du sujet dans le monde » (Louppe 1997 : 43). « La danse est vue comme engagement du sujet tout entier dans l'acte » (Louppe 1997 : 47). Aussi, l'esthéticienne souligne la dimension holiste de la pratique qui n'engage pas exclusivement un *corps dansant*, mais bel et bien un *sujet dansant*.

La deuxième réduction opérée par la notion de technique est de faire de la danse contemporaine une technique existant *indépendamment* et *en dehors* du corps du praticien. La danse existerait de manière autonome, préexistant les corps de ceux qui la vivent. Le novice apprendrait à partir d'un réservoir de gestes qu'il n'aurait qu'à appliquer. Dans cette vision, la culture est productrice de techniques, et le corps son dépositaire. Selon Mauss, la différence entre les manières de nager, bêcher et marcher s'explique par les contextes culturels. Si le socio-anthropologue reconnaît la déclinaison individuelle de chaque technique, il voit la dimension singulière de la gestuelle comme secondaire par rapport au poids de la culture (ou de la société). La notion d'*habitus*, « l'art d'utiliser le corps humain » (Mauss 2002 [1936] : 7), permet à Mauss de relier l'individu à la culture.

Or, il n'y a pas de danse contemporaine en dehors des corps des praticiens, comme le dit justement la chorégraphe Noemi Lapzeson¹³ : la danse « se passe dans le corps, se transmet d'un corps à un autre, se transforme en passant d'une subjectivité à une autre, elle vit dans le corps et s'achève là où le corps s'achève » (San Pedro 2014 : 21-22). Il n'y a donc pas de technique de corps produite par une soi-disant culture en dehors des corps vivants : la danse n'existe que *dans* et *par* les corps organiques.

¹³ Installée à Genève, elle est considérée comme l'une des pionnières de la danse contemporaine en Suisse romande.

Le troisième problème est lié à la transmission du savoir que Mauss pense de manière hiérarchique et verticale. L'anthropologue dit que « l'enfant, l'adulte, imite des actes qui ont réussi et qu'il a vu réussir par des personnes en qui il a confiance et qui ont autorité sur lui. L'acte s'impose du dehors et d'en haut, fût-il un acte exclusivement biologique, concernant son corps. L'individu emprunte la série des mouvements dont il est composé à l'acte exécuté devant lui ou avec lui par les autres » (Mauss 2002 [1936] : 8). Dans la vision maussienne, la technique est un savoir détenu par des *experts* qui la transmettent à leurs disciples. Le modèle d'apprentissage est hiérarchique, passant d'un détenteur du savoir *connaissant* à un apprenti *ignorant*.

Cette conception de l'apprentissage est soutenue par certains chercheurs en sciences sociales qui utilisent la notion de technique corporelle. Par exemple, la chercheuse en danse Mireille Arguel écrit que « toute pratique didactique se révèle être un acte d'emprise sur l'enseigné qui incorpore, "fait corps", les contraintes et déterminismes techniques et/ou pédagogiques » (Arguel 1992 : 110-111). Cette citation met en avant le modèle vertical d'une technique qui conquiert un corps et, en quelque sorte, l'assujettit.

Or, l'apprentissage n'est jamais unilatéral. Gérald m'a confié recevoir énormément de ses élèves en leur transmettant sa « technique » (tant au niveau pédagogique que créatif). De plus, la séquence chorégraphique qu'il enseigne est toujours sujette à changement, s'adaptant à la particularité des corps présents. Il m'a expliqué s'ajuster à la situation, de manière à rendre sa séquence adéquate aux danseurs qui suivent son cours. Aussi, le corps de l'apprenti n'est pas un corps *vierge* qui incorporerait la pratique de son instructeur *telle quelle*. De plus, l'interprète est actif dans l'apprentissage. Il choisit de se rendre perméable à la nouvelle pratique qu'il apprend, de se laisser traverser par les nouveaux gestes, qui certes l'affectent, mais qu'il choisit ou non de se réapproprier, et de la manière qu'il entend.

Loupe écrit que « les techniques contemporaines, ô combien savantes et longues à intégrer, sont avant tout des instruments de connaissance conduisant le danseur à cette singularité. Le danseur moderne et contemporain ne doit sa théorie, sa pensée, son élan qu'à

ses propres forces » (Louppe 1997 : 44). Dans cette citation, Louppe souligne l'agentivité du danseur, actif dans le processus d'apprentissage. L'acquisition est donc aussi liée à ses propres forces.

L'usage de la notion de technique me semble problématique pour ces différentes raisons. De plus, nous verrons comment les pièces sont des temps d'exploration qui font de la danse contemporaine un moyen de recherche et de connaissance du monde, plutôt qu'une technique à appliquer. Je m'associe à Anne Davier et Annie Suquet qui écrivent que la danse contemporaine n'est ni une discipline, ni une technique précise, mais « un champ de pensée, de pratiques et de recherches [...] ouvrant un espace d'interrogation du sens des gestes » (Davier et Suquet 2016 : 318).

Plutôt que de suivre les propos de Mauss, je prendrai la voie ouverte par Tim Ingold avec la notion de *savoir-faire* (*skills*). L'anthropologue la définit comme une capacité d'action et de perception de tout un être organique engagé dans un environnement (Ingold 2000 : 5). Il ajoute qu'elle est une sensibilité permettant aux praticiens de répondre avec précision aux perturbations du monde (Ingold 2011b : 8). La notion de *skills* permet de dépasser le schème comportementaliste qui fait du corps un simple réceptacle. Elle met l'accent sur un être *entier* (plutôt qu'un corps) qui *perçoit* et *agit*. Grâce à ses capacités d'improvisation, l'organisme sait répondre et s'ajuster à la situation. La notion de savoir-faire implique donc une dimension relationnelle (jeu de correspondances avec l'entourage), et reconnaît l'agentivité de l'agent. Ingold écrit que « devenir adroit dans l'expertise d'une certaine forme de vie ne signifie pas être capable de fournir un ensemble d'aptitudes générales, reçues depuis le début comme attributs de la nature universelle de l'homme [...] Les savoir-faire ne sont pas transmis de génération en génération mais renaissent dans chacune. Ils sont incorporés au *modus operandi* de l'organisme humain qui se développe par l'entraînement et par l'expérience pour performer des tâches particulières » (Ingold 2000 : 2).

Les corps pluriels

Un Jour Cie Massimo Furlan

« Un autre jour, je me suis réveillé et j'ai trouvé *Ça* dans mon lit.
Ça, je sais pas ce que c'est. Je sais pas d'où *Ça* vient.
Je sais pas pourquoi c'est là. Et en plus, *Ça* a une voix.
Le mieux c'est que je vous le montre...
Voilà c'est *Ça*. »

Fabrice, animateur à la radio Québec et en complet aux couleurs écossaises, porte *Ça* dans ses mains. *Ça* est léger. *Ça* commence à parler. La voix de *Ça* est très aiguë.

Ça est fait de tissu blanc et d'un masque de silicone à forme humaine.

Arrive le personnage du Double, sosie de l'animateur radio, aussi en costume écossais. Il parle d'une voix très aiguë dans un micro portatif fixé à sa bouche. L'entourloupe est révélée, c'est lui qui prête sa voix à *Ça*. Cette voix modulée technologiquement donne au Double un air ridicule. Une voix trop jeune pour un corps trop vieux.

Ça s'exprime : « En fait, j'ai vraiment de la peine à séparer ce qui est mort de ce qui est vivant. Est-ce qu'on considère que la mort c'est le moment du dernier souffle, du dernier battement du cœur ? On peut tout à fait considérer que la mort est un long processus et que finalement on passe notre vie à mourir, depuis la naissance. »

Ça n'est pas bête. Il a l'air de bien s'y connaître...

Ça se fait savant.

Ça poursuit son monologue sur la généalogie de la mort.

Fabrice semble fatigué d'écouter. Il dépose *Ça* délicatement sur le sol.

Ça n'est plus qu'un tas de tissus.

Alors le spectateur oublie *Ça* jusqu'à l'arrivée du personnage de la chamane. En robe blanche aussi, elle soulève délicatement *Ça*.

Elle le berce sur son épaule pour l'endormir. Puis elle sépare le visage du corps pour ne garder que le tissu qu'elle frappe contre le sol et entame son rite chamanique.

Ça est décomposé, fragmenté.

À présent, le personnage de la mère s'approche du public. Elle est entièrement recouverte d'un tissu blanc. Une silhouette fantomatique. Elle se met le masque de Ça sur la tête. Elle s'assied sur le devant du plateau, bientôt rejointe par Fabrice et son Double. Les deux personnages aussi portent le masque de silicone.

Un trio de Ça.

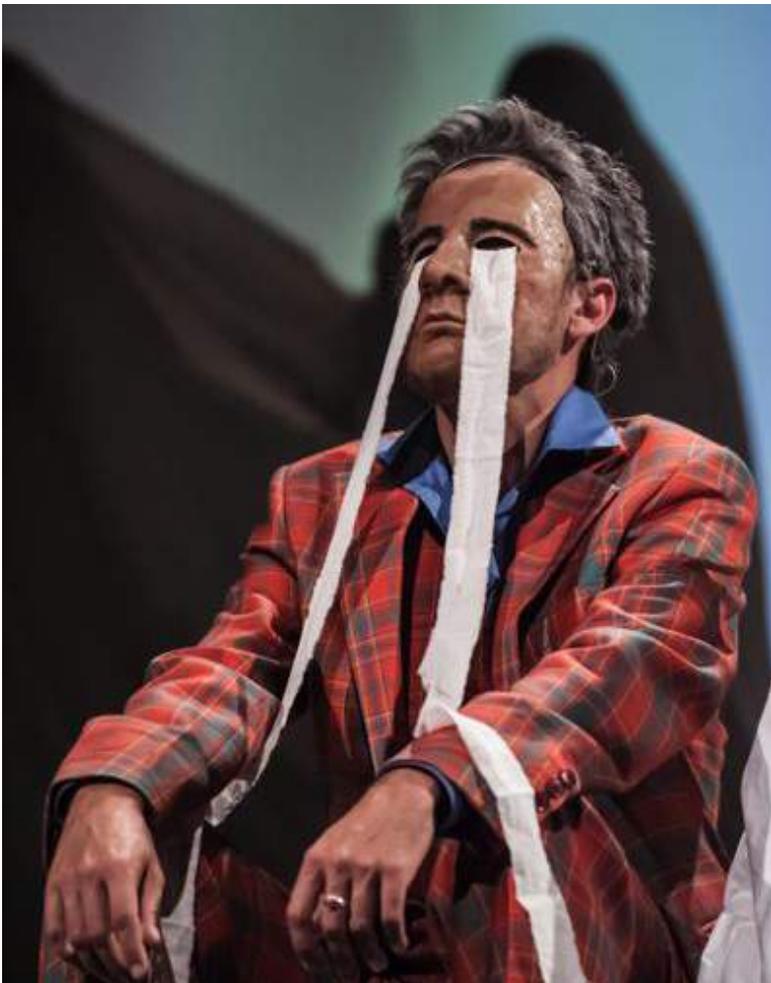


Cie Massimo Furlan/Numero23Prod, Ça dans Un Jour (2014)
© Laure Ceillier & Pierre Nydegger, Numero23Prod

De ses mains, la mère retire des bandes de tissus blancs des yeux de son masque. Les larmes sont longues, elle doit les tirer plusieurs fois. Elle tend les larmes au Double, qui les fixe sur son propre masque.

Ça a triplé : Fabrice, le Double, la mère.

La mère se lève, se défait du masque et le dépose au sol. Il est repris par le personnage de la fille. S'approchant à l'avant du pla-



Cie Massimo Furlan/Numero23Prod, Un Jour (2014)
© Laure Ceillier & Pierre Nydegger, Numero23Prod



Cie Massimo Furlan/Numero23Prod, Un Jour (2014)
© Laure Ceillier & Pierre Nydegger, Numero23Prod

teau, la fille met le masque sur son visage. Juste un bref instant.
Elle dépose le visage de Ça sur le drap blanc, au milieu du plateau.

Ça se dissout.

Au fond du plateau, on entasse des tissus blancs. Sur le tas de
tissus, on dépose le masque de silicone.

Ça se transforme en statue.

Ça observe la scène en train de se faire. La chamane revient. Elle reprend Ça sur son épaule. Une brève ronde puis elle dépose Ça sur le sol.

Ça se repose.

Fabrice vient s'allonger à ses côtés. Il y dépose sa tête.

Ça devient un oreiller.

Ça est composé d'un grand tissu blanc, serré en boule. Il a pour visage un masque de silicone, gigantesque par rapport au reste du corps. Le visage de Ça a été modulé à partir du visage de Fabrice, confectionné par la maquilleuse de la compagnie. Il donne à la marionnette un côté difforme, presque monstrueux. Matériellement parlant, Ça est composé d'un bête bout de tissu et d'un masque. Sans l'intervention des comédiens, Ça n'existerait pas. Le masque a été créé par la maquilleuse à partir du visage réel de Fabrice. Ça s'exprime par la voix du Double. Par moments, il change de forme physique en se collant au corps d'un autre : il devient le visage de la fille, ou le corps de la mère. Il change de forme et de position après son interaction avec la chamane et Fabrice. Tantôt Ça est manipulé par les mains d'autrui, tantôt il impose son agentivité à autrui. La marionnette a besoin des autres pour exister, tout comme les autres existent *avec* et *par* Ça.

Notre regard est généralement happé par les entités. Nous voyons des formes finies et détachées les unes des autres. Nous voyons Ça indépendamment de Fabrice, la fille, la mère, la chamane ou le Double. Nous voyons la forme telle qu'elle existe dans le moment de son apparition, détachée des autres temporalités (de ce qui vient juste avant l'action). Or, qu'en serait-il si nous nous focalisions sur le lien entre les éléments plutôt que sur les entités ? Et si nous voyions les formes comme de brefs moments d'apparition, propices au changement, plutôt que finies ? Nous pourrions décrire Ça comme une marionnette composée d'un drap blanc et d'un masque en silicone. Nous pourrions aussi voir Ça de manière multiple et fragmentée, dans chacune de ses apparitions. Nous pourrions voir Ça exclusivement dans la temporalité du présent. Or, le Ça de la fille n'est pas juste le Ça de la fille. Il est aussi le souvenir de gestes antécédents. Dans l'épiphanie *Ça-fille*, il porte encore les résonances des autres

apparitions : le *Ça* qui a été porté par Fabrice, le *Ça* qui a été bercé par la chamane, le *Ça* qui a parlé à travers la voix du Double. Nous pourrions voir *Ça* comme un personnage. Ou plutôt comme *des* personnages. *Ça* change constamment de formes et de caractéristiques. Il se prête aux autres. Il a besoin des autres pour exister. Il existe *par* et *avec* les autres, mêlant les histoires et les corps d'autrui.

L'exemple de la marionnette *Ça* permet d'illustrer la manière dont je considère les corps dansants. N'existant qu'en relation les uns avec les autres, ils n'existent pas sous forme individuelle ni préconstituée, comme nous le rappelle Donna Haraway : « Il n'y a pas de source unique, d'acteur en tant qu'unité ou de fin définitive. Dans les termes de Judith Butler, il n'y a que des "organisations contingentes" [*contigent foundations*] » *TR* (Haraway 2008 : 6). La philosophe se dresse donc contre le paradigme d'entités fermées sur elles-mêmes.

Quant à Laurence Louppe, elle parle des corps comme « géographie de relations » (Louppe 1997 : 95). Plutôt que de les penser comme entités séparées, elle regarde ce qui les lie : « Il s'agit donc, en danse contemporaine, d'une situation d'enchâssement, où plusieurs corps se rencontrent au croisement d'un instant gestuel » (Louppe 1997 : 74). Louppe voit donc premièrement un lien horizontal entre des corps présents dans la même temporalité. Deuxièmement, la chercheuse perçoit un lien transcendant les temporalités. Elle parle de « corps-histoire » (Louppe 1997 : 45), car « tous les corps qui ont fait la danse contemporaine sont encore avec nous [...]. Telle une vibration permanente de mouvements en nous qui ne viennent d'un autre temps que pour mieux questionner le nôtre » (Louppe 1997 : 45). Chaque corps dansant rappelle donc les corps du passé.

Aussi, lorsqu'un soliste danse, il reflète les ombres des autres corps, ceux dont il a été influencé. Il en a intégré les mouvements dans sa propre gestuelle : « Le geste dansé soulève la question philosophique [...] de l'intersubjectivité : la part de l'autre dans le rapport à soi » (Boissière 2006 : 11). Ainsi, le corps du soliste porte les traces du collectif, car « nous ne sommes pas des corps singuliers, mais divers corps amenés à être ensemble et s'y maintenir à travers des pratiques complexes d'autoproduction » *TR* (Blackman 2008b : 12-13). C'est ce que le chorégraphe français Sylvain Prunenec dit lorsqu'il répond

aux questions de la chercheuse Julie Perrin : « Le mouvement du danseur s'initie dans un autre lieu que son propre corps. Ou bien, son propre corps se déploie au-delà de sa surface visible pour englober l'autre. L'autre devenant une part de lui-même. La porosité du danseur, c'est sa capacité à être constamment modifié, constitué même, par la présence de l'autre » (Perrin et Prunenec 2014 : 2). Ou dit en d'autres termes par la chorégraphe Catherine Diverrès : « Celui qui n'interprète que lui-même n'est pas lui-même sur un plateau, il est un autre. Lorsque Carole ou Isabelle dansent mes solos, elles ne pensent pas "je suis Catherine" – ce serait le pire de la mascarade. Elles sont dans un autre "moi" qu'elles-mêmes [...]. Il existe en nous une multiplicité de "je", une multiplicité de "moi" » (Diverrès 2002 : 128).

Par conséquent, malgré le fait que le solo semble la manifestation d'une action singulière, il n'existe que parce qu'il a grandi imbriqué avec d'autres corps. Même si ces corps sont visiblement absents dans le regard du spectateur, ils sont présents dans la chair même du danseur, car elle est imbibée de l'hétérogénéité des histoires liées à ce corps singulier. Par toute nouvelle création, le danseur élargit son savoir-faire et élargit ses potentialités de mouvements. Ces nouvelles indications gestuelles, positions et mouvements viennent s'entremêler à ce qui existe déjà. Le corps grandit dans son mouvement à travers autrui, par la fréquentation d'autres corps dont il se réapproprie des fragments de gestuelle, pour en donner une nouvelle version.

Alors plutôt que de parler de corps-réceptif, de corps-contenant (fait de techniques), autrement dit de voir le sujet humain « comme siège de la conscience, séparé par la peau et placé au-dessus du monde » *TR* (Ingold 2000 : 246), peut-être aurions-nous tout intérêt à adopter une approche relationnelle, chère à Ingold, qui conçoit « l'être humain non comme une entité composée, constituée de parties séparées, mais complémentaires comme le corps, l'esprit et la culture. Ou plutôt, il est comme un foyer singulier pouvant croître créativement au sein d'un champ de relations qui se déploient continuellement » *TR* (Ingold 2000 : 4). Reliés les uns aux autres, en dialogue constant, les corps circulent. Ils se croisent, se superposent, s'entraident, s'influencent, entrent en conflit. Ils échangent

des savoir-faire. Le philosophe Jean-Luc Nancy écrit que « l'être ne peut *être* qu'étant-les-uns-avec-les-autres, circulant dans l'*avec* et comme l'*avec* de cette coexistence singulièrement plurielle » (Nancy 1996 : 21).

Ainsi, chaque nouvel apprentissage vient s'intégrer à ce qui est préalablement présent. Le corps dansant peut dès lors être perçu comme une mosaïque qui ne trouve jamais sa forme définitive en raison de son dialogue continu avec le pluriel. Le corps formé par une institution de danse spécifique continuera sa transformation et sa croissance au fil de nouvelles rencontres. À chaque nouvelle pièce, sa chair sera pétrie un peu différemment par le style gestuel du chorégraphe.

Je me rappelle avoir été étonnée, au début des répétitions d'*Un Jour*, de l'*hexis* corporelle similaire entre les interprètes de Massimo (qui avaient pour la plupart travaillé avec lui par le passé). Le style (attitude, posture, gestuelle, manière de se déplacer) se retrouvait dans les pièces précédentes. Dès qu'ils foulaient le plateau sous la direction de Massimo, les interprètes adoptaient l'*hexis* corporelle *Massimo*. J'avais vu danser Anne dans d'autres pièces et je savais que sa gestuelle pouvait être différente.

Bien que l'*hexis* d'*Un Jour* avait quelque chose de similaire avec les pièces antérieures de Massimo, elle était toutefois propre à la pièce en question, car elle continuait d'être transformée par l'apport des interprètes. Les interprètes d'*Un Jour* portaient la trace des gestuelles passées des pièces de Massimo, tout comme leur singularité propre. J'en viens à la conclusion qu'il n'y a pas de corps singulier, mais un corps singulier-pluriel pour reprendre l'expression de Nancy (1996), portant les ombres d'autres gestuelles. « Le Un est multiple », écrit Jean-Marie Pradier (2002 : 63).

De même dans son épiphanie *oreiller*, la marionnette *Ça* porte le souvenir de ses apparitions précédentes, telles que le *Ça savant*, le *Ça tissus*, le *Ça statue*, le *Ça triplé*. Aussi, lorsque je vois le *Ça oreillé* à la fin de la pièce, je le vois avec le souvenir des autres *Ça*. Jean-Luc Nancy affirme que « chaque étant est le singulier du pluriel es-

sentiel » (Nancy 1996 : 21). Plutôt que solitaire, le corps danse avec ses ombres. Nancy voit « *l'avec* comme le trait essentiel de l'être et comme sa propre essence singulière plurielle¹⁴ » (Nancy 1996 : 54).

Ingold et Nancy nous invitent à des considérations épistémologiques quant à la manière de concevoir le sujet : par le lien et la relation (plutôt que l'entité). Et dans un processus de transformation continue : « Les corps ne sont jamais uniques. Les corps sont considérés comme des systèmes ouverts qui se connectent à autrui, humains et non humains, de sorte qu'ils ne sont jamais terminés, mais toujours dans un processus en devenir » *TR*, (Blackman 2008b : 105).

Les compagnies de danse

Les périodes de création sont un moment particulier dans la biographie des chorégraphes. Alors qu'elles sont perçues comme le « cœur » de leur travail, elles n'adviennent généralement qu'une fois par an, le reste de l'année étant dédié à la demande de fonds et à la diffusion des pièces. La courte durée du temps de création contraste pourtant avec l'intensité du rythme de travail et la proximité des liens affectifs. Si les Cie Nicole Seiler, deRothfils et Massimo Furlan fonctionnent de manière différente les unes des autres, il semble y avoir un *modus vivendi* commun. Ces trois compagnies partagent un air de famille, notamment en matière de règles de vie : similitude du rythme de travail, des horaires, du déroulement des activités et des relations. Leur manière de vivre en communauté se distingue nettement de celle vécue au sein de l'université, pour prendre un exemple auquel je suis accoutumée.

¹⁴ Si Nancy propose une conception anti-essentialiste des étants (individus) (Nancy 1996 : 59), son usage des notions d'essence et d'origine du monde rend parfois confus. Dans *Être singulier pluriel*, Nancy mène une réflexion sur le vivre ensemble contemporain au sein d'un monde meurtri par les guerres (Nancy 1996 : 12). Le philosophe s'interroge sur le sens du lien et le genre d'humanité que nous vivons. Il fait le constat d'une société qui a perdu du sens (Nancy 1996 : 1) et rend compte de la tension entre ce qui est pluriel dans le singulier, et singulier dans le pluriel (Nancy 1996 : 12).



Cie deRothfils, Park (2016) © deRothfils

Nous verrons dans ce chapitre en quoi consistent les compagnies de danse contemporaine : pour quelles raisons elles sont créées, comment elles s'organisent et fonctionnent au quotidien. Ceci permettra de comprendre leur vivre ensemble. Je présenterai la nature du travail des interprètes et ses incidences sur les relations tissées au sein du groupe. Nous verrons que ce type de travail rend les frontières poreuses entre relations professionnelles et relations affectives. En raison de l'intensité des liens qui s'y créent, la compagnie devient une bulle familiale (AVDC 2016). Cette manière de vivre la création est certes un corollaire du mode d'organisation des compagnies (rythme de travail) et de la proximité des corps, mais répond avant tout à une nécessité pour faire advenir l'œuvre chorégraphique.

Il s'agit de comprendre de quelle manière l'œuvre chorégraphique est intrinsèquement dépendante de la communauté créée au fil des répétitions. L'entente entre les membres du collectif devient un objectif primordial, de sorte qu'il y a une continuité entre l'espace de

l'ordinaire (la compagnie au quotidien) et celui du plateau (les relations entre les protagonistes sur scène). Or, l'harmonie du groupe est un horizon parfois teinté d'embûches, et les chorégraphes tentent d'amenuiser les risques de conflits en choisissant avec soin leurs collaborateurs.

L'anthropologue Georgiana Wierre-Gore m'a précédée sur cette question. Dans un article sur les danses traditionnelles « africaines », elle affirme que la quête du *corps commun* ne se réduit pas à la scène, mais s'exprime au quotidien dans les modalités du vivre ensemble. Elle note de quelle manière les collectifs créent de l'harmonie en partageant le même rythme de vie, logement et repas. Par conséquent, le lien relationnel dépasse le registre professionnel pour conquérir la sphère privée (amitié, partage de valeurs) (Wierre-Gore 2010 : 12). L'anthropologue conclut que la danse est une aventure non seulement esthétique, mais aussi *humaine*.

Je commencerai mon argumentation par un bref aperçu historique, à travers deux exemples du xx^e siècle. Lorsqu'il s'agit de penser la question de la communauté en danse, deux moments ont retenu l'attention des historiens, en raison de l'idéologie utopique à laquelle ces communautés historiques sont associées et de la rupture qu'elles ont provoquée avec les modèles sociaux dominants. Je restituerai brièvement les expérimentations du *Monte Verità* des années 1910, puis celles de la *Judson Dance Theater* des années 1960 à New York. Nous verrons finalement que si un projet communautariste utopique a traversé l'histoire de la danse, il ne semble pas se prolonger aujourd'hui, du moins dans les compagnies avec lesquelles j'ai mené ma recherche. Je démontrerai que contrairement au *Monte Verità* et à la *Judson Dance Theater*, la compagnie d'aujourd'hui n'a pas le projet de critique sociale.

Un projet communautariste utopique

Fondée en 1900 près d'Ascona (Tessin) par Henri Oedenkoven et Ida Hofmann, la communauté du *Monte Verità* s'est donnée pour mission de régénérer l'humanité en développant un mode de vie alternatif, en autarcie économique, abolissant la propriété privée (Guilbert 2000 : 39). Attirant la bohème artistique et intellectuelle

européenne, Ascona est devenu un lieu réputé de rassemblement. Si, dès le départ, la fondatrice a intégré des danseurs à l'expérience communautaire, il faut attendre 1913 pour y voir s'ouvrir l'École de l'art du mouvement de Rudolf Laban (secondé par Mary Wigman).

En raison du contexte politique allemand, la danse expressionniste de Laban et de Wigman est imprégnée de la question de l'ordre social. Les recherches de l'historienne Laure Guilbert mettent à jour de quelle façon « les danseurs renouvellent de façon inédite le mode de cohabitation de l'individu dans la communauté. Leurs choix de vie, leurs conceptions éducatives, comme leurs recherches chorégraphiques, en témoignent » (Guilbert 2000 : 40). La communauté du *Monte Verità* cherche l'utopie communautaire jusque dans le quotidien (partage du logement, régime végétarien, nudité, sexualité, spiritualité, mysticisme, partage de valeurs et d'idéologies) (Szeemann 2003), tout comme dans la dimension esthétique (dans le geste dansé). C'est notamment au sein d'événements festifs que Laban part à la quête du commun au sein de danses de groupe (danses chorales/chœurs en mouvement).



Cie deRothfils, *They Keep Disappearing* (tournage 2015) © Matthias Günter

Dans le contexte de la danse postmoderne américaine, les expérimentations en *contact improvisation* initiées par Steve Paxton à la *Judson Dance Theater* entre 1961 et 1964 sont associées à la revendication d'une communauté non hiérarchique (Novack 1990 :

53). Elles visent l'égalitarisme, tant dans l'ordinaire que sur scène. Il y est question de communauté sans dirigeant, dans laquelle les expertises de chacun sont mises en avant, sans qu'aucune personne n'en prenne le contrôle (Novack 1990 : 207). De plus, elles vivent sur le modèle de petites familles qui partagent la vie privée (vie communautaire en lofts le temps du projet). Cynthia Novack a montré que la *contact improvisation* était une réaction à une société jugée insatisfaisante. Il fallait éviter la hiérarchie dans les prises de décision et bannir la compétition économique. Ces idéaux s'incarnaient dans la dimension artistique, avec une vision de la danse comme forme improvisée, spontanée, sans direction (Novack 1990 : 194-195).

Comme l'illustre l'ouvrage *Être ensemble* édité par la chercheuse en danse Claire Rousier (2003), la question du rapport de la danse à la collectivité¹⁵ a traversé l'histoire de la danse. Les comptes rendus présentent différentes interactions entre la danse et la communauté, autant dans leur dimension ordinaire que scénique. Les différents modèles communautaires sont souvent présentés comme des *utopies* (Guilbert 2000 : 39), c'est-à-dire comme modèles alternatifs à la société globale. Rousier affirme que la danse « a construit des formes artistiques dans une perspective critique » (Rousier 2002 : 9), prônant d'autres modèles de communication, proposant des nouvelles visions du monde (harmonie sociale, nouvelles formes de vie collective). Même dans les figures solistes de la danse moderne, il y est question du rapport au collectif. Élisabeth Schwartz rappelle que Mary Wigman crée des danses de groupe pour femmes (Schwartz 2002 : 32) et qu'Isadora Duncan instaure des « écoles de vie » plutôt que des « écoles de danse », incarnant les idéaux d'une société plus juste et plus démocratique (Schwartz 2002 : 29).

Si les deux formes communautaires du *Monte Verità* et de la *Judson Dance Theater* se distinguent, il y a pourtant une similarité : la revendication d'un modèle alternatif au mode de vie dominant. Il s'agit aussi d'un refus de la compagnie telle qu'elle est vécue dans les compagnies de ballet classique, critiquée pour sa structure hiérarchique (Louppe 1997 : 62).

¹⁵ Comprise ici de manière large : la société, l'État, le pouvoir.

Selon la sociologue Audrey Bottineau, le questionnement du vivre ensemble des communautés comme le *Monte Verità* et la *Judson Danse Theater* se prolonge dans la situation contemporaine. La sociologue distingue plusieurs modes de communautés mis en place par les chorégraphes contemporains en France (modes qu'elle qualifie de *tribu*, *famille*, *compagnie* et *collectif*), qui répondent à la quête d'un vivre ensemble alternatif, adressant une critique à la société moderne, et dénonçant la concurrence interindividuelle et les dérives de l'organisation institutionnelle de la production chorégraphique¹⁶ (Bottineau 2010 : § 1).

Dans une recherche sociologique menée auprès de trente compagnies dans le canton de Vaud (AVDC 2016), nous avons mis en exergue les raisons principales qui poussent les danseurs à créer leur propre compagnie. Étonnamment, rares sont les chorégraphes à avoir consciem-



Cie Nicole Seiler, Wilis (2014)
Cie Nicole Seiler, répétitions Wilis (2014) © Nicole Seiler

¹⁶ L'enquête de Bottineau repose sur une trentaine d'entretiens effectués entre 2004 et 2009 auprès de compagnies contemporaines de Normandie (Bottineau 2010 : § 2).

ment nourri ce désir longtemps en amont de la création de leur compagnie. Plutôt, il s'agit d'un enchaînement d'événements qui pousse les danseurs à monter leur propre collectif. Parfois, il s'agit d'une simple formalité exigée par les théâtres pour programmer leur pièce. D'autres fois, la création de la compagnie est une réponse à la saturation du marché de l'emploi : par manque de travail, les interprètes se créent leur propre structure. Ou encore, la compagnie répond au désir de se réintégrer dans son lieu d'origine, dans le cas des danseurs qui ont longtemps travaillé à l'étranger. La compagnie étant gage d'indépendance et d'autonomie, elle permet aux interprètes lassés de prêter leurs corps aux projets d'autrui de développer leurs propres créations. Dans ce cas-là, l'établissement de la compagnie répond à un désir d'exprimer sa propre singularité (AVDC 2016 : 69-71).

La création d'une compagnie exige une diversification des talents du chorégraphe. Ses compétences dépassent amplement le domaine artistique. Il doit faire face à de nombreuses tâches administratives : demande de fonds, vente des créations, site internet, contrats, comptabilité. Une grande partie du travail se passe devant l'ordinateur, planifiant, organisant, déposant des requêtes de projets. Les charges administratives sont devenues une charge plus conséquente que par le passé. De nombreux chorégraphes interrogés se plaignent de l'augmentation de celles-ci qui ont pour conséquence une transformation de leur travail en 20 % de studio et 80 % de bureautique (AVDC 2016 : 92).

Les chorégraphes n'étant pas nécessairement conscients de la charge du travail administratif, de nombreuses compagnies se dissolvent après quelques années, dans le cas où elles n'arrivent pas à professionnaliser leur structure et engager du personnel administratif. Plus la compagnie est bénéficiaire de subventions régulières, plus la structure administrative est volumineuse. Si les ressources financières sont maigres, seul l'*administrateur* assure l'ensemble des tâches, en partenariat avec le chorégraphe (rédaction des dossiers de subvention et de presse, mise à jour des profils virtuels (site internet, Facebook, Twitter), gestion des budgets et des contrats de travail, achats des billets d'avion, etc.). Lorsque les ressources financières le permettent, un *diffuseur* est engagé de surcroît pour s'occuper de la diffusion (publicité et marketing). L'une des fonctions du diffuseur

visé à démarcher auprès des théâtres et des festivals pour vendre les spectacles. C'est en raison de l'organisation administrative que le sociologue Pierre-Emmanuel Sorignet parle des compagnies comme des « petites entreprises » (Sorignet 2012 [2010] : 156).

Néanmoins, rares sont les compagnies à pouvoir s'offrir une structure administrative régulière. Celles qui peuvent se le permettre bénéficient de contrats pluriannuels avec les institutions publiques (ville, canton, confédération), comme c'est le cas des compagnies de Nicole Seiler et de Massimo Furlan. Pour les autres, elles fonctionnent sur mandat ou engagent un administrateur pour un petit pourcentage. Nombre de compagnies fonctionnent grâce au bénévolat.

Ceci nous amène au constat suivant : excepté le chorégraphe (et dans certains cas des assistants techniques et scénographes), seul l'administrateur (et le diffuseur s'il y en a un) est la personne « fixe » de la compagnie, engagée par contrat annuel. Par contraste, les interprètes sont engagés sur mandat, de sorte que le collectif créé pour la pièce a nécessairement une durée déterminée.

La brièveté du processus de création contraste avec l'intensité des relations. La compagnie vit à un rythme intensif pendant les quelques semaines de production. À moins que les interprètes ne se trouvent dans leur ville de résidence, ils travaillent dans des villes dans lesquelles ils n'ont pas d'attache. Les interprètes partagent alors le même logement, et leur réseau social se réduit souvent à celui de la compagnie. L'aspect communautaire est renforcé par des horaires de travail souvent décalés des horaires de bureau, généralement de 10 à 18 heures, puis toujours plus tardivement à l'approche de la création, dans le but d'habituer le corps aux horaires du soir (pour les représentations).

Je me suis retrouvée au Luxembourg avec une compagnie lausannoise, dans les Grisons avec une compagnie bernoise et à Berne avec une troupe de danseurs d'Amsterdam. Dans ces « isolations » géospatiales, les relations « professionnelles » se renforcent autour de repas commun, de discussions dans les bars après les répé-

titions, de sorties communes. Les collectifs se retrouvent pour des périodes relativement courtes, deux à quatre semaines, puis repartent dans leurs villes pour se rassembler à nouveau un mois plus tard. S'ensuit une dimension fusionnelle pendant les temps de cohabitation.

L'aspect communautariste n'est pas exclusivement dû au rythme de travail. Krassen m'a confié : « Parce qu'une création, un travail dans une compagnie, c'est aussi une aventure humaine. C'est pas juste un job. Dans notre travail, on vit des histoires. C'est des histoires qu'on vit au moment où on est en création. On devient très proches entre les danseurs, comme avec l'équipe, avec le chorégraphe. C'est très important quelles sont les personnes qui sont incluses dans le projet, avec qui, en plus, tu vas t'entendre bien. » Il a ajouté qu'à chaque fois, une « bulle » se créait. Il comparait ceci aux belles vacances desquelles on n'a plus envie de revenir : « On a juste passé une heure ensemble et t'as déjà l'impression que c'est les meilleurs



Cie deRothfils, *Insomnia 2 – In memoriam* (2015) © deRothfils

amis de ta vie. » La proximité des liens tissés ne semble donc pas répondre à une simple raison pratique organisatrice, mais à l'idéal d'une vie partagée¹⁷.

Afin d'avoir de bonnes conditions de travail pour mener le projet à terme, les membres aspirent à une harmonie de groupe. Les chorégraphes choisissent « consciemment » leurs interprètes, comme m'a dit Nicole : « J'ai toujours préféré travailler avec des gens que je connais déjà. Des danseurs que je connais. Des amis presque. J'aime bien travailler avec des gens proches pour ces mêmes raisons. J'ai besoin de me sentir à l'aise. Même si je trouve aussi que c'est assez compliqué parce qu'il y a l'amitié. Et faire le *boss* avec des amis, c'est pas évident. La collaboration répétée, j'adore ça. Mais des fois, c'est tout simplement un plaisir de retrouver un artiste. Il t'amène ailleurs, toi tu as des projets ailleurs, c'est toujours une autre histoire, une autre aventure humaine. »

Si le chorégraphe choisit ses interprètes, ces derniers aussi « sélectionnent » leurs chorégraphes. Claire, interprète chez Nicole, me racontait comment elle procédait pour choisir ses compagnies : « Aller voir un spectacle sur scène, ça peut le faire. Mais une rencontre en studio sur un plan plus humain, je sais que pour moi, c'est important. Par exemple, quelqu'un avec qui on peut pas parler, je sais que pour moi ça peut me miner. » Accordant une grande importance à la rencontre et à la relation, chorégraphes et interprètes « se choisissent » mutuellement¹⁸. Les compagnies sont donc le lieu d'une rencontre *humaine* autant que *professionnelle*¹⁹. Elles sont pensées comme un espace pour vivre la relation, dans un cadre harmonieux, confiant et de respect mutuel.

¹⁷ Ceci est similaire à ce qu'Helena Wulff dit des compagnies de ballet : elles sont des *familles* et le théâtre une *maison* (Wulff 1998a : 89).

¹⁸ Cette observation concerne spécifiquement les compagnies avec lesquelles j'ai travaillé. D'autres recrutent sur audition (Sorignet 2004b).

¹⁹ L'étroite imbrication entre relations professionnelles et affectives ainsi que la promiscuité physique ont également été mises en avant par Pierre-Emmanuel Sorignet (2012 [2010] : 222).

La danse contemporaine s'est constituée par un rejet de la hiérarchie entre danseur et chorégraphe, telle qu'elle est vécue dans les compagnies de ballet. Or, si en danse contemporaine les interprètes prennent entièrement part au processus de création, c'est toujours le chorégraphe qui détient les règles de jeu. Il est « instigateur et responsable de la structure » (Bottineau 2010 : § 11) et « orchestrateur » (Sorignet 2012 [2010] : 179), puisqu'il fait le lien entre les divers intervenants, suscite la créativité de chaque interprète et assure la cohérence de la pièce.

Mes homologues de terrain me disaient être satisfaits de la responsabilité assumée par le chorégraphe, en constatant la charge émotionnelle supplémentaire que la tâche implique. Pour certains interprètes, il y a donc un côté agréable à se « reposer » sur les épaules du chorégraphe, car il porte l'entière responsabilité du projet. Les interprètes n'exigent ainsi pas de connaître l'ensemble des éléments, la composition et l'avancée de la pièce. Ils accordent au chorégraphe la maîtrise de la cohérence, se satisfaisant d'une compréhension partielle, orientée vers leurs propres scènes. Ils voient même un avantage à ne pas maîtriser l'ensemble de la création et disent faire confiance au chorégraphe. Cet idéal de travail entre chorégraphes et interprètes ne va pas de soi. Il y a de nombreuses frictions, ce qui peut avoir des conséquences importantes comme celle de mener à l'échec d'une création.

La réussite du vivre ensemble est donc un point central dans le processus de création. Si les collaborateurs n'arrivent pas à créer un sens commun autour du projet ou ne s'engagent pas, la création de la pièce fonctionne mal, voire peut échouer. Par conséquent, la réussite de l'œuvre chorégraphique est intrinsèquement liée à la qualité de la rencontre humaine et l'harmonie du groupe au quotidien, de sorte que la création artistique ne peut se penser indépendamment de la communauté.

Les compagnies avec lesquelles j'ai travaillé ont réussi à construire une harmonie de groupe fructueuse, de sorte que j'ai peu assisté à des conflits, du moins jamais de manière ouverte. Dans la majorité des cas, les malentendus ont été réglés en privé dans les relations face à face. En revanche, on m'a relaté des conflits extrêmes qui ont éclaté dans d'autres projets, amenant parfois à la dissolution du groupe.

La gestion du collectif est l'un des défis principaux du chorégraphe : amener les différents membres à *bien* collaborer entre eux. Or, la mission est délicate, car les improvisations peuvent activer les « zones d'ombre » dans la vie de l'un ou de l'autre : il arrive qu'un interprète s'effondre dans des improvisations qui touchent à ses zones sensibles. L'empathie, l'écoute attentive, le respect de l'intimité et la confiance entre les membres du collectif sont d'une importance capitale. Les chorégraphes que j'ai côtoyés m'ont confié être attentifs à la santé mentale, psychique et somatique de leurs collaborateurs et à la régulation des tensions, en amont de leur éclatement. Les chorégraphes portent ainsi la responsabilité de la dimension *relationnelle* de la compagnie.

Une critique sociale ?

Audrey Bottineau décrit la compagnie comme « une organisation collective dans laquelle s'opère une division du travail » (Bottineau 2010 : § 4). Dans les productions que j'ai accompagnées, chaque membre assume une fonction singulière, de sorte que l'œuvre chorégraphique est le résultat d'une coordination entre ses participants. Comme le dit Durkheim, la division du travail répond au besoin de solidarité entre les individus (Durkheim 2007 [1893]).

La division du travail implique une différence statutaire entre les positions, et est liée à une forme de hiérarchie. Si au niveau salarial, tous les membres reçoivent généralement le même montant, le chorégraphe reste pour autant le maître du jeu. Bottineau parle de « verticalisation des rapports » (Bottineau 2010 : § 21-27), en raison du statut privilégié du chorégraphe et de son autorité. D'après mes observations de terrain, la compagnie est bel et bien un projet basé sur le principe d'égalité, mais une égalité vécue dans la différence, en ce que chaque membre occupe une position différente. De plus, je pense qu'*égalitarisme* et *hiérarchie* ne s'opposent pas. La compagnie repose sur l'égalitarisme (en termes de valeurs et de salaires), tout en étant organisée hiérarchiquement, le chorégraphe à sa direction. Il ne s'agit pas nécessairement d'une hiérarchie négative. Elle est synonyme d'une *responsabilité* endossée par le chorégraphe. Elle permet de distribuer les tâches au sein du groupe et de désigner un *porteur* de projet, qui en assume la responsabilité.

Si la compagnie appartient administrativement au chorégraphe et qu'elle porte fréquemment son nom, j'ai noté, tout comme Bottineau, que les chorégraphes parlent de *la* compagnie plutôt que *ma* compagnie (Bottineau 2010 : § 11). Par ceci, ils revendiquent une identité collective plutôt qu'individuelle. Bottineau reconnaît aussi les tensions qu'incarnent les compagnies entre une identité à la fois singulière *et* collective. Elle écrit que s'il existe bien un objectif de « créer de l'«être ensemble» », c'est toutefois « sans diluer leur individualité [celle des membres] dans une entreprise collective, sans avoir la sensation d'enfermement vis-à-vis de l'Autre » (Bottineau 2010 : § 32).

La compagnie génère aussi des comportements individualistes : les interprètes sont engagés au *projet*, ils mènent des carrières *individuelles* et la multiplication des compagnies est liée à un désir de *singularité*. À un certain moment, l'interprète parvient à un stade où il éprouve le besoin de mettre en œuvre ses propres créations. L'individualisme s'exprime par ailleurs dans le travail solitaire du chorégraphe en amont de la production, dans les échauffements individuels et les moments d'isolement au sein du groupe. Aussi, « le collectif permet concomitamment l'expérience de la singularité, le chorégraphe s'appuyant sur une complémentarité d'individualités créatrices contributives au processus de création [...]. C'est dans la coaction des individus singuliers que le collectif se renforce et prend forme dans la singularité de chacun, et c'est ce qui forme la spécificité identitaire de chaque groupe » (Bottineau 2010 : § 33).

Malgré l'expression de ces singularités, Bottineau écrit que le *modus vivendi* des compagnies de danse contemporaine ne répond pas seulement aux nécessités liées à la production de l'œuvre chorégraphique, mais est une critique délibérée contre l'individualisme de la société moderne (Bottineau 2010 : § 16). Selon la sociologue, la compagnie est une organisation idéale d'harmonie qui va à l'encontre d'une société moderne de vie standardisée et taylorisée. Elle ajoute que son communautarisme remet en question le mode de vie social dominant (Bottineau 2010 : § 35-37).

Bien que le caractère coopératif, solidaire, harmonieux des compagnies contemporaines ait aussi été saillant sur mon terrain, j'émet des doutes quant à la thèse de Bottineau. Tout au fil de cette section, j'ai présenté les

comportements individualistes qu'engendre le marché de la danse. De plus, j'ai mis en exergue la verticalité des rapports entre le chorégraphe et les autres membres de la compagnie. Contrairement à l'hypothèse de Bottineau, je pense que le modèle communautaire des compagnies contemporaines, du moins celles avec lesquelles j'ai travaillé, n'est ni une critique sociale, ni une réforme de la vie en collectivité. Les compagnies Nicole Seiler, Massimo Furlan et deRothfils se distinguent nettement des communautés du *Monte Verità* ou de la *Judson Dance Theater* associées à une utopie et à un caractère transgressif. Aujourd'hui, elles ne sont ni réaction, ni revendication à l'encontre de l'ordre établi. Si elles mènent bien un mode de vie communautaire en raison des modalités et du rythme de travail, elles opèrent sur un vivre ensemble qui fasse sens pour la création et permette d'atteindre l'objectif de la production d'une pièce, et ceci sans interroger, ni remettre en question l'ordre social.

Alors que la compagnie d'aujourd'hui ne remet pas en question l'individualisme, elle renforce néanmoins la proximité entre les corps, par contraste avec l'éloignement physique occasionné par le monde contemporain. Au lieu de traiter la question du vivre ensemble par la notion de communauté, je l'ai considérée d'une manière plus phénoménologique, à partir de la tactilité entre interprètes.

Singularités enchevêtrées

Les modalités relationnelles entre les interprètes relèvent d'une spécificité particulière en raison de la proximité physique des corps. Si j'ai pu observer ce qui se passait entre les danseurs, ce n'est qu'au moment où j'ai été prise dans la rencontre tactile avec d'autres corps que j'ai réellement conscientisé les enjeux liés à l'acte du *toucher*. Je partirai donc ici de ma propre expérience²⁰. Le toucher permet de repenser la question du rapport entre les sujets

²⁰ Si je n'ai pas dansé dans les processus de création que j'ai accompagnés, j'ai alimenté ma réflexion par un entraînement régulier chez divers pédagogues de danse. De plus, pendant la phase de rédaction de thèse, j'ai été amenée à danser dans deux pièces semi-professionnelles, chorégraphiées par Nina Stadler à Berne : *Totentanz* et *Ballsaal Jam* pour lesquelles nous avons créé des duos et des chorégraphies de groupe. Ma participation aux *jams* de contact improvisation a enrichi mon questionnement, de même que ma pratique de la salsa, du *djembe* et du *sabar*, me donnant ainsi un point de comparaison extérieur.

dansants, de sorte que les corps ne peuvent plus être pensés autonomes les uns des autres, mais *emmêlés, imbriqués, enchevêtrés*. La danse favorise ainsi une pensée de l'entre-deux, car elle manifeste du lien entre les corps. Diana Adis Tahhan a d'ailleurs écrit que la tactilité s'oppose à l'idée de corps enfermés par la peau (Adis Tahhan 2008 : 41).

Totentanz Nina Stadler (septembre 2016)

Parfois, au milieu d'une danse, je réalise que celle que je tiens dans mes bras m'est complètement « étrangère » en termes de repères identificatoires classiques. Je ne connais ni son nom, ni le ton de sa voix, ni la langue qu'elle parle. En effleurant sa peau, en explorant les recoins de son corps avec ma tête, mon coude et mes genoux, je découvre les contours de son corps, et m'en dresse un « portrait gestuel » : si elle danse depuis longtemps ou non, quels styles de danse ont marqué son corps, quelle est son aisance corporelle.



Nina Stadler, *Totentanz* (2017)
© Bernisches Historisches Museum, Berne. Photo Christine Moor

Dès mon premier jour en studio, j'ai été interpellée par la proximité des corps dansants. Tant de signes tactiles et affectueux sont échangés entre les membres de la compagnie : accolades, caresses, pressions tactiles, embrassades. Les interprètes posent continuellement leurs mains sur le corps de leur voisin, pratique qui serait jugée inadéquate dans l'espace public. La question de la tactilité m'a donc paru saillante pour comprendre la particularité du lien dans un studio de danse.

Non associé à un organe particulier, le toucher n'a pas toujours été considéré comme *sens*, écrit l'historienne Elizabeth Harvey. Aristote oscillait entre l'ouïe et la vue comme sens premiers, voyant toutefois le toucher comme essentiel à la vie (Harvey 2003 : 4). Le sociologue Olivier Sirost écrit que la tactilité en tant que « sens de connaissance des formes est indispensable au fonctionnement de l'ouïe et de la vue. Tout en étant grossier et de perception immédiate, il reste le sens supérieur de l'impression organique » (Sirost 2010 : 106).

Harvey indique que le toucher est le seul sens impliquant un contact direct avec l'objet d'affection, tandis que les autres créent de la distance avec ce qui les affecte (Harvey 2003 : 2). N'étant pas lié à un organe particulier, le toucher est diffus, car il est dispersé sur tout le corps, nous dit encore Harvey. S'il est souvent associé à l'érotique et à la séduction, il participe aussi au savoir médical (expertise par palpation) et au savoir religieux (guérison par imposition des mains) (Harvey 2003 : 1). Pour Merleau-Ponty, le toucher est réversible : lorsque deux mains se touchent, chacune touche autant qu'elle est touchée. Le toucher est donc à la fois *sujet* et *objet* : auteur de l'action, tout comme objet de l'action (Harvey 2003 : 7).

Si certains théoriciens font de l'ouïe le sens *communautaire*²¹ (Ingold 2000 ; Sirost 2010), je démontrerai que le toucher est le sens du lien parmi les interprètes et qu'il est fondamental dans le processus d'instauration du collectif. Le fragment suivant illustre de quelle manière le toucher *initie* une relation entre deux danseurs.

Totentanz Nina Stadler (septembre 2016)

Les premières fois, je restais prudente dans ma manière de la toucher. Je connaissais à peine son nom. Je ne savais rien de son parcours de vie. Nous nous sommes retrouvées au studio *Ball-saal* de Berne. La chorégraphe Nina nous a réunies pour créer ce duo, suite à une improvisation de groupe dans laquelle elle nous a spontanément demandé d'improviser en duo. Elle souhaite à présent que nous construisions un duo avec une qualité *symbiotique*, avec des corps très rapprochés l'un de l'autre.

Nora et moi, nous nous mettons à improviser sous l'œil aguerri de la chorégraphe. Se passe alors ce qui arrive souvent lorsque les danseurs essaient de retrouver une qualité de mouvement qui a fonctionné lors d'une improvisation : la « magie » semble avoir disparu, les corps « s'accrochent », comme s'ils étaient redevenus étrangers l'un à l'autre. Il va falloir, à travers la construction de la phrase chorégraphique, retrouver cette première organicité entre nos corps.

Nous commençons à nous exercer. Les bras se frôlent, les dos se rencontrent, puis les têtes. Il y a toujours les parties corporelles les plus « neutres » que l'on offre en premier à son partenaire et que l'on se permet de toucher.

²¹ Sirost fait de l'ouïe le sens du lien et de l'interaction (Sirost 2010 : 106). De même, Ingold parle de l'ouïe comme sens *intégratif*, l'opposant à la vision qu'il dit *exclusiv*, en raison de la distance liée à la situation de face-à-face (qui pousse les protagonistes à se faire une représentation d'autrui basée sur l'apparence) (Ingold 2000 : 246-247). À partir d'études sur l'usage des sens dans des communautés de chasseurs-cueilleurs, l'anthropologue décrit l'ouïe comme un sens *chaleureux*, *liant* et créant de la *sympathie*. Par opposition, il parle de la vision comme froide et distante, sans sensations. Il ajoute que l'oreille fait entrer quelque chose de l'extérieur vers l'intérieur, alors que la voix fait sortir de l'intérieur vers l'extérieur : « Dans cette conception, la vision définit le soi individuellement en opposition aux autres ; l'écoute définit le soi socialement en relation aux autres » (Ingold 2000 : 247). Si la vision semble décrite comme ce qui distancie les personnes les unes des autres, l'ouïe est posée comme le sens de la communauté chez Sirost et Ingold.

C'est comme ceci que l'on apprend progressivement à se connaître *par corps*. Plus tard, à force d'exercice, nous nous « offrirons » toujours plus de surface l'une à l'autre, et nos corps se rapprocheront. Alors nos cous s'entrelaceront, ma tête se blottira sous son aisselle, ma poitrine s'appuiera sur son buste. La gêne du début aura entièrement disparu, et nous aurons abandonné cette « vigilance » du départ.



Nina Stadler, Totentanz (2017)
© Bernisches Historisches Museum, Berne. Photo Christine Moor

Cela, je le sais grâce à mon expérience de la *contact improvisation* et des *jams* où des dizaines de danseurs roulent les uns sur les autres, utilisent le poids du corps de l'autre pour sauter, porter, lancer, être porté, être lancé. Au fil des années, j'ai appris à me mêler à cette masse de corps, ce qui m'intimidait au début. Je n'osais pas toucher le corps d'autrui dont je ne savais même pas le nom. Le plus difficile a été de dépasser les frontières genrées et générationnelles. Il m'a fallu apprendre à rouler sur le corps d'un homme de l'âge de mon père, et dissocier le toucher de l'érotisme.

À force d'entraînement, j'ai appris à toucher comme on touche en danse : de manière plus ferme, plus directive, moins sensuelle. Aujourd'hui, je note la différence entre les prises tactiles en danse et les caresses érotiques. Je n'utilise que rarement la main. Je touche avec mon avant-bras, mon coude, ma tête, mon pied, ma hanche, mon omoplate.

À présent, Nora se trouve dans mes bras. Je constate son professionnalisme. Elle a plus d'expérience que moi dans la rencontre tactile avec autrui. Elle sait où se trouvent les points de contact et d'accroche entre nos corps. Petit à petit, nous montons la séquence chorégraphique. Nous faisons face au public, corps collés, elle devant moi. Par un arc de cercle de la droite vers la gauche, j'emmène le bras de Nora avec moi, nos bustes se serrent. Mon nez dans ses cheveux, je sens l'odeur de son shampoing. Cette odeur me propulse dans son quotidien. Je m'imagine son appartement, son mode de vie, ses habitudes alimentaires. Pourtant, je ne connais pas la vie de Nora. C'est à peine si nous avons échangé quelques mots avant de danser ensemble.

Dans ce duo, c'est moi qui donne en grande partie les impulsions du mouvement, et conduis les gestes de Nora. J'emmène son buste dans un cambré, je fais tourner ses hanches, je tourne sa tête que je propulse loin de moi. Nora fait un écart, pour revenir s'agripper à ma taille. Nous continuons notre danse enlacée avec des va-et-vient qui tantôt nous éloignent l'une de l'autre, tantôt nous rapprochent.

Nina nous a lancé l'objectif d'une danse *symbiotique*, c'est-à-dire de « faire un seul corps ». L'une et l'autre, nous cherchons alors à épouser les contours de la silhouette de l'autre.

Tout comme l'exemplifie cet extrait, la rencontre dans l'acte dansant est processuelle. Les partenaires s'approchent délicatement l'un de l'autre, commencent simplement par être côte à côte, s'appuient sur l'épaule de l'autre, se mettent dos à dos. Puis les corps ondulent, de manière toujours plus proche.

Je m'étonne toujours de la diversité des corps avec lesquels j'entre en relation. Improviser avec un danseur formé en ballet classique est si différent d'avec un corps entraîné au hip-hop. À chaque nouvelle rencontre, les corps doivent s'appivoiser, s'ajuster pour trouver leur cadence commune. Ceci passe par des tâtonnements, des essais, et parfois aussi des malentendus et malaises. Certaines fois, l'énergie entre les corps ne passe pas, et les danseurs se mettent en quête d'un nouveau partenaire. Mais plus l'habitude d'une danse commune s'installe, et plus la familiarité grandit entre les corps.

Tout un imaginaire se crée sur le partenaire lorsque la danse est partagée. L'échange gestuel donne des indices sur son parcours de vie, ce qui, par conséquent, influence la manière de le toucher. Par la tactilité, il est possible d'évaluer la longueur de son expérience dansante, les styles de danse qu'il maîtrise. Très vite, la sensualité de sa gestuelle et la rapidité de son mouvement se dégagent. Si les appuis semblent encore fragiles, il s'agit pour moi d'être prudente dans mes prises de risque (acrobaties, sauts et portés). Si, au contraire, l'ancrage dans le sol paraît solide, le jeu avec le déséquilibre peut être plus grand.

Les gestes sont des fragments biographiques. L'anthropologue Matei Candea écrit que nous avons accès à autrui par *indices et fragments* (Candea 2011). Aussi, lorsque je touche la peau de mon partenaire, je sens les prémisses d'un horizon s'ouvrir à moi. Par la danse, je reçois les indices de cet autre monde. Le parfum, les odeurs d'encens dans les cheveux et la crème hydratante me propulsent dans l'ordinaire de mon partenaire. La tonicité du corps, la force de la poigne et la douceur du toucher me laissent imaginer certains traits de caractère. La souplesse et la rapidité de la gestuelle donnent des informations sur la durée de son expérience en danse ou d'autres pratiques corporelles. Aussi, la philosophe Erin Manning écrit que

le toucher n'est pas une simple application des mains. Toucher est « un acte d'atteinte vers » [qui] permet la création de mondes » *TR* (Manning 2006 : xv).

Toucher n'est donc pas un acte anodin, mais une rencontre au-delà de la peau. Le contact tactile est relationnel (Manning 2006 : xv) et « toucher, c'est partager » *TR* (Manning 2006 : 13). Par la rencontre des corps, une histoire s'amorce. Le toucher instaure inéluctablement une relation. Manning voit la gestuelle comme la possibilité d'un échange, notamment lorsque le verbal fait défaut : « J'utilise un geste pour te communiquer quelque chose que je n'arrive pas à te "dire" adéquatement » *TR* (Manning 2006 : 8). Dans la relation entre danseurs, le toucher ne fonctionne pas de manière autonome, mais est appuyé par la parole. Dans un workshop de danse ou une *jam* de contact improvisation, l'échange discursif advient souvent dans un second temps, après la rencontre sur le plateau. Les danseurs se racontent alors quelques fragments de leurs vies respectives.

Le premier contact physique sur le plateau instaure un lien qui a des conséquences sur la relation ordinaire. La danse sur le plateau est la prémisse d'une rencontre qui peut déboucher sur des liens affectifs forts. Aussi, de nombreuses amitiés et relations amoureuses éclosent à partir du plateau. Et même s'il s'agit d'une relation uniquement liée au projet de danse, la tactilité engage une proximité qui rend la relation ordinaire fondamentalement différente (plus proche et plus intime que des rencontres sans rapport physique étroit). L'acte dansant génère également un fort sentiment d'appartenance à la compagnie.

Totentanz Nina Stadler (février 2017)

Nous avons joué la *Danse Macabre* une première fois au Casino de Berne devant 500 spectateurs. Maintenant, nous reprenons les répétitions pour la *Nuit des Musées*. Nous danserons quatre fois de suite au musée historique. Il nous faut réadapter la pièce à la nouvelle scène, notamment y intégrer l'architecture : les grandes fenêtres allongées du deuxième étage. Il faut aussi recomposer avec l'absence de l'une d'entre nous. L'épaule démise, il y a une reprise de rôle à faire.

Nous avons reçu les recommandations de Nina : nous remémorer la chorégraphie à partir de la captation de la pièce. J'ai révisé mon duo avec Nora à plusieurs reprises. On verra si mon corps pourra réactualiser la séquence chorégraphique lors de l'entraînement.

Le premier jour des répétitions, je retrouve Nora et les autres filles sur les marches de l'escalier du musée. Nous ne nous sommes pas vues pendant six mois. Je suis tout de suite surprise par la familiarité qui se dégage des salutations. La danse a lié nos corps, ce qui se note dans la qualité de l'accolade que nous échangeons. Nous faisons le compte rendu de ces quelques mois passés, nous écoutant mutuellement avec enthousiasme et attention.

Nous commençons la répétition. Nous redansons la pièce. Et le moment du duo arrive. C'est comme si nous l'avions dansé la veille. Nos corps retrouvent rapidement la symbiose de l'automne passé, sans gêne de proximité corporelle, comme si le temps écoulé depuis notre dernière danse s'était soudainement dissous.

Cet exemple met en exergue de quelle manière la relation ordinaire a été transformée par la proximité des corps sur le plateau. Cette familiarité se distingue des relations avec des non-danseurs. D'ailleurs, la danse provoque des rencontres là où elles ne seraient autrement pas possibles, comme entre des partenaires provenant d'horizons trop différents. Elle invite à une rencontre au-delà des barrières générationnelles, linguistiques, sociales et culturelles (ceci est d'autant plus fort dans les communautés de salsa ou de danse africaine qui créent des ponts entre les classes sociales). Une étreinte échangée par deux danseurs sur le plateau n'est donc pas anodine, mais *crée* du lien et *affecte* la relation ordinaire. L'anthropologue André Grau dit à partir de ses recherches sur le *bharata natyam* (danse indienne classique) que « la danse peut être un moyen de communication fort et fédérateur, une sorte de badge identitaire permettant aux individus de se reconnaître les uns les autres » (Grau 2003 : 286).

Le fait d'avoir performé sur scène devant 500 spectateurs, d'avoir traversé ensemble le stress que suscite la temporalité du spectacle, de nous être encouragées mutuellement, et de nous être offert des cadeaux de première instaure un lien particulier entre les membres de la troupe, ainsi qu'un fort sentiment d'appartenance à la compa-

gnie. Aussi, l'accolade échangée sur les marches d'escalier avec Nora était empreinte du souvenir du spectacle et de l'épreuve traversée ensemble.

La compagnie repose donc sur des liens et des relations, plutôt que sur une structure (ce que la compagnie de danse contemporaine souligne particulièrement bien en raison des contrats par projet plutôt qu'annuels). La spécificité des relations sociales repose notamment sur le toucher. Si nous revenons à l'argument présenté en début de chapitre selon lequel le corps singulier danse avec l'ombre des corps d'autrui, qu'est-ce que cela signifie en termes de rapport entre singulier et pluriel ?

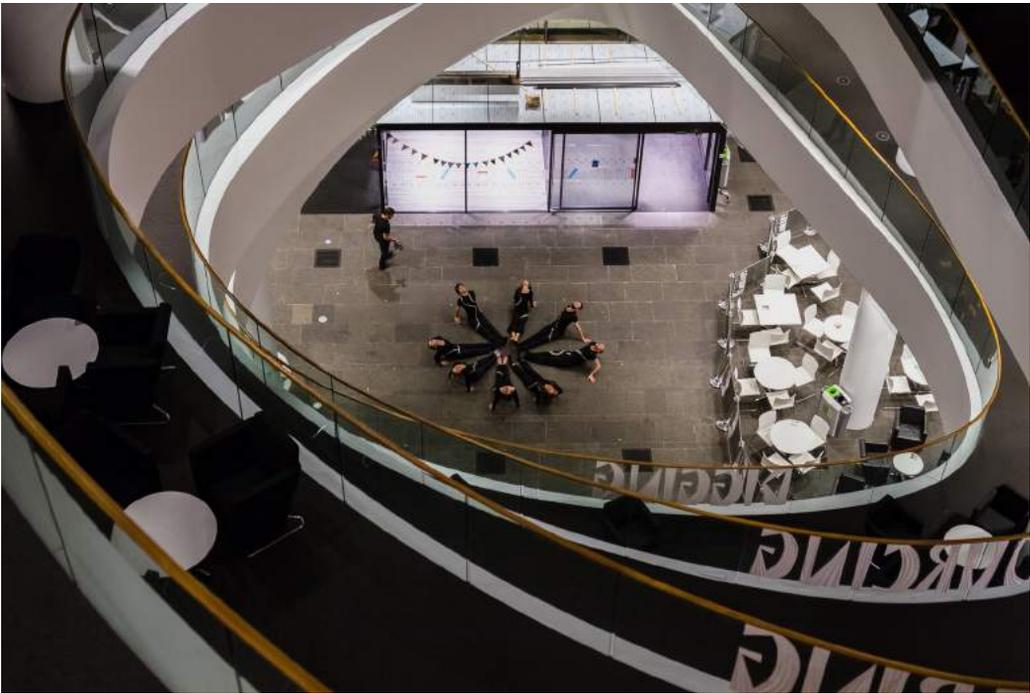
Les membres de la compagnie sont saisis dans un tissage de relations autour du projet de création. Certaines relations sont nouvelles (si des nouveaux membres intègrent l'équipe), d'autres ont été entamées dans une situation préalable (au sein d'une création antérieure du même chorégraphe, d'une autre compagnie, ou pendant les années de formation). Par les répétitions où les corps se frôlent, par l'intérêt porté les uns aux autres, par l'intimité des questions traitées, les relations s'approfondissent et la connaissance de l'autre intègre toujours plus d'éléments du passé : en évoquant les souvenirs d'expériences antérieures qui viennent nourrir et étoffer la relation présente. Des vies se croisent au sein de la compagnie, des biographies s'enlacent pour une temporalité définie.

Ingold utilise l'image du fil pour expliquer ce qui se passe dans la rencontre entre les hommes : chaque vie est similaire à un fil, qui rencontre d'autres fils (d'autres vies). À chaque rencontre, un nœud se fait, puis les fils se séparent à nouveau : les individus poursuivent leur chemin pour rencontrer d'autres vies. Chaque biographie est un « nexus composé de fils noués dont les extrémités détendues se répandent dans toutes les directions en se mêlant à d'autres fils dans d'autres nœuds » (Ingold 2013b : 9).

Aussi, plutôt que de considérer les compagnies en termes de *structures* et de *communitas* (Turner 1969) (et donc en termes d'*entités*), je les vois comme des « nœuds », autrement dit, des moments temporaires de réunification entre des protagonistes, qui créent, pour un

laps de temps, un sens d'« être-ensemble » (*togetherness*) (Ingold 2011b : 5). Ingold emprunte ce principe au géographe Torsten Hägerstrand pour parler des relations entre les organismes. Il dit que l'être-ensemble relie les éléments les uns avec les autres, mais pas au sein d'une totalité, d'un cadre commun ou d'une charpente (Ingold 2011a : 221). L'idée de *togetherness* permet de voir le groupe non comme un rassemblement à partir d'une structure (la communauté, le collectif), mais comme un réseau de convergence. Bien que les vies des membres se lient au sein de la compagnie, elles ne sont pas attachées à la structure de la compagnie : « Les vies sont liées *dans* l'enchevêtrement, mais ne sont pas liées *par* lui » *TR* (Ingold 2011a : 221).

C'est pour cette raison qu'au lieu de m'atteler à une anthropologie *de* la communauté, j'ai abordé la question du pluriel par celle de la rencontre *par corps*. Les compagnies sont semblables à ce qu'Ingold dit de la maille du tricot. Point d'intersection entre plusieurs fils, elle



Claire & co., *The Shadow of Others* (2017)
© Alexandre Becholey

est souple, défaisable et refaisable, de sorte qu'il y est question de liens, de tissage et de rencontres (Ingold 2013c : 9). Par conséquent, la compagnie fait converger des trajectoires singulières pour créer un sens pluriel, le temps d'un instant. Après le projet, les singularités continueront leur route, pour toucher d'autres corps, se lier à d'autres biographies, s'imprégner d'autres vies, de sorte que leur expérience du pluriel continuera. Ces singularités seront marquées par toujours plus de multiplicité et les traces du pluriel resteront dans leur corps²². Dans ses futurs solos, le danseur continuera à danser avec les ombres de ses partenaires précédents. Ainsi, le geste du soliste n'est pas un acte individuel. Plutôt, il est la trace de rencontres. Le geste singulier porte donc le souvenir du pluriel, car la création d'un geste est intrinsèquement collective.

²² Laurence Louppe parle de « souvenir-fantôme » pour évoquer les traces d'une pratique somatique dans le corps (Louppe 1997 : 73). Dans cet exemple, elle se réfère à la pratique d'Alwin Nikolais présente dans le corps de Dominique Bagouet.

3

Des corps dans l'Ombre



Cie Massimo Furlan/Numero23Prod, Un Jour (2014)
© Laure Ceillier & Pierre Nydegger, Numero23Prod

Bien qu'il soit immanent à toute expérience humaine, le corps humain semble parfois oublié. Plutôt que d'apparaître sur le devant de la scène et trôner sous les projecteurs, il est projeté dans l'ombre de l'événement. Il en est ainsi de la création chorégraphique contemporaine, au sein de laquelle certaines productions semblent conférer au corps dansant une place secondaire. L'apparition des technologies dans les arts de la scène a ouvert la danse à l'intermédialité¹, et fait parfois disparaître le danseur *organique* en « chair et en os » (Pluta 2012 : 172) sous les effets de la vidéo.

Le corps a d'ailleurs longtemps été projeté dans l'ombre de la recherche en sciences humaines. David Le Breton (2005 [1990]), Simon Williams et Gillian Bendelow (1998) affirment que les sciences sociales n'ont fait que tardivement du corps un objet de recherche. Il a fallu attendre les années 1990 pour que s'institutionnalise une sociologie/anthropologie du corps. Contrairement à la thèse d'un corps oublié ou marginalisé, je formulerai celle d'un corps *en filigrane*, parfois relégué dans l'ombre, mais bel et bien présent, au cœur de la création chorégraphique et des sciences humaines.

Si le corps est le substrat de base de la création chorégraphique, nous sommes dès lors en mesure de nous demander de quel corps il s'agit. Le chapitre *Quels corps en scène ?* mettra en exergue les mécanismes d'exhibition des corps dansants. Nous verrons quelle esthétique a envahi les plateaux des théâtres contemporains en Suisse. La pra-

¹ Je renvoie à l'ouvrage *Théâtre et intermédialité* dirigé par Jean-Marc Larrue pour une historiographie des études intermédiales (Larrue 2015 : 13) et une définition étymologique du concept d'intermédialité qui « concerne les relations complexes, foisonnantes, polymorphes, multidirectionnelles entre les médias » (Larrue 2015 : 28). Se basant sur Gille Deleuze et Félix Guattari, Izabella Pluta voit les deux composantes de l'intermédialité (la performance [le jeu de l'acteur *réel*] et la technologie) comme deux éléments inséparables, conservant toutefois chacun sa singularité (Pluta 2011 : 53).

tique du recrutement mènera à une réflexion sur les logiques sous-jacentes à la production d'une esthétique corporelle, par la mise en scène de certains corps au détriment d'autres. Le détour par la pratique du recrutement nous permettra de comprendre les raisons de la présence d'une certaine plastique sur les scènes de théâtre.

Le corps en filigrane

Wilis Cie Nicole Seiler

Un soir en août, aux abords du lac Léman. Le ciel est sec, le spectacle peut avoir lieu. Sur le programme du festival, la performance est annoncée en extérieur et il est recommandé de s'habiller chaudement. J'attends le car postal avec la trentaine de spectateurs venus voir la pièce de Nicole. Ce soir, je suis dans les rangs du public, une habitude que j'ai prise pour chaque première dont j'ai suivi la production. À l'affût des réactions, des émotions et des commentaires du public, j'y mène ma petite enquête ethnographique. La compagnie me demandera sûrement un compte rendu. Les spectateurs semblent enthousiastes et curieux – il est plutôt rare de sortir des murs du théâtre.

Nous montons dans le bus. Le trajet est jovial. Nous sommes bercés par la musique classique du ballet de Giselle. Ce soir, ce sera la nuit des *Wilis*. Tout comme dans le ballet romantique de Giselle, elles viendront rendre visite aux spectateurs pour reconquérir leurs amants perdus...

Trente minutes plus tard, nous voici regroupés au milieu d'une clairière encerclée par des arbres. Je salue les visages connus. Interprètes, programmateurs et amateurs de danse se sont déplacés par fidélité à la chorégraphe. C'est plutôt excitant de se retrouver là, de nuit, en forêt. Ce soir, l'obscurité est bien moins anxiogène que les soirs précédents, lorsque nous nous racontions des histoires de fantômes avec les membres de la compagnie. Heureusement, la pizza commandée au restaurant du bas de la colline me ramenait à la « réalité ». Une nuit, minuit passé, je suis redescendue à bicyclette. Il pleuvait. Une vingtaine de minutes à travers la nuit de la forêt pour atteindre le quai de gare. Nous venions d'évo-

quer la *topo* temporelle sur laquelle reposent les films d'horreur : c'est toujours à 3 heures du matin que les monstres se réveillent...

Il fait froid, malgré l'été. Ça aura été un mois pluvieux, qui a bien perturbé le travail de la compagnie. Le radar météo sur le mobile de Nicole était notre boussole. Il planifiait le programme quotidien.



Cie Nicole Seiler, Willis (2014) © Nicole Seiler

Et puis j'entends des craquements.

L'assemblée se tait.

Des sifflements d'oiseaux et de criquets, à peine perceptibles.

Des hurlements de loups, dans le loin.

D'autres sons non identifiables.

Le volume sonore s'intensifie.

Une tache de lumière illumine trois troncs.

Un instant passe. Le public attend.

Quelques chuchotements et rires étouffés.

Des agitations de la tête soulignent la tension parmi les spectateurs.

Une musique classique surgit des haut-parleurs disposés au pied des arbres. Il y en a une douzaine, encerclant le public.

Le jet de lumière s'agrandit. La surface de projection aussi. Parfois, des bruits d'oiseaux se font entendre depuis derrière. Des craquements, des frottements, des chants, des sifflements. Les bruits et les sons voyagent d'un haut-parleur à l'autre, dispersés autour de la clairière.

Une ombre traverse les arbres. Furtivement. Elle réapparaît depuis un autre arbre pour se faufiler à travers les troncs. À sa troisième apparition, on reconnaît la silhouette d'une ballerine classique : longues jambes, tutu, chignon. La silhouette se promène entre les arbres, elle est bientôt rejointe par d'autres ombres.

La musique s'intensifie.

L'ombre de la ballerine se multiplie en trois avatars gigantesques. Ils égalent maintenant la taille des grands bouleaux.

La surface de projection s'accroît encore.

Les ballerines accélèrent leur pas de danse. Elles tournoient entre les arbres, parfois les bras en couronne, au-dessus de leur tête.

La musique devient plus forte.

Des étincelles de lumière apparaissent de derrière les troncs. Elles viennent de toutes les directions. Les clignotements nous encerclent. Ils semblent répondre à la musique. Le son devient métallique, criant. Les ombres plus agitées. La musique classique, en fond sonore, tempère la tension montante.

Lumière, musique et ombres accélèrent leurs interactions. Tout s'agite. La vivacité de la danse accentue la menace toujours plus tangible.

Et soudain... le rire sordide des *Wilis* me glace la peau...

Ce fragment rend compte de la pièce *Wilis* de Nicole Seiler, réinterprétation contemporaine du ballet romantique de Giselle. Le livret, rédigé en 1841 par Théophile Gautier et Jules-Henri Vernoy

de Saint-Georges (et chorégraphié par Jules Perrot), relate l'histoire d'amour entre la jeune paysanne Giselle et le prince Albrecht. Giselle meurt en réalisant l'impossibilité de leur amour, lorsqu'elle apprend que le prince lui a masqué sa réelle identité, alors qu'il prétendait appartenir à la paysannerie. Giselle se transforme alors en *Wilis*, la condition de fantôme réservée aux jeunes filles mortes avant la perte de leur virginité. La pièce de Nicole rejoue l'acte II de Giselle, qui réunit les deux amants pour une ultime danse macabre lors d'un rituel : à minuit, les esprits vierges ressortent des tombes (Au 1998 : 178).



Cie Nicole Seiler, répétitions *Wilis* (2014) © Nicole Seiler

La pièce de Nicole a suscité l'attention du public, en raison du cadre de la performance (en forêt et de nuit) et de l'usage des nouvelles technologies. *Wilis* est le résultat d'une collaboration entre un vidéaste, un créateur lumière et un créateur son. La chorégraphe a endossé le rôle de chef d'orchestre, et le scénographe celui de directeur des opérations techniques. Dans *Wilis*, l'avatar-ballerine est entouré de « spectres » représentés par des effets lumineux. À l'installation vidéo se superpose une installation lumière composée de cent néons

accrochés derrière les troncs d'arbres. Ils représentent les *Wilis*, ces vierges emportées trop tôt par la mort. Les néons ont été programmés pour entrer dans des « chemins temporels² », s'allumant et s'éteignant en dialogue avec la musique et la vidéo. Ils représentent le passage éphémère des spectres qui apparaissent pour disparaître instantanément, en se répondant les uns aux autres.



Cie Nicole Seiler, montage vidéo *Wilis* (2014) © Nicole Seiler

Il n'y a donc pas de danseur *organique* dans *Wilis*. Le traditionnel corps dansant se substitue ici à un avatar virtuel, créé à partir d'une danseuse en studio de capture de mouvements. Équipée de plaquettes réfléchissantes, la danseuse performait sous l'œil de plus de cinquante caméras. L'avatar a été composé à partir de séquences chorégraphiques d'une minute, *réellement* dansées. Ces séquences filmées ont fait l'objet de modifications (doublage, ralentissement et floutage) par le vidéaste, puis ont été introduites dans un logiciel

² Expression du créateur lumière.

qui reproduisait les données *réelles* du lieu de la performance (notamment la distance *réelle* entre les arbres de la clairière). Dans le logiciel, l'avatar a été éclairé par une source de lumière artificielle (soleil virtuel). En fin de compte, c'est l'ombre de la ballerine, que j'appelle *avatar-ballerine*, qui a été projetée sur les arbres de la forêt. La performance se passe donc de corps organiques pour faire danser des ombres : ici, le corps *réel*, absent du spectacle final, a tiré sa révérence au profit d'un avatar virtuel.

L'usage du virtuel en danse contemporaine suit l'évolution de la technologie et de son accessibilité au grand public. Conjointement à l'institutionnalisation de la danse contemporaine en Suisse dans les années 1980, la vidéo domestique apparaît en petit format utilisable par le citoyen *lambda*³. La caméra intègre les foyers, et devient dès lors de plus en plus utilisée par les chorégraphes comme outil d'improvisation, de mémorisation, d'archivage, de diffusion et de promotion. Elle entre dans la boîte à outils chorégraphique, provoquant un tournant dans l'art de créer : le paradigme technologique s'impose en danse contemporaine. À l'échelle internationale, Izabella Pluta affirme que l'ère du numérique a profondément changé la performance depuis les années 1990, créant de nouvelles possibilités par la virtualité⁴ (Pluta 2012 : 170). Ce phénomène, considéré comme *inédit*, ne semble en réalité que prolonger une pratique déjà présente, celle de l'intégration des technologies dans les arts de la performance. Loïe Fuller se dédiait déjà à des expérimentations entre danse et lumière dès la fin du XIX^e siècle, grâce à l'avènement de l'électricité (Ganne 1992). La scène suit donc les inventions scientifiques et ce que nous entendons aujourd'hui par « nouvelles

³ Pour cet argument je me base sur l'exposition *MOVE MOVIE* de 2008, retraçant l'histoire de l'usage de la vidéo dans la danse contemporaine dans le canton de Vaud. Organisée par l'Association vaudoise de danse contemporaine (AVDC), l'exposition a eu lieu au Théâtre de l'Arsenic à Lausanne.

⁴ Selon Claudia Rosiny, Merce Cunningham est l'un des premiers chorégraphes à avoir intégré la vidéo dans ses chorégraphies dès 1980 (Rosiny 2007a : 75). Rosiny ajoute que la vidéo était utilisée auparavant, cependant exclusivement comme moyen de captation et d'archivage. Rosiny montre la diversité des combinaisons actuelles entre danse et technologie, en les regroupant sous trois catégories qu'elle nomme *projection*, *extension* et *interaction* (Rosiny 2007a : 76).

technologies » dans les arts de la scène désigne une hétérogénéité de pratiques dont chacune d'entre elles entraîne des modalités d'interactions différentes avec les interprètes.



Cie Nicole Seiler, répétitions Wilis (2014) © Nicole Seiler

La pièce de Nicole n'est pas unique en son genre. L'usage des nouvelles technologies étant fréquent sur scène, c'est surtout la vidéo qui est utilisée en Suisse romande : Philippe Saire a créé des *Cartographies* (vidéo-danse), Gilles Jobin un film en trois dimensions (*WOMB*), et de nombreux chorégraphes se sont essayés à la vidéo parallèlement à leur travail scénique (Marco Delgado et Nadine Fuchs, Gregory Stauffer, Massimo Furlan). L'une des productions que j'ai suivies, *They Keep Disappearing* d'Annalena Fröhlich, est aussi un film chorégraphique. Les pièces chorégraphiques comportent de plus en plus de vidéos, et il arrive fréquemment que l'écran prenne momentanément le relais pendant une partie de la pièce, laissant le corps organique dans l'ombre.

Anne, interprète chez Massimo, me parlait de son intérêt prononcé pour les autres médiums de la scène, comme la lumière et le son. Sa dernière création, *Parc national* (2015), joue sur la patience du spectateur, en l'invitant à porter son attention sur l'image vidéo et la musique plutôt que sur le corps organique. Car sur le plateau, l'action du corps dansant est réduite au minimum.

Dès mon immersion dans le milieu de la danse contemporaine, j'ai été interpellée par le minimalisme des mouvements dansés. Alors qu'à cette époque j'associais la danse à la *physicalité*, il me fallait apprendre à concevoir une nouvelle pratique. La première fois que j'assistais à un processus de création en danse contemporaine, j'ai été presque prise de vertige par la dimension « technique » du studio de création : câbles, microphones, haut-parleurs, spots lumineux, projecteurs, ordinateurs, écrans, lampes, caméras, enregistreurs audio, appareils photo, etc. Les danseurs ne me semblaient *plus* que de rares traces du *vivant* dans cet amoncellement d'objets, de formes, de textures et de couleurs. Avant d'entreprendre ma recherche de terrain, je pensais pourtant toucher, avec la danse contemporaine, au plus près de l'expérience humaine, charnelle, sensorielle, phénoménologique, autrement dit, à l'extrême opposé du monde technologique, numérisé et médiatisé. J'allais dorénavant me familiariser avec cette pratique artistique pour l'appréhender aussi comme espace d'exploration technologique.

Ainsi, selon les productions, la danse contemporaine peut dérouter le spectateur non averti qui s'attend à une séquence de mouvements et à une prouesse technique. Or, dans certaines pièces, le corps organique semble « délogé » du centre du plateau. Dans un ouvrage sur l'imbrication entre danse et technologie, Söke Dinkla et Martina Leeker se demandent dans quelle mesure les nouvelles technologies ne remplaceront pas les corps organiques (Dinkla et Leeker 2002 : 45-47). C'est effectivement l'impression que peuvent donner les pièces de *Wilis* et de *Shiver*. Si les chercheuses émettent la thèse d'un corps dansant « marginalisé », j'avancerai l'hypothèse que plutôt qu'oublié, le corps apparaît parfois seulement en filigrane. Dans *Wilis* et *Shiver*, le corps est toujours présent, toutefois dans l'ombre du spectacle. Laissez-moi développer cet argument par la description des processus de création de ces deux pièces.

Pour *Wilis*, l'avatar-ballerine a été créé à partir d'une danseuse « réelle », tandis que des substituts digitaux auraient pu être utilisés. La danseuse a été recrutée pour ses connaissances chorégraphiques du ballet de Giselle. Derrière l'avatar se cache donc une biographie individuelle qui incorpore l'histoire de la danse. En outre, l'avatar de Giselle est anthropomorphe : il incarne le souvenir de la présence humaine. Il perpétue l'identité anthropomorphe grâce aux indices stéréotypiques de la ballerine : tutu, chignon, *hevis* du ballet classique. Ensuite, toute la projection fonctionne autour des corps des spectateurs qui, placés au centre de la forêt, deviennent partie intégrante de l'installation chorégraphique.

J'aurai l'occasion de revenir plus amplement sur le processus de fabrication des monstres virtuels de *Shiver*, mais je tiens déjà à préciser que si le dispositif technologique donne l'impression d'une œuvre chorégraphique *virtuelle* par un spectacle de dessins lumineux dans l'obscurité, la pièce est composée à partir de corps organiques. Les séquences aux monstres virtuels semblent occuper une place prépondérante, toutefois, la pièce est construite sur un modèle alternant des scènes *organiques* avec des scènes *virtuelles* (cette alternance a été consciemment composée par la chorégraphe).

De plus, la pièce se termine par un flash de courte exhibition révélant les quatre interprètes, debout, face au public, groupés dans leur plus simple appareil : nus. Se cachant le visage avec la main, les corps sont suintants, ébouriffés, encore haletants de l'effort physique précédent. Après une heure d'éblouissement par les dessins lumineux, cette dernière scène résonne presque comme un acte revendicatif, un plaidoyer réaffirmant la présence charnelle. Malgré toute l'ingéniosité technologique qui précède cette dernière séquence, il n'est pas anodin que la pièce se termine sur la nudité. Par le dépouillement des corps, la chorégraphe souligne, à mon sens, la fragilité et la vulnérabilité de l'humain. Faisant osciller les corps entre l'apparition et la disparition, la chorégraphe les réaffirme d'autant plus avec la dernière image.



Cie Nicole Seiler, Dominique Godderis Chouzenoux et Krassen Krastev dans *Shiver*
© Nicole Seiler

Aussi, ce que l'on pourrait qualifier ici de *virtuel* (les dessins lumineux, l'avatar de Giselle) prend racine dans l'organicité des corps *réels*⁵. Les monstres sont *réels* dans le sens qu'ils sont créés à partir du corps organique. Dinkla et Leeker font aussi remarquer que le digital part de la chair, le virtuel du réel et que la matérialité du média numérique engage une perception physique (Dinkla et Leeker 2002 : 45-47). *Shiver* et *Wilis* soulignent la finesse de l'enchevêtrement des catégories dites « réelles » et « virtuelles » dans l'acte de la réception⁶.

⁵ Les catégories de *réel* et *virtuel* dans les arts de la scène ne questionnent pas l'ontologie (*virtuel* ne signifie pas *irréel* ni *hors de la réalité*). *Réel* et *virtuel* désignent deux temporalités qui se croisent sur la scène théâtrale : celle du direct (créée par l'organicité des corps dansants) et celle générée par les nouvelles technologies (écrans, caméra).

⁶ Même si cela paraît évident, rappelons aussi que tout le dispositif technologique est le résultat de l'ingéniosité humaine. Pour jouer *Shiver* et *Wilis*, il faut un vidéaste qui enclenche le dispositif scénique, une chorégraphe qui amène ses idées et une équipe artistique qui collabore. Les corps sont donc les substrats de base de la créativité artistique.

C'est donc dans un jeu de présence/absence que les corps apparaissent dans *Wilis* et *Shiver*. Les chercheuses en études intermédiaires Josette Féral et Edwige Perrot écrivent à propos de la notion de présence qu'elle est, dans l'une de ses définitions, reliée à la notion d'absence. La présence des corps renvoie à leur potentielle absence, car si les corps sont bien présents, ils pourraient ne pas l'être (Féral et Perrot 2012 : 11). Ainsi à l'inverse, si les corps ne sont physiquement pas présents, ils renvoient au souvenir de leur potentielle présence. Les notions de présence et d'absence sont donc intrinsèquement imbriquées l'une à l'autre, et sur scène, ce jeu est renforcé par les technologies qui offrent un outil pour rappeler la présence réelle du corps.



Cie Nicole Seiler, montage vidéo *Wilis* (2014) © Simon Broggi

La chercheuse en art Nathalie Delbard se demande dans quelle mesure les nouvelles technologies, plutôt que d'éjecter les corps du plateau, ne viennent pas seulement inquiéter la dissolution du corps organique (Dinkla et Leeker 2002 : 219). Dans sa perspective, l'usage des nouvelles technologies dans les arts scéniques ne va pas remplacer les corps *réels*, mais révèle notre peur quant à l'éventuel oubli de l'humain. De même, le philosophe Richard Shusterman écrit qu'« aucune raison ne porte irréfutablement à croire que les nouvelles technologies rendront nos corps obsolètes et notre conscience somatique gratuite

[...] Plus les nouveaux moyens de communication s'échinent à nous libérer de la nécessité de la présence physique, et plus semble compter l'expérience corporelle. Les technologies les plus avancées de la réalité virtuelle sont, encore aujourd'hui, éprouvées à travers l'outillage perceptuel du corps, les affects, les organes sensoriels, le cerveau, les glandes et le système nerveux » (Shusterman 2007 : 25). Shusterman pense donc que les mondes réels et virtuels continuent de cohabiter dans un certain équilibre. Les propos de Shusterman sont pertinents et peuvent être exemplifiés par le travail de Nicole. La dernière scène de *Shiver* est une réaffirmation du corps organique. Par ailleurs, les pièces créées par la chorégraphe après ces deux productions « technologiques » reviennent au corps vivant.

Ma démonstration visait à mettre en exergue de quelle manière le corps organique est toujours la pierre angulaire de la recherche chorégraphique, et ceci, malgré les couches technologiques du spectacle qui laissent croire à sa disparition. La technologie projette peut-être par moments le corps dans l'ombre, mais en réalité, c'est dans la négociation et l'équilibre que s'effectue l'intermédialité. Ainsi, les plateaux de danse contemporaine permettent une coprésence *charnelle* et *technologique*, favorisant la rencontre entre ces deux mondes. Selon Izabella Pluta, cette rencontre produit un dialogue : la technologie permet une interrogation du corps, en examinant et redéfinissant ses frontières *biologiques* (Pluta 2012 : 170). Pour Pluta, la synthèse entre l'organique et le technologique, qui a conduit au paradigme *posthumain*, en produisant des corporalités hybrides, est une manière de repenser le corps organique.

Une histoire silencieuse des corps

Similairement au corps dans l'ombre de la création chorégraphique, le corps semble aussi avoir été marginalisé dans les sciences humaines (Le Breton 2005 [1990]). Les sociologues Simon Williams et Gillian Bendelow récusent cette thèse en affirmant que plutôt qu'oublié, le corps était présent mais *secrètement* (Williams et Bendelow 1998 : 1). David Le Breton constate le retard des sciences sociales concernant l'objet *corps* alors même que ce dernier a gagné de plus en plus d'importance dans les mœurs sociales. L'anthropo-

logue parle d'un changement historique qui caractérise les sociétés dites « occidentales », marquées par une « redécouverte » du corps à partir des années 1960. Le corps devient dès lors l'objet d'une attention particulière, ce qui conduit à un investissement toujours plus prononcé autour de pratiques telles que les médecines douces, les régimes diététiques, les méthodes contraceptives, la mode, le sport, etc. (Le Breton 2005 [1990] : 9).

Selon Le Breton, les transformations sociales mènent le corps sur le chemin de l'émancipation. Il devient l'*alter ego* de l'homme : un lieu de préoccupation, d'investissement et de soin, le signe de démarcation de soi, un « facteur d'individuation » : « Signe de l'individu, le lieu de sa différence, de sa distinction » (Le Breton 2005 [1990] : 9). Le Breton ajoute que le corps de la modernité est un *melting-pot*, autrement dit, un lieu de conciliation de différentes représentations corporelles que l'individu choisit délibérément. Le corps est alors le résultat d'un investissement personnel et devient une forme de *bricolage* individuel de représentations (Le Breton 2005 [1990] : 15).

Trente ans après cette « redécouverte » du corps, les sciences sociales semblent emprunter le même chemin. Les années 1990 voient une explosion de recherches dans lesquelles le corps est enfin perçu dans la globalité de ses dimensions, au-delà des facteurs biologiques mis en avant jusque-là (Williams et Bendelow 1998 : 1). Le discours anatomique et physiologique du corps, tributaire du savoir biomédical, et, selon Le Breton, le plus fréquent dans le monde occidental (Le Breton 2005 [1990] : 14), s'est vu « délogé » au profit du pluralisme des savoirs. L'anthropologie s'est alors intéressée aux savoirs populaires (Berthod 2007 ; Chappaz-Wirthner 1995) et aux médecines douces (Pordié 2005 ; Rossi 1997). Petit à petit, le corps est devenu un thème conventionnel de recherches⁷. Les anthropologues Lock et Farquhar constatent que « vus comme des formations contingentes composées d'espace, de temps et de matérialité, les corps vécus ont commencé à être perçus comme des assemblages de pratiques, discours, images, arrangements institutionnels, places spécifiques et projets » *TR* (Lock et Farquhar 2007 : 1). La compréhension de l'objet *corps* a gagné en complexité.

⁷ Pour la recherche francophone, cf. Andrieu 2006 ; Andrieu et Böetsch 2013 ; Détrez 2002 ; Fintz 2002 ; Hainard et Kaehr 1983 ; Le Breton 2005 [1990] ; Wacquand 2002.

L'anthropologie médicale a grandement contribué à l'avancée des théories sur le corps (Taylor 2005 : 743). Reposant sur le paradigme matérialiste (Taylor 2005 : 743), les enquêtes mettent l'accent sur les processus et les changements corporels. Elles s'éloignent donc du paradigme qui fait du corps une entité singulière. Taylor ajoute d'ailleurs que c'est à la fin de la période moderne qu'apparaît le corps tel que nous l'entendons aujourd'hui, c'est-à-dire comme entité compacte reposant sur des os et limitée par la peau (Taylor 2005 : 747). Williams et Bendelow écrivent que malgré la profusion des recherches sur le corps, ce dernier est devenu *élusif*. Selon les auteurs, « plus le corps est étudié, plus on écrit sur lui, et plus il nous échappe » *TR* (Williams et Bendelow 1998 : 2).

Les sociologues énumèrent les différents prismes de lecture possible d'adopter pour analyser le corps : par sa dimension matérielle et émotionnelle, comme microcosme de la société, enjeu de pouvoir, médium de connaissance, expérience première de l'être, lieu de l'identité et de la personnalité, ou encore investi de technologies. Williams et Bendelow réfutent la thèse du corps oublié et marginalisé, au profit de ce qu'ils qualifient « une histoire secrète des corps » (Williams et Bendelow 1998 : 4). Ils mentionnent le corps des classes ouvrières de Marx et Engels, le corps ascétique de Weber, le corps religieux de Durkheim, le corps symbolique de Douglas, le corps discursif de Foucault, le corps civilisé d'Elias, le corps contrôlé de Mauss, le corps phénoménologique de Merleau-Ponty, le corps quotidien de Goffman (Williams et Bendelow 1998 : 5-7). À cette liste, nous pourrions encore ajouter le corps ritualisé (Godelier et Panoff 1998b), le corps sacré (Douglas 1998 ; Hell 2006), le corps genré (Delphy 1998 ; Héritier 2007), le corps marqué (tatou/vêtement) (Augé 1983 ; Kuwahara 2005 ; Martens 1978) ou le corps érotique (Malinowski 1982 [1929]). Williams et Bendelow affirment que c'est dans un jeu de présence/absence que le corps se manifeste dans l'histoire des sciences sociales⁸ (Williams et Bendelow 1998 : 4).

⁸ Les sociologues écrivent que contrairement à la sociologie, l'anthropologie s'est intéressée au corps dès le début du XIX^e siècle (Williams et Bendelow 1998 : 9-10), notamment par l'anthropologie physique qui cherchait à naturaliser la différence sociale par la différence physiologique entre les corps (craniologie/phrénologie) (Kilani 1996 : 174).

Au courant du xx^e siècle, les anthropologues se sont mis en quête des significations corporelles (Bourdieu 1980 ; Douglas 1998 ; Durand 1964 ; Hainard et Kaehr 1983 ; Haraway 1988 ; Héritier 1998). Le nouveau paradigme représentationnel et symbolique (qu'est-ce que le corps symbolise/signifie ?) a fait du corps le dépositaire d'une culture. C'est par l'intermédiaire des rituels qu'on a analysé l'inscription de la culture dans la chair de l'homme (Williams et Bendelow 1998 : 10).

Dans le paradigme anthropologique symbolique, la *culture* est le motif différenciateur entre les corps, qui permet d'expliquer la diversité culturelle. La thèse du relativisme culturel postule que les pratiques corporelles se distinguent les unes des autres parce que la *culture* forme différemment les corps. Le relativisme culturel implique la thèse d'un corps *construit socialement*⁹ (ou culturellement) (Bateson et Mead 1942 ; Centlivres 1983 ; Chebel 1994 ; Détrez 2002 ; Kilani et Calame 1999 ; Ortner et Harriet 1981 ; Raveneau 2008). David Le Breton écrit que « chaque société, à l'intérieur de sa vision du monde, dessine un savoir singulier sur le corps : ses constituants, ses performances, ses correspondances, etc. Elle lui donne sens et valeur » (Le Breton 2005 [1990] : 8). Animés par le désir de comparaison des cultures, les anthropologues se sont donné pour mission de comparer le savoir anatomique dit *occidental* aux savoirs *autochtones* et *indigènes*.

Un certain nombre de problèmes émanent de ce paradigme culturaliste, notamment le fait de considérer le corps comme un élément passif, simple dépositaire de la culture. Farquhar et Lock critiquent le fait que malgré l'explosion des études sur le corps, « la plupart des sciences sociales ont pendant longtemps continué de traiter les corps comme des atomes naturalisés et essentiellement passifs [...] de la société » *TR* (Lock et Farquhar 2007 : 1). Le corps n'est alors plus que la surface d'inscription *passive* d'une superstructure, la *culture*, perçue comme l'origine de fabrication et de modelage des corps. En

⁹ Le constructivisme social voit la réalité sociale et les phénomènes sociaux comme « construits », c'est-à-dire créés par la culture, puis institutionnalisés (Berger et Luckmann 1986 [1966]). Le constructivisme s'oppose aux schèmes naturalistes et essentialistes, en affirmant que la culture crée le sujet par des processus de formation sociale et culturelle (Blackman 2008b : 22).

postulant que « le corps » n'existe que construit culturellement par l'homme » (Le Breton 2005 [1990] : 28), la *culture* devient la raison explicative de la diversité des pratiques corporelles (Andrieu et Böetsch 2013 ; Augé 1983 ; Godelier et Panoff 1998a ; Godelier et Panoff 1998b). Or, cette thèse ôte au corps sa dimension *active*, sans compter qu'elle omet la problématique du concept de culture dont se sont débarrassés plusieurs anthropologues (Bazin 2008 ; Ingold 1994 ; Pálsson 1994).

Un autre problème majeur se dégage du paradigme relativiste : l'opposition entre *individualisme* et *holisme*. En effet, une distinction fallacieuse est souvent opérée entre des cultures « occidentales » *individualistes* faisant du corps (et de la personne) un élément coupé du monde (Le Breton 2005 [1990] : 20), et des cultures exotiques et/ou traditionnelles *holistes*, marquées par l'union symbiotique entre un *individu*, son *corps* et le *cosmos* (Le Breton 2005 [1990] : 20). Ainsi, Le Breton oppose les paradigmes holistes (du Moyen Âge et des savoirs populaires) au paradigme individualiste de l'Occident¹⁰ (Le Breton 2005 [1990] : 30). L'anthropologue écrit que dans les visions holistes, il n'y a « aucune rupture qualitative entre la chair de l'homme et la chair du monde » (Le Breton 2005 [1990] : 33), et que la totalité est privilégiée au détriment de l'individu. Le monde et le corps seraient donc faits de la même nature (Le Breton 2005 [1990] : 8).

Le Breton exemplifie cette thèse dualiste *individualisme/holisme* par la recherche de Maurice Leenhardt chez les Canaques. Les termes utilisés en Nouvelle-Calédonie pour qualifier le corps humain étant les mêmes que pour désigner le monde végétal, l'individu serait lié symbiotiquement à son environnement (Le Breton 2005 [1990] : 16). Dans les visions holistes, la même matière ferait le végétal, la nature et la chair de l'homme, rendant les frontières superflues entre les hommes et leur environnement (Le Breton 2005 [1990] : 17). Dès lors, la peau ne serait plus la limite de l'individu (Le Breton 2005 [1990] : 25).

¹⁰ Si Le Breton reconnaît le pluralisme des savoirs du corps en Occident, il voit le savoir biomédical comme dominant. La technique de dissection a séparé l'individu de son propre corps (Le Breton 2005 [1990] : 8).

Alors que « l'Occident » aussi était porteur d'une vision holiste pendant le Moyen Âge, Le Breton parle d'une rupture au XVII^e siècle (Le Breton 2005 [1990] : 80), en raison de la naissance d'un individualisme grandissant qui a fait du corps la *propriété* de l'homme, et non plus son *essence* (Le Breton 2005 [1990] : 29). Le Breton voit en la figure du marchand (puis celle du banquier), le déclencheur de l'individualisme. Homme cosmopolite, le motif de ses actions était de moins en moins dirigé par la communauté et de plus en plus par ses propres intérêts. Le marchand s'individualise, se détache de sa communauté, s'autonomise de la tradition pour se dessiner son propre chemin avec ses propres valeurs (Le Breton 2005 [1990] : 40).

À la suite du marchand apparaît la figure de l'artiste qui aurait renforcé le processus d'individualisation par la signature personnelle du peintre sur le tableau (tandis que préalablement, les œuvres n'étaient pas signées) (Le Breton 2005 [1990] : 44). Dès lors, le corps devient, selon Le Breton, un « facteur d'individuation », c'est-à-dire le signe distinctif de l'individu. Selon Le Breton, l'individualisme mène à trois coupures : celle de l'homme avec lui-même, celle de l'homme avec sa communauté et celle de l'homme avec le cosmos (Le Breton 2005 [1990] : 46).

Si la culture est le dénominateur commun entre les expériences individuelles, l'expérience est aussi perçue comme intrinsèquement unique et singulière (Bernard 2001 : 21). Le corps ne se vit ainsi que dans sa pluralité, car « il n'y a pas d'entité corporelle, mais des expériences hybrides, variables, instables et contingentes » (Bernard 2001 : 12), ce qui nous amène à parler *des* corps plutôt que *du* corps. Par conséquent, si la culture unifie le savoir des corps entre les membres de la même communauté, elle ne le fait que jusqu'à un certain point. Le corps est aussi la marque de la différence avec autrui, la ligne de démarcation du soi (Héritier et Xanthakou 2004 : 30), l'interface avec le monde (Le Breton 2005 [1990] : 30). Tandis que selon la thèse du relativisme culturel, le corps reflète la culture de laquelle il émane, le corps est également le signe distinctif qui le rend unique. Il est la « trace la plus tangible du sujet » (Bernard 2001 : 160).

La thèse d'un individualisme *ici* et d'un holisme *là-bas* est évidemment réductrice. Mon immersion au sein de la danse contemporaine ainsi que mon expérience africaine¹¹ m'ont amenée à constater des pratiques individualistes *et* collectives dans chacune des hémisphères du globe. J'ai précédemment souligné le paradigme individualiste du champ de la danse qui marque les esthétiques corporelles de manière singulière (par le nomadisme des danseurs et les parcours singuliers de formation), ainsi que le caractère intrinsèquement collectif de la création chorégraphique qui rend le geste éminemment holiste (la relation symbiotique entre deux danseurs par le toucher, les ombres des partenaires présents dans la danse du soliste, et nous verrons encore de quelle manière le geste naît de l'improvisation *collective*).

Williams et Bendelow critiquent également le résidu dualiste¹² des approches culturalistes et réclament une sociologie de l'*embodiment* (de l'incorporation) qui fait du corps le substrat de l'action sociale (Williams et Bendelow 1998 : 3). Aussi, ils notent que malgré l'apport des recherches sociologiques, les sciences sociales ont désincorporé l'expérience du vivant. Je constate qu'à cause des critères de scientificité (impliquant distanciation et objectivation), le corps semble dénaturé de la vie qui l'habite.

Le corps vécu (*lived body*) a été négligé en raison de l'intérêt primordial des pères fondateurs pour les systèmes sociaux (Williams et Bendelow 1998 : 10), privilégiant l'étude des phénomènes macroscopiques. Merleau-Ponty reprochait déjà cette objectivation de la science en reprochant à la psychologie classique d'avoir fait du corps un objet d'analyse. Selon Merleau-Ponty, la psychologie a fait du corps un *objet* tel que n'importe quel autre *objet du monde* (Merleau-

¹¹ Six ans au Cameroun (1984-1990), une année en Tanzanie (2013) et huit ans de pratique des danses traditionnelles « africaines » (principalement en Suisse, mais aussi à Paris, Montréal et Dakar).

¹² Par dualisme, les auteurs font référence à la doctrine héritée de Platon et d'Aristote, que Descartes a renouvelée. Cette doctrine induit des binômes dualistes comme l'esprit et le corps, la nature et la culture, la raison et l'émotion (Williams et Bendelow 1998 : 1).

Ponty 2009 [1945] : 124). En raison du langage analytique exigé par la science, le corps humain a exclusivement été perçu au travers du regard d'autrui, devenant « une mécanique sans intérieur » (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 125).

Or, pour Merleau-Ponty, le corps, plutôt qu'un objet d'analyse, est une *conscience*¹³. Nous possédons moins un corps, que nous *sommes* expérience, et que nous communiquons avec le monde (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 126). Le phénoménologue démontre la permanence du corps qui ne nous quitte pas et qui est médiateur de notre expérience au monde. Contrairement à la table qui existe dans la distance, à l'extérieur de l'individu, le corps n'est jamais totalement visible. Ainsi, nous gagnons à concevoir le « corps non plus comme objet du monde, mais comme moyen de notre communication avec lui » (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 122).

Lisa Blackman souligne l'intérêt toujours plus prononcé des sciences sociales pour un corps *vitaliste* (Blackman 2008b : 57), un corps *qui sent* (Blackman 2008b : 57) et qui *émerge* (paradigme de *l'enactement*) (Blackman 2008b : 105). Le corps devrait être observé comme « corps pensant [qui] perçoit son environnement à travers des activités vécues et ressenties. L'esprit et le corps y sont perçus comme des processus incorporés » *TR* (Blackman 2008b : 66).

Par conséquent, plutôt que de mener une anthropologie *du* corps ou *sur* le corps (une anthropologue observant le corps des danseurs depuis un point de vue extérieur), qu'en serait-il d'une théorie *à partir* des corps vécus phénoménologiquement ? (Williams et Bendelow 1998 : 3). Il s'agit de l'objectif que je me suis fixé pour mon enquête ethnographique. Afin de décrire le corps de manière détaillée et complexe, il me fallait non seulement le vivre phénoménologiquement, mais aussi développer une écriture qui prenne en compte la profondeur de son expérience.

¹³ Ce constat renvoie à la distinction de Husserl entre *Körper* (corps, dans le sens de corps objectif) et *Leib* (traduit par Merleau-Ponty par *corps propre*). Le *Körper* renvoie au corps objectif, qui peut être analysé extérieurement, tandis que *Leib* (qui vient étymologiquement de *Leben*, vie), renvoie au corps vivant et sentant (Soulier 2016 : 47).

Quels corps en scène ?

La danse contemporaine surprend par la diversité des morphologies qu'elle met en scène. Elle joue avec la palette de couleurs des corps humains, la figure de la ballerine classique – corps sec, menu, élancé, musclé, allongé et jeune – n'étant qu'un modèle parmi d'autres. Ce chapitre a pour objectif d'interroger les corps choisis pour porter le geste en danse contemporaine : Quels corps importent ? (*Which bodies matter ?*) demandait Judith Butler (2009 : 18).



Cie Nicole Seiler, Claire Dessimoz, Dominique Godderis Chouzenoux et Krassen Krastev dans *Shiver* (2014) © Nicole Seiler

À quels corps aspirent Nicole, Massimo, Nina et Annalena pour leurs créations ? En engageant des interprètes avec une certaine plasticité, ils produisent des « images » particulières du corps, et par la mise en scène répétée de ces corps, des tendances corporelles surgissent, des normes s'instituent, sans même que cela soit conscientisé. À la question « quel corps est en jeu ? » (Loupe 1997 : 70), la chercheuse en danse Laurence Loupe répond par l'hétérogénéité. Constatant

l'évolution de la danse, Louppe écrit que par rapport à aujourd'hui, les images du corps étaient plus claires auparavant, comme le corps *expression* de la danse moderne ou le corps *neutre* de Cunningham¹⁴. Louppe ajoute que les corps passent aujourd'hui d'un état à l'autre, que ces multiples corps se croisent sur scène, et que le même chorégraphe fait circuler différentes esthétiques corporelles (Louppe 1997 : 72-73).

Ce chapitre a pour objectif de mettre à jour la pratique du recrutement qui a des répercussions sur la création du geste. Il s'agit ici de comprendre quels sont les corps qui portent le geste contemporain. Nous verrons que si l'esthétique corporelle est certes importante, d'autres critères tels que la personnalité artistique (talent de créativité et d'improvisation) et l'aisance relationnelle sont des éléments encore plus décisifs dans le choix des interprètes. L'intérêt au processus de recrutement permet de saisir les effets corollaires, soit les normes corporelles implicitement produites.

Interrogeant les chorégraphes sur leurs critères de sélection des interprètes, je recueillais les réponses suivantes : « Il me faut un danseur contemporain qui sache chanter », « je cherche un danseur athlétique », « je cherche une danseuse classique qui connaisse le pas de deux du ballet de Giselle », « je souhaite un couple âgé, avec des visages marqués de rides ». Dans certains cas, les interprètes sont choisis en raison d'une « esthétique corporelle » (Sorignet 2012 [2010] : 80) précise et spécifique, correspondant au concept de la pièce (âge, genre, type morphologique). Si le chorégraphe ne connaît dans son entourage aucun interprète représentant le profil dressé, il publie un appel à audition¹⁵. Or, face à la conjoncture du marché

¹⁴ Louppe emprunte l'expression de « corps expressif » à Cynthia J. Novack pour parler d'un corps volontariste, caractérisé par l'intentionnalité (d'exprimer quelque chose). Le corps neutre renvoie à un corps « non investi par les affects ou les jugements de valeur » (Louppe 1997 : 72).

¹⁵ La pratique du recrutement diffère ici de la situation française, telle qu'elle a été observée par Pierre-Emmanuel Sorignet. Le sociologue a montré que l'audition est le mode de recrutement principal (Sorignet 2004b ; Sorignet 2012 [2010]), et qu'elle se distingue de celle du ballet classique (Sorignet 2012 [2010] : 67). Dans notre recherche pour l'AVDC, nous avons noté que seul un tiers des compagnies recourent aux auditions collectives. La plupart des recrutements font suite à des rencontres individuelles, des auditions privées ou des collaborations répétées (AVDC 2016 : 105-106).

de l'emploi – caractérisé par une demande de travail abondante et une offre réduite –, les chorégraphes recourent de moins en moins à Internet pour trouver leurs interprètes, conscients de la longueur de la procédure (afflux de dossiers, longueur des tâches administratives pour lesquelles ils ne sont pas rémunérés). Plus fréquemment, les chorégraphes choisissent des interprètes dans leur propre réseau, souvent en raison d'une collaboration précédente satisfaisante, ou parce qu'ils leur ont été recommandés par un tiers.

Très souvent, si la compagnie développe un bon équilibre de travail, le chorégraphe privilégie les collaborations répétées. Des petits collectifs plus ou moins stables se forment autour des chorégraphes, avec des changements mineurs d'une production à l'autre (dans le cas de l'absence d'interprètes engagés dans un autre projet ou blessés, ou alors parce que le chorégraphe recherche un profil particulier). Ainsi, les trois compagnies avec lesquelles j'ai mené mon terrain sont relativement stables puisqu'elles rassemblent plus ou moins les mêmes membres au fil des créations. Aujourd'hui, le propre de la création artistique contemporaine est de créer collectivement, à partir des corps en présence. Le chorégraphe se nourrit donc des propositions des interprètes (les mouvements générés par les improvisations) pour former le « matériel » (gestuel) de la pièce¹⁶.

Aussi, comme la création de la pièce émerge à partir des corps des interprètes, de leur apport d'idées, des commentaires et des échanges discursifs, les chorégraphes cherchent à s'entourer de *sujets créatifs*. Le chorégraphe Jonathan Burrows écrit que « le performeur avec lequel je choisis de travailler est le premier et le plus important matériel de l'œuvre chorégraphique. Tout ce qui arrive est lié à ce choix » *TR* (Burrows 2010 : 5). La sélection de l'interprète importe donc au-delà des apparences. Il m'a souvent été expliqué qu'un corps plastique et athlétique – même s'il est beau sur scène – ne sert à rien si l'interprète improvise « mal » ou est « pauvre », créativement parlant.

¹⁶ Le chorégraphe Jonathan Burrows écrit qu'« en danse, nous utilisons souvent le terme "matériel" pour décrire les mouvements individuels ou les courtes séquences inventées dans un processus d'improvisation, qui sont ensuite mis en relation les uns avec les autres pour créer la chorégraphie » *TR* (Burrows 2010 : 5-6).

Les chorégraphes insistent sur la « personnalité » de l'interprète, comme nous l'avons mis en exergue dans notre enquête sur les compagnies vaudoises. Les chorégraphes sont en quête de « présences sur le plateau », des interprètes avec une « force de proposition » (AVDC 1996 : 103). Ils sont en quête de profils qui ont quelque chose à *proposer*, des interprètes *confiants* et *initiateurs*¹⁷. Par conséquent, le choix des interprètes s'organise d'abord autour de talents artistiques : capacité d'improvisation et de génération de nouveaux mouvements, de qualité de présence scénique, d'originalité artistique, de variété de talents (comme maîtriser d'autres styles de danse, savoir chanter ou jouer d'un instrument), de richesse d'expériences passées (aussi bien au sein d'autres compagnies professionnelles que dans la vie privée).

Face à ces nombreuses exigences, les interprètes se retrouvent dans une situation délicate après leur formation. Certains m'ont confié avoir de la peine à se faire engager dans un projet, car cela nécessiterait un investissement de la part du chorégraphe pour « finaliser » leur formation, en raison du manque d'expérience. Ils m'ont dit être perçus comme des danseurs *inexpérimentés* qui manquent encore de maturité artistique¹⁸. Il arrive ainsi que le jeune danseur soit engagé à titre de stagiaire, ce qui implique une différence salariale avec les autres interprètes, et ne conduit pas nécessairement à un rôle dans la pièce.

Au critère de la personnalité artistique s'ajoute celui de la personnalité psychosociale. Parce que la création d'une pièce engage une proximité, les membres du collectif ont tout intérêt à trouver une harmonie de groupe. Afin de travailler agréablement et d'éviter les conflits (qui peuvent parfois remettre entièrement en question l'issue de la création), les chorégraphes exigent des atouts de sociabilité, des capacités d'adaptation sociale, de flexibilité, une acceptation de l'autorité du chorégraphe, et une bonne gestion du stress et des tensions.

¹⁷ Dans notre recherche pour l'AVDC, nous avons souligné que la virtuosité technique est secondaire par rapport à la personnalité et à la présence sur le plateau, c'est-à-dire la dimension créative du travail de l'interprète (AVDC 2016 : 103).

¹⁸ Conscient de la difficulté de l'insertion sur le marché de l'emploi, le chorégraphe genevois Foofwa d'Imobilité a ouvert sa compagnie à des danseurs sortant de formation (certificat fédéral de capacité en danse) afin de leur offrir une première expérience professionnelle.

Dans les critères de sélection, l'esthétique corporelle est certes importante, mais généralement secondaire par rapport à la personnalité artistique et psychosociale (du moins dans le cas des compagnies avec lesquelles j'ai travaillé). Massimo crée des rôles sur mesure pour les interprètes avec lesquels il a envie de collaborer. Dans le cas où l'apparence importe, les rôles sont en partie attribués selon la silhouette. Dans *Un Jour*, le rôle de la chamane est pris en charge par Sun, Coréenne, qui a personnellement eu des expériences dans le domaine chamanique. Anne, la plus jeune danseuse, incarne la jeune fille, tandis que Diane, la plus âgée, représente la mère. Par conséquent, les rôles sont assignés aux interprètes qui correspondent le plus finement aux caractéristiques morphologiques du rôle. Ceci n'est valable que pour des pièces qui impliquent des personnages « théâtraux ». À l'inverse, la pièce *Shiver* met en scène des corps humains que j'appelle « neutres ». Le sexe, l'âge et la morphologie sont secondaires, car la silhouette des interprètes disparaît sous les projections vidéo et perd ses caractéristiques humaines.

Les compagnies Nicole Seiler, Massimo Furlan et deRothfils partagent le même intérêt pour la variété des corps humains. Ils *fascinent*, m'ont confié Nicole, Claire et Massimo, et ceci, en dépit des critères esthétiques corporels que notre contemporanéité a érigés en normes. Ces collectifs font alors converger générations, horizons culturels et linguistiques, couleurs de peau, statures et corpulences diverses. Sur le plateau, les corps sont tantôt grands, tantôt petits, volumineux ou menus. À moins que le concept de pièce ne l'exige, les mises en scène rassemblent des morphologies extrêmement diverses. Par conséquent, les scènes théâtrales de Suisse romande accueillent aussi des corps colorés, des corps amateurs, des corps en situation de handicap, des corps âgés (bien entendu dans une certaine mesure). La danse contemporaine semble donc ouvrir ses portes aux corps « exclus » du ballet classique¹⁹.

¹⁹ J'ai étoffé cette réflexion au sein de ma thèse pour argumenter que certains corps – *colorés, en surcharge pondérale, en situation de handicap et à formation classique* – sont toutefois victimes d'exclusion, malgré le droit apparent à la scène. J'y ai développé l'hypothèse selon laquelle ces corps n'ont accès au plateau que lorsqu'ils le foulent par le *stigmaté*. À la lueur du concept de pouvoir de Foucault, j'ai remis

Cette pratique a des conséquences capitales pour la carrière des interprètes, qui peuvent, dès lors, danser toute leur vie. La danse contemporaine permet de mener une carrière prolongée, au-delà de la limite du classique (35-40 ans). L'esthétique corporelle est appréciée à tous les âges de la vie, et l'exigence de performance physique jugée comme secondaire. Cela ne signifie pas pour autant que les interprètes dansent nécessairement jusqu'à 65 ans. Nombreux interrompent leur carrière en cour de route pour des raisons de santé, de maternité, de fatigue ou de lassitude²⁰.

De même qu'une extension des années de pratique, la danse contemporaine donne une chance aux « refoulés du classique », exclus d'une carrière en raison de critères morphologiques. Une interprète lausannoise m'a raconté le deuil par lequel elle a dû passer pendant son adolescence, lorsqu'elle a réalisé que son corps serait à jamais une entrave à une carrière classique, en raison de sa carrure non adéquate²¹.

La danse contemporaine donne aussi une chance à des interprètes venus tardivement à la danse avec un corps déjà modelé (alors que pendant la petite enfance, il est encore possible de diriger la croissance du corps pour qu'il gagne en ouverture et en minceur). Elle permet également à des artistes polyvalents de fouler la scène. En diversifiant leurs talents artistiques (musique, comédie), ces derniers ont un temps réduit pour l'entraînement physique, ce qui, par conséquent, prétérite le travail technique du corps et affecte l'esthétique corporelle.

en question l'hypothèse de la subversion des théoriciens de la danse, qui postulent que la danse contemporaine subvertit l'esthétique dominante par la mise en scène de corporéités dissidentes (Lefèvre et Sizorn 2004 : 36). Ces réflexions ont été développées plus amplement au sein d'un article (Vionnet 2021).

²⁰ Il existe à Lausanne une association pour la reconversion des danseurs professionnels qui offre des entretiens de consultation et des bourses d'études pour une réorientation professionnelle (RDP).

²¹ Je n'ai entendu ceci que dans les récits féminins. Être homme ou femme au sein de la danse contemporaine a bel et bien des conséquences sur les possibilités de carrière. Pour le lecteur intéressé, je renvoie aux recherches de Pierre-Emmanuel Sorignet qui a montré la différence sexuée des parcours professionnels et souligné qu'il s'avérait plus difficile de mener des carrières féminines en danse contemporaine, en raison de la proportion plus élevée de danseuses sur le marché de travail (Sorignet 2004a).

Enfin, la danse contemporaine permet à un danseur fatigué des compagnies de ballet de donner un nouvel élan à sa carrière. Le travail corporel étant extrêmement exigeant dans les compagnies institutionnelles, Fhun m'a confié accumuler au fil des années une fatigue corporelle (blessures, douleurs chroniques) et psychique (entraînement intensif, exigence des horaires de travail, dévouement entier à la danse). Au sortir de la formation, le danseur classique est pourtant prêt à tous les sacrifices pour accomplir son rêve professionnel.

Après un certain nombre d'années « en autarcie » dans les compagnies de danse institutionnelle, le danseur ressent le besoin de revivre, m'a confié Fhun, de s'épanouir à autre chose, un besoin de stimulation intellectuelle (c'est-à-dire de nourrir son esprit et pas seulement son corps) et de se rapprocher de son milieu familial (alors qu'en travaillant à l'étranger, il s'en était éloigné). Il sort alors du milieu institutionnel pour se lancer comme interprète indépendant (en *freelance*). Or, l'intégration dans le milieu indépendant n'est pas évidente. Il faut se construire un réseau social et l'empreinte « institutionnelle » marque définitivement les corps et peut l'exclure de certaines compagnies indépendantes. Aussi, le nouveau danseur *freelance* doit soudainement faire face à l'insécurité professionnelle : tandis que les compagnies institutionnelles fonctionnent sur le modèle du contrat à l'année, les contrats déterminés (et sporadiques) dans le milieu indépendant engendrent une précarité financière (AVDC 2016 : 85).

Le choix des interprètes par le chorégraphe relève donc d'un équilibre entre trois critères principaux : morphologie, personnalité artistique et personnalité psychosociale. Le premier critère est toutefois secondaire face aux deux autres. Il semblerait donc que les relations humaines prédominent sur l'esthétique, puisque les chorégraphes que j'ai côtoyés privilégient un interprète avec lequel il est agréable de travailler (compétent en improvisation et en relations sociales), plutôt qu'avec « un corps esthétique²² ». Cette pratique de

²² La situation présentée ici diffère des analyses de Sorignet. Le sociologue énumère les critères de sélection des « chorégraphes-employeurs » français qui recrutent par audition (Sorignet 2012 [2010] : 67) : l'*hexis* corporelle (nécessité d'un « corps travaillé »), la technique corporelle (capacité de s'ajuster au style esthétique et d'anticiper les attentes du chorégraphe), la présence (ou aura) évaluée dans les improvisations,

recrutement informelle implique une ouverture de la danse contemporaine. L'hétérogénéité des corps exhibés souligne un intérêt pour la variété des corps humains, dont ceux maintenus dans l'ombre par le ballet classique.

Des corps dans l'ombre avait pour objectif d'introduire le lecteur à la question de l'exhibition des corps, autant dans la chorégraphie contemporaine que dans les sciences sociales. Inspirée par Williams et Bendelow (1998), j'ai préféré parler d'histoire silencieuse que de marginalisation. Parfois, les corps sont exhibés pour occuper le centre de la scène, d'autres fois, ils apparaissent seulement dans l'ombre. Quant aux corps choisis pour fouler le plateau, ils contribuent à fabriquer les significations culturelles corporelles.

À la suite d'Ann Cooper Albright, nous pouvons nous demander dans quelle mesure les corps dansants reproduisent les représentations culturelles normatives, ou s'ils ont le pouvoir de les déjouer (Cooper Albright 1997). Pour la chercheuse en danse, le corps dansant est plus que le simple dépositaire de la culture. Il ne participe pas juste à la reproduction de significations culturelles. Actif, il est performatif et participe à la réinterrogation de schémas culturels. Le modèle idéal du corps dansant contemporain étant plus ouvert que celui du ballet classique, la danse contemporaine permet une transformation, légère soit-elle, des attentes idéales des morphologies dansantes. Ainsi Cooper Albright écrit que les corps sont produits par la culture, autant qu'ils la produisent en même temps (Cooper Albright 1997 : 31-32).

la capacité d'un corps à éveiller un imaginaire, la personnalité, le *feeling* dans la rencontre entre l'interprète et le chorégraphe, la motivation de l'interprète pour le projet et, aussi parfois, les compétences culturelles et intellectuelles (Sorignet 2012 [2010] : 82-93). Le sociologue ajoute que le danseur est la « vitrine » de l'entreprise artistique », « le lieu d'une définition professionnelle » (pour l'interprète comme pour le chorégraphe) (Sorignet 2012 [2010] : 83). L'interprète est pour ainsi dire la marque physique de l'esthétique chorégraphique – sa morphologie –, d'où l'importance de la plastique corporelle adéquate des interprètes.

4

L'Ombre du geste



Claire & Christelle, Dialog with One's Shadows (2017) © Christelle Becholey Besson

Il y a quelques années, j'assistais à la performance d'une interprète aveugle de naissance. Bien que son geste m'ait touchée, il ne correspondait pas aux critères esthétiques d'un geste *dansé*. Un pédagogue de danse lui aurait probablement reproché son mouvement *entrecoupé, hésitant*, manquant de *continuité* et de *précision*. À cet instant, je réalisais que le geste dansé n'était pas intuitif : il n'était pas « donné » naturellement, mais s'apprenait.

La question au cœur de l'ouvrage concerne l'émergence du geste. Que se passe-t-il dans l'instant où le danseur exécute son geste ? Comment le mouvement advient-il à exister ? David Le Breton écrit que « rien n'est plus mystérieux sans doute aux yeux de l'homme que l'épaisseur de son propre corps. Et chaque société s'est efforcée avec son style propre de donner une réponse particulière à cette énigme première où l'homme s'enracine. Le corps semble aller de soi. Mais l'évidence est souvent le plus court chemin du mystère » (Le Breton 2005 [1990] : 8). C'est de cette évidence dont il est question ici. Qu'y a-t-il dans l'ombre du geste ?

Du mouvement au geste

Contrairement à ce que l'on pourrait supposer, le geste est plus qu'une simple forme. Le sociologue Pierre Bourdieu nous dit que le corps est une « *forme perceptible* produisant, comme on dit, une impression » (Bourdieu 1977 : 51). Le geste *dit* quelque chose, non pas dans le sens d'une grammaire précise, mais il porte un sens, celui d'être présent, d'être là à un moment donné de l'événement. Je montrerai au fil des prochains chapitres que le geste n'advient pas par hasard, mais qu'il répond à un sens qui le fait exister.

Si pour Bourdieu le corps transmet des impressions, le geste est, chez le philosophe Giorgio Agamben, une médialité pure. Agamben écrit que le geste est « communication d'une communicabilité. À proprement parler, il n'a rien à dire, parce que ce qu'il montre, c'est l'être-dans-le-langage de l'homme comme pure médialité » (Agamben 1992 : 10). Agamben ne veut pas dire que le geste a pour finalité de communiquer, mais qu'il est communication par essence. Reprenant la distinction entre *facere* (le poète *fait* le drame) et *agere* (l'acteur *agit* le drame), Agamben explique que l'action du *facere* est un moyen servant une fin (le drame est fait pour être joué), tandis que l'action de *l'agere* est une fin en elle-même (on agit pour agir) (Agamben 1991 : 34-35). Or, pour le philosophe, le geste réfère à une troisième catégorie, celle de *gerere*. Dans l'action du *gerere* que fait *l'imperator* (magistrat avec pouvoir suprême), il s'agit « d'accomplir quelque chose, la prendre sur soi, en assumer l'entière responsabilité » (Agamben 1992 : 9). Pour Agamben, le geste ne produit ni n'agit, mais assume et supporte.

Par conséquent, Agamben en déduit que « le geste rompt la fausse alternative entre fins et moyens » (Agamben 1992 : 9), car dans la danse, le geste est moyen *et* finalité : « Si la danse est geste, c'est au contraire parce qu'elle consiste tout entière à supporter et à exhiber le caractère médial des mouvements corporels » (Agamben 1992 : 9). Le geste dansé ne sert pas à un autre but que lui-même comme serait la marche qui vise le déplacement d'un point A à un point B. La danse rend alors visible le moyen (le geste) en tant que tel, elle exhibe donc une médialité (Agamben 1991 : 34-35).

Le terme *gestus* apparaît au XII^e siècle dans le premier traité gestuel de Hugues de Saint-Victor (1130), qui le définit comme « le mouvement et la configuration des membres du corps appropriés à toute action et toute attitude » (Glon et Launay 2012 : 16). Alors que dans cette définition le geste est synonyme de mouvement, les chercheuses en danse Marie Glon et Isabelle Launay suivent la proposition d'Hubert Godard qui les différencie (Glon et Launay 2012 : 17). Godard qualifie le mouvement de « phénomène relatant les stricts déplacements des différents segments du corps dans l'espace » et le geste de *pré-mouvement* « qui s'inscrit dans l'écart entre ce mouvement et la toile de fond tonique et gravitaire » (Godard 1998 : 237). Si pour Godard, le mouvement renvoie simplement au déplacement du

corps dans l'espace, le geste implique une relation supplémentaire avec le sujet dansant, ce qu'il désigne par « toile de fond tonique et gravitaire du sujet ». Le chercheur ne précise néanmoins pas ce qu'il entend par là, ni ce qu'il veut dire lorsqu'il ajoute une « dimension affective et projective » au geste (Godard 1998 : 237). La thèse du geste comme *pré-mouvement* me semble aussi discutable¹.

Ces définitions me semblant parfois complexes et manquer de clarté, je proposerai ici une différenciation plus concrète. Je pense que le mouvement et le geste peuvent désigner la même action : l'interprète exécute des mouvements, autant que des gestes. La différence est liée à l'*intention*, qui donne une qualité distincte à l'action. Dans les improvisations, les interprètes bougent, gesticulent et font plein de *mouvements*. Lors de l'improvisation, les chorégraphes élaborent une chorégraphie et les mouvements deviennent, à mon sens, des *gestes*. Je parlerai de *geste* dès lors que le mouvement est délibérément sélectionné, lorsqu'il est travaillé, pétri autant dans sa dimension esthétique que sémantique. Le geste porte une intention supplémentaire par rapport au mouvement, parce qu'il est *conscientisé, choisi*, et comme nous le verrons par la suite, *habité* (d'un sens, d'un récit). Aussi, je qualifierai les actions de l'ordinaire (incorporées et inconscientes) de *mouvements*. Dès lors qu'elles sont conscientisées, je parlerai de *gestes*.

Traducteur du penseur chinois du IV^e siècle av. J.-C. Tchouang-tseu, le sinologue Jean François Billeter utilise aussi la notion de *geste* pour les actions ordinaires. Il restitue les gestes de métier finement décrits par Tchouang-tseu, comme le dépeçage du bœuf, ou la roue taillée. Billeter écrit qu'« il serait évidemment absurde de dire que le geste, du fait qu'il ne peut être transmis par la parole, aurait quelque chose "d'indicible" et de suggérer par là inconnaissable » (Billeter 2002 : 24). La description détaillée permet de restituer l'« infiniment proche » et le « presque immédiat » (Billeter 2002 : 14), autrement dit, ces gestes du quotidien auxquels on ne prête habituellement pas attention. Le fait que ces actions ordinaires soient conscientisées et finement décrites par Tchouang-tseu leur donne la qualité de *geste*.

¹ Pour le lecteur intéressé par la distinction entre mouvement et geste, cf. la distinction de Louppe : le mouvement renvoie au corps entier, alors que le geste à un fragment corporel précis (Louppe 1997 : 106). L'esthéticienne énumère différentes définitions de mouvement/geste proposées par des chorégraphes (Louppe 1997 : 107-108).

Je pense donc que le geste se démarque du mouvement (qu'il soit sur scène ou dans l'ordinaire, dans les pratiques artistiques comme dans la vie quotidienne) dès lors qu'il est intentionnel et conscientisé.

Afin de mieux saisir la notion de geste, je me suis intéressée à ses différents *sens*. Par ailleurs, le terme « sens » porte quatre idées intéressantes étymologiquement parlant. Quatre définitions proposées par le *Nouveau Petit Robert* me permettent de souligner quatre caractéristiques du geste : la direction, la sensation, l'intuition et le sens. Premièrement, le sens fait référence à la direction, c'est-à-dire à la position et à l'orientation d'un objet dans un plan (Rey 2001 : 343). De même, le geste dansé a toujours une direction spatiale. Le danseur sait où il se positionne sur le plateau et dans quelle direction il effectue son geste (diagonale, hauteur).

Deuxièmement, la notion de sens renvoie à la « faculté d'éprouver les impressions que font les objets matériels » (Rey 2001 : 340). Elle évoque donc les sensations. Je montrerai que le geste est habité d'une vie sensorielle, à l'origine même de sa création.

Troisièmement, le sens renvoie à la « faculté de connaître d'une manière immédiate et intuitive » (Rey 2001 : 341). Nous disons disposer d'une faculté de bien juger, d'avoir le sens des affaires, le sens de l'orientation, le sens du danger. L'intuition est également un grand principe de la création chorégraphique. De nombreux chorégraphes avec lesquels j'ai travaillé m'ont dit effectuer des choix par *intuition*.

Quatrièmement, le *sens* est « ce qu'un signe [...] signifie » (Rey 2001 : 342). Il renvoie à la signification (par les mots et les langues). De manière analogique, nous verrons dans quelle mesure les séquences chorégraphiques réfèrent à un thème et racontent une histoire. La notion de *sens* est donc particulièrement adéquate pour parler de la création du geste, car elle permet d'articuler quatre dimensions. Ici, je ne développerai que celles concernant la sensorialité et la signification. Comme le jeu de mots du titre *sens(at)ions* le soulève, il sera question de l'imbrication de *sensations* et de *significations* au sein du geste.



Claire & Christelle, *Dialog with One's Shadows* (2017)
© Christelle Becholey Besson

La métaphore de l'ombre me permettra de penser la part du geste qui ne se laisse pas percevoir de suite. C'est ce qui ne se dit pas, ce qui ne se voit pas, mais qui est tout de même présent, en arrière-plan, et qui transforme la surface (la forme gestuelle perceptible extérieurement). Le geste ne serait pas ce qu'il est s'il n'était pas fait de ces ombres : l'univers de sens créé à l'occasion de la création, les *narratives* (récits) que les interprètes se racontent, les instructions du chorégraphe, les contraintes des costumes, des accessoires et de la vidéo, les sensations, les mots des autres danseurs, les propos du dramaturge. Je développerai l'hypothèse du geste *habité*, c'est-à-dire de tout ce qu'il faut, en filigrane, pour donner l'épaisseur au geste, pour lui donner une *impression* dans les termes bourdieusiens. Nous verrons non seulement que le geste se crée à partir de la biographie

des interprètes et de l'histoire qu'ils se racontent pour le *nourrir*, mais aussi à partir de l'univers de sens fabriqué autour de la pièce, à partir des histoires échangées entre les membres de la compagnie, de recherches bibliographiques et filmographiques. Mais gardons tout ceci entre parenthèses pour l'instant, car ce sera l'objet d'une réflexion ultérieure.

Les pages suivantes mettent en lueur une autre partie du dispositif nécessaire à l'apparition du geste : le rite d'échauffement. Celui-ci permet d'éveiller le sujet à la danse (tant physiquement, sensoriellement que mentalement), la méthode de l'improvisation et ses différentes contraintes (instructions du chorégraphe, temps, espace, costumes, accessoires). Nous verrons que la création du geste découle d'un autre principe, celui du geste *inédit* que sous-tend la technique de l'improvisation.

Suite à mes observations de terrain, je considère la danse contemporaine comme un art qui cherche à faire advenir quelque chose qui n'existait pas préalablement. J'é mets l'hypothèse que le geste *inédit* est moins la revendication d'un geste *nouveau*, qu'une conséquence de la plume du chorégraphe et de son jet d'écriture. Me référant aux travaux de la chercheuse en danse Laurence Louppe, je montrerai que le paradigme sous-jacent est celui d'un corps vécu et expérimenté comme champ d'exploration. Pensé comme un *devenir* constant, les chorégraphes en exploitent ses moindres méandres, et en approfondissent ainsi sa connaissance. Nous verrons que cette pratique de l'improvisation est sous-jacente à la pensée d'un *corps-en-devenir*.

Nous nous arrêterons également sur la notion de contrainte. Je montrerai comment elle est nécessaire à la création du geste *inédit*. Nous verrons trois types de contraintes qui guident les improvisations : les instructions du chorégraphe, les accessoires et la caméra. La question de l'usage des nouvelles technologies permettra d'ouvrir sur de plus amples questions. Nous verrons en quoi la technologie reconfigure le travail des interprètes, la tension d'attraction/répulsion qu'elle instaure, et quels enjeux de nos sociétés contemporaines elle révèle.

Ce livre a pour objectif de montrer que les pôles *extérieurs* (morphologie du geste, silhouette) et *intérieurs* (contenu du geste : son sens) sont intrinsèquement imbriqués, et que la puissance du geste n'a lieu d'être que grâce à la vie dite « intérieure » de l'interprète. J'é mets l'hypothèse que c'est en raison de l'articulation de ces différents éléments présents dans l'ombre du geste (éveil du danseur par l'échauffement, contraintes de l'improvisation, sensations, signification) que le geste est fort performativement parlant. Or, parce qu'il y a une porosité entre les deux pôles *intérieur* et *extérieur*, *forme* et *contenu*, un renouvellement du vocabulaire s'impose. Je vois en la métaphore de l'ombre l'une des manières possibles de contourner les pièges dualistes. Sans cette métaphore, je tomberais dans l'écueil d'un discours qui oppose une forme *extérieure* (le geste visible pour le spectateur) à une vie *intérieure* (ce qui se passe à l'intérieur du corps du danseur et que ne voit pas le spectateur). En parlant de l'ombre du geste, je peux évoquer toutes ces composantes dites « intérieures », sans tomber dans le paradigme de l'intériorité.

Inhaler — étirer — penser

Dans les productions observées, les chorégraphes se donnent une première période de création « expérimentale », pendant laquelle ils explorent différentes idées et mettent à l'épreuve le potentiel créatif de leurs interprètes. De nombreux éléments sont inventés à ce stade préliminaire de la recherche, sans que cela ne se retrouve dans l'œuvre chorégraphique finale. Ces éléments sont par la suite laissés de côté, parce qu'ils ne prennent plus de sens dans la dramaturgie². Une pièce chorégraphique est une sorte de *mille-feuille* que le spectateur voit dans une perspective d'oiseau. Il ne perçoit

² Christel Weiler écrit que la dramaturgie renvoie à l'articulation entre l'action théâtrale (ou rituelle) et la réflexion conceptuelle (Weiler 2014 : 84). Tandis que la notion renvoie traditionnellement à la mise en scène d'un texte, la notion de dramaturgie est aujourd'hui parfois dissociée du texte. Dans les processus de création que j'ai accompagnés, la dramaturgie correspond au fil conducteur de la pièce et permet de lier les différentes scènes autour d'un sens. Il peut y avoir la présence de textes ou de films pour enrichir le concept de la pièce, mais pas nécessairement. Quant à la figure du dramaturge, Weiler parle d'une fonction de mise en scène *scientifique, artistique et créative* de la production (Weiler 2014 : 87). Seule la Cie Massimo Furlan était accompagnée d'une dramaturge tout au long du processus de création. Dans les autres compagnies, un œil extérieur venait de temps à autre donner son avis sur le *work in progress* et apporter des éléments de sens.

que le *glacage*. Toutes les couches inférieures sont pourtant nécessaires pour créer le volume de la pièce, pour lui donner du relief et du sens. Il n'est pas toujours évident pour les interprètes d'accepter les choix esthétiques du chorégraphe et de se défaire de certaines scènes, notamment lorsqu'elles ont demandé beaucoup de travail (le détachement est donc une caractéristique du processus de création).

Pendant cette première phase d'exploration, l'improvisation est la méthode de recherche de mouvements au cœur de la recherche artistique des compagnies de Nicole, Massimo, Nina et Annalena. Elle est d'ailleurs transversale dans la chorégraphie contemporaine, comme l'ont montré les entretiens effectués auprès des trente compagnies du canton de Vaud (AVDC 2016). L'improvisation est utilisée pour générer des mouvements en lien avec l'univers de sens de la pièce. Contrairement à d'autres styles de danse qui jouent sur l'idée de répétition, cultivant ainsi la tradition des « mêmes » gestes³, la danse contemporaine se base sur le principe de recherche de mouvements. Plutôt que de répéter des gestes, des postures et des figures déjà connues (à moins que cela ne soit le propre d'une recherche spécifique), le chorégraphe se lance à la quête de gestes qui correspondent au concept de la pièce.

Nous verrons que pour répondre à cette exigence de production de mouvements, l'improvisation n'a rien de libre – contrairement à ce que l'on pourrait supposer –, mais elle est le résultat d'un certain nombre de contraintes exercées sur le corps dansant, telles que la délimitation d'un espace géographique (le studio), le temps (durée de l'improvisation) et les instructions du chorégraphe. À partir de ma propre expérience lors de la création d'un duo pour *Totentanz*, je développerai l'hypothèse selon laquelle la contrainte est la condition indispensable à la créativité. Avant ceci, il sera question des débats théoriques sur la notion d'improvisation, et du rite d'échauffement qui prépare aux improvisations.

³ Comme c'est notamment le cas dans les danses djembés et sabar que je pratique avec la communauté de danse sénégalaise installée en Suisse.



Claire & co., *The Shadow of Others* (2017)
© Alexandre Becholey

Qu'il s'agisse d'un cours de danse technique, d'une jam de contact improvisation, d'une répétition pour une reprise de spectacle ou d'une session de recherche gestuelle, l'interprète commence son travail en studio par un échauffement. Ce rite préparatoire⁴ peut durer vingt minutes ou une heure, être individuel ou collectif, calme ou dynamique, avec ou sans musique. Les formules étant nombreuses, il est néanmoins indispensable à la création artistique en raison de sa fonction physiologique *préventive* (éviter les blessures), mais aus-

⁴ J'entends la notion de rite dans le sens suivant : « Le rite s'inscrit dans la vie sociale par le retour des circonstances appelant la répétition de son effectuation. Il se caractérise par des procédures dont il implique la mise en oeuvre afin d'imposer sa marque au contexte que son intervention même contribue à définir » (Smith 1991 : 630). Le rite fait donc aussi partie de l'ordinaire (rites quotidiens), revenant régulièrement, suivant une procédure établie. Lorsque le rite apparaît dans les cérémonies, fêtes et célébrations, il correspond dès lors au « temps fort, autour duquel s'organise l'ensemble du déploiement cérémoniel, qui peut alors être qualifié de "rituel" » (Smith 1991 : 630).

si de l'éveil psychique, sensoriel et perceptif qu'il permet. Composé d'exercices physiques, il entraîne l'attention de l'interprète, conscientise sa présence au monde, le ramène à un « ici et maintenant » et le met en relation avec lui-même, avec autrui, et avec le lieu. L'échauffement permet d'éveiller l'attention, l'écoute, la perception et la sensorialité, et améliore la qualité de présence.

Nous verrons dans ce chapitre comment l'échauffement introduit le sujet à la création artistique en le préparant à l'improvisation. La citation suivante décrit de manière appropriée l'attention que gagne le sujet dansant, notamment en se détachant de ses préoccupations ordinaires : « Apprendre à faire taire le langage interne, à suspendre le contrôle *a priori* de ce qui doit exister face à l'imprévu est sans doute la clef de voûte de l'improvisation en danse. Faire taire le langage interne invite le danseur à un autre rapport à la temporalité, à être disponible à l'instant présent, à un autre état d'attention, à une nouvelle corporéité » (Gaillard 2006 : 75). En tant que rite de préparation à l'improvisation, l'échauffement est donc aussi présent dans l'*ombre* du geste.

Ballsaal, cours de Nina (*automne 2016*)

Je descends les quelques marches qui mènent au caveau de Nina, dans la vieille ville de Berne. Il fait heureusement chaud dans le vestiaire exigu. En cette fin de journée, je retrouve Nora, ma colocatrice, et Fabienne. Nous dansons toutes les trois dans la même compagnie amateur. Nora a interrompu une école professionnelle de danse contemporaine à Barcelone pour reprendre des études en sociologie et en économie. Fabienne a fait une formation en danse contemporaine et pédagogie à Saint-Gall, après un apprentissage comme assistante médicale.

J'enfile un pantalon souple, mais relativement serré. La dernière fois, j'avais trébuché dans le tissu de mon sarouel. Nora m'avait alors conseillé un pantalon plus proche des jambes, mais assez épais pour protéger la peau du frottement avec le sol.

J'enfile aussi mes genouillères. Je ne les oublie plus depuis les nombreuses égratignures lors d'un travail au sol précédent.

Les pulls à manches longues facilitent aussi le glissement du buste sur le sol.

Je demande à Fabienne si elle a par hasard une paire de chaussettes supplémentaires. Je peux m'en passer, mais je sais qu'elles soulageront la plante de mes pieds dans les pirouettes. Pour le reste, le pied nu renforce l'adhésion au sol et renforce les appuis.

J'aime le contact direct avec la terre, lieu de gravité et source d'équilibre. Car le sol est mon premier partenaire de dialogue : c'est en lui que je m'ancre, de lui que je pars et vers lui que je retourne.

Enfin, j'ôte mon collier, mes bagues, ma montre et ma ceinture ; ils sont des risques de blessures. Et c'est si agréable de se retrouver sans ornements...

Si l'échauffement prépare à la danse, le changement de vêtement prépare à l'échauffement. L'habillement peut sembler un acte anodin, il est néanmoins un rite préparatoire fondamental. Il n'est pas seulement d'ordre pratique, mais a une valeur symbolique. Il est performatif parce qu'il affecte l'état d'esprit. Le changement de la forme extérieure (l'habit) change la disposition de l'être. Il s'agit d'un microévénement qui permet une transition entre différents états d'esprit. Le simple changement de vêtement, renforcé par le cadre du studio, me rend disponible. À travers cet acte pragmatique s'opère une petite transformation qui me permet d'entrer dans l'acte dansant.

Le vestiaire pourrait être considéré comme l'espace-temps charnière entre le quotidien et le studio, permettant la transition de l'un à l'autre. Si le vestiaire peut remplir cette fonction, il me semble préférable de ne pas définir et délimiter un espace topographique comme détenteur d'un pouvoir de transformation. La préparation à l'acte dansant me semble plutôt relever d'une transition fine et progressive, qui commence bien en amont du studio, dans les quelques heures qui précèdent le cours de danse et sur le chemin qui mène au studio. L'acte préparatif est déjà engagé les heures précédant la répétition, en s'actualisant dans des détails (gestion du temps avant la répétition, gestion de l'alimentation et autres produits de consommation – café, alcool, cigarette –, préparation du sac), de sorte que le changement de vêtement prolonge le rite préparatoire. C'est par des managements que j'ai pris conscience de la signification de l'acte *a*

priori anodin de l'habillement du corps (pour ne pas avoir eu le vêtement approprié pour le bon style de danse). Le vêtement a ainsi une importance capitale et performative sur le corps et l'esprit du sujet dansant.

Les cours techniques de danse contemporaine auxquels j'ai assisté débutent par un échauffement collectif donné par le professeur de danse. Dans les cours pour amateurs avancés de Gérald, les lundis soir à Lausanne, je reproduis simultanément la séquence de mouvements que fait Gérald, et qui est accompagnée d'explications verbales. En annonçant les passages, les transitions, les changements de position, ces instructions rythment l'échauffement, m'indiquant lorsque je dois changer de position, alors qu'en raison de ma position gestuelle, je ne vois pas directement ce que fait Gérald. Ces instructions verbales servent aussi à donner des explications sur la position à adopter, de manière à exécuter correctement l'exercice. En nommant le lieu de la tension dans le corps, Gérald me permet de savoir si j'exécute le mouvement correctement ou non. L'indication du lieu de la « douleur » dans le corps est souvent le signe validant la justesse du mouvement. Si le mouvement est exécuté correctement, je sens alors une tension, une chaleur dans le muscle, un allongement. Je sais que je suis dans la position adéquate. Le danseur et chorégraphe Noé Soulier écrit que ce n'est pas par des définitions que la danse se transmet : on ne donne ni la propriété du mouvement, ni des informations sur ses lignes et ses angles, mais on le montre et on le copie. Et surtout, Soulier ajoute que c'est par la correction qu'on apprend (Soulier 2016 : 12-13).

La capacité à s'échauffer individuellement est le signe d'une longue pratique en danse. Lorsque j'étais novice, je perdais mes repères dès lors que j'étais livrée à moi-même et devais assumer mon échauffement. Je ne savais pas par où commencer, j'oubliais les exercices possibles, ou faisais des mouvements de manière dispersée, trop rapide, dans un ordre chaotique, dans une temporalité inadéquate, ou parfois même, contre la physiologie de mon corps. À l'inverse, mes interlocuteurs de terrain apprécient l'espace de liberté qui leur est accordé pour s'échauffer individuellement,

car ils disent être les seuls détenteurs du savoir de leur corps. Ils connaissent leurs besoins personnels pour se préparer à la danse. Avec l'accumulation des blessures et l'apparition de douleurs chroniques, ils maîtrisent aussi les exercices efficaces qui respectent leur individualité.

Sur le terrain, j'ai souvent entendu un discours sur le respect de la morphologie, affirmant la singularité de chaque corps. Gérald s'oppose aux échauffements qui forcent la souplesse alors que le corps n'est pas « naturellement » disposé à l'en dehors, par exemple au grand écart. Par conséquent, l'échauffement à la barre (du ballet classique) fait souvent l'objet de rejet. Toutefois, si la morphologie « naturelle » du corps est respectée, l'interprète est aussi porté par le désir de « développer » son corps, c'est-à-dire de l'amener au-delà de ses schémas habituels pour agrandir ses potentialités de mouvement. S'il cherche plus d'amplitude, plus de déploiement et de possibilités, le danseur respecte aussi le corps qui lui a été donné par la naissance, avec ses avantages et ses limites. La conception sous-jacente est donc celle d'un corps *unique*, avec des potentialités propres.

Dans les processus de création auxquels j'ai pris part, l'échauffement était majoritairement individuel. Dominique utilisait son iPod, Mike un ballon de gymnastique et Krassen un tapis de yoga. Certains commençaient allongés sur le sol, d'autres debout. Dans la compagnie de Nicole Seiler, des entraînements collectifs étaient organisés deux à trois fois par semaine, l'un de yoga, parfois de Pilates, l'autre de *Body-Mind Centering*⁵, et ceci, avec les autres compagnies des studios adjacents. Si l'échauffement est la marque individuelle de chaque danseur (il peut être influencé par d'autres pratiques somatiques comme le ballet, le gaga, le tai-chi ou le yoga), il y a toutefois une sorte de protocole non formalisé et des principes transversaux. Très souvent, il commence allongé sur le sol, les yeux fermés, par des inspirations-expirations. Malgré les

⁵ Selon la fondatrice Bonnie Bainbridge Cohen, le *Body-Mind Centering* (BMC) « est un voyage empirique et continu dans le territoire vivant et changeant du corps. L'explorateur est l'esprit : nos pensées, nos sentiments, notre énergie, notre âme et notre essence. Au cours de ce voyage, nous sommes amenés à comprendre comment l'esprit s'exprime à travers le corps en mouvement » (Bainbridge Cohen 2002 : 21).

styles se dégage une similarité entre les postures. C'est ce que je tente de restituer dans la description suivante d'un échauffement personnel.

Studio 2, Lausanne (*automne 2015*)

Allongée sur le dos, les yeux fermés, *j'expire*. Les paumes vers le ciel, les bras sont étendus le long du corps. Les muscles se relâchent. *J'inspire* – je retiens mon souffle quelques secondes – et *j'expire*. Les membres s'enfoncent dans le sol. Il est frais. Il rafraîchit mon corps encore brûlant après cette chaude journée d'été. *J'expire*.

Je sens les points de rencontre avec le sol : les ischions, une vertèbre lombaire, la nuque, le talon droit. J'ouvre la bouche, mastique, grimace, suce les gencives, frictionne les joues de mes doigts par de petits cercles réguliers. Les muscles du visage se détendent.

Je repense à la discussion de ce matin avec Diane. Ses douleurs corporelles constantes. J'inspire. Chaque matin, il lui faut du temps pour éveiller son corps. Le corps se transforme, les années ont leur poids. Diane me dit qu'il vaut mieux danser, que le mouvement adoucit les douleurs. Le corps n'est pas fait pour rester immobile, a-t-elle ajouté.

Par un arc de cercle passant au-dessus du pubis, j'allonge le bras droit sur mon côté gauche. Je sens une torsion dans mon buste. Je dégage la jambe droite pour l'étirer dans la diagonale opposée. J'allonge doigts et orteils jusque dans leurs extrémités. *J'inspire* – je retiens – je relâche.

Ma respiration s'est ralentie⁶. Elle descend plus profondément. *J'ai encore des douleurs musculaires d'hier soir. La jam de contact improvisation était intense.* Je pousse ma hanche droite plus intensément dans le sol. La gauche réagit en s'ouvrant dans la direction opposée. Le bassin s'agrandit. Je masse ma cuisse par de petits cercles réguliers. Une tension de moins. *Qu'est-ce que je vais cuisiner ce soir ?* Je recommence le même exercice de l'autre côté. *J'inspire. Probablement du quinoa, du tofu et du brocoli.*

⁶ Cette première partie de récit a déjà été publiée dans un article corédigé avec Dr Jen Clarke sur la collaboration entre art et anthropologie (Clarke et Vionnet 2017 : 78).

J'entends les souffles de mes voisins. Les klaxons de la rue. Les voix des clients du bar d'à côté. *Ils ont raison de profiter de cette belle soirée d'été.* Mon bras gauche, reposant sur mon côté droit, prolonge sa course vers l'avant, m'entraînant dans une position assise. Ma tête arrive en dernier. *Expiration.* Je soulève la tête. Je relâche mes épaules. Je sens l'espace s'agrandir entre le lobe de l'oreille et l'omoplate.

Je redresse mon dos. Mes abdominaux sont tendus. De l'air caresse mon visage. La fenêtre est ouverte. *J'inspire.* J'ouvre les yeux. Demi-cercles de tête. De la droite à la gauche, de la gauche à la droite. D'abord avec précaution. Puis toujours plus bas, plus de côté, plus tiré, plus loin et profondément dans le mouvement. *J'expire.*

Je me retourne sur les mains, redresse le coccyx vers le ciel. Les yogis appellent cette position « le chien ». *J'inspire.* Je secoue la tête, bouche ouverte. Je sautille sur place. Du son sort de ma voix, je grimace. J'enfonce mes paumes et mes pieds dans le sol, je « pousse » avec les mains dans le sol, et j'abaisse mon coccyx. Une élongation du dos. Puis je marche vers les mains, plie légèrement les genoux et déroule doucement mon buste, vertèbre après vertèbre pour me retrouver debout. *J'expire.*

Ce fragment d'échauffement aurait pu être développé plus amplement. Je n'y ai décrit que trois positions – allongé, assis et le *chien* – alors qu'il y aurait eu de nombreux paragraphes à ajouter pour énumérer toutes les positions par lesquelles je passe lors d'un échauffement. Les sessions sont aussi plus ou moins longues et approfondies selon les capacités corporelles et la régularité de l'entraînement : plus je danse quotidiennement et plus mon corps est rapidement « prêt ». En décrivant ce fragment d'échauffement, j'avais moins pour objectif de proposer une « recette d'échauffement » que de comprendre ce qui se passe dans le sujet dansant à ce moment précis. Tout comme annoncé en introduction de ce chapitre, l'échauffement poursuit non seulement un objectif physiologique, mais aussi une mise en relation avec soi-même, avec autrui et avec l'environnement. Il est une invitation à prendre conscience de ce qui habite l'espace. Enfin, il est un éveil à l'inspiration artistique, permettant au sujet dansant d'atteindre

cet état de concentration duquel émergera la création artistique. Je développerai ces différentes caractéristiques dans les lignes suivantes.

L'échauffement a premièrement un objectif physiologique : éviter que le corps ne se blesse lors de la session de travail. Éveillant doucement et progressivement chacun des muscles et des articulations, je « scanne » le corps pour le préparer à faire face aux situations dans lesquelles il sera engagé par la suite. Alors, dans l'action d'un mouvement rapide, le corps évitera de se blesser, car l'action aura été *pré*travaillée. Si l'échauffement est analogue à celui des sportifs (torsion du buste, rotation du bassin et des articulations, étirement et renforcement des muscles, développement de la souplesse), les exercices sont agencés dans une séquence chorégraphique qui les lie les uns aux autres.



Claire & Christelle, Dialog with One's Shadows (2017) © Christelle Becholey Besson

Après les étirements, l'échauffement est souvent composé de blocs d'exercices focalisant sur les pointes, les tendus, les pliés, les battements, les pirouettes et les équilibres. Pendant l'échauffement, je suis pleinement consciente de ce qui se passe physiologiquement dans mon corps, alors que cette préoccupation devient secondaire pendant le travail d'improvisation, car l'accent se déplace sur la recherche artistique. Après l'échauffement, l'interprète peut donc faire confiance à l'intelligence corporelle, sachant que le corps saura réagir adéquatement.

L'échauffement a également une visée esthétique. En répétant quotidiennement les mêmes exercices d'échauffement, le mental est libéré d'un effort de mémorisation. Dès lors, je peux me concentrer sur la qualité du mouvement. Je conscientise les gestes effectués pour leur donner de l'ampleur, de la texture et de la qualité. C'est notamment en « allongeant » le geste, c'est-à-dire en l'exécutant jusque dans ses extrémités, que ce dernier gagne en force et en présence. J'ai fréquemment entendu les chorégraphes demander à leurs interprètes d'aller jusqu'à la « fin » de leurs mouvements. Il s'agit de conscientiser le chemin du geste pour lui donner de la qualité. De cette manière, le geste s'esthétise.

Parallèlement à la dimension physiologique, l'échauffement est un temps pour entrer en relation avec soi-même. Il est une préparation corporelle et mentale qui me permet de *me retrouver* et de *me recentrer*. Louppe écrit que « toute investigation du corps demande ce silence méditatif et concentré, où le sujet corps part à la recherche de soi » (Louppe 1997 : 62).

Les yeux fermés et la respiration conscientisée (par de longues et profondes expirations/inspirations), l'échauffement invite à une forme de méditation. Il permet au sujet d'*entrer* dans la danse en se *libérant* de ses préoccupations quotidiennes. Même si les pensées liées à l'ordinaire sont présentes – ce que j'ai tenté de restituer dans la description précédente par les phrases en italique –, elles perdent petit à petit leur intensité. Partant et revenant, elles deviennent de plus en plus rares et floues. Plutôt que de chercher à les bannir, je les

accueille sans leur accorder d'importance. Pendant l'échauffement, je prends acte de ce qui me rend vivante. Je visualise alors ma cage thoracique, je la vois se gonfler et se vider d'air, je suis attentive aux gargouillements de mon estomac, aux nœuds de tension dans mon dos, au poids de mon corps qui s'affaisse dans le sol. Je pense à relâcher les muscles de mon visage tiré, à desserrer la mâchoire. J'acquiesce petit à petit un sentiment de bien-être et de détente.

En raison de la coupure qu'il provoque avec les préoccupations du quotidien, l'échauffement introduit une discontinuité. Il me permet d'entrer dans une autre temporalité, même si mon quotidien est tout de même présent, en filigrane, dans l'ombre de mon mouvement. Plutôt qu'un acte ponctuel, la transition vers l'acte créatif est une transformation lente et progressive qui m'amène petit à petit dans un état de concentration et d'éveil. Commençant de manière douce, calme, méditative et au sol, le rythme de l'échauffement devient plus rapide, soutenu et physiquement exigeant au fil des exercices. L'accélération du rythme accroît ma disposition. Cette préparation s'effectue par une attention sur le physique qui, dans un deuxième temps, influence la disposition mentale.

Si l'échauffement est un retour sur soi, il est paradoxalement aussi une ouverture à autrui. Malgré le retour sur soi opéré pendant la plus grande partie de l'échauffement, je suis consciente de la présence de mes pairs. Je sais où ils sont situés dans l'espace, et réponds au rythme de leur corps en visualisant les gestes, positions et attitudes de ces derniers. La présence d'autrui devient de plus en plus saillante à mesure des exercices. Ainsi, même les yeux fermés, j'ai une sensibilité pour ce qui se passe autour de moi. J'ai beau être pleinement connectée avec moi-même, je suis également ouverte sur l'extérieur, consciente de ce qui se passe en dehors de mon champ de vision.

L'échauffement comporte souvent un moment de marche pendant lequel je prends possession du lieu. En traversant l'espace du studio, souvent de manière circulaire, en changeant les rythmes de marche, avec arrêts et reprises, en variant les directions (avant, arrière, de côté) et les modalités de déplacement, je deviens pleinement consciente de la composition de l'espace. En le foulant, je me l'approprie, réalisant la surface de danse à ma disposition. Je me

rends aussi attentive à la qualité de l'air. La finesse de ma perception est telle que je sens le coup de vent venu de la fenêtre, ou le brassage d'air provoqué par le déplacement d'autrui. Je suis également consciente des qualités de l'air (sec, humide, lourd), de son odeur comme des autres odeurs régnant dans l'espace. La conscientisation de l'espace pendant l'échauffement me permet de m'approprier ses différentes qualités, de manière à me mouvoir de manière adéquate par la suite. Cette conscientisation et cette mémorisation des qualités de l'espace contribuent au développement de l'intelligence du corps, pour le rendre plus adéquat et plus agile dans ses déplacements à travers le studio et les improvisations. Comme le mentionne Merleau-Ponty, « j'ai conscience de mon corps à travers le monde, qu'il est au centre du monde [...] j'ai conscience du monde par le moyen de mon corps » (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 111).

Outre la préparation physiologique et mentale, la tonicité musculaire gagnée, la connexion avec soi-même, l'ouverture à autrui, la prise de conscience de l'espace, l'échauffement vise aussi la qualité de présence, condition indispensable pour l'improvisation et l'émergence du geste. Dans cet état de pleine attention, la perception du temps semble s'étirer, devenir plus longue, élastique. Mes capacités de concentration sont augmentées, accentuées et qualitativement améliorées. Elles me permettent de conscientiser ce que je fais.

Ceci me ramène à l'ouvrage du sinologue Jean François Billeter sur les gestes de métier dans l'Antiquité chinoise. Se basant sur les fines descriptions de Tchouang-tseu, Billeter parle de symbiose de l'action lorsque le geste a été appris, mémorisé et intégré par l'apprenti. Billeter explique que dans l'exemple du cuisinier donné par Tchouang-tseu, la période d'apprentissage d'une technique est une période de *conscientisation* pendant laquelle la chaîne gestuelle est analysée et pendant laquelle le sujet de l'action se perçoit dans la situation (Billeter 2002 : 18-19). L'échauffement a quelque chose de similaire : il permet de revenir à cette autoanalyse de la pratique, où les gestes sont observés. Comme dans le cas d'une nouvelle pratique qui s'apprend, l'échauffement permet de conscientiser ce qui est apparu « mécanique », car « l'adulte ne se rend plus compte qu'il lui a

fallu accomplir un travail de synthèse pour mettre au point chacun des gestes qui forment le soubassement de son activité consciente, y compris de son activité intellectuelle » (Billeter 2002 : 24).

L'échauffement permet donc de revenir à l'*expérience* du geste, terme que Billeter définit de manière intéressante pour mon propos : « Je ne parle pas de celle qu'on pratique en laboratoire, ni de celle qu'on acquiert en exerçant une profession ou en traversant la vie, ni de celle qu'on fait une fois, dans des circonstances exceptionnelles. Je désigne par ce terme le substrat familier de nos activités conscientes, auquel nous ne prêtons normalement pas attention et que nous percevons mal parce qu'il est trop proche et trop commun, mais que nous pouvons apprendre à mieux appréhender. Cela demande une forme d'attention que nous pouvons cultiver » (Billeter 2002 : 20). L'échauffement est donc une manière de revenir à la conscience du geste, de l'apprécier, de le vivre sensoriellement, de le redécouvrir, autrement dit d'en faire l'*expérience*.

Improviser

La philosophe Anne Boissière écrit que « la question de l'improvisation apparaît centrale pour penser le geste dansé, dans la mesure où celui-ci, dans sa liberté, semble ne plus devoir emprunter à un quelconque modèle, mais procéder de soi, dans une impulsion et un dynamisme internes affranchis de tout point d'appui, de toute extériorité » (Boissière 2006 : 9). Associant *improvisation* et *liberté*, la philosophe présume l'hypothèse d'un « geste libre » (Boissière 2006 : 10), émancipé et affranchi de modèles. Nous verrons dans ce chapitre dans quelle mesure ce mythe est tributaire de l'histoire de la danse moderne, apparue en réaction au ballet classique et à la notion de chorégraphie. Je confronterai l'hypothèse du geste libre avec d'autres approches qui, au contraire, associent *improvisation* et *contrainte* (Bernard 2006 ; Gaillard 2006 ; Pouillaude 2006).

Selon la chercheuse en danse et chorégraphe Friederike Lampert, l'improvisation a moins été travaillée en danse qu'en musique ou en théâtre, disciplines dans lesquelles elle s'est établie comme méthode de composition et d'enseignement (Lampert 2007 : 15). Dans l'his-

toire de la danse occidentale, l'improvisation est apparue au début du xx^e siècle chez les représentantes de l'avant-garde américaine (Isadora Duncan, Loïe Fuller) qui s'insurgeaient contre la rigueur et la codification de la gestuelle classique. Toujours selon Lampert, la danse moderne américaine a exploré le fortuit, le hasardeux, le transitoire et le fugitif par la pratique de l'improvisation (Lampert 2007 : 15). Les danseuses de l'avant-garde ont alors ouvert la voie à des générations de chorégraphes qui ont fait de l'improvisation une méthode centrale de leur travail. Ainsi, la danse postmoderne, la danse expressionniste et la danse contemporaine ont hérité de l'improvisation, pratique que Lampert situe à l'opposé de la chorégraphie. Il associe l'improvisation à la spontanéité du geste (non prédéterminé), et fait de la chorégraphie la fixation de mouvements⁷ (Lampert 2007 : 30).

L'improvisation a donc été associée aux courants de danse dits « alternatifs », par opposition au ballet centré sur un vocabulaire gestuel perçu comme fixe et codifié. Boissière affirme que « l'émergence de la danse contemporaine est avant tout une conquête du geste, qui s'affranchit des normes *a priori* qui s'imposaient à lui et le réglaient auparavant dans le ballet classique » (Boissière 2006 : 9). Ainsi, le geste contemporain serait libéré de normes, de structures et de codes préétablis. Lampert ajoute qu'il apparaît par surprise de manière non planifiée (Lampert 2007 : 16). Le chorégraphe William Forsythe précise néanmoins qu'il y a aussi du volontaire dans l'improvisation, notamment par le fait que l'interprète, pour improviser, doit déjà vouloir se mouvoir dans l'espace (Kuchelmeister, Haffner et Ziegler 1999 : 21). Si l'improvisation permet effectivement l'émergence d'une action spontanée non préparée en avance, cela ne signifie pas pour autant qu'elle advient de manière complètement involontaire.

Si l'improvisation est une méthode transversale, elle se décline différemment selon les pratiques (Bernard 2006 ; Guisgand 2006). Il existe une multitude de concepts d'improvisation (Lampert 2007 :

⁷ Gabriele Brandstetter définit aussi la chorégraphie comme écriture du mouvement. Elle ajoute que la chorégraphie est une écriture du souvenir, qui oscille entre la présence et l'absence de mouvements. La chorégraphie tente de sauvegarder ce qui ne peut être retenu, car le mouvement s'échappe toujours. Elle est dès lors un travail de mémoire (Brandstetter 2000 : 102-104).

27). Bernard distingue notamment l'improvisation en studio (pour la création d'une pièce) de celle du plateau (*live performance*) (Bernard 2006 : 137-138). Il affirme que si l'improvisation est au service de l'invention de séquences chorégraphiques dans les processus de création, elle est une méthode de danse sur le plateau⁸.

Dans le canton de Vaud, de nombreux chorégraphes utilisent l'improvisation sur scène, et encore plus dans les processus de création (en tant que méthode de génération de matériel gestuel) (AVDC 2016). L'improvisation est non seulement la méthode de recherche privilégiée lors de la création de pièces chorégraphiques, mais fait aussi partie des pratiques d'entraînement des danseurs comme le *Body Mind Centering*, le *Gaga* et la *Contact Improvisation*. Dans cet ouvrage, il est exclusivement question d'improvisation dans les processus de création, celle qui sert à l'élaboration de séquences chorégraphiques pour créer la pièce.

Le terme « improvisation » vient du latin *improvisus*, référant à l'imprévisible et à l'inopiné (Lampert 2007 : 13). Lampert la distingue de la chorégraphie, tout en soulignant la porosité des frontières entre les deux pratiques. Pour Lampert, la chorégraphie « désigne une composition dansante qui résulte de l'invention, de la sélection et de la structuration temporelle de pas de danse dans l'espace » *TR* (Lampert 2007 : 31). La chorégraphie consiste donc à inventer des mouvements, puis à les sélectionner et les structurer dans l'espace-temps. Lampert étoffe cette première définition avec celle de Claudia Jeschkes, qui permet d'ajouter les idées 1. d'un rapport de forme et de contenu entre les mouvements/positions (autrement dit la question de la signification du mouvement), 2. de l'organisation en séquences et 3. de la possibilité de répétition (il est possible de répéter la même séquence de gestes puisqu'elle est fixée) (Lampert 2007 : 31). Lampert ajoute encore les caractéris-

⁸ Selon Lampert, l'improvisation sur scène (« *Aufführungspraxis* » [Lampert 2007 : 9]) apparaît dans les années 1950-1960 avec la danse postmoderne (Lampert 2007 : 15). Lampert fait un état de la littérature germanophone sur la question de l'improvisation, encore peu prolifique, et qui repose avant tout sur le travail de Rudolf von Laban. Contrairement à la recherche germanophone, la recherche américaine a débuté plus rapidement : Sally Banes en danse postmoderne, Cynthia J. Novack en contact improvisation, Susan Leigh Foster et Ann Cooper Albright en danse contemporaine (Lampert 2007 : 21-22).

tiques de mémoire et de rythme (Lampert 2007 : 33). La chorégraphie est donc conçue comme une sorte d'instruction préalable, servant à diriger la danse.

Quant à l'improvisation, elle est, en tant qu'instrument pour la chorégraphie, « la réflexion de mouvements pour la composition artistique » *TR* (Lampert 2007 : 35). Lampert l'associe à l'ouverture, au jeu (en tant que réaction à l'imprévu), à la spontanéité, à l'incertitude, à l'imprévisibilité, au hasard, au risque et à la nouveauté. Aussi, elle ne peut être répétée. Lampert précise que la distinction entre chorégraphie et improvisation n'est pas toujours évidente, d'autant plus dans le cas d'« improvisations structurées », c'est-à-dire d'improvisations dirigées par des structures de composition (Lampert 2007 : 36).

Si Boissière associe l'*improvisation* à l'*émancipation* du geste, elle nuance néanmoins sa thèse en se demandant « quel statut accorder à ce mouvement prétendument libre : spontanéité ou exercice réglé de la liberté ? » (Boissière 2006 : 9). Gaillard répond à ceci que « l'improvisation est tout sauf un abandon, qu'elle nécessite une structure, implique finement la conscience, le jeu de l'attention, et paradoxe, un contrôle » (Gaillard 2006 : 71). Le philosophe reconnaît l'aspect contraignant de l'improvisation pour le sujet dansant, qui se voit consciemment impliqué, engagé dans une structure et contrôlant sa gestuelle. Gaillard choisit la voie de l'ambivalence en postulant une tension entre *liberté* et *contrôle* : « Le paradoxe de l'activité d'improvisation est qu'elle associe simultanément deux orientations de pensées contradictoires : une structure très forte et une liberté absolue. Sans la structure, l'improvisation se perd dans la vacuité ; sans la liberté, elle perd sa visée, qui est son sens » (Gaillard 2006 : 73). Le philosophe développe l'expression « structure libre » pour montrer que l'improvisation articule ces deux pôles *a priori* antagonistes⁹.

⁹ Le chercheur en danse Pascal Roland pose le problème sous un angle quelque peu différent. Il conçoit une spontanéité naturelle dans l'improvisation. Il reconnaît néanmoins l'entraînement nécessaire au danseur pour pouvoir improviser. Il voit

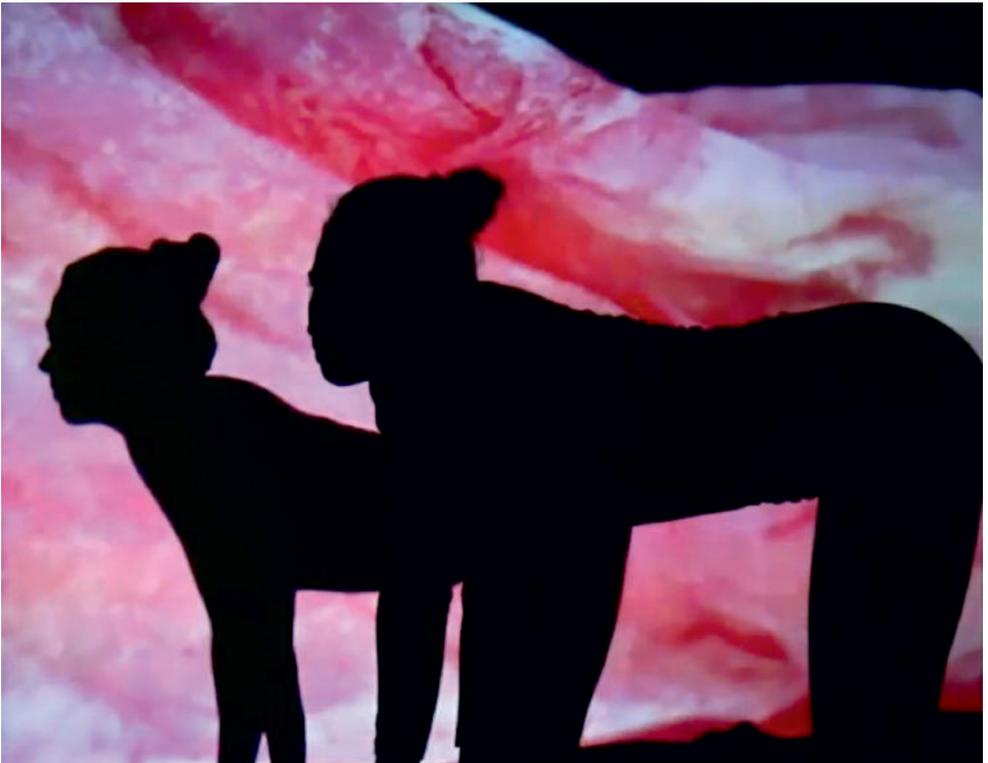
D'autres théoriciens tels que Pouillaude et Bernard adoptent une position plus radicale pour rejeter catégoriquement les notions de spontanéité et de liberté. Pouillaude part du sens commun qui allie improvisation et liberté : « Nous soutenons que l'improvisation est cette procédure proprement contemporaine, suppléant l'absence de code et résorbant de façon immanente la contingence du mouvement » (Pouillaude 2006 : 150). Rejetant le code, elle serait cet « espace de liberté où la subjectivité pourrait se donner libre jeu, sans cadre ni contrainte » (Pouillaude 2006 : 151). Or, le philosophe affirme que l'absence de contraintes engendre une « répétition ininterrompue des mêmes figures et des mêmes schémas, généralement les plus rassurants et les plus convenus » (Pouillaude 2006 : 151). Ainsi, si un interprète ne reçoit aucune indication pour créer son mouvement, il reste « enfermé » dans son propre vocabulaire gestuel. L'improvisation, dans ce cas, ne serait qu'une répétition d'une danse déjà maîtrisée. Il s'agit aussi de la thèse de Lampert qui précise que les corps n'improvisent pas à partir de nulle part. Entraînés, habitués à des motifs gestuels, ils sont travaillés en amont. Si l'imprévu, le hasard et le spontané sont des aspects essentiels de l'improvisation, le danseur se repose aussi sur ses expériences incorporées et ses motifs gestuels.

Quant à Bernard, il dénonce le « mythe de la spontanéité originale » (Bernard 2006 : 130) qui implique une fausse croyance en « une spontanéité instinctive ou imaginaire », en une « subversion de l'habituel ou de l'attendu », d'un « rejet d'un code et libération d'une pulsion » (Bernard 2006 : 130). Bernard voit l'improvisation comme le lieu de « contraintes objectives » – texte, cadre de la scène, objets, accessoires, costumes, musique, éclairage, présence d'autres corporités, durée – qui affectent l'émergence de la danse (Bernard 2006 : 131).

Je m'associe à Johanna Bienaise qui développe une approche *positive* et *productive* de la contrainte. La chercheuse écrit que la contrainte permet la naissance du geste approprié. Sans elle, l'interprète, face à la vacuité, réitère les motifs gestuels qu'il maîtrise. Je me joins à l'analogie de Bienaise entre *contrainte* et *dépassement* : « Toute contrainte invite ainsi à un dépassement et à de nouveaux

l'improvisation comme « une seconde nature, une culture incorporée » : « le danseur se forme à l'expression de la spontanéité » (Roland 2005 : 135).

chemins de découverte » (Bienaise 2014 : § 17). Plutôt que de voir la contrainte négativement sous la forme d'un interdit, je la conçois *positivement* comme une impulsion à la création. Pour aller plus loin, Bernard note que la pression de la contrainte peut être différente (selon les situations ou en fonction du type de contrainte) : « Sans doute toutes ces contraintes ne s'exercent-elles pas simultanément avec la même intensité et la même modalité, mais elles constituent toujours des partenaires, sinon des adversaires » avec lesquelles le danseur interagit (Bernard 2006 : 131). Le théoricien de la danse soulève ici un aspect extrêmement intéressant en utilisant les termes « partenaire » et « adversaire ». Dans les exemples ethnographiques qui suivront, je penserai la contrainte à la fois comme une *alliée*, avec laquelle on choisit de mener le jeu, tout comme une *adversaire* face auquel il faut parfois résister.



Claire & Christelle, Dialog with One's Shadows (2017) © Christelle Becholey Besson

Instaurant un cadre de jeu, les contraintes impliquent une structure guidant le déroulement de l'improvisation et le développement du geste. Les exemples de terrain permettront d'appuyer les propos de Bernard, Pouillaude et Gaillard afin de récuser le mythe du geste libre et affranchi. Plutôt que d'associer l'improvisation à la notion de liberté, je la lie à l'*imprévu*. Michel Bernard affirme que l'improvisation est un « acte de composer et d'exécuter dans l'immédiat quelque chose d'imprévu » (Bernard 2006 : 130). Le sujet dansant fait aussi face à un sentiment de vide avant de commencer son improvisation, parce qu'il ne sait pas ce qu'il va faire. Il connaît les règles du jeu, mais ne sait pas ce que son corps va proposer. Il s'agit d'un moment particulier que mes interlocuteurs définissent souvent par la notion de *vulnérabilité*. Ils se sentent fragiles, car incertains du résultat de leur action. Il m'a aussi été expliqué que cette vulnérabilité/fragilité face à l'inconnu est la force de l'acte créatif. Cette *vacuité* devant laquelle se trouve le sujet dansant est une dimension fondamentale de l'improvisation, qui permet à l'imprévu d'apparaître.

Créer sous contrainte

Ce chapitre éclaire la notion d'improvisation par la pratique. Je montrerai, à partir de l'exemple d'un duo cocréé, quelles sont les contraintes qui permettent l'élaboration du geste. Il sera question de la présence du corps d'autrui, des contraintes d'espace, de musique et de temps, de la disponibilité du sujet dansant et des instructions chorégraphiques.

Totentanz Nina Stadler (octobre 2016)

Les cloches sonnent neuf coups lorsque j'arrive au studio de Nina. Assise sur un tabouret dans la fraîcheur matinale de cette journée d'automne ensoleillée, la chorégraphe boit son café et fume une cigarette. Elle échange quelques mots avec Nora, ma partenaire attirée pour le duo. La vieille ville de Berne est encore calme. Les magasiniers commencent tout juste à s'activer. Quelques touristes à talons aiguilles se photographient devant la Zytglogge, la tour de l'horloge, symbole de la capitale suisse. « Ah ! Si elles vivaient en vieille ville comme moi, elles sauraient que ce type de chaussures est inadapté pour les pavés », m'exclamé-je.

Nina nous raconte son dernier projet chorégraphique à Graz, en Autriche. Elle a été invitée par le théâtre de la ville pour chorégraphier une pièce pour trente comédiens en seulement quatre jours. Un défi de taille pour une durée de temps si courte. Nina nous dit avoir bénéficié des grandes infrastructures scéniques. Elle qui travaille comme chorégraphe *freelance* n'a d'ordinaire pas accès aux privilèges techniques de la scène institutionnelle.

Le rouge écarlate de ses lèvres renforce son visage expressif, ce qui lui donne beaucoup de charme. Pour la pièce qu'elle chorégraphie avec nous – ses élèves du studio *BallSaal* –, elle n'aura accès à la scène que le jour du spectacle. Nous danserons au Casino de Berne pour le vernissage de la nouvelle exposition du musée historique de la ville sur le dessinateur de la réforme Niklaus Manuel.

Nina chorégraphie une « danse macabre » (*Totentanz*) de vingt minutes, exclusivement féminine : nous sommes dix-huit filles, professionnelles, semi-pro et amatrices fidèles au cours de Nina. Nous répétons de manière fragmentée, en petits groupes. Seule Nina a une vision globale de la pièce et voit l'articulation entre les différents éléments. Les deux week-ends précédant le spectacle réuniront l'ensemble des danseuses. Nous avons confiance en son travail et nous nous laissons porter par ses instructions. Pour Nina, c'est un grand défi que de chorégraphier sans avoir l'ensemble des danseuses à disposition, ni le plateau scénique. Elle conceptualise la pièce dans sa tête, nous dit-elle, en laissant certaines questions pratiques en suspens qui se résoudront lors de la *première*.

Nous rentrons nous échauffer dans le studio. Je dois prendre plus de temps que d'habitude pour m'échauffer, après deux semaines de quasi-immobilité. J'ai ce que mon médecin a appelé « la crampe de l'écrivain » : à force de rédiger toujours dans la même position, mon dos, mes bras et mes mains se sont crispés. Nina me donne ses conseils de santé. Elle connaît les chicanes corporelles qu'elle a dû apprendre à résorber le plus rapidement possible dans sa carrière, de manière à pouvoir continuer à travailler avec son corps. Elle me parle du tournant de la trentaine : les premières opérations s'imposent et le corps ne récupère plus à la même vitesse. Nous parlons d'assurance maladie.

Nora et moi, nous nous échauffons individuellement, sur la musique douce proposée par Nina. Puis la chorégraphe nous parle de son concept autour du thème de la mort. Le duo avec Nora intervient dans le dernier quart de la pièce qui représente le temps de l'acceptation de la perte et de la consolation.

C'est lors de la première journée de travail que cette improvisation a germé. C'était au début de l'été, lorsque Nina nous a toutes rassemblées pour faire naître les premières idées et voir le potentiel de l'équipe. Comme à l'accoutumée, Nina nous donnait ses indications, alors même que nous étions en train de danser. Nous répétions la séquence chorégraphique que nous venions d'apprendre, puis en plein acte dansant, la chorégraphe nous donnait des instructions verbales pour que nous continuions la séquence sous forme improvisée.

Nous étions enlacées pour une valse, Nora et moi. Nina nous a alors demandé de continuer à développer la valse dans un duo improvisé. Dans l'intuition de l'improvisation, je me suis mise à « diriger » le mouvement de Nora : je poussais sa tête dans une direction, le bras dans l'autre, je faisais tourner son bassin, ou tirais la jambe vers moi. Nora recevait l'impulsion et en prolongeait le mouvement. Nina nous dit avoir été émue par notre improvisation, d'où son intérêt de la développer plus amplement.

La chorégraphe nous explique ce qu'elle voit dans ce duo. J'ai le rôle de protectrice, celle qui soutient et offre un appui. Nora assume celui de l'enfant qui cherche à être protégé, à se laisser porter, choyer et qui fait confiance. Par moments, l'enfant cherche à s'en aller. Mais il finit par revenir, car il a besoin d'être supporté. Notre relation pourrait incarner celle d'une mère et de son enfant, ou celle de deux amants. Nina confirme mon rôle de donneur d'impulsion.

Avec ces quelques mots en tête, nous nous laissons porter par la danse... Je suis incapable de me souvenir comment nos corps se sont rencontrés. Il y a eu des postures. Des gestes. Puis Nina nous arrête en disant : « Au moins je sais que je peux toujours vous laisser improviser et que quelque chose de beau sortira ! »

Comme nous avons peu de temps à disposition, nous ne pouvons nous permettre trop de recherche exploratoire de mouvements. Nina propose de fixer rapidement la chorégraphie. « J'aime ces bras qui balancent la tête de Nora. Claire, allonge les bras le long de sa nuque et fait un *swing*. Les mains sont importantes, on les voit bien, elles ne doivent pas cacher le visage. Il faut y mettre de la tension, mais pas de raideur. » Nous proposons quelques mouvements. « Oui, c'est bien. OK, continuez l'impro. »

Je suis focalisée sur le corps de Nora, comment je peux l'accompagner dans le mouvement et lui offrir des appuis avec mon propre corps. Je pense seulement à faire des gestes qui initieront le mouvement chez elle. Pour l'instant, mes gestes sont grossiers, mécaniques. Esthétiser ma propre gestuelle, ce sera l'affaire de plus tard. Maintenant, je mets mon corps au service de Nora. Elle est une excellente danseuse. On sent son bagage technique et la précision de son geste. Elle a trois ans de formation professionnelle à Zürich ainsi qu'une année à Londres. Je constate la rapidité de sa mémoire des mouvements, sa précision du geste et l'ampleur de sa danse. Elle sait aller jusqu'au bout du mouvement : la profondeur du plié, l'élongation de la main, la tension jusque dans le bout du doigt.

Lorsque la structure de base est développée, que les directions et les gestes sont posés, il nous faut encore régler des questions de rythme : qui de nous deux initie le mouvement, ou quel genou se lève en premier. Mon genou droit, celui de Nora, le gauche de Nora, mon droit. Il y a encore le *swing* de la tête à intégrer, à associer à celui des bras, tout en se relevant gentiment du sol, sans perdre ses appuis. C'est un défi pour la coordination et l'équilibre.

Petit à petit, nous construisons une harmonie. Parfois, je sens presque une symbiose entre nos deux corps. Pour l'instant, la mémoire est encore énormément sollicitée pour tenter de se rappeler l'ordre des gestes et trouver l'équilibre. Ce n'est que par la répétition de la séquence que la mémoire s'inscrira dans le corps et que nous n'aurons plus besoin de « mentaliser » ce que nous faisons. La danse gagnera alors en qualité esthétique, en émotion et en organicité.

Dans le duo décrit ci-dessus, la première contrainte qui s'est imposée à nous est celle du corps du partenaire. La présence d'un autre corps réduit l'espace de mouvement possible et mobilise l'attention

du sujet : je me meus et développe ma propre danse, tout en étant continuellement consciente où se trouve Nora, de ce qu'elle fait, de quelles qualités et dynamiques de mouvement elle adopte. Mon regard n'est pas expressément dirigé sur Nora, mais je la vois (et la sens) en arrière-fond. Elle apparaît en filigrane dans ma perception visuelle, telle une ombre dans mon champ de vision. Si elle est proche de moi (ou même collée à moi), les fragments de son corps apparaissent au premier plan, sans que je ne focalise sur eux. Dans ce cas-là aussi, mon regard se porte au loin, au-delà du corps de Nora. Dans ce duo, la contrainte du corps d'autrui est d'autant plus forte que la chorégraphe désire une proximité symbiotique de nos deux corps. Ma gestuelle est affectée par la taille et la corpulence de Nora, tout comme par sa manière de se mouvoir. Comme toutes les deux nous nous entraînons chez Nina, nous partageons une esthétique similaire apprise chez la chorégraphe. Mais nous avons aussi chacune un style personnel. Il faut donc que nous nous ajustions dans l'esthétique du mouvement, ce qui s'acquiert par la répétition des entraînements.

L'espace dans lequel nous dansons a également son importance. Le type de studio, la couleur des murs, les éléments qui s'y trouvent, les bruits venant de l'extérieur, la luminosité, le tapis du sol sont autant de facteurs d'influence qui imprègnent le geste – aussi invisibles semblent ces traces. La grandeur du studio définit l'ampleur de déplacement possible. Lorsque nous avons redansé cette séquence chorégraphique sur la scène de la *Dampfzentrale* (pour la répétition générale) et au *Casino* (pour la première), j'ai été en partie désorientée jusqu'à ce que je retrouve mes marques. Nous avons dû nous réajuster à la nouvelle disposition spatiale et aux nouvelles dimensions scéniques. L'architecture du lieu influence également le geste.

La musique est un facteur important, puisque selon le rythme, le style et la tonalité, nos corps se meuvent différemment. La durée de l'entraînement étant fixée à l'avance, le temps à disposition structure la répétition. Plus la durée est courte et plus les corps sont soumis à une pression pour atteindre l'objectif de création : il s'agit alors de fixer rapidement le mouvement dans une séquence de gestes. Si le temps à disposition est étiré, les essais d'improvisation peuvent se multiplier, sans la nécessité d'arrêter une forme définitive.

Pour qu'une improvisation réussisse, il y a également un certain nombre de facteurs liés à la disponibilité du sujet dansant. Il s'agit de l'attention, de l'envie de créativité, et du désir de partage. Je dois réellement « désirer » danser avec (et toucher) mon partenaire présent pour qu'une improvisation de qualité naisse. La qualité de cet état d'esprit peut être améliorée grâce à l'échauffement, mais répond avant tout à un acte d'engagement, c'est-à-dire à la volonté d'être *sujet* de l'acte, pleinement participatif à ce qui est en train de se passer. C'est une sorte de prédisposition « à jouer le jeu ». La disponibilité (autant la condition physique que mentale) affecte la création : plus je suis présente dans le « ici et maintenant », plus je peux donner en matière de création.

Giulin, interprète chez les deRothfils, me disait que certains jours il se sentait pleinement disposé à l'improvisation, et que d'autres, son corps marquait des résistances (fatigue, stress, préoccupation de l'esprit). Il demandait parfois au chorégraphe de changer d'exercice, sachant que cela ne servait à rien de forcer. Par conséquent, la créativité est une question d'attitude (ouverture à laisser quelque chose d'inconnu advenir), toutefois dépendante de la disposition du corps. Le résultat est toujours un étonnement, une surprise à l'avènement d'un monde nouveau.

Si le temps de création doit être déterminé à l'avance pour des exigences pratiques (disponibilité de la salle, horaires communs), la créativité ne se « commande » pas. Il y a des temps de production, des temps de digestion, des temps de régénération. Certaines périodes semblent à première vue *improductives*. Or, elles sont tout de même productives selon mes interlocuteurs de terrain, car elles permettent à la créativité de mûrir. Néanmoins, les résultats ne se voient pas encore. Les facteurs de temps et d'espace sont des contraintes secondaires, certes importantes, toutefois peu conscientes à l'esprit du danseur. Elles sont en second plan par rapport à la présence du corps d'autrui et aux instructions du chorégraphe.

La parole du chorégraphe correspond, à mon sens, à la contrainte la plus importante, car elle donne une direction à la danse. Les instructions du chorégraphe alimentent les pensées du sujet dansant pendant qu'il se meut et, par conséquent, imprègnent sa gestuelle. Il peut

s'agir d'indications de forme, de direction du mouvement, de position du corps, de niveaux d'action (bas, haut), d'accents sur certaines parties du corps ou d'indications de sens (l'histoire que le mouvement est censé représenter ou l'attitude/l'état d'esprit à adopter).

Dans ce duo, Nina me demande d'être celle qui supporte Nora. Je dois la soutenir dans sa danse. Mon geste est donc au service de la danse de Nora, il est son accompagnateur. Je pense à la douceur et à l'amour qu'une mère pourrait ressentir pour son enfant. Je me sens l'ombre porteuse de Nora. Alors qu'une partie de mon esprit focalise sur ces indications verbales, ma plus grande attention est néanmoins pratiquement tournée vers Nora et je me préoccupe de forme : forme du geste, rythme, dynamique, qualité, gestion de l'espace et des équilibres.

Mes homologues m'ont aussi expliqué que l'improvisation fonctionne si un cadre de confiance et de respect est établi au sein du collectif, plus particulièrement entre les interprètes et le chorégraphe. Pour ce faire, l'*autosoumission* de l'interprète à l'autorité du chorégraphe est indispensable. Si ce terme peut être perçu de manière négative, il est ici pensé positivement, dans le sens que l'interprète fait *don* de son corps et de sa créativité à un chorégraphe en qui il a confiance. Il m'a souvent été expliqué que les interprètes se « reposent » sur le chorégraphe : c'est lui qui porte la responsabilité de la création de la pièce et du résultat esthétique. Les interprètes lui font confiance : le chorégraphe saura utiliser à bon escient ce qu'ils lui « donnent » pendant les improvisations. Ce don de soi est réciproque, dans le sens que le chorégraphe aussi se soumet au potentiel créatif de ses interprètes, aux limites de leurs corps (fatigue, manque d'inspiration). Plus la relation est respectueuse et généreuse et plus l'improvisation gagne en qualité, m'a-t-on dit.

Comme l'improvisation est très souvent un acte collectif comprenant au minimum un chorégraphe et un interprète, la création du geste est intrinsèquement plurielle. Il n'est pas possible de remonter à l'origine du geste et de savoir *qui* en donne la première impulsion. C'est un acte éminemment communautaire qui se compose petit à petit avec les contributions de chacun. Il s'agit d'un processus évolutif dont la généalogie est impossible à reconstituer, car il émerge d'une addition de micro-événements.

Par conséquent, pour rechercher de la matière-mouvement, l'interprète répond « gestuellement » aux injonctions du chorégraphe, en improvisant à partir des instructions verbales données par ce dernier. C'est non seulement avec son corps, mais aussi avec ses émotions, ses souvenirs, ses pensées que l'interprète y répond. Car les instructions viennent raviver la biographie d'un sujet dansant existant préalablement à la situation. La matière première du mouvement vient donc de l'horizon singulier de l'interprète, toutefois modifiée par la situation vécue. Le geste porte ainsi en lui une histoire précédente qui vient s'entrelacer à divers éléments nouveaux : la voix du chorégraphe, le contenu sémantique de ses mots, la gestuelle des interprètes présents, la matérialité du studio, les accessoires scéniques, la musique. Ce qui précède se laisse continuellement transformer dans le présent pour en modifier le futur. Ainsi, le geste est un amalgame de temps passé et présent, d'individuel et de collectif, de matière invisible (pensée, souvenirs) et de matières (du studio et des objets).



Cie deRothfils, Park (2016) © deRothfils

Je m'associe à la thèse du philosophe Frédéric Pouillaude qui affirme que l'improvisation est liée à un cadre défini par l'espace, la présence d'autrui, les règles de jeu, écrit-il (Pouillaude 2006 : 152). Ces dernières correspondent à ce que j'ai nommé par « instructions ». Parfois, ces instructions sont similaires à celles d'un jeu. Par exemple, pour la création d'une séquence collective dans la pièce de *Park*, la chorégraphe Annalena avait établi un canevas de principes qui réglaient l'improvisation :

1. *Regarder dans toutes les directions avec un sourire figé.*
2. *Se donner du temps entre les actions.*
3. *Utiliser toute la surface de la scène.*
4. *Se déplacer en diagonale tout en regardant en arrière.*
5. *Ne s'approcher du canapé qu'une fois qu'il avait été touché par Giulin.*
6. *S'affaisser sur le canapé lorsqu'on le percute.*

J'ai jusqu'à présent esquissé les différentes contraintes qui s'exercent sur le corps dansant. J'ai premièrement présenté les contraintes *secondaires*, c'est-à-dire celles du corps d'autrui, de l'espace, de musique, de temps, ainsi que la disponibilité du sujet dansant. Deuxièmement, j'ai présenté les contraintes *directes*, créées et fabriquées pour l'improvisation en question : les instructions du chorégraphe. Il y a encore deux types de contraintes qui ont une influence capitale sur la création du geste. Il s'agit de l'accessoire et de la caméra. Ces deux contraintes seront traitées dans les chapitres suivants¹⁰.

La création n'émerge donc pas du néant, contrairement à ce qu'argumente Catherine Kintzler : « L'œuvre d'art ne peut se penser que sortie d'un néant » (Kintzler 2006 : 27). Je m'oppose donc à son argument de « vacuité initiale » (Kintzler 2006 : 28) qui serait dans l'ombre de la création. Les différentes contraintes énumérées ci-

¹⁰ Pour une réflexion sur la diversité des contraintes dans l'acte dansant, je renvoie à Noé Soulier. Le chorégraphe distingue les contraintes (locales/globales) qui affectent l'esthétique du geste (la qualité du mouvement) de celles liées au but de l'action (comme toucher le sol), et des contraintes imaginaires (s'imaginer un obstacle) (Soulier 2016 : 50 ; 90).

dessus soulignent la nécessité d'un cadre et d'une matière préalable à l'apparition du geste. La notion d'imprévu du chorégraphe Jacques Gaillard semble adéquate. Il propose de « se risquer non pas au vide, mais à l'imprévu » (Gaillard 2006 : 72), ajoutant qu'« improviser n'invite pas, comme la formule consacrée le laisserait entendre, à se risquer au vide, mais à risquer l'expérience de l'évidement en une capacité de suspendre les habitudes pour répondre à l'imprévu » (Gaillard 2006 : 78). Le sentiment de vacuité ressenti par le sujet dansant avant d'entreprendre une improvisation est donc moins une expérience du vide que celle de l'inconnu ou de l'imprévisible, parce qu'il ne sait pas encore si son corps saura répondre à la situation. Le dénouement de l'action est donc inconnu et imprévisible. Cependant, c'est bel et bien à partir de *quelque chose* que naît le geste.

Par ailleurs, la technique d'improvisation s'apprend. Un novice en danse contemporaine ne sait pas improviser, comme cela était mon cas il y a quelques années. Je ne savais pas quoi faire devant l'apparent manque de structure. J'avais peur du silence parce qu'il n'y avait pas de geste à recopier, je ne savais pas que faire, ou doutais de mes « propositions ». L'improvisation est donc un savoir-faire qui forme l'interprète à la gestion de l'inconnu. À force de pratique, j'ai appris à faire confiance à mon corps, notant qu'il savait réagir à la situation adéquatement, alors même que mes pensées semblaient dire : « Tu ne sais pas quoi faire. »

Le danseur et chorégraphe Noé Soulier écrit que l'improvisation « permet de donner une instruction et de laisser son corps trouver les solutions physiques qui permettent de l'accomplir » (Soulier 2016 : 49). Soulier parle de *système moteur inconscient* pour qualifier le comportement du corps dans l'improvisation. Si le chorégraphe met ici l'accent sur le corps physique qui agit inconsciemment (ou *intuitivement* dirais-je), toute sa thèse repose sur l'idée que l'action scénique du danseur est *réflexive*. Son ouvrage montre que le mouvement est toujours analysé en amont et/ou en aval de son exécution, qu'il y a des va-et-vient continus entre l'analyse et l'expérience du mouvement (Soulier 2016 : 59). Soulier ne distingue ainsi pas la pensée de l'action, mais au contraire cherche à les réunir.

Danser avec des ballons

L'historienne Marina Nordera écrit que dans les danses du XVII^e siècle, le corps est « indissociable du costume qui le protège, le cache et le dessine, des accessoires dont il est orné, des attributs qui en désignent l'identité, et des objets qu'il manipule ou par lesquels il est manipulé » (Nordera 2011 : 53). L'historienne fait référence aux masques, chapeaux, vêtements, chaussures qui habillent le corps dansant, ainsi qu'aux accessoires avec lesquels il se meut. Les parures jouent un rôle capital, car elles métamorphosent le corps.

En parlant de parure, je ne me limite pas à la question du costume. La danse implique également des accessoires, fondamentaux dans l'expérience dansante, parce qu'ils sont constitutifs de la création du geste. Des masques dogons des rituels du Sigui au Mali aux masques valaisans du Lötschental portés lors des carnivals, de la danse des bâtons des Jingpows dans le Yunnan (Chine) à la danse contemporaine, les humains dansent avec des objets. Dans les productions que j'ai suivies, les interprètes ont porté des cagoules (*Shiver*), des masques de silicone (*Un Jour*), une tête d'ours (*Park*).

Dans certaines créations, les plateaux sont jonchés d'objets, et le corps dansant disparaît sous un amoncellement de tissus, de meubles, d'accessoires ou d'objets décoratifs, techniques et quotidiens. Dans d'autres productions, les plateaux sont vides. Les praticiens de la scène parlent dans ce cas-là de théâtre *épuré*. Quel que soit le parti pris, le choix de l'accessoire répond à une décision artistique. En danse contemporaine, tout objet ordinaire peut accéder à la scène et devenir un accessoire scénique.

Nous verrons dans ce chapitre dans quelle mesure les accessoires et la caméra participent à la création du geste. Dans un premier temps, il sera question de ballons. Plutôt que de parler en termes d'interaction (entre le danseur et l'accessoire), je proposerai une alternative par la notion d'*affordance* développée par James Gibson. J'aborderai aussi brièvement la notion de *matière* selon le philosophe Bruno Latour. Dans un deuxième temps, il sera question de projections vidéo. Nous verrons dans quelle mesure les contraintes de la caméra exercent une pression sur le geste, en agissant sur lui comme impulsion créative.

Une grande variété d'objets sont présents sur les plateaux de danse contemporaine. Dans *Un Jour*, des meubles et des ustensiles du foyer (glacière, table, chaises) ont été amenés pour l'occasion, alors que d'autres objets ont été expressément fabriqués (masques et cœurs de silicone, marionnette de tissu). Pour la pièce *Shiver*, une boîte à musique, un verre à vin et une râpe à fromage (parmi de nombreux autres finalement écartés) ont accompagné les gestes des interprètes. Dans *Park*, un canapé, une machine à café, une arme à feu (jouet) et des ballons colorés ont été utilisés. Certains de ces objets sont peu entrés en interaction avec les interprètes, d'autres ont été constitutifs dans la construction même de la chorégraphie. Ces objets ont été choisis autant pour leur fonction pratique (accessibilité, possibilité de danser avec, coût abordable) qu'esthétique (image visuelle pour le regard extérieur) et symbolique (sens significatif pour la pièce). Par exemple dans *Shiver*, le verre à vin a été choisi parce qu'il est une *topo* dans les films d'horreur et pour la mélodie qu'il peut produire lorsque, rempli d'eau, on en fait le tour avec le doigt.

Selon la nature de l'objet et le type d'interaction qu'il suscite, l'interprète est différemment *affecté*. Ce dernier est plus ou moins contraint par la présence de l'objet. Nous verrons à travers l'exemple de Fhun et de ses ballons colorés dans quelle mesure l'accessoire scénique est utilisé comme *levier* à la création artistique. Partie prenante de l'improvisation, l'objet est constitutif de la création du geste, exerçant une contrainte sur le corps dansant, une contrainte *positive*.

Park Cie deRothfils (décembre 2015)

Ce matin d'hiver ensoleillé, j'arrive à 10 heures au studio de répétition du *Brückenpfeiler*, sur la rive droite de l'Aar à Berne. Annalena gonfle des ballons colorés et leur attache un bout de ficelle, pendant que Fhun, allongée sur le sol, s'étire à titre d'échauffement. Je m'immisce dans la discussion que les deux femmes mènent autour du spectacle que nous sommes allées voir ensemble le soir précédent à la *Dampfzentrale*. Il a été donné par une compagnie à réputation internationale, estimée pour la virtuosité de sa physicalité. En effet, le spectacle était haute-

ment technique, les danseurs nous en ont mis plein la vue. Mais nous sommes toutes les trois restées avec la même impression : c'était *trop*. Le spectacle n'a pas réussi à nous émouvoir. Annalena dit que ce n'était pas son style, Fhun que c'était *too much*, moi que c'était trop « agressif ». La pièce d'Annalena sera la prochaine à prendre place sur le même plateau...

Nos échanges sont vifs et animés pendant que nous continuons à souffler dans les ballons, que nous attachons ensuite aux membres de Fhun. Une ficelle est accrochée au poignet. Une autre au genou. Une autre au doigt de pied. Une autre au chignon. Fhun finit par se retrouver enlacée par une quarantaine de ballons. Parfois isolés, parfois regroupés, les ballons semblent englober l'interprète.

Annalena a allumé les enceintes et choisi un blues pour le réveil matinal. Fhun s'avance au centre du plateau, et commence à se mouvoir. Elle cherche à créer des mouvements, malgré l'amoncellement de ballons qui la recouvrent jusqu'au visage. Elle remue la tête pour essayer de nous voir. Assise au sol, elle commence son exploration presque immobile. Elle regarde ces ballons – des êtres étranges qui sont à présent liés à elle. Verts, bleus, jaunes, roses, rouges. Grands, petits. Tendus, mous. Fhun observe attentivement ses nouveaux « compagnons » ; elle les fixe et semble les « écouter ». Puis elle commence à les toucher, les caresser, les saisir, les gratter, les taper, les éjecter. Tantôt elle cherche leur contact, tantôt elle veut s'en défaire. Ses gestes sont brefs, dirigés et précis. Fhun se met à quatre pattes. Elle avance, elle recule, elle chemine dans des directions hasardeuses sous la contrainte des ballons dont elle ne peut se défaire. Les ballons semblent mener la danseuse en filature.

Annalena, qui filme la séquence d'improvisation, demande à la danseuse de varier les niveaux d'action. Alors Fhun s'affaisse au sol, rampe quelques instants, puis se relève abruptement. À présent, une danse verticale : elle joue avec des rebonds entre le haut et le bas. Annalena poursuit ses instructions en exigeant une variation de rythmes. Alors Fhun s'arrête. Elle prend une respiration, puis effectue deux-trois pas. Elle s'arrête à nouveau. Elle recommence à se mouvoir doucement, à virevolter devant et derrière, puis accélère ses tours. Enfin, elle s'élanche dans une

course, qui se termine par un jeté au sol. Sa respiration haletante couvre la musique, de même que l'amoncellement de ballons recouvrant son visage et le haut de son corps.

Les ballons ont été choisis en raison du thème de la pièce *Park* et d'un poème déniché par Annalena sur un vendeur de ballons d'hélium dans les parcs d'attractions. Selon la chorégraphe, les ballons renvoient à la vacuité du divertissement (cirque, foires, parcs d'attractions) et à l'effort des comédiens pour faire (sou)rire leur public, quand bien même ils n'ont pas envie de rire eux-mêmes. Les ballons remplissent également une fonction esthétique : « C'est beau de voir autant de ballons colorés ramassés en tas et faire disparaître le danseur », s'est exclamée Annalena.



Cie deRothfils, *Park* (2016) © deRothfils

S'ils ont une valeur esthétique, les ballons ont aussi une valeur sémiotique : liés au monde de l'enfance, les ballons renvoient à l'innocence, à la naïveté, au jeu et au divertissement, m'a confié la chorégraphe. La construction de sens justifiant leur présence a évolué

au fil du travail. La chorégraphe avait d'abord pensé à des ballons noirs pour leur association à l'inquiétant, au danger, à la chose que l'on veut fuir. Pour finir, c'est la beauté de l'image qui a été privilégiée avec des ballons colorés. Manifestant joie et allégresse, ils allègent le caractère sérieux de la pièce, m'a expliqué Annalena. Avec des ballons noirs, il aurait été difficile de compenser la lourdeur de la pièce. Aussi, le choix de l'accessoire répond à une tension entre des critères pratiques, esthétiques et symboliques.

Ensuite, qu'en est-il de l'interaction entre la danseuse et les ballons ? Fhun les a attentivement regardés, mais les a aussi beaucoup touchés. Nordera fait de la main l'organe de prédilection du toucher. L'historienne écrit que la physionomie de la main (nombre de muscles et d'articulations, quantité de récepteurs) permet les nombreuses actions sensibles de prendre, saisir, palper, caresser (Nordera 2012 : 166). Toutefois, Fhun ne s'est pas contentée de toucher ses ballons avec les mains, mais les a expérimentés avec l'entier de son corps : avec le coude, l'oreille, le pied, la peau.

Fhun me disait que les ballons ont une matérialité intéressante. Ils sont envahissants, mais restent légers. L'électricité qu'ils dégagent fait lever les cheveux et leur plasticité fait un bruit strident et désagréable lorsqu'ils sont grattés. Malgré leur légèreté, ils sont encombrants et exercent une certaine pression sur le corps. En raison de leur nombre, ils péjorent la respiration et la visibilité, m'a confié Fhun. Les sens en sont affectés, comme l'orientation : « Tu sais pas où tu es, tu as les ballons dans la gueule », m'a dit l'interprète. C'est aussi un déséquilibre qu'ils provoquent (le cambré devenant plus difficile) ainsi qu'une augmentation du corps : la kinesphère de Fhun devenant plus volumineuse, l'interprète était affecté dans sa gestion de l'espace.

D'abord attachés par des ficelles (aux bras, mains, doigts, cuisses, genoux, pieds, tour de taille et tête), ils provoquaient des entailles douloureuses lorsque l'interprète trébuchait dans les fils. Fhun devait parfois s'arrêter pour démêler les ficelles. La costumière a longuement réfléchi à un costume permettant de libérer Fhun de cet inconvenient. Pour finir, les ballons ont été attachés par des élastiques au t-shirt plutôt qu'à la peau. Malgré leur présence, Fhun était capable

de gesticuler dans tous les sens, courir, virevolter, ramper, rouler. De temps à autre, un ballon explosait, ce qui provoquait, au début, un cri de surprise chez l'interprète. Le cri a été jugé intéressant par la chorégraphe et il a été intégré à la chorégraphie. Il est alors devenu un élément chorégraphique que Fhun faisait automatiquement à chaque explosion de ballon.

Le rôle de la chorégraphe dans les improvisations de Fhun était fondamental. Annalena parlait pendant que Fhun dansait, encourageant la forme en train de se développer : « C'est super, continue. » Ou alors, elle donnait des précisions quant à la qualité de mouvement, les formes à accentuer, la direction à donner, le rythme et le niveau d'action à adopter. Ici, les roulades au sol et les allers-retours rapides entre le sol et la station debout ont été privilégiés. Annalena appréciait la qualité singulière que les ballons donnaient à l'interprète. Les instructions d'Annalena étaient d'autant plus importantes que Fhun était dépossédée de la capacité d'évaluer sa propre danse. Ne se voyant pas elle-même, elle n'avait aucune possibilité de savoir ce qui avait de l'intérêt.

Ainsi, comme une seconde peau, Fhun ne pouvait se libérer de ses ballons. Sa gestuelle manifestait parfois une sorte d'énervement de ne pouvoir s'en défaire. Ces ballons devenaient les répondants d'un jeu. J'avais la sensation que Fhun avait tantôt envie de les intégrer à sa gestuelle, tantôt envie de s'en libérer. S'ensuivait un jeu d'attraction-répulsion dans lequel ils devenaient *partenaires* ou *adversaires*. Dans tous les cas, ils exerçaient une contrainte sur le corps de l'interprète.

Le corps de Fhun était plongé dans une situation *inédi*te, jamais expérimentée préalablement par l'interprète. L'accessoire impliquait un jeu d'action spécifique, incitant Fhun à explorer des nouvelles possibilités du mouvoir. Nordera écrit qu'en raison de leur proximité avec le corps, les objets « peuvent modifier la perception du mouvement pour le danseur qui l'exécute et pour le spectateur qui le voit » (Nordera 2011 : 53). Nordera voit une indissociabilité entre le corps et ses objets, qui sont parfois éprouvés comme *contraintes*. Or, selon

l'historienne, ils sont plutôt source d'inventivité, car la composition des gestes est tributaire des sollicitations que les objets produisent (Nordera 2011 : 55).

L'exemple de Fhun permet de valider la thèse de Nordera. Si l'objet exerce une contrainte sur le corps dansant, il s'agit d'une pression *positive* qui favorise la naissance du geste *inédit*. L'historienne affirme que les accessoires accentuent certaines parties anatomiques et leurs mouvements, tout en dissimulant d'autres. Ils peuvent réduire les capacités dynamiques, ou aider à l'invention de nouvelles compétences corporelles. En effet, la qualité et la forme du mouvement sont affectées par le poids, la texture, la dureté du matériau, la pression exercée par la main, la forme, la taille, la couleur, les propriétés dynamiques (Nordera 2011 : 58). « Le geste apprend à s'adapter à l'outil et est imaginé à partir de l'outil, invente des technologies de la représentation du corps, tout comme des technologies d'amplification ou de construction du mouvement » (Nordera 2011 : 60). Certains objets, comme les ballons, jouent un rôle constitutif dans la création du geste¹¹. Ils collaborent avec le *corps* pour faire naître le geste. Ici, le terme « affordance » peut être éclairant pour comprendre l'interaction entre le danseur et l'objet.

Le psychologue américain James J. Gibson a inventé la notion d'*affordance*, un anglicisme provenant du verbe *to afford*, pour parler de l'interaction entre l'organisme et l'environnement. Selon Gibson, l'environnement offre une surface à l'animal avec laquelle interagir. Les affordances que sont le terrain, les abris, les outils génèrent

¹¹ Ici, la fonction de l'objet est différente de celle qu'elle a pu avoir dans l'histoire de la danse. Se basant sur les recherches de Lise Sabourin, Nordera décrit les fonctions que l'accessoire et le vêtement jouent dans les ballets de cour, les mascarades et les intermèdes dansés du XVII^e siècle : ils ont une fonction métonymique, représentant le protagoniste ou le texte. Ils symbolisent les fonctions sociopsychologiques des personnages et accentuent la dramatisation scénique dans une jonction entre le geste et la parole (Nordera 2011 : 57-58). À cette époque, la fonction de l'objet consiste à participer à la construction de sens de la figure de scène. L'objet est le prolongement du personnage. Nordera parle de *fonction prothétique* de l'objet, dans le sens qu'il remplace ce qui manque à la morphologie du personnage afin de rendre efficace et significative l'image du corps. Aussi, le corps scénique est toujours associé au costume et à son accessoire (Nordera 2011 : 55-56).

des possibilités d'action à l'animal. Gibson précise que l'affordance se situe entre l'environnement et l'animal, soulignant la complémentarité de l'un et de l'autre (Gibson 1979 : 119).

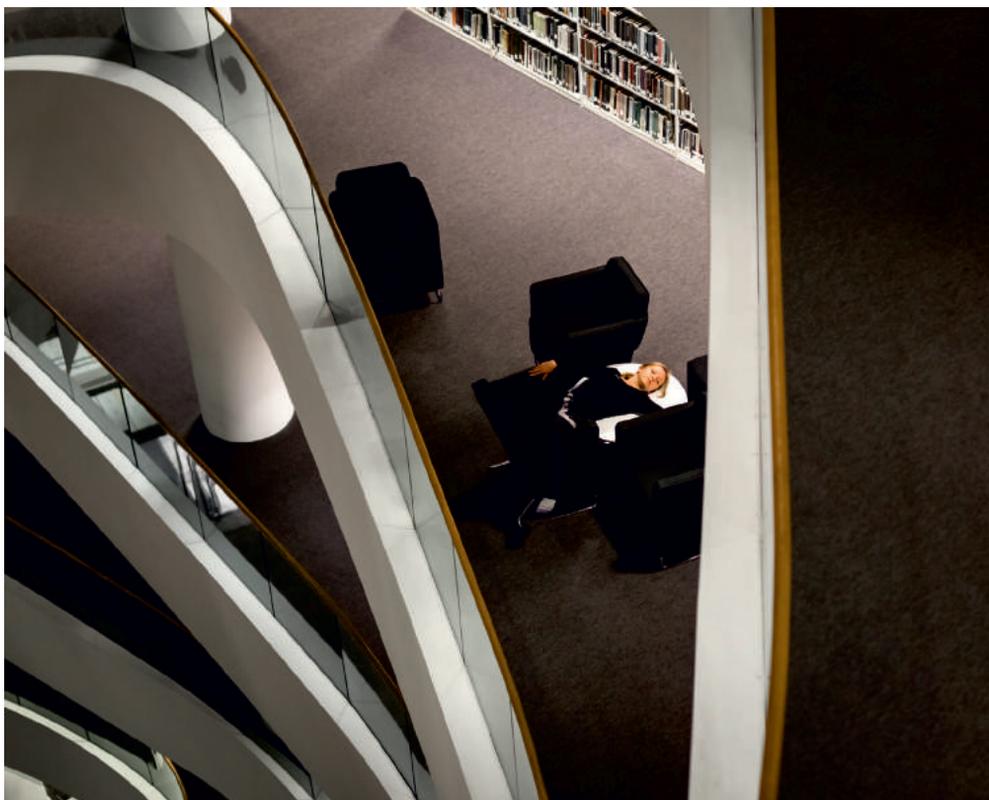
Les affordances sont les opportunités offertes par la matière (occasions, possibilités, obstacles, contraintes). Il peut s'agir d'un banc qui nous invite à nous asseoir, un chemin que nous suivons, l'obscurité qui nous empêche de voir. Les affordances sont ce que l'environnement nous invite à faire, la manière dont nous nous adaptons à lui, tout comme nous le transformons pour qu'il s'adapte à nous. Les affordances, plus proches de l'événement que de la chose, à l'interface entre l'organisme et l'environnement, permettent l'action du sujet, qui, en raison de son habitus, sait comment y répondre. Un individu qui n'a jamais vu un banc ne sait peut-être pas s'en servir pour s'asseoir. Il y a donc des habitudes culturelles qui affectent la manière dont le sujet répond aux affordances. Par conséquent, plutôt que de percevoir une chose, nous voyons ce que nous pouvons faire avec la chose, soit une action possible¹².

Le terme « affordance » me semble adéquat pour décrire la manière dont Fhun s'engage avec les ballons. Les scrutant, elle en observe les possibilités : que peut-elle faire avec eux ? Elle regarde la texture, sent leur odeur, écoute le son lorsqu'elle les gratte, se couche sur eux : sont-ils assez résistants pour supporter le poids de son corps ? Fhun ne se satisfait pas d'observer, mais elle touche et écoute. De plus, la main ne suffit pas à l'exploration. Fhun regarde comment la cuisse réagit à la matière. Ou son dos. Cette exploration tactile et visuelle crée des formes gestuelles, qui, assemblées, constituent la chorégraphie. Fhun cherche les affordances pour exploiter les différentes possibilités de mouvement que lui offrent les ballons.

Lors d'une conférence à l'université de Vienne en 2015, le philosophe Paul Dumouchel soulignait la dimension subjective de l'affordance. Notre manière d'y répondre est un amalgame entre notre histoire,

¹² Tim Ingold aussi fait usage de la notion d'affordance. Dans l'une de nos conversations – ayant donné lieu à un article sur les affects (Vionnet 2018a) –, Ingold a donné l'exemple de l'écureuil qui, plutôt que de voir l'arbre dans son ensemble (sous le concept d'*arbre*), voit simplement la possibilité de grimper. L'affordance est ce que la chose permet comme activité plutôt que son essence.

notre passé, notre sensibilité, l'héritage familial et culturel. Chaque personne répond différemment aux « occasions » de l'environnement, dit-il. Dans la pratique dansante, il y a une exploration plus poussée que dans les interactions quotidiennes. Le danseur exploite les différentes affordances que lui offre l'environnement, au-delà de la manière dont il se comporterait dans l'ordinaire¹³.



Claire & co., *The Shadow of Others* (2017) © Alexandre Becholey

¹³ Se basant sur Gibson, Paul Dumouchel met l'emphase sur la simultanéité de l'action et de la perception. Il dit que c'est en faisant que nous percevons (Dumouchel 2016 : 4). Plutôt qu'un monde auquel nous avons accès par la perception (elle serait dès lors antécédente à l'action), le philosophe propose une conception simultanée. Ainsi, l'humain perçoit au même moment qu'il agit. La perception étant dialogique, elle met en lien l'organisme et son environnement.

Ensuite, la rencontre avec l'objet est sensorielle : c'est en touchant les ballons, en les caressant, les sculptant, les léchant, les reniflant, les écoutant que Fhun se meut. Sa gestuelle renforce ainsi les contours des ballons, ce que l'ethnologue Michèle Coquet appelle « les qualités concrètes du réel » (Coquet 2012 : 431). La danse est donc une manière de s'intéresser aux « propriétés physiques des objets, formes, matières, couleurs, sons, odeurs, car les objets peuvent aussi avoir des odeurs » (Coquet 2012 : 430). Dansant avec ses ballons, Fhun met l'emphase sur leur couleur, leur son, leur odeur synthétique et leur goût de plastique. C'est donc par l'exploration sensitive que la danseuse approche les accessoires avec lesquels elle danse. Ingold dit que « le toucher [...] confirme la matérialité du visible » *TR* (Ingold 2000 : 259). Par conséquent, la rencontre avec les ballons donne l'impulsion à la séquence de mouvements. L'exploration des affordances est ici le principe permettant l'émergence du geste.

Avant de terminer cette réflexion sur le geste comme fruit de la rencontre entre le sujet dansant et l'accessoire, je souhaite encore brièvement aborder le rapport humain-objet, qui a été remis en question ces dernières années en sciences sociales¹⁴.

Le philosophe Jean-Paul Sartre écrit dans *La Nausée* que « les objets, cela ne devrait pas toucher, puisque cela ne vit pas. On s'en sert, on les remet en place, on vit au milieu d'eux : ils sont utiles, rien de plus. Et moi, ils me touchent, c'est insupportable. J'ai peur d'entrer en contact avec eux tout comme s'ils étaient des bêtes vivantes » (Sartre

¹⁴ En effet, nous assistons depuis le dernier quart du xx^e siècle à un intérêt renouvelé pour la relation entre les humains et les non-humains (Cerulo 2009 : 532). Il est reproché aux sciences sociales d'avoir réduit les interactions sociales aux acteurs. Depuis, une foison de recherches est apparue sur les artefacts et autres entités du monde (Henare, Holbraad et Wastell 2007 ; Houdart et Thiery 2011 ; Kohn 2013), focalisant sur la matière (tournant ainsi le dos à une anthropologie interprétative et herméneutique qui fait du social et du psychologique le centre d'intérêt). Dans leur ouvrage *Thinking Through Things*, Henare, Holbraad et Wastell critiquent l'héritage cartésien qui part de *l'a priori* d'une différence ontologique entre les personnes et les choses, la matière et la signification, la représentation et la réalité (Henare, Holbraad et Wastell 2007 : 2). Considérant les choses pour ce qu'elles sont (et non dans leurs représentations), ils affirment que les significations sont inscrites dans la matière (Henare, Holbraad et Wastell 2007 : 3).

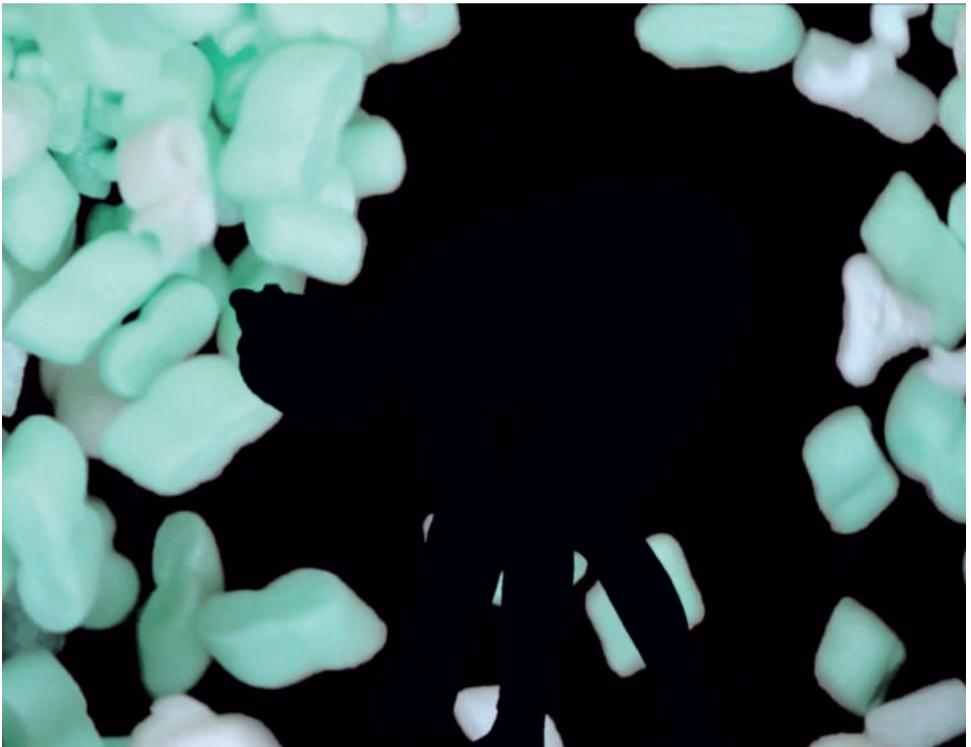
2008 [1938] : 26). La citation sartrienne introduit l'ambivalence de notre rapport aux objets. Leur attribuant une ontologie différente à celle des humains, le sens commun ne leur reconnaît qu'une caractéristique *matérielle*, alors que les dispositions affectives seraient celles du règne humain. Or, Sartre souligne par cette citation que cette dichotomie n'est pas évidente. Les objets *aussi* créent du lien affectif : « ils touchent », nous dit Sartre. Dans un article sur les sensations et les affects qui influencent notre perception des objets, Sara Ahmed rappelle que « nous sommes mus par les choses » *TR* (Ahmed 2010 : 33) et que c'est cette affectivité qui nous pousse à agir.

Dans son anthropologie postdualiste, le philosophe Bruno Latour défait la notion de matière comme une substance qui se maintiendrait de manière stable et autonome. Il cherche à sortir du dualisme entre l'esprit et la matière, entre l'objet et le sujet qui nous fait « croire à l'existence d'un "monde matériel extérieur connu par l'esprit humain" » (Latour 2012 : 101). Alors que la modernité a séparé la nature de la culture, d'autres coutumes ont eu le projet de « rajouter de l'esprit, de l'anthropomorphisme, d'animer la matière avec des âmes » (Latour 2012 : 108). Or, Latour affirme que même chez les Modernes, le matérialisme a également un idéalisme : les Modernes ont produit des discours et des théories sur la matière et l'esprit, car en désidéalisant la matière, ils se sont forcés de trouver la « substance gisant derrière ou dessous pour expliquer leur subsistance » (Latour 2012 : 110), tandis que « la matière [...] est le plus idéaliste des produits de l'esprit » (Latour 2012 : 114).

Latour ne cherche pas à supprimer les différences ontologiques entre les composantes du monde pour dire qu'il n'y a plus de différence entre la matière et le corporel, l'objet et l'humain. Au contraire, son projet d'analyse des différents modes d'existence vise à repérer la variété des modes de présence au monde (qu'il appelle *êtres techniques*, de la *métamorphose*, de la *fiction*, *mode religieux*, etc.) (Latour 2012). Il y a bien des distinctions entre ces diverses façons d'exister, nous dit-il, mais elles ne sont pas essentiellement différentes comme le paradigme dualiste nous a laissé penser. Ainsi, l'objet aussi a une histoire de vie et est propice au changement : il est créé, il se détériore, puis devient obsolète. Il finit par se décomposer et ses différents matériaux suivent alors des trajectoires indépendantes les unes

des autres (Latour 2012 : 120-121). Ainsi, ce que nous voyons comme objet n'est qu'une seule « forme [...] qui se maintient à travers une série de transformations » (Latour 2012 : 115).

Dans la même lignée, l'anthropologue Tim Ingold réfute le réductionnisme du monde à des objets, affirmant que la goutte d'eau est *plus* qu'un objet. Comme alternative, Ingold propose une ontologie de la ligne. Se débarrassant du terme « objet » (*object*), il le remplace par celui de « chose » (*thing*), pour souligner la constante transformation de l'objet. Il voit ce dernier évoluer et se développer le long d'une trajectoire, le long de sa *propre ligne*. Le monde d'Ingold n'est néanmoins pas que fluide. Il y a bien des choses qui se stabilisent par moments, d'où notre impression d'un monde d'objets. Ingold voit ces coagulations comme des *nœuds* où différentes



Claire & Christelle, Dialog with One's Shadows (2017) © Christelle Becholey Besson

trajectoires (lignes) s'imbriquent les unes aux autres (Ingold 2015 : 16). Ingold « suggère que dans un monde où les choses se réalisent à travers un processus de croissance et de mouvement – c'est-à-dire en un mot, de vie – le nœud est le principe fondamental de cohérence. C'est la manière dont les choses se maintiennent ensemble et restent en place, ce qui serait autrement un flux sans forme et chaotique » (Ingold 2013 [2007] : 14). Le nœud permet ainsi d'expliquer comment les formes tiennent ensemble, collent les unes aux autres, des nœuds qui incluent les matériaux, l'air, l'eau, les mouvements corporels, les gestes, la perception sensorielle, les relations humaines et les sentiments.

Pour revenir au solo de Fhun, nous pourrions voir une danseuse qui interagit avec des ballons. Or, cette thèse résulte de point de vue de l'humain. Nous pourrions postuler le contraire : les ballons interagissent avec la danseuse. La première hypothèse est tributaire d'une conception du sujet séparé de son environnement, autrement dit



Cie deRothfils, Park (2016) © deRothfils

d'un corps comme entité distincte de l'environnement. Dès lors que nous voyons les choses sous forme de continuité, en considérant tout organisme nécessairement engagé dans le monde et en lien avec les éléments présents, il devient caduc de parler des ballons comme *prolongement* du corps ou *médiateur* entre la danseuse et son environnement. L'objet n'est pas le simple prolongement du geste humain, mais il en est bel et bien *constitutif*. L'accessoire s'accouple à la matière *corps* pour en faire naître le geste.

Les termes « imbrication », « enchevêtrement » et « emmêlement » seraient plus appropriés que celui d'« interaction » pour souligner la continuité entre le *corps* et l'*accessoire*. Fhun ne cesse d'être en lien avec le monde, déjà par le contact avec le sol qu'elle foule et l'air qu'elle respire. La matière corps se mêle ainsi aux ficelles, au tissu du vêtement, à l'air, au souffle pour former ce *nœud* momentané qu'est le solo de Fhun et de ses ballons colorés. Ainsi, « les objets sont toujours les grands pourvoyeurs de nouveaux gestes » (Krajewski 2011 : § 37), écrit le chercheur en arts Pascal Krajewski, et « la gestuelle se codétermine entre un corps et un milieu » (Krajewski 2011 : § 13).

Danser sous caméra

Shiver Cie Nicole Seiler (décembre 2013)

Il est près de 10 heures. La température est encore fraîche en cette journée hivernale. Il y a un peu de brume qui cache la cime des bâtiments de la ville que je viens de traverser sur ma bicyclette.

C'est la première production à laquelle j'assiste. J'ai de la chance de me lever tous les matins pour aller passer ma journée au théâtre plutôt que dans un bureau.

Dominique est déjà là, devant l'entrée de la porte du studio. Elle tire sur sa cigarette.

On se salue. Elle me dit qu'elle a travaillé tard hier soir. Elle a une traduction à terminer. Elle envisage de plus en plus à se diriger dans le domaine de la traduction. Elle qui a appris parfaitement le français et n'a que de légères traces d'accent anglais. Dominique dit avoir passé assez d'heures dans les studios de danse. Elle a besoin d'autre chose à présent...

Dominique me confie aussi l'enthousiasme qu'elle avait ressenti à l'idée de participer à la production de *Shiver*. Elle se réjouissait d'explorer les potentiels qu'offrait la caméra infrarouge, car elle commençait à s'ennuyer avec le traitement de son propre corps. Et la technologie créait des possibilités de dépassement, poussant le corps à devenir *autre*.

Déjà depuis un certain temps, elle souhaitait faire une création basée sur les nouvelles technologies, mais cela ne s'était pas encore présenté. Elle avait à présent la possibilité d'expérimenter la manière dont la vidéo changeait les paramètres de sa danse.

L'attrait pour les nouvelles technologies (et la reconfiguration du travail d'interprétariat qui s'ensuit) est ce qui a motivé Dominique à prendre part à la création de *Shiver*. Josette Féral et Edwige Perrot, expertes des nouvelles technologies dans le théâtre, écrivent que ces dernières ont modifié en profondeur le jeu des acteurs depuis le milieu des années 1990, amenant à un changement esthétique des



Cie Nicole Seiler, Wilis (2014) © Arya Dil



Cie Nicole Seiler, capture de mouvement avec Ai Koyama pour Willis (2014)
© Vincent Deblue

corps scéniques¹⁵. Elles disent que, dès lors, « les corps de chair y côtoient fréquemment les corps synthétiques ou hybrides, créant des corporéités mixtes, “mi-chair, mi-calcul” » (Féral et Perrot 2013 : 9).

¹⁵ Deux colloques internationaux ont eu lieu en 2014 et 2015 à la Sorbonne afin d’interroger la diversité des formes que revêt la technologie sur scène, et les modes de travail qui en découlent. L’une des questions centrales des chercheurs était de différencier les *effets de présence*, autrement dit, la différence entre la présence *réelle* de l’acteur et la présence *médiatisée* par le numérique (Féral et Perrot 2012). Alors que les chercheurs y voient une distinction fondamentale, les deux types d’effets ont en commun ce que Jean-Luc Nancy appelle la présence *partagée*. La présence est *partition*, c’est-à-dire qu’elle est le caractère de ce qui est vécu en commun (Nancy 1996 : 20).

Cette nouvelle pratique de scène a généré un champ de recherches en études théâtrales autour de la notion d'*intermédiarité* (Larrue 2015), afin de saisir ce qui se passe dans les spectacles « à composante technologique » (Pluta 2011 : 53).

La chorégraphe Nicole m'a aussi partagé sa fascination pour les potentiels offerts par la caméra. Elle est notamment intéressée par les jeux de réel et de virtuel que l'outil technologique permet d'instaurer. Nicole veut jouer avec la *réalité* en troublant les sens du spectateur. Le dispositif technique permet de provoquer une « crise de la perception », qui met le spectateur en déroute. La caméra infrarouge permet de dépasser la matérialité du corps humain en ouvrant à d'autres champs du possible. Nicole précise que la vidéo ne se substitue pas au corps, mais qu'elle est un outil supplémentaire qui offre d'autres potentiels de création.

La mise en scène d'un corps organique ou la projection d'un avatar numérique produit une perception différente chez le spectateur. Pour l'interprète, danser dans un dispositif technologique instaure également d'autres règles de jeu. Ce chapitre vise à interroger les contraintes de la technologie sur la performance des interprètes, en décrivant de quelle manière le travail d'interprétariat est affecté et reconfiguré par la présence de la caméra infrarouge, car « les nouvelles technologies ne font pas que remplacer les anciennes, s'ajouter à elles ou en renforcer l'efficacité, elles peuvent radicalement changer certaines des habitudes les plus profondément ancrées de la pratique théâtrale. Les bouleversements en cours concernent aussi la performance des acteurs qui ont à négocier avec un environnement technologique qui est non seulement de plus en plus lourd, mais qui multiplie les médiatisations en leur jeu¹⁶ » (Larrue 2015 : 20).

¹⁶ Les bouleversements de la pratique théâtrale sont d'une telle ampleur qu'ils ont favorisé l'émergence d'un champ de recherche spécifique appelé « études intermédiaires » (Dinkla et Leeker 2002 ; Féral et Perrot 2012 ; Larrue 2015 ; Pluta 2011 ; Rosiny 2007a).



Cie deRothfils, *They Keep Disappearing* (tournage 2015) © Matthias Günter

Je prendrai l'exemple des deux pièces *Shiver* et *Wilis* de Nicole. Il sera question de l'enchevêtrement entre les corps organiques et les projections numériques, car la complexité du dispositif technique implique des modes de travail et un fonctionnement spécifique de l'équipe artistique. Je terminerai la réflexion par une note sur la notion de *correspondance*, inspirée des travaux de Tim Ingold. Elle nous permettra de comprendre le jeu d'interaction instauré entre l'interprète et la caméra.

Shiver Cie Nicole Seiler

Un point lumineux surgit du fond de la scène plongée dans l'obscurité. La tache de lumière grandit, grossit et s'épaissit. Elle prend petit à petit la forme d'un trait pointillé. Les tirets se rapprochent. Une forme ronde aux contours imparfaits émerge de l'espace obscur. Le spectateur perçoit une forme lumineuse abstraite se détacher du fond noir. Elle semble suspendue dans l'espace et ne reposer sur aucune matière.

La projection lumineuse devient plus précise. Apparaît alors le contour d'une forme qui s'accroît continuellement, sans jamais s'installer. Ce qui semble immobile ne l'est qu'en apparence. La forme frétille. Elle se meut et évolue constamment, tout comme mon regard de spectatrice. Cette forme porte le nom de « monstre » ou de « bête ». C'est ainsi qu'elle a été baptisée par les membres de la compagnie.

La créature lumineuse se déplace plus sauvagement dans l'espace. Certaines zones frétilent plus vivement que d'autres. La créature lumineuse change de niveau. Elle s'élève puis s'aplanit au sol. Elle s'élargit, s'étend et se resserre. Parfois, le mouvement suit un flot continu et régulier. Parfois, ce rythme lent et progressif est interrompu par des coupures incisives, des rebonds. La



Cie Nicole Seiler, Shiver (2014) © Nicole Seiler

créature lumineuse est analogue à un poumon qui ne trouve pas de constance dans son rythme respiratoire. Plutôt qu'un tableau, le spectateur semble faire face à une esquisse, un croquis que le vidéaste est en train de produire en direct.

La pièce *Shiver*, créée en 2014, est une pièce emblématique dans l'histoire de la chorégraphie suisse, car elle se situe à la pointe de l'articulation entre nouvelles technologies et danse contemporaine. Alors que dans les pièces précédentes de la chorégraphe, la vidéo était utilisée de manière secondaire, la caméra devient ici le médium premier qui rend possible la perception du spectacle. La créature lumineuse est construite à partir de quatre interprètes dont les corps sont utilisés comme surface de projection (cf. photo du chapitre *Au-delà de l'anthropomorphisme*). Puisque le théâtre est plongé dans une obscurité maximale, les interprètes sont invisibles à l'œil nu. La vidéo, qui détecte la chaleur des corps sur le plateau, les illumine dans l'obscurité, ce qui permet au public de voir une forme lumineuse, détachée des corps organiques qui la supportent.

Le dispositif technique – composé d'une caméra infrarouge et d'un projecteur – a été central dans la création de *Shiver*, impliquant une collaboration avec deux vidéastes. La chorégraphe souhaitait explorer le potentiel technique qu'offrait la caméra : l'infrarouge permet de dépasser les limites physiques de l'appareil oculaire humain en augmentant la vision du spectateur, il rend *visible* l'invisible. L'infrarouge révèle les silhouettes humaines (par des traits lumineux), alors que les spectateurs ne les distinguent pas sur le plateau. La lentille infrarouge détecte et enregistre les présences organiques, les soumet à un traitement informatique, et renvoie sur la scène, en temps réel, ce qu'elle vient de percevoir. Les silhouettes des corps sont redessinées numériquement puis projetées sur les interprètes.

Dans les premières scènes de *Shiver*, les quatre interprètes forment un agglomérat qui devient le support aux images de la créature lumineuse. Dans les scènes suivantes, la forme lumineuse abstraite éclate et se partage en quatre fragments, de sorte que chaque interprète retrouve son individualité : les projections lumineuses rendent compte alors de personnages à furoncles. Dans *Shiver*, le couple caméra infrarouge-projecteur crée des corps *virtuels* à partir des corps organiques. La créature lumineuse est abstraite et fait perdre l'identité

anthropomorphe des interprètes, métamorphosés en formes abstraites asexuées, sans âge et anonymisées. La particularité du procédé est de faire des corps à la fois « écran » (ils reçoivent la lumière) et producteurs de l'image (ils renvoient la lumière). La caméra infrarouge permet donc à la chorégraphe d'inventer de nouveaux corps et de repousser les limites de la mise en scène traditionnelle.

Jusqu'à présent, j'ai insisté sur le caractère productif de la technologie – du moins dans la perspective de la chorégraphe – en soulignant les potentiels créatifs de l'infrarouge. Il s'agit maintenant de se pencher sur l'expérience des interprètes. En effet, la perception de *Shiver* est vécue différemment selon les points de vue, du côté des gradins ou du plateau. Si le spectateur, laissé dans le doute quant au procédé de fabrication de l'image scénique, perçoit une fusion entre la danse et la vidéo, les interprètes n'ont, sur le plateau, qu'un rapport éloigné à la caméra. Cette dernière a beau reconfigurer l'ensemble de leur travail (en raison de l'obscurité), la caméra est géographiquement éloignée d'eux.

Suspendue au plafond derrière les gradins, la caméra est positionnée en surplomb derrière les spectateurs (position centrée et dominante dans le dispositif scénique). Dans une obscurité opaque, l'orientation spatiale des interprètes en est perturbée. Comme la lentille du projecteur définit le cadre de visibilité sur le plateau (selon le degré d'ouverture de la lentille), des marques tangibles sur le sol indiquent aux interprètes l'espace dans lequel ils peuvent se mouvoir. Ce dispositif technique implique donc une contrainte importante sur les corps, notamment en raison du temps qu'il a fallu consacrer aux réglages techniques. Les interprètes ont passé de nombreuses heures assis sur le plateau, prêtant leur dos dénudé aux essais vidéo.

Pour la création de *Wilis*, il a fallu trois jours de montage pour la mise en place du matériel, et deux semaines en forêt pour le montage vidéo, alors que la collaboration avec la danseuse n'a exigé que deux demi-journées en studio de captation. Créée en 2014, l'installation chorégraphique *Wilis* est une performance *in situ* en forêt, dans laquelle le traditionnel corps dansant se substitue à un avatar virtuel,



Cie Nicole Seiler, capture de mouvement avec Ai Koyama pour Willis (2014)
© Vincent Deblue

façonné en studio de capture de mouvement. De cette danse en studio ne reste qu'un avatar qui se promène à travers les arbres de la forêt (je renvoie au chapitre *Le corps en filigrane* pour une explication du procédé technique).

Dans *Shiver*, l'activation de la caméra était indispensable à la création du geste. Les divers aspects visuels du spectacle ont dû être réarrangés sous l'effet de la projection vidéo. Ni la chorégraphie ni le choix des costumes ne pouvaient se faire en dehors de l'espace-temps de la projection. Au départ, les improvisations ont été faites sans que la caméra ne soit activée. Lorsque les séquences inventées ont été exécutées sous projection, la gestuelle a donné une tout autre impression. L'image a été jugée *surchargée* : le rythme était trop rapide, ce qui rendait la chorégraphie illisible sous la projection. Les interprètes ont alors diminué le nombre de mouvements et ont décéléré l'exécution. L'équipe artistique a ainsi simplifié la gestuelle, car les projections lumineuses étaient jugées suffisantes pour l'image scénique.

Le dispositif a donc eu une implication conséquente sur la chorégraphie des interprètes, qui les a poussés vers un style de danse *minimaliste*. Ce qualificatif n'est pas dépréciatif. Au contraire, Nicole pense que la réduction et la décélération du geste accentuent son intensité : moins il y a de mouvements, et plus ils sont apparents. Ils deviennent pour ainsi dire plus forts, plus percutants. Malgré ceci, j'avais parfois la sensation que les interprètes devaient se mettre en retrait par rapport à la vidéo, d'autant plus que comme le geste disparaissait sous les projections lumineuses, les interprètes pouvaient se dispenser d'un travail sur les intentions et l'expression du corps. Seule la forme extérieure de la danse étant perçue, la présence¹⁷ des interprètes était relayée au second plan. Le visage recouvert d'une cagoule, il n'y avait pas non plus la nécessité d'un travail sur le regard.

Néanmoins, si la gestuelle est relativement « simple », la performance des interprètes est complexifiée par d'autres contraintes comme l'obscurité, le port d'une cagoule et la perte d'équilibre (en raison de l'obscurité et du port de gants rendant l'adhésion au sol plus difficile). Des stratégies ont été développées pour en amenuiser les effets : cagoule discrètement soulevée, marques au sol pour définir l'espace de jeu, signal infrarouge pour désigner le centre des gradins. Dans cette pièce, les interprètes ont développé leur sens haptique, la tactilité étant devenue le mode d'interaction principal.

Si la gestuelle ne pouvait être inventée en dehors de la projection, il en était de même pour le choix des costumes, qui réagissaient très fortement à l'infrarouge. Certains coussins et rembourrages (des costumes) disparaissaient lorsque la caméra était activée, modifiant ainsi la silhouette des interprètes. Selon s'ils étaient portés plus ou moins proches de la peau, selon leur distance à la source lumineuse ou leur composition matérielle, les matières et les couleurs répondaient différemment, rendant les corps plus ou moins invisibles et déformant les silhouettes anthropomorphes.

¹⁷ La *présence*, en tant que concept théâtral, est comprise différemment selon les metteurs en scène, écrivent les chercheurs en études intermédiaires Josette Féral et Edwige Perrot (2012 : 27). Je développe plus amplement la question de la présence dans le chapitre *Le geste habité*.

Ces modalités de travail ont eu des conséquences dans le quotidien des interprètes, affectés par la présence de la caméra. Les sentiments oscillaient entre *attrait* et *répulsion*. Après quelques semaines de répétition, Dominique m'a confié sa déception. Enthousiaste à l'idée d'explorer son corps grâce à un nouveau médium, la caméra avait été le moteur principal de son engagement au sein du projet. Elle n'avait toutefois pas anticipé la perte d'autonomie. Elle avait aussi initialement aspiré à une interaction plus *directe* avec la caméra. Alors que la technologie avait été source de fascination et de motivation, un sentiment de frustration s'est petit à petit installé chez certains interprètes, en réalisant que la caméra impliquait une réduction du travail corporel. Il fallait donc concilier avec des moments d'ennui. Le port de la cagoule accentuait aussi la dépersonnalisation des interprètes.

La chorégraphe m'a fait part de sa sensibilité quant à la difficulté à laquelle les interprètes étaient confrontés. Consciente de la « sous-utilisation » de leurs compétences, elle reconnaissait l'humilité dont ils devaient faire preuve pour accepter de devenir des « surfaces de projection » et des « corps-écrans ».

L'interaction interprète-caméra est différente dans chaque production. Ma démonstration ne concerne qu'une modalité spécifique de l'usage des nouvelles technologies en danse. Car si les technologies sont constitutives de toutes pièces (lumière, musique), leur nature et les modes d'interaction avec les interprètes sont variables. Féral et Perrot rappellent que « la technologie [...] se décline sous des formes variées » (Féral et Perrot 2013 : 9).

En participant à la création de *Shiver* et de *Wilis*, je prenais conscience des contraintes qui pesaient sur le corps de l'interprète, dès lors qu'il interagissait avec un dispositif technologique. Cherchant à comprendre la qualité de cette interaction, je me tournais vers Tim Ingold. Pour penser les relations entre les éléments du monde, l'anthropologue propose une alternative à la notion d'interaction. Cette dernière lui semble problématique, car elle implique une proximité entre les éléments (dans l'espace), une rencontre frontale (face-à-face) et l'exigence d'une opération pour lier les composantes de l'interaction.



Cie Nicole Seiler, répétitions Wilis (2014) © Nicole Seiler

Par conséquent, Ingold substitue la notion de *correspondance* à celle d'interaction très à la mode dans les études de la performance. L'anthropologue donne l'exemple d'un quartet musical : les musiciens n'échangent pas des idées musicales, ils ne sont pas en train d'*interagir*, nous dit-il. Plutôt, ils construisent la musique, ensemble, en jouant tout en écoutant : ils agissent par correspondance. Ingold parle aussi parfois de *résonance*. En musique et en danse, le corps *résonne* à ce qui l'entoure (Ingold 2000 : 410). Aussi, les interprètes, plutôt que d'interagir avec la caméra, *résonnent* avec elle, dans un jeu de va-et-vient, de correspondances.

Pour développer sa notion de *correspondance*, Ingold s'est inspiré de l'échange épistolaire (Ingold 2013a : 105-106). L'aller-retour de lettres entre deux personnes est un mouvement dans le temps qui n'a ni début ni fin (car même l'envoi de la première lettre s'inscrit dans la continuité d'une rencontre). Ensuite, il s'agit d'une lecture *avec* plutôt que *sur* : avec le jet d'écriture, avec le geste. Ingold écrit qu'avec l'idée de correspondance, il s'agit de répondre au monde (plutôt que de le décrire ou de le représenter) (Ingold 2013a : 108). Cette notion de correspondance me semble pertinente pour décrire les modalités de la rencontre entre les interprètes et les différentes composantes d'une œuvre chorégraphique, dont les technologies. Les interprètes cherchent à se « fondre » dans l'image scénique, en s'accordant avec les différents éléments présents, dans un jeu de correspondances.

Les technologies utilisées dans les pièces de *Shiver* et de *Wilis* ont clairement affecté la gestuelle des interprètes, en la réduisant et en la ralentissant. Qu'est-ce que cela signifie pour la gestuelle contemporaine ? Est-ce à dire que les nouvelles technologies réduisent l'éventail des gestes possibles ? Nous pouvons étudier cette question par l'éclairage de deux textes qui questionnent l'effet des technologies sur les gestes : le premier du philosophe Giorgio Agamben, le second du chercheur en art Pascal Krajewski.

Dans *Notes sur le geste*, Agamben émet le constat d'une société contemporaine qui a laissé, dès la fin du XIX^e siècle, la technique s'interposer entre l'homme et ses mouvements. Selon le philosophe, la bourgeoisie a alors perdu le contrôle de ses gestes *naturels*, même les plus ordinaires tels que la marche. Dès lors, les hommes gesticulent frénétiquement comme si le syndrome de la Tourette était devenu la norme. Les hommes sont donc devenus *malades* dans leur gestuelle, semble dire le philosophe. Il ajoute que les hommes, obsédés par la perte de leurs gestes, ont alors inventé des techniques comme le cinéma, pour se réapproprier leurs gestes perdus, toutefois paradoxalement dans une mise à distance : en les regardant à l'écran de cinéma, ils les *observent* plutôt qu'ils ne les *vivent* (Agamben 1991 : 31-32). Le philosophe semble opposer l'authenticité d'un corps *atechnologique* (et par conséquent harmonieux dans ses gestes) à la perte et à la dégradation des gestes depuis l'introduction de la technique.

Contrairement à la thèse de la disparition des gestes d'Agamben, Krajewski note que le monde industriel et technique a diversifié les gestes : « Le progrès technique [...] a longtemps été un opérateur majeur dans l'accroissement du catalogue gestuel humain » (Krajewski 2011 : § 39). Par exemple, la voiture a initié des gestes inédits, nous dit-il (Krajewski 2011 : § 48). À la question « Qu'est-ce que les nouvelles technologies sont en train de faire aux gestes ? » (Krajewski 2011 : § 1), le chercheur répond par la production de gestes inédits¹⁸. De même en est-il de la danse contemporaine. Je pense que les technologies fonctionnent comme des contraintes positives qui imposent au corps un dispositif, à partir duquel se créent des nouvelles possibilités de mouvements. La caméra infrarouge génère ainsi des nouvelles modalités du mouvoir, de même que des nouvelles mises en scène du corps (des monstres virtuels, des avatars-ballerines) et donc des nouvelles perceptions pour le public.

Les chorégraphes contemporains jonglent avec la variété de formats à leur disposition afin de diversifier leurs gestes. Ils multiplient les types d'œuvres chorégraphiques : performances *in situ*, installations, films, performances, *happenings*, spectacles scéniques. Ils s'essaient continuellement à de nouveaux médiums. Si les nouvelles technologies sont en vogue en danse contemporaine et ont été si bien apprivoisées par les chorégraphes, c'est qu'elles sont, à mon sens, arrivées dans un milieu propice, ouvert à l'exploration. La sociologue et danseuse Muriel Guigou affirme que les nouvelles technologies prolongent effectivement le projet de la danse contemporaine (Guigou 2002), qui repose sur l'exploration de nouveaux potentiels du mouvoir et d'expérience du corps. Guigou parle de la danse contemporaine comme quête de l'inédit, avec un intérêt pour de nouveaux territoires et de stratégies pour augmenter la corporéité dansante et

¹⁸ Krajewski suppose la diminution des gestes avec l'homogénéisation et la standardisation des technologies, car le nouvel outil réalise plus efficacement la tâche que l'homme (Krajewski 2011 : § 25). Notant l'extinction de certains gestes comme celui du nœud-papillon (Krajewski 2011 : § 23), il écrit que l'apparition des techniques nous amène à tous faire les mêmes gestes (nous possédons les mêmes outils technologiques qui répondent tous à une même logique de fonctionnement) (Krajewski 2011 : § 49). L'article de Krajewski ne concerne pas les gestes esthétiques (comme la danse), mais ceux de l'ordinaire. Le chercheur propose une définition du geste liée aux activités qu'il accompagne : « La gestuelle est donc la mise-en-corps d'une activité » (Krajewski 2011 : § 5).



Cie Nicole Seiler, Willis (2014) @ Arya Dil

les capacités sensorielles du corps (Guigou 2002 : 138). Il n'est donc pas surprenant que les nouvelles technologies aient été autant utilisées. Ce constat me permet d'introduire le chapitre suivant qui parlera de l'exploration (du corps) comme principe de base de la pratique chorégraphique.

Explorer – croître – devenir

Nous avons jusqu'ici exploré la notion de contrainte présente dans l'ombre de l'improvisation. Je l'ai développée sous trois de ses variations, les instructions du chorégraphe, les accessoires et la caméra. J'ai souligné son aspect *positif*, en montrant comment elle était *productive*, autrement dit créatrice de mouvements *inédits* : en plaçant le corps de l'interprète dans un cadre précis (défini par un espace, une temporalité, des objets et des instructions), le chorégraphe crée une gestuelle qui n'existait pas préalablement. J'utilise ici intention-

nellement le terme « inédit », et non celui de « nouveau », car la notion de *nouveauté* est délicate pour ce qui concerne les pratiques artistiques.

Les chorégraphes Nicole et Massimo ont tous les deux précisé que peu leur importait le caractère *nouveau* de leurs spectacles, et que le geste pouvait être intéressant même s'il n'innovait pas. Nicole a ajouté qu'il était même prétentieux de revendiquer la nouveauté du geste¹⁹. Elle m'a aussi dit qu'elle pouvait construire une chorégraphie entière à partir de la figure de l'arabesque, car ce qui l'intéressait avant tout, c'était comment le geste apparaissait différemment selon les contextes, ses diverses représentations et son association à la musique et à l'espace.

Si le principe de nouveauté n'est pas la finalité des chorégraphes, je pense néanmoins que le geste qu'ils créent est *inédit*. En instaurant un dispositif défini par des contraintes de jeu auxquelles se soumet l'interprète, ce dernier fait face à une situation *inédite*, dans le sens qu'il n'y a pas été confronté au préalable. L'interprète improvise avec l'objectif de satisfaire les différentes contraintes du dispositif, ce qui a pour conséquence de créer une chorégraphie contingente au cadre donné. Les contraintes pesant sur le corps conduisent l'interprète à se mouvoir d'une manière *inédite*. Par exemple, Fhun a développé une gestuelle qu'elle n'avait pas encore eu l'occasion d'expérimenter grâce aux quarante ballons imposés à son corps. Les interprètes de *Shiver* ont appris à se mouvoir en correspondance à la caméra. Nous verrons encore comment dans *Un Jour* et *Shiver* la gestuelle du possédé a été explorée.

Les différents dispositifs ont donc conduit les interprètes à développer des gestuelles inédites par rapport à leur manière habituelle de danser. La gestuelle résulte donc d'une adaptation des facultés motrices de l'interprète (qui improvise à partir de son *hexis* gestuelle) au dispositif proposé. Le bagage gestuel de l'interprète se laisse transformer par les contraintes du dispositif. En ceci, la danse contemporaine est fondamentalement différente d'autres traditions

¹⁹ Il s'agit aussi de l'argument de Laurence Louppe qui affirme qu'il serait naïf de prétendre inventer un nouveau corps par la danse contemporaine (Louppe 1997 : 62).

de mouvements, comme les « danses traditionnelles africaines ». Laissez-moi approfondir cet exemple de manière à mieux saisir ce que j'entends par « inédit ».

D'après mon expérience du *djembé* et du *sabar* auprès de danseurs de l'Afrique de l'Ouest installés en Europe, les chorégraphies sont composées à partir de gestes *connus* par la communauté des danseurs. Les gestes sont transversaux entre les professeurs. Alors que je retrouve plus ou moins les mêmes gestes d'un cours à l'autre, l'organisation des mouvements dans le temps et dans l'espace diffère (il y a donc aussi une signature corporelle personnelle²⁰). Or, dans l'ensemble, les mêmes gestes sont répétés, reproduits et redansés. On peut donc clairement percevoir les notions de tradition²¹ et de répétition dans l'ombre du geste *djembé* et *sabar*.

Dans la pratique chorégraphique contemporaine, le geste est inventé dans un cadre spécifique, celui du concept de la pièce. Au cœur de la recherche chorégraphique, le concept de la pièce définit les médiums artistiques (vidéo, danse, théâtre, arts visuels), les personnages, les costumes et les styles de mouvement. Le geste est donc inventé pour correspondre à ce concept, lui-même mis en œuvre dans un dispositif scénique. Le concept est sous-jacent à l'invention du geste, dissimulé dans son ombre. Par conséquent, j'é mets l'hypothèse que le geste chorégraphique contemporain inventé est un geste *inédit*.

Je souhaite mettre ici en exergue le principe sous-jacent à la création du geste inédit. M'appuyant sur mes expériences en studio ainsi que sur le travail de la chercheuse en danse Laurence Louppe, je montrerai que le corps est pensé, perçu et vécu comme un *domaine d'exploration*. J'ai eu à maintes reprises l'occasion d'entendre mes homologues de terrain dire ne pas se satisfaire de regarder leurs interprètes faire ce qu'ils savent déjà faire. Nicole me disait apprécier

²⁰ La *signature corporelle* est une expression empruntée à Rudolf Laban (Louppe 1997 : 77).

²¹ La notion de tradition n'est pas à comprendre de manière figée. Elle implique aussi le renouvellement et le changement.



Cie deRothfils, *They Keep Disappearing* (tournage 2015) © Matthias Günter

la « vulnérabilité²² » qui se dégageait lorsque les interprètes se retrouvaient dans un dispositif auquel ils n'avaient pas encore été confrontés. La chorégraphe reconnaissait à ce moment la beauté particulière de l'acte dansant, dès lors qu'il était généré par une situation nouvelle dans laquelle l'interprète n'avait pas la maîtrise absolue. Le chercheur en danse Pascal Roland dit à ce propos que « le bon improvisateur est donc le danseur qui, simultanément autonome et dépendant, adulte et enfant, se met en danger dans l'inconnu ou l'imprévu du mouvement » (Roland 2005 : 137).

Plutôt que de recomposer les nouvelles chorégraphies à partir de gestes préexistants, les interprètes cherchent à développer une séquence gestuelle qui réponde au concept de la pièce. Fhun a donc appris à danser avec quarante ballons, Diane à danser comme si elle était envoûtée, Dominique à se mouvoir comme une hystérique et Nina à vivre comme une ex-ballerine en décompensation. En se soumettant à de nouvelles règles de jeu liées aux dispositifs en question, Fhun, Diane, Dominique et Nina se sont éloignées de leurs acquis, et ont fait une exploration renouvelée de leur corps et des modalités du mouvoir.

²² Les chorégraphes parlent de vulnérabilité lorsque l'interprète se met en situation d'improvisation et qu'il doit répondre aux injonctions du chorégraphe par une proposition gestuelle. Face à ses collaborateurs, il fait face à ce que mes homologues appellent « le vide » : l'interprète ne sait pas ce qui va sortir de son corps, et s'il atteindra les objectifs du chorégraphe. Il est donc placé dans une situation qui le rend « vulnérable ».

Animés par un désir d'exploration, mes interlocuteurs de terrain vivent leur corps moins comme une entité figée et préexistante qu'une forme qui peut être continuellement remaniée et reformulée, c'est-à-dire un corps sans cesse à redécouvrir (en le travaillant, en l'exploitant et en l'auscultant sous diverses formes). Laurence Louppe décrit le corps de la danse contemporaine comme un corps sans « limites », qui peut être sans cesse réinventé par « l'exploration des paysages corporels » (Louppe 1997 : 67). La chercheuse parle d'un « corps-en-devenir²³ » (Louppe 1997 : 76).

Que signifie dans la pratique un corps-en-devenir ? Et en quoi consiste ce principe d'exploration du corps ? Depuis l'avènement de la théorie des réseaux, nous assistons à l'émergence d'un nouveau paradigme en sciences sociales qui met l'emphasis sur la transformation et le changement (Latour 2005 ; Law 2008). L'intérêt pour les assemblages, la circulation, le mouvement et les flux s'imbrique sensiblement bien aux conceptions du corps de la danse contemporaine.

Dans les pages suivantes, je développerai quatre principes qui semblent être sous-jacents à la recherche de mouvements des compagnies avec lesquelles j'ai travaillé. Sur le terrain, il n'en a jamais été question explicitement, c'est-à-dire que ces principes n'ont pas fait l'objet d'un discours spécifique de la part de mes homologues. Ils sont acquis pendant les années de formation et intégrés à la pratique quotidienne, à partir de laquelle les interprètes improvisent et composent le mouvement. C'est grâce à ma pratique régulière en studio, additionnée à ma lecture de Louppe, que j'en ai pris conscience. Ces quatre principes répondent à un objectif général, celui de l'exploration du corps : le premier principe repose sur une exploration de toutes les parties corporelles, le deuxième sur la variation de l'impulsion du mouvement, le troisième sur la diversité des qualités corporelles, et le quatrième sur la croissance du corps.

²³ Dans *Poétique de la danse contemporaine*, Laurence Louppe cherche à comprendre les enjeux de ce qu'elle qualifie de phénomène majeur du xx^e siècle. Elle reproche le manque d'analyses qui laisse le spectateur démuni face à l'interprétation des spectacles. Pour pallier ce manque, la théoricienne décortique les notions du champ chorégraphique à propos de son élaboration, ses ressources et ses modalités de création (Louppe 1997 : 12).

1. Le premier principe consiste en une exploration du corps dans toute sa surface, dans tous ses recoins, sous toutes ses strates, dans toutes ses positions et ses attitudes. Toutes les parties corporelles peuvent être objet d'attention, y compris la joue ou l'orteil. Toutes les zones du corps peuvent ainsi devenir des zones d'exploration. Le danseur les fait entrer en contact les unes avec les autres, avec autrui ou avec un élément du studio. Cette exploration est menée par le toucher. Louppe écrit que la tactilité permet de comprendre « l'architecture corporelle » (Louppe 1997 : 64). Or, ce n'est pas seulement la main qui explore, mais tout fragment corporel (Louppe 1997 : 64). Ainsi le sol peut être touché et caressé de la main, mais aussi du bras, de la tête ou du mollet. Dans sa danse avec les ballons, Fhun se roule inlassablement sur le sol, dans des positions parfois saugrenues pour le spectateur non initié.

Il n'y a pas d'assymétrie corporelle, dans le sens qu'aucune partie du corps n'est plus digne d'intérêt que l'autre²⁴. Louppe écrit que la moindre surface corporelle est exploitable, comme les zones périphériques (nuque, épaule, dos, ventre, thorax) qui sont d'ordinaire désinvesties de sens (Louppe 1997 : 65). De même, Maryvonne Ganne écrit que la danse contemporaine prône une « exploitation des tonalités expressives de chaque région anatomique²⁵ » (Ganne 1992 : 119).

Ensuite, les postures se retrouvent toutes sur une même échelle de valeurs, de sorte que la station debout, la station assise ainsi que les gestes de la vie quotidienne peuvent devenir des figures dansées, au même titre que l'arabesque. Le simple déplacement des

²⁴ L'idée d'un corps démocratique dont toutes les parties peuvent être exploitées renvoie au travail de Trisha Brown. Le travail de la chorégraphe américaine repose notamment sur un principe antigravitationnel visant à créer une illusion d'absence de pesanteur : un « flux continu [de mouvements] dont les pôles d'émission sont démocratiquement répartis dans le corps » (Huynh-Thanh-Loan 1999 : 73).

²⁵ D'autres pratiques dansantes sont plus sélectives quant aux régions corporelles qu'elles activent. En danse indonésienne, les mains, la tête et les pieds sont les parties les plus exploitées. Sue Jennings a mis en exergue que seul le haut du corps est mobilisé chez les Temiars de Malaisie, en raison de la symbolique négative liée au sol (d'où les maisons sur pilotis) (Jennings 1985).



Cie deRothfils, Annalena dans *Park* (2016)
© deRothfils

interprètes sur le plateau (marche lente) a été exploité dans *Un Jour*. Dans *Park*, les interprètes se servaient du café à la machine, le buvaient, s'asseyaient sur le canapé, changeaient de vêtement. Dans *They Keep Disappearing*, les interprètes étaient assis à la table du repas, buvaient un verre autour de la cheminée, prenaient l'ascenseur. Ces gestes de la vie ordinaire ne sont pas perçus avec moins de valeur que les séquences chorégraphiques plus abstraites.

Enfin, le visage (expressivité faciale) et la voix (chant, cris, narration) peuvent aussi faire l'objet d'une recherche chorégraphique. Dans *Un Jour*, Sun récitait des incantations chamaniques pendant que Gianfranco parlait en sarde. Dans *Park*, Dome chantait, lisait un texte ou racontait une histoire. Par conséquent, le corps dansant est aussi un corps *parlant*, un corps *chantant* ou un corps *criant*.

2. Le deuxième principe repose sur la variation du foyer moteur du mouvement. L'impulsion peut être donnée par n'importe quelle partie du corps²⁶. Le doigt, le coude, la tête ou le genou peuvent guider le reste du corps. La masse corporelle suit alors la partie qui en assume la direction. Si toute zone corporelle peut diriger le mouvement²⁷, il y a tout de même un centre gravitaire dans le corps. Chez les professeurs de danse avec lesquels je me suis entraînée, il y a un lieu principal, situé dans le bas-ventre, qui donne l'équilibre primordial au mouvement²⁸. Je me suis souvent fait corriger par Gérald et Nina qui me conseillaient d'activer mon centre en dansant, par la contraction des abdominaux. Dès lors, je notais la stabilité que je gagnais dans mes équilibres, ainsi que la précision de mes pirouettes. Ensuite, Nina m'exhortait à allonger ma colonne vertébrale, en visualisant la ligne droite reliant le crâne au sacrum, et d'en prolonger la ligne. Elle me disait aussi souvent de descendre les épaules, tout en allongeant la nuque.

Par conséquent, même si l'impulsion du mouvement est donnée par une extrémité comme le bout du doigt, l'énergie première du mouvement provient du bas-ventre. Il y a donc une tension entre les impulsions des parties qui guident le mouvement (comme la main ou le talon) et l'énergie première qui provient de l'abdomen. Louppe parle de la danse comme un travail pour avancer vers la conscience du corps afin d'en éclairer les zones de savoir (Louppe 1997 : 61). Elle dit qu'il s'agit de *comprendre*, d'*affiner* et de *creuser* le corps pour en développer une poétique propre, où le sujet va à l'exploration de son propre corps (Louppe 1997 : 62).

²⁶ Bonnie Bainbridge Cohen, fondatrice du *Body-Mind Centering*, a approfondi la question de l'origine du mouvement. Elle explore les différentes manières d'initier le mouvement, à partir d'une observation détaillée du fonctionnement des systèmes du corps (squelettique, musculaire, nerveux, des organes et des liquides). Bainbridge Cohen écrit que le mouvement peut être initié par l'intérieur du corps, comme les organes ou les os (Bainbridge Cohen 2002 : 41-42).

²⁷ Ce principe renvoie également au concept de décentralisation d'Alwin Nikolais. Le chorégraphe américain parlait d'un « centre fluide, pouvant voyager dans le corps avec des changements très rapides » (Lawton 1999 : 314).

²⁸ Se basant sur les travaux de François Delsarte, Laurence Louppe parle de l'importance du torse en danse contemporaine qui, en tant que centre du corps, fonctionne comme le foyer moteur, par opposition au mouvement segmentaire (Louppe 1997 : 54-55). Pour d'autres analyses sur le centre de gravité du mouvement, je renvoie aux recherches du philosophe Basile Doganis sur les pratiques somatiques japonaises (arts martiaux, sabre, butô, danse contemporaine et théâtre) (Doganis 2012 : 45-46).

3. La variation de l'esthétique gestuelle est un troisième principe de recherche chorégraphique. Il s'agit de varier les styles, en s'inspirant par exemple d'autres traditions de danse, mais surtout, en variant ce que les chorégraphes appellent la « qualité » du mouvement. Le danseur et chorégraphe Noé Soulier montre que l'exécution du geste est affectée par la définition qu'il reçoit (par exemple s'il est dit « géométrique » ou « mécanique ») (Soulier 2016 : 67-70).

Pour les improvisations sur le geste du possédé, les termes « fragmenté », « désarticulé », « dissocié » ou « disloqué » ont été utilisés comme indications lors des improvisations. En pensant leurs gestes avec ces qualificatifs, les interprètes exécutaient différemment leurs mouvements : ils isolaient les membres les uns des autres, les disloquaient, ce qui donnait des formes surprenantes, proches de la convulsion ou de la distorsion. Dans *Totentanz*, Nina parlait de mouvements *continus*, *lisses* et *doux*. Lorsque je dansais le duo avec Nora, le fait de penser aux qualificatifs proposés par Nina rendait mes gestes effectivement différents. Aussi, la même séquence chorégraphique peut donner des impressions très différentes selon la qualité avec laquelle danse l'interprète. La qualité du mouvement peut donc varier les impressions du geste.

4. Enfin, le quatrième principe repose sur l'idée de croissance du corps. Pour certains échauffements de *Shiver*, Nicole a organisé un atelier de *Body-Mind Centering* (BMC). Dans nos improvisations, nous étions guidés par des instructions telles qu'« éloigner le talon de la hanche », ou « opposer l'épaule à l'omoplate ». En cherchant l'extension et la dissociation des parties corporelles, j'avais la sensation de créer *plus* d'espace dans mon corps, d'allonger l'espace entre les extrémités, et de croître. La fondatrice du BMC, Bonnie Bainbridge Cohen, écrit qu'« on obtient non seulement un plié plus profond, et une plus grande souplesse, entre autres, mais aussi un éventail plus large de qualités de mouvement, de qualités d'esprit » (Bainbridge Cohen 2002 : 42). La théorie du BCM repose sur le fait que l'initiation du mouvement de l'intérieur permet une croissance du corps et de l'esprit²⁹.

²⁹ Il y aurait par ailleurs tout un travail à faire sur le rapport entre le mouvement et la pensée, afin de comprendre comment la pensée influence le mouvement pour en changer sa qualité (par exemple le geste devient bel et bien fragmenté lorsque je le *pense* fragmenté).

Notre danse était aussi alimentée par les représentations anatomiques sur la constitution des muscles et leur lien avec les fascias et les tendons. Pour nous permettre de *réellement* créer de l'espace sous la peau, nous regardions parfois des représentations iconographiques. Ces images nous permettaient d'agrandir nos gestes et de faire croître nos corps. En imaginant la disposition des organes, muscles, tendons et articulations du corps, en visualisant les liens entre eux, l'espace qui les sépare, le danseur « crée de l'espace » sous sa peau. Dans son article sur le geste dansé, la philosophe Christiane Vollaire écrit que « la danse n'est pas seulement mouvement du corps dans l'espace, mais mouvement même de l'espace du corps, c'est-à-dire capacité de métamorphose » (Vollaire 2006 : 199).

Ces quatre principes permettent ainsi l'exploration du corps. Non réduit à un répertoire de mouvements dans lequel le danseur puiserait pour créer sa séquence chorégraphique, le corps dansant est pensé comme une matrice ouverte. C'est parce que le corps n'est pas donné à l'avance que Louppe le qualifie de *corps-en-devenir*. La chercheuse considère « le corps comme matière à travailler, à penser, à vivre dans le souci d'une expérience permanente » (Louppe 1997 : 76). C'est notamment pour cette raison que les danseurs contemporains maîtrisent plusieurs styles et techniques de danse, voulant exploiter au-delà de leurs connaissances et possibilités de mouvements.

Le chorégraphe Jonathan Burrows parle d'une insatisfaction continue par le danseur de ses acquis, et la croyance en la possibilité d'une amélioration (Burrows 2010 : 66). La danse contemporaine correspond donc moins à un répertoire de gestes préconçus à utiliser qu'à un savoir-faire et une disponibilité à aller chercher autre chose : l'inconnu, l'étranger, voire l'étrange. Pour y accéder, il s'agit de dépasser les habitudes gestuelles, et modifier les schémas de mouvements (*patterns*) dans lesquels le corps retombe inévitablement³⁰. C'est ce à quoi aspire

³⁰ Ceci renvoie à la notion de *choréotype* de Christophe Wavelet, qui la définit comme « une répétition mécanique du même, une confirmation impavide au règne discret du médiocre » (Wavelet 1998 : § 2). Wavelet compare le choréotype de la danse au stéréotype du langage : il est surprésent tout en passant inaperçu, et il est difficile de s'en débarrasser.

Nina : « Dans les exercices et les chorégraphies de mon enseignement, je cherche à dépasser les frontières des différentes techniques, rompant toujours avec les formes existantes » *TR* (site internet). Cette citation rejoint les propos de Louppe qui conçoit la danse contemporaine comme une quête de dépassement des chablons qui moulent le corps, en faisant de ce dernier un corps à découvrir et à inventer (Louppe 1997 : 64). Louppe prône ainsi un corps « libre » et « subversif » plutôt qu'un « corps-destin » (Louppe 1997 : 68) qui cherche à « convoquer, au-delà de la figure admise et reconnaissable, tous ces autres corps possibles, ces corps poétiques » (Louppe 1997 : 66).

Ensuite, Louppe développe une conception du corps dansant qui n'existe que *par* le mouvement. Elle écrit que « le corps n'établit pas avec son propre mouvement une relation d'antériorité, il n'y a pas de substance "corps" prioritaire, mais un entrelacs d'interférences et de tensions par où le milieu même entre dans la constitution du sujet » (Louppe 1997 : 69). Ici, Louppe met l'accent sur l'imbrication entre le sujet et l'environnement, qu'elle voit entremêlés. Il n'y a qu'« un corps transitoire », qu'« un corps qui n'ancre jamais son origine dans une essence donnée, encore moins dans un moule » (Louppe 1997 : 45). Selon Mireille Arguel, la danse est « un art plastique dans la mesure où elle façonne l'apparence des corps » (Arguel 1992 : 203). Louppe parle encore de « corps possible » (Louppe 1997 : 47) à « l'aurore d'un impensé par où le corps pourrait réinventer sa propre histoire » (Louppe 1997 : 48). Quant à Susanne Foellmer, elle privilégie le terme *unabgeschlossen* (« non clos ») à ceux d'*offen* (« ouvert ») et d'*unfertig* (« inachevé ») pour parler d'un corps fluide, continu, en transformation, sans début ni fin (Foellmer 2009 : 18).

Si la thèse du corps-en-devenir (fortement influencée par la pensée poststructuraliste) est transversale dans les études en danse, elle me semble parfois naïve. Bien qu'un corps dansant puisse radicalement donner une autre image à voir (comme dans l'exemple des monstres de *Shiver*), il reste marqué par une « identité » dont il ne peut se défaire. Par conséquent, les stratégies mises en œuvre pour explorer des nouveaux motifs gestuels sont limitées¹.

¹ Il s'agirait d'un argument à développer dans une recherche postérieure.

Par conséquent, j'é mets des réserves lorsque je lis des affirmations telles que « le corps dansant devient l'objet plastique par excellence, celui qui n'a pas d'identité » (Vollaire 2006 : 199). Au contraire, je pense que le corps a bel et bien une identité. J'ai montré dans ma thèse (Vionnet 2018b) que les corps en surcharge pondérale et en situation de handicap ne peuvent se soustraire à leur plasticité, et que les corps noirs et à formation classique à leur esthétique. Par ailleurs, j'ai souvent entendu mes professeurs m'expliquer qu'il était important d'accepter la singularité de chaque corps, avec sa propre physicalité : j'ai été encouragée d'écouter mon propre corps, afin d'en faire un *partenaire* à respecter. Aussi, plutôt que de forcer à l'extrême les écarts, les assouplissements et les ouvertures des jambes, il m'a été conseillé de me mouvoir selon mes potentialités somatiques. Par conséquent, je pense qu'il y a une tension entre l'acceptation d'un corps « naturel », reconnu comme « donné », et simultanément, le désir d'en repousser les limites.

Contrairement à Louppe qui s'appuie avant tout sur des écrits de chorégraphes et de théoriciens du mouvement², j'ai pour ma part tenté de comprendre ce que signifie le corps-en-devenir à partir des corps vivants. Ceci m'a permis d'observer cette oscillation entre le paradigme de l'exploration et l'acceptation des limites corporelles. J'ai mis en exergue la transformation continue qui meut le corps dansant et le rôle actif du danseur pour en prononcer le changement. Plutôt que de le retenir, le danseur le renforce par l'*exploration* de son corps. Aussi, plutôt que de se reposer sur une maîtrise préalable, il part à la conquête des gestes et fait de son corps une matrice d'exploitation (plutôt qu'un acquis). Ce paradigme de l'exploration est mis en œuvre à travers les quatre principes : 1. d'exploration du corps entier, 2. de variation du foyer moteur du mouvement, 3. de variation de la qualité de la gestuelle, 4. de croissance du corps. Cette pratique du corps cultivée par le paradigme de l'exploration produit alors le geste *inédit*.

² Tels que Rudolf Laban, François Delsarte et Émile Jacques-Dalcroze, et les pratiques somatiques BMC et Alexander.

5

Une matière pleine de sens(ations)



Claire & Christelle, Dialog with One's Shadows (2017) © Christelle Becholey Besson

Ce livre a pour objectif de mettre en exergue les *sens* logés dans l'ombre du geste. Il s'agira dans un premier temps de *sens* dans l'idée de sensorialité. Le geste dansé émerge d'un enchevêtrement sensoriel avec le monde : les sensations sont à l'origine du geste. Deuxièmement, je montrerai que dans la création chorégraphique, les sensations ne s'opposent pas à la question du sens – *signification* – mais qu'au contraire, *le sens accompagne les sens*. Je souhaite lier ces deux acceptations du terme « sens », avec pour finalité de dépasser le dualisme platonicien entre une dimension *rationnelle* et une dimension *sensitive* de la vie. Nous verrons, par l'exemple du geste dansé, comment ces deux composantes essentielles sont intrinsèquement imbriquées dans le corps.

Tim Ingold nous dit que l'humain est capable de sentir et de raisonner, et que ces deux facultés sont intrinsèquement liées. L'anthropologue s'oppose au sens commun qui sépare la vie en un domaine d'expression *versus* un domaine de raison (comme le langage) (Ingold 2000 : 410). Il parle de la danse et de la musique comme expériences générant des *sensations (feelings)* (Ingold 2015 : 20), tout comme le langage. Lui aussi est habité par des sensations, et relève donc également du domaine de l'expression (Ingold 2000 : 411). Ingold rend ainsi obsolète le dualisme entre *expression* et *raison*.

La création chorégraphique me permettra d'illustrer de quelle manière le geste engage simultanément ces deux expressions. Je montrerai que les sensations qui affectent le sujet dansant ne sont pas d'ordre *irrationnel* (s'opposant à une soi-disant dimension rationnelle), mais pleines de *sens*. Merleau-Ponty écrit que la sensation n'est jamais *pure et directe*, mais *médiatisée* (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 26), notamment par ce que le phénoménologue appelle *jugement*. Il écrit que le sujet qui perçoit *juge*, c'est-à-dire *évalue* la situation qu'il vit. Par exemple, le fait de tenir un objet dans la

main n'est pas une sensation à l'état pur, mais elle est influencée par l'évaluation préalable que fait le sujet qui perçoit, avant même qu'il ne touche l'objet en question. Ainsi, avant de prendre l'objet dans sa main, le sujet a déjà une appréciation de la lourdeur de l'objet (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 56-59). Le jugement précède et accompagne la sensation, de sorte que la sensation n'est pas un phénomène purement sensitif, mais est liée à un processus rationnel.

Le philosophe David Solomon va même plus loin, en affirmant que les passions (synonyme d'émotions) sont le *sens* de la vie. Ce sont elles qui rendent nos actions significatives, nous dit-il. Le philosophe écrit que nous *créons* nos passions en raison d'une nécessité de sens (Solomon 1990 : 36-40). Dès lors, plutôt que des intrusions dans la raison, elles sont des « caractéristiques essentielles de la raison elle-même » *TR* (Solomon 1993 [1976] : iix). Solomon les considère comme intelligentes, essentielles et pleines de sens³, car il y a « des manières de voir et de s'engager dans le monde » *TR* (Solomon 1993 [1976] : iix).

Le philosophe ajoute que la raison ne peut suffire à répondre pleinement à la question du sens de la vie. Aussi, « les émotions sont la signification de la vie. C'est parce que nous sommes émus et que nous sentons que la vie a du sens. Une vie pleine de sens est une vie passionnée, et non l'objectivité de la pure raison » *TR* (Solomon 1993 [1976] : ix). De manière analogue à Merleau-Ponty, Solomon parle des émotions comme un système de jugement, faisant référence à l'évaluation que nous faisons de nous-mêmes, de nos actions et de la place que nous occupons dans le monde (Solomon 1993 [1976] : 46-47). Pour Solomon, l'émotion est donc liée à la raison (en tant que jugement) et guide nos actions.

³ Cette remise en question du dualisme émotion/raison avait déjà été engagée par Spinoza qui refusait les qualificatifs de « vide », « absurde » et « horrible » associés aux passions. Partant du principe que rien de la « nature » ne porte préjudice, il soutenait que même les émotions d'envie et de haine sont nécessaires et relèvent de la vertu de la nature. Pour Spinoza, toute passion a un sens (Spinoza 2000 [1677] : 163).

Goûter – palper le monde

They Keep Disappearing Cie deRothfils (novembre 2015)

Nous regardons l'espace que nous venons tout juste d'arranger. Avec la costumière Romy, nous avons déplacé les lourds fauteuils en cuir et les tables basses de la salle de réception de l'hôtel. Nous avons pour mission d'arranger la disposition du lieu avant la répétition des interprètes. Nous avons retiré les fauteuils et les canapés placés devant la grande baie vitrée et réarrangé le coin autour du piano, près de la cheminée.

Romy a un regard détaillé pour le décor. Elle voit le moindre élément déranger pour l'esthétique de l'image scénique. Le « plateau » me semble harmonieux après sa retouche.

Le revêtement du sol en parquet se prête bien à la danse. Nina peut virevolter agréablement en chaussettes. Vêtue d'un large pantalon et d'une chemise de nuit en soie blancs, les cheveux défaits, elle regarde par la fenêtre de l'hôtel. Le jardin est déjà recouvert de neige en ce début novembre.

Nina semble hésiter à commencer sa séquence chorégraphique. Elle fait un pas, salue à la manière d'une ballerine, s'interrompt, et retourne à la fenêtre.

Quelques secondes passent...

Elle revient face au public. Une pirouette, un fondu, une arabesque.

Elle retourne de nouveau à la fenêtre.

Elle tourne la tête, le regard dirigé vers le sol. Elle se caresse les cheveux, se tient la tête. Je note alors l'absence de musique. J'entends seulement son souffle et le roulement du chariot caméra-son qui suit ses déplacements de manière latérale. Lorsque Nina se lance dans un enchaîné de pirouettes vers la droite, le chariot se déplace vers la droite. Lorsqu'elle change de direction, le chariot la suit.

Retour à la fenêtre. Nina semble préoccupée. Elle se mordille les lèvres. Elle retire la blouse de son aisselle. L'épaule dénudée, le bras en l'air, sa jambe gauche dégagée, elle se balance légèrement, d'un rythme régulier. Elle revient saluer le public : l'équipe artistique est présente.

Un port de bras, une courbette, Nina s'arrête. Elle se redresse. À nouveau, un port de bras, une courbette. Les larmes lui montent aux yeux.

Elle repart dans un enchaînement de pirouettes. Puis s'arrête brusquement. Elle revient à la fenêtre.

Ses yeux sont remplis de larmes.

Elle sèche son visage devant la fenêtre. Comme si elle était seule dans la pièce, elle ne prête pas attention au public. Je suis touchée par l'énergie qui se dégage de Nina, émue par sa qualité de présence et l'intimité qu'elle vit.

Cette scène a eu lieu au Sonatorium du Schatzalp de Davos, dans le hall d'entrée de l'hôtel, juste après les premières chutes de neige (abondantes) de l'année. Nous y passons quatre jours avec les deRothfils pour le tournage d'un film dansé, basé sur une création précédente de la compagnie. Après le tournage de cette séquence, j'engage une discussion avec Nina pour lui demander si ses pleurs étaient intentionnels : « Oui, dans la pièce parfois je pleurais, d'autres pas. Je ne me forçais jamais, mais c'est chouette si ça venait. Si ça venait, je les vivais, je les laissais aller. Je voulais que ça paraisse vrai. Et c'est vrai d'ailleurs ! Car c'est aussi un peu mon histoire personnelle⁴ ». Nina m'explique que les pleurs sont liés au fait qu'elle s'identifie personnellement au personnage de la *femme en blanc* qu'elle incarne. Les larmes surgissent en raison du *récit* qui accompagne sa chorégraphie, dans laquelle sa propre histoire se confond avec celle de son personnage (aspect sur lequel je reviendrai plus amplement dans le chapitre *Le geste habité*).

En danse, la relation entre mouvement et sensation est complexe. La thèse *expressiviste* de la danse comme expression « extérieure » de sensations « vécues intérieurement » est liée à la danse moderne américaine, et sa danseuse emblématique Martha Graham. Dans ce paradigme, le mouvement est une extériorisation de l'état émotionnel du sujet (Henriques 2010 : 72). Tous les chorégraphes ne font cependant pas des sensations le centre de leur exploration artistique. Au contraire, Merce Cunningham et George Ba-

⁴ Notre conversation a eu lieu en allemand.



Cie deRothfils, *They Keep Disappearing* (tournage 2015) © Matthias Günter

lanchine délaissaient la dimension émotionnelle de la danse afin de se concentrer exclusivement sur la forme du mouvement. Susan Foster écrit que « le corps peut être une voix à travers laquelle les sensations intérieures et les désirs du sujet sont rendus manifestes [chez Graham], ou peut simplement s'énoncer lui-même. Il peut

générer un lexique de formes abstraites [chez Cunningham] ou servir de site sur lequel les images du monde viennent se réaliser » *TR* (Foster 1986 : 227).

Non seulement le lien entre la sensation et le mouvement ne va pas de soi, mais aussitôt que la thématique de la *sensorialité* est évoquée, nous sommes confrontés à des problèmes linguistiques. Face à l'imbroglio terminologique à disposition – *sens, affects, émotions, sensations, sentiments*⁵ –, comment trouver le langage adéquat pour transcrire l'expérience sensorielle ? Souvent, les anthropologues se dispensent de cet exercice et laissent flotter un flou autour de ces notions qu'ils utilisent abondamment. Exemptées de définitions, elles semblent être utilisées comme synonymes (Héritier 2004). Or, à quoi renvoient-elles *concrètement* dans l'expérience ? La question du passage de l'expérience au langage s'est donc imposée à moi, et j'ai eu, au final, plus de difficultés à mettre de l'ordre dans l'usage de ces différentes notions au sein de la littérature anthropologique qu'à décrire ce qui se passait sensoriellement dans mon corps lors de l'acte dansant.

Il y aurait donc un travail de clarification à entreprendre autour de ces notions, afin d'aiguiser le vocabulaire. Or, ceci nécessiterait une étude entière. Ici, de manière à rester centrée sur le propos de ma recherche, je parlerai de *sensations*⁶, notamment parce que, dans les processus de création auxquels j'ai assisté, les chorégraphes n'ont pas travaillé à partir d'*émotions*. Comme le souligne l'exemple de Nina, les pleurs sont une conséquence de la chorégraphie plutôt que son impulsion. S'il y a des pièces centrées sur les émotions, tel n'était pas le cas de mon terrain ethnographique. Les improvisations et les répétitions pouvaient entraîner des

⁵ Je n'ai que rarement rencontré le terme « sentiment » dans la littérature anthropologique. S'intéressant à la poésie bédouine des Awlad'Alis, Lila Abu-Lughod privilégie le terme « sentiment » à ceux d'« émotion » ou d'« affect », pour distinguer les émotions quotidiennes des sentiments liés à la *poésie*. Elle voit les sentiments comme expression du soi et symbolisation des valeurs et de la morale d'une culture (Abu-Lughod 2008 [1999] : 67).

⁶ Dans sa thèse de philosophie sur les sensations en danse contemporaine, Aurore Després en note l'hétérogénéité des concepts (Després 2000 : 6). Elle met en exergue les logiques de la sensation et du mouvement chez Odile Duboc, Trisha Brown et Lulla Chourlin.

émotions, mais celles-ci étaient la conséquence de l'action. Elles n'étaient ni l'objet de discussion, ni le propos intentionnel de la recherche chorégraphique.

Certaines créations mènent une réflexion à proprement parler sur les sens. Dans ses pièces précédentes, Nicole a notamment travaillé sur le rapport entre le son et le mouvement. Elle a mené une recherche auprès de malentendants pour comprendre l'articulation entre les gestes, les mots et la langue des signes. La pièce *Shiver* n'est pas explicitement une exploration des sens, mais les interprètes ont dû développer des stratégies pour pallier le sens de la vue, perturbés par l'obscurité ambiante. Ils ont développé le sens du toucher afin d'affiner leurs interactions et sentir leurs repères au sol pour s'orienter dans l'espace.

La compagnie de Rothfils a quant à elle mis en exergue la thématique des odeurs dans la pièce *Park*. Dans le « préambule » de la pièce, c'est-à-dire comme introduction au spectacle sur le plateau, les spectateurs étaient conviés à découvrir les personnages en amont, dans les coulisses. Ils étaient invités à monter dans l'appartement des artistes, adjacent à la scène. Chaque pièce de l'appartement dégageait une odeur différente (fumée, ensens, parfum, fruits).

Je montrerai ici comment les sensations sont à l'origine de tout geste dansé. Je soulignerai que les sensations – que j'entends ici par ce que le sujet dansant ressent lorsqu'il se meut sur le plateau – accompagnent nécessairement l'émergence du geste dansé. Je montrerai que ces sensations sont liées à la rencontre du sujet dansant avec son environnement, avec d'autres corps, et avec la « matière » de l'espace.

Il sera en premier lieu de la danse comme éveil à la sensorialité. Nous verrons de quelle manière le travail en studio accentue la perception des sensations, notamment grâce à la faculté d'*attention*. Je montrerai à travers l'exemple de mon propre apprentissage comment j'ai appris à percevoir la sensorialité du monde, dès lors que j'ai commencé à écouter, à sentir et à être perceptive aux détails logés dans l'*ombre* du monde.

Grâce à la notion de *sensorialité*, je développerai une vision relationnelle de la sensation qui la désintériorise en la situant dans la rencontre entre le monde et le sujet dansant. Ceci me permettra de parler de la sensation comme expérience holistique qui éveille simultanément l'ensemble des facultés sensorielles. Malgré les limites de l'anthropologie des sens (approche isolatrice et médiatrice), elle a le mérite d'avoir porté une attention aux sens marginalisés de « l'Occident » – l'odorat, le goût et le toucher –, la vision étant généralement perçue comme le sens *par excellence*⁷ (Ingold 2000 : 281). Enfin, pour clore le chapitre, il sera question de l'articulation entre *sensation* et *connaissance*. Nous verrons dans quelle mesure l'engagement sensoriel conduit à une appréhension plus fine de l'environnement et, par conséquent, entraîne une *connaissance spécifique* du monde par le sujet dansant.

La faculté sensitive du corps est aujourd'hui devenue une *doxa* courante dans les sciences sociales : le corps *sent* et il est *affecté*, écrivent les anthropologues Alexandre Surrallés (2004 : 73) et Kathleen Stewart (2010 : 340). Or, rares sont les comptes rendus qui dépassent ce constat et qui arrivent à restituer l'infinitésimale sensorialité du monde. Merleau-Ponty se plaignait de notre ignorance du phénomène de la perception, alors même que le monde sensible est le socle de l'expérience humaine (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 33). Si nous sommes inconscients de cette sensorialité dans la plupart de nos actions quotidiennes, les danseurs y sont, au contraire, attentifs. Leur expertise permet donc de mettre en lumière le phénomène de la sensation à partir d'un point de vue plus incarné de ce qu'a fait Merleau-Ponty. En raison de la dimension sensitive à laquelle l'acte dansant ouvre, la danse peut enrichir les théories de la sensation.

Tout comme Merleau-Ponty rejetait la fabrication de métaconcepts analytiques pour revenir *concrètement* à la dimension sensorielle de l'expérience (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 33), nous reviendrons aux prémices de l'acte du sentir. Comme le disait Merleau-Ponty,

⁷ Paul Stoller a montré de quelle manière la parenté est *goûtée*, les sorcières sont *senties* et les ancêtres *entendus* dans la possession des Songhay du Niger (Stoller 1989 : 5), valorisant les sens de l'ouïe, de l'odorat et du goût.

« nous pensions savoir ce que c'est que sentir, voir, entendre, et ces mots font maintenant problème. Nous sommes invités à revenir aux expériences mêmes qu'ils désignent pour les définir à nouveau » (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 33).

C'est en effet par un retour à l'empirie et au travail en studio que j'ai pu trouver les mots adéquats pour décrire un corps *qui sent* et un corps *affecté*. Les mots échangés avec les interprètes ne suffisant pas toujours (car la mise en mots des sensations ne fait pas nécessairement partie de leur travail), c'est donc principalement à partir de ma propre expérience que j'exemplifierai l'argumentation qui suit. Plutôt que de développer des concepts autour de la sensation, je m'attellerai à *faire sentir* par les mots. Le sinologue Jean François Billeter reproche d'ailleurs aux phénoménologues leur « interminable prose » qui « donne rarement le sentiment de toucher aux choses-mêmes » (Billeter 2002 : 41). Billeter critique les fioritures du langage des phénoménologues qui obscurcissent la perception de la réalité, alors même que la mission de la phénoménologie est de revenir à la perception première.

La sensorialité à l'origine du geste

Si je n'ai pas explicitement abordé le thème de la *sensorialité* dans les chapitres précédents, j'ai tenté, en décrivant les situations d'échauffement et d'improvisation, de souligner le caractère sensoriel de l'expérience dansante. Les fragments descriptifs avaient pour objectif de rendre compte de la manière dont le corps est *affecté*⁸ à tout moment de sa danse et comment cette affectivité découle de la relation avec le monde. Je reviendrai plus amplement sur le terme « sensorialité », que le lecteur peut entendre pour l'instant comme la dimension sensitive de l'expérience.

⁸ La notion d'*affect* jouit aujourd'hui d'un regain en sciences sociales (Clough 2008 ; Seigworth et Gregg 2010). L'anthropologue Alexandre Surrallés la privilégie à celle d'*émotion* qu'il qualifie de « répertoire de noms devenus essences » (Surrallés 2004 : 61). C'est pour dissocier l'émotion de son affiliation à la psychologie qu'il utilise le terme « affect ». L'amalgame entre affect et émotion vient de l'*Éthique* de Spinoza. La notion d'*affectus* a été traduite par *affect* ou *émotion* selon les éditions (Spinoza 2000 [1677] : 40-41).

Revenons à présent au constat de Surrallés : « le propre du corps est de sentir » (Surrallés 2004 : 73). Sentir, soit. Mais qu'est-ce que réellement l'expérience du sentir en danse ? Que sent l'interprète lorsqu'il se meut ? Et comment les sensations imprègnent-elles le geste dansé ? Je me référerai au concept d'attention de Merleau-Ponty pour montrer comment un état de corps⁹ *attentif* permet d'éveiller les sensations du sujet. Ensuite, nous verrons dans quelle mesure le studio de danse exacerbe la sensorialité. Permettez-moi de commencer par une mise en situation à partir d'un exemple de studio.

Un Jour Cie Massimo Furlan (novembre 2015)

Je referme à l'instant la porte du studio. Je suis immédiatement envahie par l'atmosphère singulière qui y règne. Je la retrouve à chaque fois que j'entre dans la *boîte noire* du théâtre : l'air pétille, le silence grésille et la luminosité scintille.

La surface dégagée du plateau scénique m'appaise. Il y a peu d'objets. Un grand espace s'ouvre à moi. Il y a bien quelques éléments, mais bien peu comparé à la manière dont nous surchargeons nos espaces de vie. Mon esprit se sent ici « allégé ». Il ne doit plus composer avec l'amoncellement de formes et de couleurs de l'ordinaire, qui parfois l'assiègent.

⁹ J'ai souvent entendu la notion d'*état de corps* pour parler des différentes qualités, énergies et vibrations qui traversent le corps dansant. Elle n'est que rarement définie, pas même chez les théoriciens (Loupe 1997 : 12 ; 61). Se plaignant du flou autour de la notion, le chercheur en danse Philippe Guisgand est parvenu à la définition suivante avec ses étudiants : « Nous désignerons donc par état de corps l'ensemble des tensions et des intentions qui s'accumulent intérieurement et vibrent extérieurement (état de corps dansant). Cette conscience accrue du corps sensible, induisant une qualité particulière de mouvement, permet à chaque spectateur de comprendre – au sens de prendre avec soi – le geste (état de corps perçu) » (Guisgand 2016 : 4). Les états de corps sont donc les différentes tensions qui traversent le corps dansant par son exposition sensorielle, et qui en affectent l'esthétique gestuelle (changement qualitatif que même le spectateur peut percevoir). Si on peut questionner la vision dualiste entre intérieur et extérieur, elle a le mérite de mettre l'accent sur la sensibilité du danseur. De plus, le terme « tension » me semble pertinemment choisi. L'expression « état de corps » met l'accent sur la multiplicité des vagues de sensations. Enfin, on peut émettre une réserve quant au terme « état », en raison de sa référence à la stabilité. Cette définition permet néanmoins de rendre compte de la multiplicité des tensions qui affectent le sujet dansant.

Il n'y a pas non plus d'horloge du temps qui me ramène au défilé des heures. Le temps semble arrêté. Ou plutôt, dilaté. Lui aussi gagne de l'espace : il semble s'étirer.

Petit à petit, la musique d'échauffement m'apaise.

Le calme m'envahit.

Peu à peu, les bruits de la ville s'estompent, mes préoccupations quotidiennes disparaissent.

Les pensées parasites quittent mon esprit.

Ma concentration s'accroît sur *l'ici et maintenant*.

À chaque inhalation, j'inspire un peu plus de ce qui m'entoure.

Je regarde, je sens, je respire, j'avale.

Plus l'échauffement se poursuit et plus j'entre dans une attitude méditative.

Réceptive aux moindres vibrations, j'écoute, je capte.

Je sens les moindres changements d'énergie des présences autour de moi, réceptive aux moindres détails.

Je ressens les micro-tensions dans mon corps. Les sons les plus discrets percutent mon ouïe.

Même les yeux fermés, je suis capable de « voir ». Je sens les présences et les mouvements autour de moi, malgré ma cécité temporaire.

Alors je deviens attentive à la sensorialité du monde...

... la froideur du sol lorsque j'y pose ma main

... la texture lisse sur laquelle glisse mon pied

... l'odeur de lessive de mon t-shirt lorsque mon nez s'y colle dans un étirement

... les changements de luminosité dans le studio

... les rayons jaune rosé pénétrant par la fenêtre

... la pénombre du studio

... le grésillement de la sono entre deux plages musicales

... le velours des rideaux

... le grand miroir qui semble agrandir l'espace

Une matière pleine de sens(ations)

... l'air entre mes doigts lorsque je tourne
... la tension dans mon sourcil
... le gras de mes cheveux
... le nœud musculaire dans mon omoplate
... l'amertume au fond de la gorge après avoir avalé ma salive
... le goût de menthe du chewing-gum qui neutralise les odeurs
du repas de midi.

Cette description rend compte de mon éveil sensitif lors de l'échauffement. J'ai préalablement montré comment le rite d'échauffement préparait le sujet dansant à l'improvisation, en lui permettant une transition progressive des préoccupations quotidiennes vers la création artistique. Grâce aux exercices physiques rythmés accompagnés d'une respiration conscientisée, la danse permet de revenir à un « ici et maintenant ». Dès lors, je suis dans un état de corps pleinement réceptif, qui accroît ma perception sensorielle, comme le souligne la description ci-dessus. Que se passe-t-il dans cet acte d'attention ? Merleau-Ponty y apportera son éclairage.

L'attention commence par le rite préparatoire d'échauffement, dans lequel la respiration est d'une importance primordiale. La respiration a plus qu'une fonction élémentaire. À ce moment précis, elle devient un acte d'*engagement* vers le monde, un acte d'ouverture, de réception et d'écoute. L'exemple de terrain précédent souligne la manière dont la respiration me ramène à mon propre corps et à mon ressenti en me faisant percevoir ce que je ne vois pas d'habitude. Je deviens réceptive aux autres éléments présents, comme les gargouillements de l'estomac, les sifflements de l'oreille, les tensions sur le visage, les nœuds musculaires. Dans le quotidien, cette perception est « parasitée » par le trop-plein d'activités. Respirer offre un temps d'arrêt, qui rend alors possible la perception du détail. Elle me permet de sentir et de saisir ce qui se passe autour de moi et en moi.

Cette expérience du sentir – c'est-à-dire « coïncider absolument avec une impression ou avec une qualité » (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 36) – ne va pas de soi, mais résulte d'un apprentissage. Les premières séances d'improvisation auxquelles j'ai participé ont exigé un effort de ma part pour apprendre à ressentir. C'est notamment en apprenant à focaliser mon regard sur l'environnement, à en scruter sa matière, à écouter les sons qui s'en dégagent que je pouvais commencer à percevoir plus de sensations. Alors que le studio me donnait comme premières impressions un sentiment de vide, je le percevais de plus en plus « plein ». Le studio devenait un espace « vivant », traversé par des énergies, des atmosphères, des vibrations, des couleurs, des textures, des matériaux, des sons (et ceci même dans le silence apparent).

De plus en plus entraînée à l'attention, j'ai appris à ressentir de nouvelles sensations comme celles du pelvis et des ischions, des douleurs musculaires préalablement inconnues ou le goût de la salive. J'ai pris conscience que le silence n'était jamais silencieux, l'obscurité jamais nuit et l'air jamais vide. Dans l'acte d'attention, il s'agit d'*écouter* plutôt que d'*entendre*, de *regarder* plutôt que de *voir*. Les anthropologues Vinciane Despret et Lucienne Strivay résumant mon propos particulièrement bien en parlant de l'expérience de terrain comme « un processus par lequel on devient sensible, en enregistrant de nouvelles différences inaperçues avant l'apprentissage » (Despret et Strivay 2016 : § 6). La sensation est donc une expérience qui s'apprend, à laquelle le novice doit se familiariser. Il doit être conduit sur le chemin d'apprentissage sensoriel.

L'expérience du sentir qui fonde l'ouvrage *Phénoménologie de la perception* nous ramène à Merleau-Ponty. Le phénoménologue cherche à se démarquer de l'empirisme qui avait réduit le sentir « à la possession d'une qualité » (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 78). Le phénoménologue cherche à montrer que les propriétés du monde sont actives, car ce dernier ne se présente pas comme un spectacle devant un sujet qui n'aurait qu'à en prendre connaissance (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 79). Le monde, plutôt que passif face à un sujet actif, est aussi actif. Merleau-Ponty écrit que « le sentir est cette communication vitale avec le monde qui nous le rend présent comme lieu familier de notre vie » (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 79).

Une fois que l'anthropologue a appris à ressentir à la manière de ses contemporains, il risque d'y devenir familier, de sorte qu'il perd à nouveau sa capacité d'attention. Lorsque la pratique devient familière, il s'agit alors de rendre à nouveau étrange la situation à laquelle le corps s'est accoutumé, en se posant les questions suivantes : qu'est-ce que je touche ? Quelle texture s'en dégage ? Quelle chaleur est-ce que je ressens ? Quelle en est la couleur ? Avec quelle autre partie de mon corps puis-je toucher ? Avec l'orteil ? Ou la langue ? L'effort d'attention me permet de sentir à nouveau consciemment.

Dès lors que mon corps explore intuitivement son milieu, sans même que je ne sois consciente de ses allées et venues, je redouble d'efforts pour être attentive – du moins *a posteriori* – à ce qui se passe. Ainsi, je réalise après coup que mon corps s'est approché de la paroi. Je suis surprise par ma main caressant les touches du piano lorsque je le frôle, que le mur freine ma course lorsque mon dos s'y écrase. La sensation de froid sous mes ischions me fait réaliser que je me suis assise sur les marches de l'escalier. Dorénavant, mon corps sait, en situation d'improvisation, résonner avec ce qui l'entoure. Néanmoins, il me faut m'astreindre à revenir consciemment à cet état attentif, de manière à réapprendre à écouter, différemment, d'une manière nouvelle, afin de ne jamais rester sur mes acquis. Alors je continue l'exploration sensorielle de mon environnement, que je ne cesse d'expérimenter plus profondément, plus intensément, dans la diversité de ses ombres. Le travail en studio me fait donc vivre une expérience pleinement sensorielle.

Je souhaite à présent démontrer que le studio de danse exacerbe la sensorialité du sujet dansant. Comme je l'ai évoqué dans le fragment descriptif, le caractère « vide » du studio accroît la perception. Nicole m'a un jour confié que plus le plateau est épuré – c'est-à-dire moins il est encombré d'objets – et plus chaque objet (geste ou action) prend de l'importance. Isolé, détaché d'un fond dans lequel il peut se perdre (comme celui du quotidien), l'objet devient alors perceptible. En raison de la rareté des objets¹⁰, les quelques éléments présents attirent l'attention.

¹⁰ Il y a des créations qui, au contraire, jouent sur l'amoncellement d'objets, ce qui n'empêche pas que les interprètes aient pris le temps de « rencontrer » chacun des objets, de les soulever, les déplacer, les manipuler et les trier.

C'est aussi le caractère « aseptisé » du studio qui accroît la sensorialité. Insonorisé, privé de fenêtres, éclairé par des lumières artificielles, le studio de danse donne le sentiment d'être « coupé » des bruits de la rue. En tant qu'espace presque « hermétique » aux sons, à la lumière et aux odeurs de l'extérieur, il devient un lieu « stérile » dans lequel tout peut être « réinventé¹¹ ». Alors les bruits, la lumière et les odeurs de la vie sont recréés de manière artificielle. La bande sonore restitue les vagues de la mer, le souffle du vent, les feuilles automnales. Les projecteurs remplacent le soleil, auxquels on ajoute des filtres de couleur pour reproduire les couleurs de la vie. Par conséquent, les phénomènes naturels sont recréés par la main humaine. En d'autres termes, le théâtre recrée « artificiellement » la sensorialité du monde, de sorte qu'il y ait une continuité avec la vie. En effet, le studio n'est pas un espace de rupture/d'opposition avec le monde. J'ai montré, en parlant du rite d'échauffement, dans quelle mesure il y a une continuité avec « l'extérieur ». Si le studio est bien la prolongation des bruits de la rue (avec les va-et-vient de ses habitants, objets et accessoires), il crée toutefois une *sensation* d'être *hors du monde*. Arrêtons-nous encore sur un exemple de terrain.

Dans la pièce *Shiver*, les interprètes se sont livrés à des improvisations sonores avec des objets, dans le but de produire des sons pour la bande musicale de la pièce. Devant le micro, l'interprète Dominique coupait le chou en fines lamelles, dans un rythme lent et régulier. Le microphone était placé à côté du chou. Observatrice de la scène, j'entendais alors le couteau traverser progressivement la chair du chou puis résonner fortement sur la planche de bois. Dominique portait ensuite les morceaux à sa bouche pour les mâchouiller, les mastiquer de plus en plus intensément. Alors que le rythme de mastication s'accélérait, d'autres bruits sortaient de sa bouche. La performance était « puissante » en raison de la lenteur et de la précaution des gestes de Dominique, ainsi que de l'attention qu'elle portait à ce qu'elle faisait. Les gestes conscientisés de l'interprète renforçaient la dimension sensorielle, tant chez elle que chez moi, spectatrice de la scène.

¹¹ Certains studios font exception (couleur blanche des murs, perméabilité aux sons extérieurs).

Extrait de son contexte d'origine, isolé dans un espace épuré, chaque son et chaque jet de lumière peut être perçu pour lui-même, indépendamment des autres influences. Pour Merleau-Ponty, lorsque nous regardons un objet (nous pouvons le comprendre ici dans un sens large afin d'y inclure la lumière et le son), nous mettons en sommeil l'entourage pour mieux percevoir l'objet concerné. Or, le phénoménologue précise qu'en déplaçant le focus du fond de la toile à la figure, le fond est malgré tout toujours présent, en filigrane : « Dans la vision, j'appuie mon regard sur un fragment du paysage, il s'anime et se déploie, les autres objets reculent en marge et entrent en sommeil, mais ils ne cessent d'être là » (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 96). Aussi, plus l'espace est épuré, plus la figure acquiert une force de présence.

Tout geste dansé part donc d'une rencontre sensorielle entre le sujet dansant et le monde. Ainsi, le geste créé lors des improvisations porte les qualités de l'environnement : l'atmosphère du studio, la texture du sol, la luminosité, le style de musique et la présence des accessoires. La sensorialité, présente dans l'ombre du monde, est à la base de la création du geste.

Des sens à la sensorialité

Je n'ai parlé jusqu'alors que de sensations. La notion de sens, fréquemment utilisée en anthropologie (Howes 1991 ; Le Breton 2006), ne m'a pas semblé indispensable pour traiter la question du sensible. J'ai tenté de restituer l'expérience dansante au plus près des sensations, sans utiliser les catégories usuelles des cinq modalités perceptives, qui me semblent problématiques pour la raison qu'elles supposent une approche isolatrice des sens et font de ces derniers des vecteurs de transmission entre un sujet percevant et un objet perçu. Arrêtons-nous un instant sur cette approche, avant d'en venir à la théorie de la sensation à proprement parler et de mon intérêt pour la notion de sensorialité.

L'anthropologie des sens semble hantée par la question de l'organisation des modalités sensorielles. Son approche *isolatrice* analyse indépendamment les sens les uns des autres et sa mission *classifica-*

trice les hiérarchise au sein des cultures¹². David Howes et Constance Classen séparent le *sensorium* (la dimension sensorielle de l'expérience) en cinq modalités perceptives (Howes et Classen 2014 : 154). Même si Howes et Classen reconnaissent l'historicité de cette approche modulaire en la mettant en lien avec la montée de l'individualisme à la Renaissance (qui aurait conduit à une individuation/isolation des cinq sens¹³), le prisme neurologique, basé sur le postulat de sens structurellement et fonctionnellement distincts, semble encore s'imposer.

Pourtant, en raison de l'évolution des recherches neurologiques qui ont de plus en plus mis l'accent sur la simultanéité des perceptions sensorielles (en montrant comment les zones sensorielles du cerveau réagissent alors même qu'elles sont dédiées à d'autres sens) (Howes et Classen 2014 : 154), la question de l'interconnexion des sens a pris de plus en plus d'ampleur (Howes 2010 ; Ingold 2011a). Or, malgré l'*intersensorialité* (Howes et Classen 2014 : 5), la *synesthésie culturelle* (Howes et Classen 2014 : 156) ou la *multisensorialité* (Pink 2015 : xiii), les enquêtes ont trop souvent une approche segmentaire : les sens sont dans un premier temps *scannés* indépendamment les uns des autres, et dans un deuxième temps mis en relation les uns avec les autres (Le Breton 2006).

¹² L'anthropologie des sens n'est pas homogène et il y a différentes approches. Si aujourd'hui, elle est abondante, il a fallu attendre la fin des années 1980 pour que les sens deviennent un objet d'investigation anthropologique. On doit aux anthropologues Paul Stoller et David Howes, ainsi qu'à l'historienne Constance Classen d'avoir ouvert un nouveau domaine de recherche dans le milieu anglo-saxon, et David Le Breton dans le champ francophone (Classen 1993 ; Howes 1991 ; Le Breton 2005 [1990] ; Stoller 1989). Thomas Porcello, Louise Meintjes *et al.* désignent l'approche de Howes comme *communicationnelle* (les sens comme médiums transmettant des valeurs et des pratiques sociales) et celle de Stoller de *phénoménologique* (la connaissance perceptuelle comme médiatrice entre le matériel, le social et le perceptuel) (Porcello, Meintjes, Ochoa *et al.* 2010 : 51-55).

¹³ Apparemment, l'anglais médiéval ne disposait que d'un seul mot pour désigner le goût et l'odeur (Howes et Classen 2014 : 170-171). La nécessité de classification des sens et de leur imbrication (syntonie des sens) remonte à la tradition kantienne. Le philosophe a établi une typologie des cinq sens, avec le tact, la vue et l'ouïe comme sens objectifs et le goût et l'odorat comme sens subjectifs. Les sens objectifs permettent la connaissance du monde extérieur tandis que les sens subjectifs offrent au sujet une appréciation sensorielle du monde (tournée vers l'intérieur) (Sirost 2010 : 105-106).

En outre, l'anthropologie des sens fournit trop souvent des analyses surplombantes sur les mœurs et les pratiques, focalisant plus sur l'usage d'un sens particulier dans telle ou telle culture que sur l'acte du sentir. Dans son enquête sur l'usage du téléphone portable, Bull analyse la manière dont l'objet est utilisé dans notre société contemporaine, sans rendre compte du *ressenti* empirique (Bull 2012), comme les sensations liées au toucher de l'écran, le sourire provoqué par la lecture d'un message, la crampe des doigts fatigués de tapoter.

Face à la richesse de mon expérience en studio, la littérature anthropologique sur les sens m'a souvent laissée de marbre. Dans tous les cas, elle ne me permettait pas de comprendre plus spécifiquement l'acte du sentir, et opérait une segmentation là où je n'en voyais pas. Le fragment ethnographique suivant souligne la manière dont les sens sont convoqués simultanément dans l'expérience dansante.

Studio *Ballsaal*, cours de Nina (automne 2017)

Un pas, un saut, un autre pas, je traverse le studio en évitant mes co-danseurs. L'espace est étroit pour ces quinze danseuses qui ont reçu pour instruction de se déplacer rapidement dans le studio. Chacune essaie de se frayer un chemin entre ce méli-mélo de corps. Déroulement-enroulement, latéral-frontal, rapide-lent, chacune développe sa propre chorégraphie.

J'ai le regard porté au loin, dans la direction vers laquelle je me dirige. Je suis néanmoins consciente des « obstacles » qui se trouvent sur mon chemin. Tout va très vite, les corps tournoient autour de moi, et moi avec eux. Pourtant, je parviens à me déplacer sans les heurter, et ceci malgré la rapidité du déplacement.

Je reste en équilibre malgré la vitesse et les tours, et les interférences avec les autres corps. Même si je ne vois pas précisément ce que font les autres danseuses, car je tournoie trop vite, mon corps semble savoir les éviter, et ceci de manière intuitive. Je ne vois pas directement ces autres corps. Certains sont derrière moi. Mais je ressens leur présence plus ou moins proche, sur le côté ou derrière moi. J'entends l'air balayé par leurs mouvements, les souffles et les respirations. Mon corps voit, perçoit, sent... C'est lui qui me guide dans l'espace.



Nina Stadler, Totentanz (2017)
© Bernisches Historisches Museum, Berne. Photo Christine Moor

Ce fragment met en avant l'interdépendance des sens. Ici, le corps dansant doit se frayer un chemin à travers l'espace occupé par de nombreuses danseuses. Le corps dansant se repère dans l'espace grâce à la vision, mais aussi grâce à l'ouïe, et les autres modalités perceptives qui n'ont pas reçu de catégorie officielle comme le sens du mouvement, le sens de l'espace, le sens de l'équilibre. Dans cet extrait, j'ai voulu montrer de quelle manière le regard implique l'usage simultané de ces autres modalités perceptives. Je vois en même temps que j'entends, que je sens, que je touche et que je me meus. Dès lors, ce sont les pores de ma peau qui semblent être les radars de mon corps : « On regarde avec les yeux, mais aussi avec la peau, et les oreilles », nous dit Basile Doganis à propos des pratiques corporelles japonaises (Doganis 2012 : 66).

Pendant cet exercice, l'usage du regard était similaire à ce que la chercheuse en danse Isabelle Ginot dit du regard de l'improvisation : un regard qui balise l'espace¹⁴. Périphérique, ouvert, il flotte sans se fixer sur un point particulier. De ce fait, il reste sensible à ce qui se passe autour de lui, et aux surgissements inattendus (Ginot 2012 : 221). Ce regard « balayant » se situe « en arrière » du regard-focus : les yeux sont comme retirés dans un arrière-plan. Ceci permet une captation plus large de ce qui se passe autour de soi, et une mobilisation des autres sens. Aussi, on pourrait qualifier ce regard comme « intérieur » parce qu'il prend simultanément en considération ce qui se passe sous la couche de la peau, ajoute la chercheuse.

Ginot en vient à écrire que « regarder, c'est sentir » (Ginot 2012 : 224). Elle formule ce constat notamment à propos de l'expérience du spectateur qu'elle qualifie comme un acte de *ressenti* (du mouvement), plutôt qu'un acte visuel (exclusivement). Le sens de la vue ne se réduit donc pas à la vision, mais entraîne une expérience sensorielle plus large. Ginot affirme que « les sens fonctionnent de façon conjointe et la séparation en différents “modes” perceptifs spécialisés (la vision, l'ouïe, le tact, etc.) est une illusion [...]. Les sens s'organisent plutôt comme sur un “spectre”, où il y a du “visuel”, de “l'auditif”, du “kinesthésique”, et où parfois l'un domine sur l'autre, mais où néanmoins tous sont impliqués » (Ginot 2012 : 219). Ainsi dans l'acte dansant, non seulement les yeux s'agrandissent, mais simultanément, les oreilles s'affinent, les narines inhalent, et l'ensemble des pores se dilatent pour percevoir ce qu'il y a autour.

À l'appui de Gibson et de Merleau-Ponty, Ingold affirme que les sens n'existent pas de manière séparée (dans ce cas-là, la fusion des sensations se passerait lors d'un traitement cognitif), mais qu'ils fonctionnent simultanément. Par conséquent, ce n'est pas dans un acte postérieur que les informations sensibles sont réunies, mais dans l'action d'un corps entier en mouvement, engagé dans son environnement (il n'y a pas de troisième élément qui permette la fusion entre les sens) (Ingold 2000 : 262). La fusion des sens n'a pas lieu dans

¹⁴ Dans cet article sur le rôle du regard dans l'invention du geste, Ginot distingue le regard de l'improvisation de celui de la chorégraphie. Le regard de la chorégraphie est « focal ». Il pointe et désigne, impliquant une raideur dans la posture, ce qui rend l'accueil des imprévus fragile (Ginot 2012).

une fusion mentale d'images, mais dans la synergie corporelle dans une même et seule action, dans l'acte sensoriel de la rencontre avec le monde.

À partir de cette critique adressée à l'anthropologie des sens et du constat de l'acte dansant comme expérience sensorielle holiste, nous pouvons réfléchir à ce qu'est la sensation. Merleau-Ponty s'oppose aux théories classiques de la sensation qui la définissent comme « la manière dont je suis affecté et l'épreuve d'un état de moi-même » résultant d'un « choc ponctuel » avec un objet extérieur (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 25). Merleau-Ponty rejette la sensation comme l'expérience immédiate d'un monde extérieur (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 30) et la conception des sens comme vecteurs ou transmetteurs d'informations. Cette conception classique de la sensation – une affectation liée à un choc instantané – est par ailleurs celle que nous propose *Le Nouveau Petit Robert*. La sensation y est définie comme « phénomène psycho-physiologique par lequel une stimulation externe ou interne a un effet modificateur spécifique sur l'être vivant et conscient » (Rey-Debove et Rey 2002 [1967] : 2405). Selon cette acceptation commune, la sensation est donc la réponse à une stimulation, interne ou externe.

Or, si la sensation n'est pas, selon Merleau-Ponty, la réponse directe à un choc instantané, qu'est-elle donc ? Il écrit que la perception est influencée par l'évaluation de la situation que fait le sujet percevant, ce qu'il décrit par la notion de *jugement*. Ainsi dans l'acte de perception, l'expérience sensitive s'associe à la faculté de jugement (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 56). Ainsi la sensation résulte non seulement de la rencontre avec l'objet, mais du préjugé du sujet face à cet objet. Le phénoménologue ajoute le rôle des *souvenirs* dans l'acte perceptif (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 46). Il écrit que nous percevons un objet en étant influencés par toutes les expériences préalables que nous avons déjà eues avec cet objet. Ainsi la table est perçue de la manière qu'elle rappelle à l'esprit les souvenirs d'autres expériences avec la table. Les associations d'idées liées aux souvenirs sont donc aussi partie prenante de l'acte de perception.

Merleau-Ponty dit que l'objet n'est perçu que dans un rapport avec son fond (le contexte, l'environnement, le phénomène) (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 56). En parlant des couleurs, le philosophe écrit que la couleur ne se laisse jamais sentir comme pure impression, car elle est toujours dépendante d'un contexte, par exemple de la qualité d'un objet : texture/matériau du tapis, jeux d'ombre et de lumière affectant la matière du tapis, espace dans lequel s'inscrit l'objet (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 34). La sensation est donc aussi liée à un contexte perceptif.

Plutôt qu'une question de réaction à un élément extérieur (et transmis par les sens), le phénoménologue considère la sensation de manière relationnelle, comme une manière de coïncider avec une impression (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 36). Lorsque je danse avec une chaise, je suis influencée par mes expériences antécédentes avec des chaises. L'acte de perception fait donc converger les notions de *sensation*, de *jugement*, de *souvenir* et d'*association*.

Ann Cooper Albright ajoute une dimension politique à l'acte de perception, évoquant l'enlacement entre la vision, la sensation et les politiques de représentation. La perception n'étant plus considérée comme un phénomène réceptif passif (Cooper Albright 2017 : 223), c'est dans un rapport vivant entre le corps et l'environnement, dans l'expérience du monde même que se manifestent les politiques de la représentation, car les manières dont nous le percevons par « le genre, la classe, la race et les sensibilités régionales [culturelles] influencent les processus d'incorporation » *TR* (Cooper Albright 2017 : 230). Danser avec des objets est donc bien plus qu'une rencontre avec de la simple *matière* et voir un corps dansant en dit plus qu'un corps organique en mouvement.

La conception relationnelle de la sensation décrite par Merleau-Ponty est partagée par Ingold qui parle de sensation (*feeling*) comme « un mode d'engagement actif et réceptif dans le monde », plutôt qu'« une réaction passive et intérieure de l'organisme à une perturbation extérieure » *TR* (Ingold 2000 : 411). Pour Ingold, la sensation est dialectique, impliquant un jeu de résonance entre le sujet et le monde. Ingold refuse la thèse de la sensation comme manifestation intérieure, déclenchée par un état affectif intérieur. Il cherche aussi à la définir de manière pragmatique. Il s'agit de comprendre ce que *fait* la sensation plutôt que ce qu'elle *est* (Ingold 2000 : 411).

Ainsi, la sensation n'est pas un état émotionnel (intérieur) qui se prolonge dans les gestes (extérieurs) (Ingold 2000 : 413), mais « un mode d'engagement actif et perceptuel, une manière d'être littéralement "en contact tactile" avec le monde » *TR* (Ingold 2000 : 23). Aussi, pour revenir aux sensations en danse, elles sont générées dans l'acte de rencontre entre le danseur et son milieu. La rencontre avec un codanseur, un objet, l'espace et les sons s'associe aux souvenirs, aux expériences antécédentes et à l'évaluation de la situation, créant des sensations particulières.

Dès lors que les matières présentent des qualités « sensorielles », nous pouvons comprendre que la sensation n'est pas juste du côté de l'humain, mais se situe quelque part entre l'humain et la matière. Aussi, pour maintenir à l'esprit la qualité sensorielle de la matière, je préfère parler de *sensorialité* plutôt que de *matérialité* du monde. Inspirée par la critique d'Ingold (2011a : 20-23), nous supposons un monde *insensible* lorsque nous parlons de matière, qui s'opposerait au monde *sensitif* de l'humain. Par cela, nous induisons une différence ontologique entre un sujet perceptif (capable de percevoir des sensations) et un règne de la matière, insensible.

Or, bien que les matériaux ne « ressentent » pas à la manière des humains, ils présentent des caractères *sensibles* : le tapis a une texture (doux, rugueux), la table est bleue ou rouge, carrée ou rectangulaire, en bois ou en métal. Les objets ne sont donc pas *juste* des matières brutes. Celles-ci ont des qualités qui leur donnent une texture et une épaisseur et qui, par conséquent, affectent le sujet dansant. Merleau-Ponty écrit qu'« un objet est un organisme de couleurs, d'odeurs, de sons, d'apparences tactiles » (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 64). Le sentir « désigne une expérience dans laquelle ne nous sont pas données des qualités "mortes" mais des propriétés actives » (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 78). Ces qualités sont plus que des matériaux : elles sont liées à nos capacités de *jugement*, à nos *souvenirs*, à des *associations* (à d'autres objets) et au *fond* (le milieu de l'objet).

C'est donc à dessein que je ne l'utilise pas la notion de matérialité et privilégie celle de sensorialité. Plutôt qu'un concept, la *sensorialité* me semble être un terme qui permette de dépasser la dichotomie entre un sujet « sentant » et un monde « insensible ». Elle implique

la sensorialité du sujet dansant autant que celle des matériaux avec lesquels le danseur entre en interaction. En considérant la sensorialité autant du côté du sujet que de celui du monde, j'estime que le geste résulte de la rencontre *sensorielle* entre le danseur et la matière. Par ceci, je cherche à *dés*-intérieuriser les sensations : plutôt que de les voir exclusivement « à l'intérieur » du sujet, je les vois dans la relation entre le sujet et le monde.



Cie Nicole Seiler, Shiver (2014) © Nicole Seiler

Maintenant que le phénomène de sensation a été explicité sous l'expertise de la danse, nous pouvons à nouveau considérer la catégorie de sens. Ingold écrit qu'en réduisant le corps à des sens objectifs et énumérables, l'anthropologie des sens ne permet pas de comprendre comment le corps perçoit (Ingold 2000 : 283-284). Merleau-Ponty exprimait déjà au milieu du xx^e siècle que la science « assujettit l'univers phénoménal à des catégories qui ne s'entendent que de l'univers de la science ». Insatisfait, le phénoménologue reprochait à « la théorie de la sensation » de produire « des objets nettoyés de

toute équivoque, purs, absolus » (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 34). Blackman semble prolonger la critique merleau-pontienne en évoquant les limites de la science pour théoriser les affects, les passions et les émotions (Blackman 2008a : 27). Par conséquent, dans quelle mesure la catégorie de sens est-elle indispensable pour restituer l'expérience sensorielle du sujet dansant ? C'est à cette question que j'ai voulu répondre ici, en abordant le problème par le prisme de la sensorialité, plutôt que par celui des sens.

Malgré ces critiques, nous pouvons être reconnaissants à l'anthropologie des sens d'avoir attiré l'attention sur un nouveau champ de recherches. Lisa Blackman parle d'un intérêt transversal dans les sciences sociales depuis les années 1980 pour un corps senti (Blackman 2008b : 52), c'est-à-dire un corps fait de sensations et d'affects. Contrairement aux approches fonctionnalistes, structuralistes et symboliques qui avaient tendance à réduire le corps à une matière *inerte*, l'approche *vitaliste* du corps est de plus en plus privilégiée (Blackman 2008b : 57). Patricia Clough ajoute que ce tournant *sensitif* est né par réaction au déconstructivisme et au poststructuralisme, auxquels était reprochée la disparition du sujet (Clough 2008 : 1). Il a donc été question de revenir à un sujet qui *sent* comme première condition de l'être-au-monde.

Sensation et connaissance

Le dernier aspect que je souhaiterais aborder quant à la sensorialité est le rapport entre sensation et connaissance. L'expertise en danse se base sur une connaissance sensorielle du monde. Je *connais* le monde, parce que je l'ai sensiblement touché, parce que je l'ai *inhale*, *goûté* et *palpé*. Cette connaissance s'acquiert dans les improvisations en danse, par le fait de toucher des objets, de frotter la façade du bâtiment, de palper la texture du sol, d'écouter la mélodie du silence ou de goûter la salive. Je *connais* mon environnement parce que je l'ai touché, caressé, croqué, senti, reniflé, traversé, foulé. Je le connais parce que j'ai pris le temps de m'arrêter, de l'explorer dans ses moindres recoins, dans la diversité de *ses ombres*.

Drama studio Aberdeen (janvier 2017)

Les lumières sont éteintes lorsque j'arrive au studio. Les derniers rayons rosés et bleutés de la journée illuminent la pièce dans la pénombre. C'est le mois de janvier, la tombée de la nuit commence à 15 h 30.

Je branche mon ordinateur, lance ma liste musicale et me change. J'ouvre mon calepin et parcours mes notes précédentes sur les ombres.

Quelle est la substance de l'ombre ?

Je repose mes notes et commence par marcher en cercle.

J'aperçois mon ombre derrière moi. Malgré mes changements de direction, mon ombre se dirige toujours vers le fond du studio. Soudainement, une deuxième apparaît. Était-elle déjà là ? Est-elle constamment là et c'est seulement à présent que je la vois ? Vient-elle d'apparaître ? La première est plus saillante que la deuxième. Puis une troisième se joint au binôme. Elle émerge d'un coup, à quelques centimètres de distance des précédentes.

À chaque cercle effectué, je fais une nouvelle observation que je viens reporter dans mon cahier de notes.

J'allume les lumières. Une ombre. Une deuxième. Une troisième, derrière moi. Pour voir celle-ci, il faut que je me retourne. Certaines parties de l'ombre sont d'une noirceur plus intense. Lorsque je suis penchée en avant sur mes genoux, une deuxième ombre apparaît : le reflet de ma tête, avec une forte intensité, à l'intérieur de la première ombre plus discrète. Par moments, j'en ai compté jusqu'à cinq.

Il m'a fallu ce passage en studio et cette rencontre avec mes ombres pour prendre conscience de la diversité des ombres qui peuplaient mon quotidien, à commencer par la silhouette de mon corps qui m'accompagnait de manière quasi incessante. Avant ceci, je n'étais que peu attentive au fait que je projette sur le sol, les parois et les murs une ombre à tout instant, de même que le font les arbres, les objets et les autres éléments du monde. Dès lors, je commençais à appréhender le monde depuis la perspective de ces ombres – tout comme les prisonniers de la cave de Platon.



Cie deRothfils, Park (2016) © deRothfils

Ce n'est pas parce que j'ai lu des ouvrages sur les ombres que j'ai pris phénoménologiquement conscience de leur présence, mais bel et bien parce que j'y ai été attentive dans l'acte même de perception. Elles me sont alors apparues dans les micro-événements de mon existence, comme les discrets reflets obscurs de mes doigts sur le clavier lorsque je pianote sur mon ordinateur, lorsque je marche sur la route, lorsque je danse la salsa, lorsque je nage ou lorsque je cours sur la plage. Et lorsque je vais au théâtre, il m'arrive à présent de ne plus regarder les interprètes, mais de regarder la performance à partir de leurs ombres projetées sur le plateau. Ma rencontre avec les ombres a donc été initiée par le temps passé en studio à les explorer. Parce que mon regard a été interpellé, parce que je me suis mise à les scruter, à saisir leurs apparitions, leur variété, leurs temps et formes d'apparition, j'ai alors découvert leur présence dans mon ordinaire.

Selon Ingold, la connaissance du monde ne peut se faire qu'à travers la perception (Ingold 2000 : 243) : je connais en fonction de *ce que* et *comment* je perçois. Les objets, sons et formes que j'ai touchés, goûtés, entendus et visualisés en studio ont acquis une valeur singulière, de sorte qu'ils sont devenus des éléments que je peux

qualifier de *connus*. Parce que j'y ai eu affaire, que mon attention y a été portée, parce que j'ai pris le temps de les scruter, parce que je les ai sensoriellement explorés, parce que je les ai *inhalés, goûtés et palpés*, ils me sont devenus des « objets de connaissance ». Ainsi, lorsque je retrouve ces objets par la suite dans l'ordinaire, il se dégage une familiarité qui m'amène à dire : je *connais*. La danse est un savoir, une *connaissance du monde*, en raison de cette expérimentation sensorielle. Ce que l'on fait quotidiennement sans conscientiser (prendre une casserole, couper des légumes, balayer, repasser) devient soudainement chargé de *qualités*. En prenant conscience de ce que je fais – jusque dans les moindres gestes –, j'entre dans une connaissance *approfondie* du monde : « L'expertise du danseur se situe aux confins de son intimité sensible, traquant toujours plus finement la profondeur d'un plié, le lâché d'une cheville, la vibration d'une cage thoracique ou la poésie d'un souffle » (Bienaise 2014 : § 1).

Prenons à présent l'exemple d'un divan en cuir brun, objet central dans la pièce de *Park*. Nous savons tous ce qu'est un canapé. Nous savons ce à quoi il sert et comment nous y asseoir. Dans notre perception du canapé, nous l'expérimentons par rapport à nos expériences antécédentes, c'est-à-dire avec le souvenir de tous les canapés que nous avons déjà rencontrés. Comme le disait Merleau-Ponty, les sensations et les images qui amènent à la connaissance apparaissent exclusivement dans un horizon de sens qui évoque le passé (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 38). La mémoire et les souvenirs sont donc toujours présents dans la perception, ce qui nous amène, dans l'expérience du canapé, à le voir comme un siège sur lequel on s'assied, en s'appuyant contre le dossier. Or, l'exemple ci-dessous me permettra de montrer de quelle manière l'improvisation en danse permet d'approfondir la connaissance de l'objet.

Pendant le processus de création de *Park*, plusieurs improvisations ont été faites autour du divan. Dans l'une des séquences, les trois interprètes Fhun, Giulini et Moritz s'approchaient depuis le fond du plateau, derrière le canapé, pour tomber à la renverse sur le dossier. Ils s'écrasaient alors sur les coussins, puis se laissaient glisser



Cie deRothfils, Park (2016) © deRothfils

jusqu'au sol. Dans une autre série d'improvisations, Fhun a exploré les différentes possibilités de se laisser tomber depuis l'accoudoir. Elle a répété l'exercice pour explorer toutes les manières possibles de se laisser chuter. Encore dans une autre série d'improvisations, Giulin a expérimenté les accrochages avec le canapé. Il s'y approchait depuis des directions différentes. La rencontre brusque et soudaine avec l'objet l'entraînait dans une perte d'équilibre et une chute.

Ces improvisations ont conduit les interprètes à une meilleure connaissance de l'objet *divan*. À force de percuter l'objet, Fhun, Giulin et Moritz ont découvert le canapé sous différents angles. Comme l'écrit Merleau-Ponty, nous voyons d'habitude l'objet à partir d'un seul point de vue, depuis l'emplacement que nous occupons (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 95). Nous voyons une seule facette à la fois. Ici, les interprètes ont fait l'effort d'explorer l'objet sous la multitude de ses visages. Parce qu'ils dansent sur/avec le canapé (s'y allongent, font des culbutes, se laissent tomber de l'accoudoir, se laissent glisser, s'assoient sur le dossier), ils multiplient les angles de vue depuis lesquels ils perçoivent le canapé. Dès lors, ils en observent « pratiquement » la forme, la courbure, la texture, en sentent l'odeur, prennent conscience de la température froide du cuir.

Merleau-Ponty affirme que la sensation est un élément de connaissance (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 36) et Surrallés parle de la sensation comme pré-cognitive. Surrallés écrit que le corps *sent* avant qu'il ne *pense*, aussi « la sensibilité [...] délimite le monde tel que nous le percevons » (Surrallés 2004 : 67). Il ajoute que les sensations, c'est ce que nous percevons du corps, ce qui délimite notre connaissance du monde. Aussi, c'est parce que j'ai mangé un fruit de la passion que je sais ce que c'est (et non parce que j'ai lu sa définition dans le dictionnaire), et parce que j'ai marché le long des Champs-Élysées que je connais Paris (et non parce que j'ai lu l'*Encyclopédie de l'histoire de France*). La sensorialité est ce qui nous permet de nous mouvoir dans le monde. Connaître le monde, c'est d'abord le sentir. Et sentir le monde, c'est le connaître.

C'est aussi ce qu'affirme l'anthropologue David Le Breton en écrivant que la vie affective « répond toujours à une activité de connaissance liée à une interprétation par l'individu de la situation où il est

plongé » (Le Breton 2008 : 92). L'anthropologue ajoute que la vie affective est une « pensée en mouvement » (Le Breton 2008 : 92), rapprochant ainsi affects et raison. Et comme le dit justement Françoise Héritier, « le monde existe à travers nos sens avant d'exister de façon ordonnée dans notre pensée et il nous faut tout faire pour conserver au fil de l'existence cette faculté créatrice de ses sens : voir, écouter, observer, entendre, toucher, caresser, sentir, humer, goûter, avoir du "goût" pour tout, pour les autres, pour la vie » (Héritier 2012 : 87).



Cie Massimo Furlan/Numero23Prod, Un Jour (2014)
© Laure Ceillier & Pierre Nydegger, Numero23Prod

Ce chapitre visait à mettre en valeur le sentir à l'origine du geste et les sensations qui le *fabriquent*. J'ai mis en exergue que le geste provient entre autres de la rencontre sensorielle avec le monde. En revenant aux situations d'échauffement et d'improvisation, j'ai souligné comment la sensorialité est fondamentale dans l'expérience dansante, à partir de laquelle commence toute improvisation. Le

geste est puissant parce qu'il est *affecté*, autrement dit *habité* de sensations. La sensorialité se loge donc dans l'ombre du geste et se situe en amont de toute création de mouvements. Si Merleau-Ponty apporte de nombreux éclairages sur ce qui se passe dans la perception et sur ce que sont la sensation et le sentir, j'ai, pour ma part, essayé de revenir à une expérience plus incorporée pour montrer ce que cela signifiait concrètement dans la pratique dansante.

Je ne tomberai toutefois pas dans l'écueil inverse qui ferait de la danse un art sensoriel exclusivement. Comme nous le verrons par la suite, la danse contemporaine est aussi faite d'idées, de concepts, de pensées et de théories. L'acte dansant, par l'effectuation du geste, renvoie donc simultanément à l'univers des sensations tout comme au monde de la pensée. Le philosophe et praticien de *Feldenkrais* Richard Shusterman pense d'ailleurs qu'« une meilleure écoute de nos perceptions sensorielles [...] pourrait améliorer nos facultés de cognition et d'action¹ » (Shusterman 2010 : 17).

¹ « La soma-esthétique s'occupe de l'étude critique et de la culture méliorative de notre expérience et de notre usage du corps vivant (ou soma) en tant que site d'appréciation sensorielle (*aisthêsis*) et de façonnement créateur de soi » (Shusterman 2007 : 11).

6

L'Ombre des vivants



Cie Massimo Furlan/Numero23Prod, Un Jour (2014) © Claire Vionnet

Les productions qui font l'objet de ce livre ont été choisies en raison de leurs méthodes de travail et de leur thématique. Toutes abordent des questions existentielles, telles que la solitude, la peur, la vacuité, le rapport entre les morts et les vivants. Alors que d'autres compagnies basent leur travail sur une recherche principalement *formelle* (sur le mouvement), sur l'histoire de la danse ou encore sur les dispositifs scéniques (comme le rapport entre interprètes et spectateurs), les compagnies que j'ai accompagnées tendent plutôt vers une approche dite « conceptuelle ». Elles créent à partir d'une recherche *thématique*, explorant un aspect de la vie humaine, en s'appuyant notamment sur les sciences humaines.

Dans ce chapitre, il sera question de l'univers de sens créé à l'occasion de la production d'une pièce chorégraphique, c'est-à-dire les histoires que se racontent les membres de la compagnie autour de la dramaturgie de la pièce. Chaque geste, chaque objet, chaque élément qui surgissent sur le plateau sont bel et bien *choisis*. S'il arrive que l'idée survienne par hasard, nous verrons qu'un sens est construit *a posteriori* de manière à articuler les différents éléments les uns aux autres. J'expliquerai quels sont les différents éléments qui participent à l'élaboration du sens qu'abrite la pièce et qui s'élabore au quotidien dans le studio.

Concernant la notion de sens, Laurence Louppe la dissocie de celle de narrativité (Louppe 1997 : 24). Il ne s'agit pas d'un récit narratif (qui renverrait à un référent clair du monde) et qui serait lisible pour le spectateur. Louppe affirme que le sens se construit dans la rencontre entre le plateau et les gradins, car le sujet interprétant a une place centrale dans l'élaboration de ce sens². Susan Foster entend la notion de sens non pas dans sa connotation linguistique, mais d'une

² J'ai également développé cette question dans un article sur la réception du spectacle comme acte d'improvisation (Vionnet 2017).

manière plus abstraite. La chercheuse en danse écrit que le sens de la chorégraphie, lié à la dramaturgie de la pièce, est donné par ce qu'elle appelle les « conventions » de la danse : le cadre (*frame*), les modes de représentation, le style, le vocabulaire et la syntaxe (Foster 1986 : 187). Elle ajoute que la danse et le corps en mouvement ont un sens étroitement lié au monde³ (Foster 1986 : 188).

Je montrerai que les thématiques des pièces sont abordées de deux manières différentes, dans certains cas par une recherche inspirée du travail de chercheurs en sciences humaines, dans d'autres par le questionnement personnel des chorégraphes. À partir de là, nous explorerons la création des figures et des personnages de scène.

Un autre trait transversal de ces pièces chorégraphiques concerne la mise en scène d'entités étranges, tantôt humaines, tantôt renvoyant à l'au-delà comme des « monstres virtuels » pour *Shiver*, des spectres pour *Wilis*, un « cadavre » pour *Insomnia 2 – In memoriam*, des « revenants » et des fantômes pour *Un Jour*. Parfois, l'interprète reste dans son corps anthropomorphe et la référence à l'étrangeté se fait par un travail sur le regard ou sur la gestuelle ; d'autres fois, les chorégraphes font appel à des icônes culturelles symboliques comme le fantôme au drap blanc, le somnambule en robe de chambre crème, la tête de mort ou le mort alité sur le linceul. Des masques et des costumes sont alors utilisés.

En Suisse, les figures fantasmagoriques sont courantes dans les spectacles de danse contemporaine et revêtent de multiples formes : avatars de jeux vidéo (*Madame K* de Nicole Seiler), androïdes (*Marvin* de Jasmine Morand), ou comme l'illustrent les photos suivantes, squelettes et fantômes (*After Life* de Simone Aughtlerlony), super-héros ([*Love Story*] *Superman* de Massimo Furlan). Cette pratique n'est pas nouvelle, mais s'inscrit dans une

³ Dix ans plus tard, Foster écrit que le corps n'est pas le véhicule expressif de quelque chose d'autre. Plutôt que de voir le corps comme *représentation*, comme s'il se substituait à une absence, Foster comprend le corps comme lui-même producteur de discours et de significations (Foster 1996 : xi). Cette manière de percevoir le soma souligne une conception du corps en termes de performativité et d'*embodiment* (plutôt que de symbolisme).

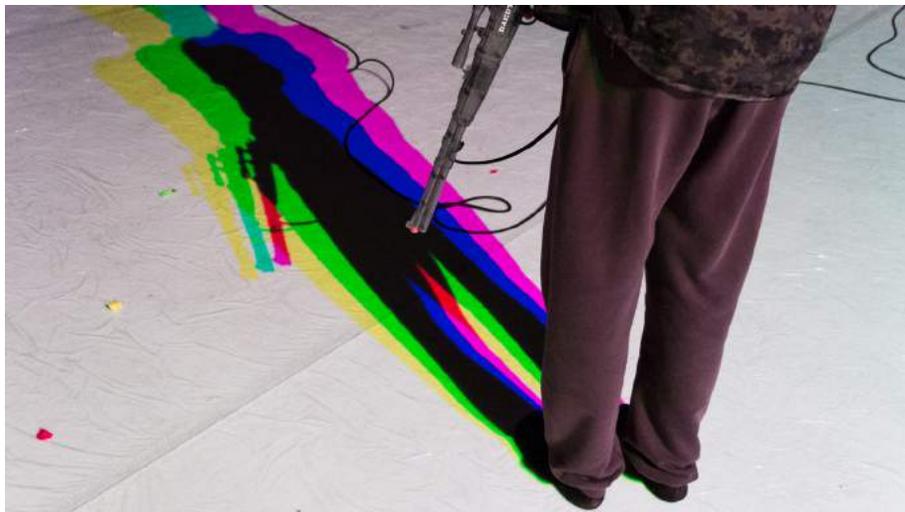
tradition chorégraphique (et plus amplement des arts de la scène⁴) puisque les ballets romantiques restés dans la mémoire collective et aujourd'hui encore mis en scène parlent de spectres (*La Sylphide*, *Giselle*, *La Belle au bois dormant*⁵) (Laplace-Claverie 2012). Les deux grandes icônes de la danse moderne, Mary Wigman et Martha Graham, ont aussi chacune créé leur pièce de sorcière : *Hexentanz* pour la première (Launay 2012) et *Cave of the Heart* pour la seconde (Gauville et Suquet 2012).



Cie Massimo Furlan/Numero23Prod, Love Story Superman (2004)
© Loncarevic_Numero23Prod

⁴ Pour le lecteur intéressé par la question, je renvoie à l'article d'Olivier Goetz et de Jean-Marc Leveratto sur les techniques de fabrication du fantôme dans l'histoire du théâtre. Les chercheurs parlent de deux ouvrages du XIX^e siècle qui rendent compte de stratégies pour accentuer la dimension spectaculaire sur scène, et même pour attirer de « vrais » fantômes (Goetz et Leveratto 2002 : 430).

⁵ Hélène Laplace-Claverie écrit que les ballets et les opéras sont friands de démons, sorciers et autres thèmes surnaturels depuis l'âge baroque jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, et tout particulièrement dans les ballets romantiques (Laplace-Claverie 2012 : 5).



Cie deRothfils, Park (2016) © deRothfils

Afin d'éviter de réduire ces figures à leur caractère *fictionnel* et induire par ceci une ontologie différentielle entre ce qui serait de l'ordre du *réel* et celui de l'*irréel*, je les ai regroupées sous le terme « ombre » que j'utilise comme générique pour me référer à l'ensemble des entités « fantasmagoriques » créées dans les pièces observées. L'usage du mot « ombre » n'est pas anodin, puisqu'il renvoie également au procédé de fabrication de ces figures. Ainsi les jeux d'ombre et de lumière ont été utilisés pour créer les monstres de *Shiver*, le spectre de la *Wilis* et l'âme d'Anne d'*Un Jour*. Les ombres ont aussi été particulièrement pensées dans *Park* pour produire la silhouette tricolore des interprètes, ou dans *Un Jour* pour produire les effets d'ombres en fond d'écran, comme le montrent les images ici présentes.

La réflexion que je mènerai sur la création des figures scéniques me permettra de questionner le sens de la pratique chorégraphique. J'é mets l'hypothèse que les figures élaborées pour ces productions ont de commun *une étrangeté* : soit il s'agit de personnages anthropomorphes *bizarres* (à forme humaine), soit des figures de l'ombre qui touchent aux « frontières » de l'humain (fantômes, monstres et esprits). Par la création des figures de l'ombre, les chorégraphes jouent avec les frontières de l'anthropomorphie.



Cie Massimo Furlan/Numero23Prod, Un Jour (2014)
© Laure Ceillier & Pierre Nydegger, Numero23Prod

J'exposerai plus amplement l'idée selon laquelle cette étrangeté est *plus* qu'une simple question de formes. Il ne s'agit pas seulement de créer des personnages *étranges*, mais les interprètes se mettent dans des situations qui les font *réellement* vivre une étrangeté. Je démontrerai qu'en laissant l'étrangeté pénétrer leur corps, les interprètes se laissent provisoirement habiter par elle. C'est notamment par la copie du geste d'autrui et par le port du costume qu'ils en font l'expérience. Cette démonstration me permettra d'en venir à l'hypothèse centrale de mon travail, celle du *geste habité*. Nous verrons comment le geste de l'interprète est habité par l'univers de sens que se crée la compagnie, ainsi que par le *narrative*, c'est-à-dire l'histoire/le récit que l'interprète se raconte pour donner sens à sa chorégraphie. Chaque geste porte la trace de cet univers sémantique créé pendant les mois de création. Ceci soulignera le dernier aspect présent dans l'ombre du geste.

Enfin, ceci nous amènera à nous interroger sur les raisons qui mènent les compagnies à se confronter quotidiennement à de telles questions existentielles. Nous aborderons finalement le statut ontologique des ombres – faut-il croire ou ne pas croire ? – ainsi que la présence des ombres sur les scènes de théâtre.

De la mort et autres thèmes anthropologiques

Face à la diversité des thèmes qui ont été abordés pendant les processus de création que j'ai accompagnés – peur, vacuité, fausses apparences, solitude, rapport entre morts et vivants, chamanisme, spiritisme, rituels de possession, monstres de films d'horreur –, j'ai choisi de m'arrêter ici sur celui de la mort, qui me semble être le thème le plus saillant dans les exemples de terrain. Transversal, il me permet de faire le lien entre plusieurs productions. Voici un extrait du prologue de la pièce *Un Jour* dans laquelle il a été abordé le plus explicitement. Il s'agit d'un dialogue entre *Fabrice*, animateur à la radio québécoise (en costume rouge d'arlequin) et de la marionnette *Ça* (en tissu blanc).

Un Jour Cie Massimo Furlan

Fabrice : est-ce que tu es là ?

Ça : oui oui, je suis là.

Fabrice : est-ce que tu me vois ?

Ça : oui oui, je te vois très bien.

Fabrice : est-ce que tu vois le monde dans lequel nous vivons ?

Ça : non. Par contre je ne vois que toi.

Fabrice : est-ce que tu es là pour me faire du mal ?

Ça : hmm... pas forcément.

Fabrice : est-ce que tu vas rester longtemps avec moi ?

Ça : ça, c'est quelque chose dont il faut qu'on discute, il faut qu'on se mette d'accord.

Fabrice : pour qu'on se mette d'accord, j'ai quand même besoin de savoir une chose, si tu es mort ou si tu es vivant ?

Ça : en fait, j'ai vraiment de la peine à séparer ce qui est mort de ce qui est vivant.

Fabrice : pourtant, je pense qu'il n'y a pas plus de séparation plus évidente. Je sais pas... Prenons par exemple Patrice, un animateur de radio québécoise. Il est pendant son émission en train de parler, les gens l'écoutent, c'est une voix sympathique. D'une manière imperceptible, sa main et ses doigts bougent vers la prise électrique. Il y a un éclair et un grand silence. Il y a quelques secondes, Patrice était vivant et maintenant il est mort. Y a pas plus évident que ça.

Ça : c'est vrai, mais quand on regarde dans le détail, c'est quand même très compliqué. Par exemple, est-ce qu'on considère que la mort c'est le moment du dernier souffle ? Ou est-ce qu'il faut considérer qu'il s'agit du dernier battement du cœur ?

[Entrée de Pierre-Olivier sur le plateau en costume rouge d'arlequin, un micro portatif devant la bouche. Il se place du côté jardin.]



Cie Massimo Furlan/Numero23Prod, Un Jour (2014)
© Laure Ceillier & Pierre Nydegger, Numero23Prod

Ça : ou alors est-ce qu'on considère que c'est le moment où le cerveau n'est plus éveillé, comme on le considère aujourd'hui ? On voit bien que c'est quelque chose qui change complètement selon les cultures, les sensibilités. Puis d'ailleurs, rien ne nous oblige à considérer comme un événement brutal. On peut tout à fait considérer que la mort est un long processus et que finalement, on passe notre vie à mourir, depuis la naissance. Ce qui nous rappelle que la mort n'est pas non plus quelque chose de nécessaire ou si on pense à toutes ces mousses, ces lichens, qui peuvent vivre des milliers d'années sans jamais s'interrompre, qui en fait ne meurent quasiment jamais. On voit bien que la mort n'est pas indispensable. Ce qui d'ailleurs nous rappelle que la mort est une invention relativement récente, qui n'a pas 400 millions d'années, pas plus, et dès qu'elle arrive, elle rencontre un succès fulgurant. Elle offre un tel avantage à l'évolution. Le fait de renouveler chaque génération de façon régulière permet la création de milliers de formes de façon régulière et c'est un avantage créatif fantastique. On se rend compte que c'est vraiment une invention géniale.

Fabrice : tu parles de la mort comme d'une invention, d'une idée, de quelque chose qu'on peut convoquer quand on veut et tout, mais à mon avis, tu oublies quelque chose d'essentiel, c'est la question de la douleur. Je ne sais pas. Prenons par exemple Patrice, un animateur de radio québécoise. Il est en train de parler pendant son émission, les gens le trouvent sympathique. Mais personne ne sait à quel point Patrice souffre et il est hanté par la mort. Il a perdu tous les siens. Sa sœur écrasée par une météorite, sa mère possessive et tyrannique emportée par une tornade. Et son père, à qui il n'a jamais adressé la parole, a explosé avec la bombe qu'il était en train de fabriquer. Patrice est hanté. Il ne dort plus. C'est une douleur incroyable, et toi tu n'en parles pas.

Ça : c'est vrai que chez les humains la mort apparaît comme quelque chose d'un peu problématique, mais en même temps, c'est une chose qui apparaît comme intime, individuelle, personnelle, c'est aussi quelque chose qui évolue selon les sensibilités, les cultures. Et par exemple, la façon dont on vit la mort aujourd'hui, c'est quelque chose qui se met en place au cours du Moyen Âge, autour de l'an 1000 quand on invente le cimetière, c'est-à-dire un lieu où on regroupe tous les corps, c'est un lieu qui tout de suite exerce une forme de fascination parce que ces cimetières deviennent des pôles d'attraction. Et comme on disait à l'époque, les morts appellent les vivants.

[...]

Ça : après, c'est vrai qu'il y a ce cas plus problématique de ces morts, qu'on peut considérer comme étant les revenants, qui viennent sans qu'on les ait sollicités. C'est tout le cas des morts plus problématiques, c'est-à-dire ceux qui ont eu une mort plus violente [*Fabrice dépose la marionnette Ça sur la scène de bois*], ceux vis-à-vis desquels on ne peut pas faire le travail de deuil, qui est en fait une forme de travail d'oubli pour une raison ou pour une autre : par exemple si on n'a pas le corps, parce que quelque chose n'est pas réglé, ou qu'on n'a pas encore trouvé de place. Et c'est quelque chose qu'il faut apprendre à gérer jusqu'à ce que... [*la voix devient plus rauque et pleine de grésillements parasites, elle devient de moins en moins audible jusqu'à disparaître*⁶].

Dès le lever du rideau, le spectateur est introduit au thème de la création. « Qu'est-ce la mort ? » se demandent *Ça* et Fabrice. À quoi sert-elle ? D'où vient-elle ? Afin d'atténuer la lourdeur du propos, ces questions existentielles sont mises en scène d'une manière « légère », presque comique. La voix de l'expert est incorporée par la marionnette (dont j'ai déjà parlé au chapitre *Les corps pluriels*) qui joue sur l'ambiguïté des mondes auxquels elle appartient. Son apparence renvoie au monde de l'enfance et de l'innocence, tandis que le contenu de ses propos à celui de la connaissance. *Ça* est la voix de l'expert – celle de l'historien Pierre-Olivier Dittmar – cependant dans le corps d'un jouet d'enfant (marionnette). En faisant de la mort son thème de dialogue, *Ça* joue sur une opposition, en rapprochant le début de la vie – l'enfance et le jeu – à la mort.

Nous verrons premièrement comment ce thème a été exploré par la compagnie de Massimo. Ensuite, nous le comparerons avec la manière dont il a été traité par la compagnie de Rothfils. Si, dans le cadre d'*Un Jour*, la mort a été abordée par la dimension « scientifique », tel n'a pas été le cas pour les pièces *Totentanz* et *Insomnia 2 – In memoriam*. Nous interrogerons la manière dont la mort a été abordée par les chorégraphes, et surtout, pour quelles raisons elle a été un sujet d'investigation artistique.

⁶ Retranscription du dialogue du spectacle.

Explorer un thème

Si certains éléments du dialogue entre Fabrice et *Ça* paraissent loufoques, les propos de la marionnette sont basés sur des faits véridiques. *Ça* incarne bien la parole de *l'expert scientifique*, puisque l'historien Pierre-Olivier Dittmar a lui-même élaboré le texte à partir de recherches historiques. La première phase de la création d'*Un Jour* a eu lieu au château de Vault à Charolles (France), avec tous les membres de la compagnie, Jane Birkin, deux anthropologues (Marc Augé et Daniel Fabre), un historien du Moyen Âge (Pierre-Olivier Dittmar) et deux philosophes (Vinciane Despret et Serge Margel). La dramaturge Claire de Ribaupierre écrit que « les discussions et les échanges ont porté sur la question des morts et de leur retour sous différentes formes au Moyen Âge, mais aussi dans notre monde contemporain, et dans d'autres cultures, en Afrique, en Asie. L'intensité de l'échange et la qualité des interventions ont donné de très belles impulsions pour le projet » (site internet).

Claire et Massimo écrivent qu'ils ont fait appel à des chercheurs en sciences humaines « afin de saisir le rôle et le fonctionnement des rituels chamaniques qui permettent aux vivants d'entrer en contact avec les morts, mais surtout de renverser la relation unilatérale du vivant en direction du mort, afin de prendre en considération les gestes des morts envers les vivants : car ceux-ci émettent des signes, ils suscitent des récits, ils induisent des actions » (site internet). Cette approche particulière de penser le rapport entre les morts et les vivants suit les nouvelles recherches des « anthropologues, historiens, philosophes [qui] s'interrogent aujourd'hui sur les différents modes de conversation que les vivants entretiennent avec les morts, renonçant à affirmer une séparation nette et définitive entre les deux mondes. Les artistes et écrivains ont depuis longtemps mis en scène des formes fantômes qui nous permettent d'essayer de penser le vivant et le mort dans un même espace, et de relever le défi de "penser à partir du mort" » (site internet). Aussi, plutôt que de voir le mort comme passif et le vivant comme actif, Claire et Massimo ont cherché à montrer la complexité de la question, levant le voile sur les ombres de la recherche scientifique.

Ayant rejoint la production en cours de route, j'ai malheureusement été absente de cette première partie. D'après les échos que j'en ai eus, la forme de rencontre était plutôt celle à laquelle nous sommes familiers dans les salles de séminaires à l'université. Les exposés des différents intervenants (sur la mort dans l'Antiquité, au Moyen Âge, en Afrique de l'Ouest et dans notre contemporanéité) ont nourri les échanges entre les membres de la compagnie. Mes homologues étaient enchantés de leur semaine d'exploration « scientifique », pendant laquelle ils m'ont dit avoir beaucoup appris. Stéphane, ingénieur du son, m'a par la suite confié qu'il se demandait comment transposer le contenu scientifique à la scène, et qu'il doutait qu'il soit possible d'en garder la complexité.

De retour au studio de théâtre, la compagnie a entamé la recherche artistique avec la retranscription des conférences en main, les notes de discussion et les souvenirs des échanges. Tout au long de la création, Claire veillait à rappeler certaines idées évoquées lors de la semaine au château, et Pierre-Olivier alimentait les discussions par des exemples historiques. Alors que ce dernier a commencé le processus de création comme expert scientifique, invité pour ses compétences historiques sur la mort, Pierre-Olivier a ensuite passé de l'autre côté, foulant le plateau avec les interprètes⁷. L'expertise scientifique n'était donc pas seulement le thème d'inspiration pour la création artistique, mais prenait *corps* sur le plateau.

Je m'étonnais toujours du nombre d'heures que passait la compagnie à discuter pendant les journées de répétition : de mort, du rapport aux disparus, du sens de la pièce, du sens de la vie. Tantôt assis en rond sur le plateau, tantôt dispersés dans les gradins, pendant les pauses cigarette ou autour d'un verre de vin après les répétitions, les discussions allaient de bon train au sein de l'équipe. À ces éléments historiques et anthropologiques s'intercalaient des anecdotes personnelles, des souvenirs et des fragments de récits autobiographiques. Sun nous racontait ses visites chez une chamane, lorsque

⁷ Pierre-Olivier n'avait pas pour mission de jouer le rôle d'un comédien amateur, mais d'être dans sa fonction ordinaire de l'expert, du chercheur, de l'anthropologue-historien du Moyen Âge. En lui donnant cette mission, la dramaturge et le chorégraphe désiraient acquérir une authenticité.

petite, elle vivait en Corée. Gianfranco nous parlait des rituels de sa grand-mère dans un village pittoresque de Sardaigne et de ses expériences du candomblé brésilien. Anne disait sa fascination pour le thème et moi-même je racontais mes expériences avec les délivrances d'esprits dans les Eglises évangéliques suisses romandes et les exorcismes de l'Eglise morave en Tanzanie.

Les discussions s'animaient lors d'un échauffement, d'une instruction donnée par le chorégraphe, ou encore, lors de matériel amené par la dramaturge (comme des photos d'iconographies du Moyen Âge). Les discussions créaient une atmosphère de sens au sein du studio. Ainsi, les improvisations, les objets amenés sur le plateau ou les costumes étaient imprégnés de ce cadre de référence sous-jacent. Comme le dit Merleau-Ponty, le fond est toujours présent derrière la forme, du moins en filigrane (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 96). Ainsi, chaque fois que nous regardions un accessoire scénique, nous le voyions sous le prisme du thème de création. La glacière bleue n'était plus juste un frigo transportable pour un pique-nique à la campagne. Perçue sous ce prisme de lecture, la glacière représentait, de mon point de vue, le lieu de conservation des corps.

Le processus de création est donc l'occasion de faire naître un univers de sens autour de la pièce. Ce monde inventé par les membres de la compagnie est alimenté au fil des jours par l'apport d'idées, de suggestions, de morceaux de musique, de références filmographiques, d'objets, d'anecdotes de vie et de gestes. Les sources alimentant la création surgissent aussi bien pendant les heures de répétition en studio que dans la vie ordinaire. Les échanges discursifs occupent une place prépondérante au sein du processus de création, donnant petit à petit chair à l'histoire commune en train de s'élaborer. Le sens de la pièce s'étoffe aussi en grande partie à l'extérieur du studio, lorsque la compagnie se retrouve autour d'un repas. Au fil de ses échanges avec ses amis, son partenaire, les journalistes, les programmeurs et les spectateurs, le chorégraphe compose, définit et précise le thème, le sens, la structure de la pièce et le fil dramaturgique. Toutes ces discussions sont donc en quelque sorte imbriquées dans l'ombre de la création.

La pièce *Totentanz* a été amorcée complètement différemment. La chorégraphe Nina Stadler a reçu un mandat du musée historique de la ville de Berne qui montait une exposition sur Niklaus Manuel (1484-1530), peintre/dessinateur/graveur d'une version de la danse macabre. Nina s'est alors plongée dans l'histoire de ce personnage historique et dans celle de ce phénomène transversal de l'Europe médiévale qui a produit une iconographie abondante de squelettes venant s'emparer des vivants pour les emmener dans l'au-delà. Au premier jour des répétitions, Nina nous a montré quelques reproductions des peintures de Niklaus Manuel, dont elle s'était inspirée pour certains costumes et gestuelles. L'intérêt de Nina était avant tout iconographique, centré sur les images et l'esthétique.

Le premier jour des répétitions, Nina nous a expliqué le concept de la pièce. Pour elle, *Totentanz* évoque la mort, mais aussi la vie, les deux aspects étant intrinsèquement liés, nous dit-elle. La pièce parle de souvenirs personnels, mais aussi du fardeau social de la mort. Nina a découpé la pièce en quatre tableaux pour approcher la mort de manière presque cérémonielle. La chorégraphe imagine les corps dansants se laisser glisser et « tomber » des balcons et des escaliers de la salle du Casino de Berne : une masse de dix-huit corps féminins s'affaissant doucement pendant deux solos d'incarnation de la mort. Nina a en tête des images de guerres et de révolutions. Elle imagine une grande dynamique, beaucoup de mouvements, une grande physicalité et une intensité émotionnelle.

Nina ajoute que le premier tableau est celui de la mort « éloignée », la mort de l'autre, celle de la télévision que nous regardons comme observateur externe. Le deuxième tableau parle de la mort à un niveau plus personnel. Ici, Nina questionne la mort qui nous arrache à nos vies, celle que nous refusons d'accepter, celle qui nous fait peur et qui nous secoue au plus profond de notre être. Le troisième tableau met en scène l'impulsion de vie, le pouls, le battement du cœur qui pulse malgré la perte, celui qui nous pousse à poursuivre la lutte. Enfin, le quatrième est celui de l'acceptation et de la consolation. C'est le moment paisible après le choc émotionnel, lorsque le sujet a accepté la situation, a pardonné, peut retourner en paix à son ordinaire et se réconcilier avec les disparus, et avec la mort. C'est dans ce tableau qu'intervient le duo dansé avec Nora. La réflexion de Nina s'inscrit dans l'ombre de ce duo.



Nina Stadler, Totentanz (2017)
© Bernisches Historisches Museum, Berne. Photo Christine Moor

Contrairement à *Un Jour* qui s'est créé sur deux mois, *Totentanz* réunissait l'entier du collectif pour seulement cinq jours (parallèlement aux répétitions individuelles en petits groupes). Tant Massimo que Nina m'ont expliqué que le temps de recherche « théorique » qu'ils s'accordaient pour explorer la thématique était grandement lié aux contraintes temporelles. Plus ils avaient de temps à disposition, plus ils pouvaient mener une recherche approfondie sur le thème avant de passer à la création artistique.

Travaillant avec ses élèves amatrices du studio Ballsaal, Nina ne disposait pas de temps pour des longues discussions et des recherches sur la thématique. Or, cela répondait aussi à une méthode de travail. Réputée pour la rapidité de ses pirouettes, Nina est particulièrement sensible à la physicalité du geste. Sa recherche artistique est avant tout chorégraphique, focalisée sur l'articulation des corps, l'enchaînement des gestes, la symbiose des formes et la création d'un rythme commun. Ainsi, si elle pose un cadre conceptuel au début de sa recherche, elle le transpose rapidement à la recherche de mouvements.



Nina Stadler, Totentanz (2017)
© Bernisches Historisches Museum, Berne. Photo Christine Moor

La mort était un thème sur lequel Nina avait précédemment travaillé avec Annalena, sa partenaire chorégraphe. Dans l'extrait suivant, je restitue une discussion que j'ai eue avec les deux chorégraphes à propos de leur intérêt pour le thème de la mort. Cet échange a eu lieu juste avant la performance *Insomnia 2 – In memoriam* qui rendait hommage à la vie en célébrant les rites de passage de la vie ordinaire, du baptême à l'enterrement.

Terrasse Turnhalle, Lausanne, Cie deRothfils (avril 2015)

Je rencontre Nina et Annalena sur la terrasse de la *Turnhalle*, en cette belle après-midi printanière. C'est la première fois que je parle avec Annalena, alors que je danse déjà depuis quelques mois chez Nina.

Nina a ses grosses lunettes rouges, de style rétro. Celles d'Annalena sont noires, contrastant avec un rouge à lèvres écarlate.

Nous discutons autour d'un café. Elles me parlent de leur rencontre, de leur collaboration depuis quelques années, ce qu'elles apprécient dans le travail communautaire. Elles évoquent les DeRothfils, la création de la compagnie et leurs aspirations pour ce collectif interdisciplinaire.

Je leur demande pourquoi avoir choisi la mort comme thème d'exploration artistique. Comment sont-elles arrivées à ce sujet ? Annalena me confie que le thème la préoccupe depuis des années. Il refait régulièrement surface, par-ci, par-là. Elle aspire à questionner ce qui est caché et invisible dans notre société, et regrette l'individualisme des rituels contemporains.

« La mort ne se laisse pas saisir en mots. Elle est indéfinissable. Mais pourquoi la société a-t-elle capitulé devant la mort ? » se demandent les chorégraphes.

« La mort est souvent perçue si négativement... La nouvelle d'un décès est vécue comme un choc émotionnel. Mais la mort peut être belle, ajoutent-elles. La mort rappelle le souvenir de ce qui a été beau. C'est aussi un événement collectif, les enterrements soudent la communauté des vivants. »

Nina et Annalena s'intéressent au caractère éphémère de la vie, thème qu'elles ont abordé dans une création précédente. À travers la mort, c'est en réalité l'opulence de la vie à laquelle elles souhaitent rendre hommage. En réveillant le souvenir, elles rappellent les défunts. Célébrer la mort n'est qu'une manière de mieux revenir à la vie...

Tout en constatant la fragilité de l'humain face à la mort, elles évoquent son caractère inéluctable : « Nous y allons tous, tôt ou tard. Il y a donc urgence à parler de mort. »

Un journaliste leur a demandé pourquoi elles abordaient un thème si morbide dans leurs créations. « Pourquoi ne pas l'envisager de manière joyeuse ? répondent-elles. La mort a aussi quelque chose de drôle et de léger. » Les chorégraphes aspirent à célébrer le passé en vénérant les morts. « Nous vivons aujourd'hui uniquement dans le présent. Mais il est bon de se souvenir du passé. »

Penser la mort pour célébrer la vie, tel pourrait être leur devise. Nina et Annalena exhortent les compositeurs à plus de *Messes des Morts*.

C'est d'ailleurs ce qu'elles ont fait lors du solstice d'été, le 21 juin 2014. La Cie deRothfils a joué toute la nuit, lors d'*Insomnia*, emmenant les spectateurs dans une nuit blanche. Les morts disparus ont été pour ainsi dire « convoqués » dans les différentes salles du théâtre de la *Dampfzentrale* à Berne.

Enceinte, Nina n'a pas bu ce soir-là.

Annalena, seulement en modération.

Il n'y a pas eu de répétition en amont de la performance. Les interprètes avaient un protocole à suivre, quelques instructions, et beaucoup d'espace pour improviser.

Cette année, elles reconduiront le rituel le 15 mai 2015 : *Insomnia 2 - In memoriam*.

Nina interroge cette fois-ci la possibilité de jouer avec son garçon d'une année.

L'une des interprètes sera morte pendant les premières heures de la performance. Allongée, elle sera portée et déplacée d'un endroit à l'autre par les membres de la compagnie. À la moitié de la performance, elle reviendra à la vie par le rite du baptême, sur la musique rock du concert des *Specknockerln*.

La démarche de Nina et d'Annalena est donc bien différente de celle de Massimo et de Claire. Les chorégraphes sont parties d'un constat sur la société, énonçant un discours sur la manière dont nous vivons nos rituels contemporains. Ce jour-là, Nina et Annalena m'ont confié regretter la perte de rites communautaires, la manière individuelle de les vivre, et surtout, revendiquer la beauté et la joie liées à la mort. Elles disaient qu'il serait bien de créer plus d'espace aux morts dans l'ordinaire.

En côtoyant les chorégraphes, je prenais conscience à quel point les éléments autobiographiques étaient systématiquement présents dans l'ombre de la recherche artistique. L'impulsion du projet s'ancrait bel et bien dans leur propre vie. Le face-à-face avec la mort

étant inéluctable, celle-ci est d'ailleurs un thème hautement revendiqué sur les plateaux scéniques, et l'art chorégraphique semble être un outil pour la questionner et dialoguer avec elle.

Assise dans sa cuisine à boire un café à l'italienne, j'ai un jour demandé à Massimo de quoi il s'inspirait pour ses créations. Il m'a répondu : « Des éléments biographiques, des souvenirs, des images iconiques de ma chambre d'enfant : le motard italien Giacomo Agostini, Superman. » Le chorégraphe ajoute s'étonner de la présence toujours vivante de certains souvenirs de son passé. Il précise que certains thèmes de pièce sont aussi parfois initiés par des rencontres et des discussions (comme *Un Jour*), ou encore par sa fascination pour certains thèmes.

Pour *Un Jour*, Massimo et Claire racontent que « l'origine du projet [...] est née lors d'une rencontre avec Jane Birkin, suite à une semaine passée à discuter avec elle, dans sa cuisine, et à faire revenir les fantômes de leurs passés respectifs. À parler de la maladie et de la mort, de la proximité avec ceux qui sont partis, mais qui affirment leur présence dans des archives, des lettres, des dessins, des photos, des chansons, des films, des objets. Les absents hantent nos mémoires, nos habitations : ils sont là au quotidien, dans la pensée, la conversation, et nous forcent à inventer de nouvelles formes de communication, un nouveau système de signes » (site internet). Le thème de la mort n'était d'ailleurs pas un nouveau thème d'investigation. Massimo avait préalablement travaillé sur les morts dans l'imagerie (au sein de ses premiers dessins et peintures), et Claire a écrit sa thèse de doctorat sur la question des fantômes, des ancêtres et de la généalogie (chez Claude Simon et Georges Perec).

Au-delà de l'anthropomorphisme

Lorsque je commençais ma recherche de terrain, j'étais fascinée par la variété des personnages et des figures imaginées par les chorégraphes : centaures, licornes, cyborgs, super-héros, sirènes, animaux et autres êtres fantasmagoriques. Composées grâce à divers artifices scéniques (vidéos, costumes, décors), ces figures se mêlaient aux in-

terprètes sur le plateau de théâtre. Assise dans les gradins, je ne cessais de me demander pourquoi les chorégraphes créaient de telles figures. Après avoir été initiée aux coulisses de la création, la question du pourquoi demeure. Je ne serai pas en mesure de donner de raison particulière qui expliquerait pourquoi les chorégraphes s'amuse à créer, reproduire, imiter des êtres vivants ou fantasmagoriques. Eux-mêmes se posent d'ailleurs la même question.

Les pièces rendent compte de ce qui se passe dans la vie de l'humain, de ses préoccupations, et en ceci, les *ombres* sont présentes à côté des humains, des animaux et des objets. La réflexion de ce chapitre est centrée sur les *monstres* de *Shiver*, afin de rendre compte de l'une des manières possibles de produire ces figures de l'ombre. Si, dans cette pièce, Nicole a réellement mis en péril la figure humaine en jouant avec les limites du corps humain, telle n'est pas sa démarche dans d'autres pièces chorégraphiques. Elle travaille aussi avec le corps *brut* des interprètes comme dans *The Wanderers Piece* (2015) ou *Isshh* 𑖦 (2016), sans jouer avec la morphologie des corps dansants.



Cie deRothfils, Park (2016) © deRothfils

Concernant les pièces de Nina et Annalena, elles mettent parfois en scène des figures loufoques comme l'homme mi-ours de *Park*, mais les personnages sont plus souvent *réalistes*.

Revêtus de costumes ordinaires ou de société, l'étrangeté des personnages s'est construite à partir d'un travail sur les gestes et les attitudes. Si les figures sont anthropomorphes, elles ont des comportements étranges, qui ont pour conséquence de troubler les spectateurs. Elles dégagent tension, questionnement, bizarrerie. Tantôt suspicieuses et malines, elles peuvent être méchantes et vicieuses, ou vulnérables et fragiles.



Cie Massimo Furlan/Numero23Prod, Un Jour (2014)
© Laure Ceillier & Pierre Nydegger, Numero23Prod

Quant à *Un Jour*, les personnages de la vie ordinaire sont mêlés aux morts et aux fantômes. Pour représenter l'âme d'Anne, l'ombre de l'interprète est projetée sur l'écran géant à l'arrière du plateau. L'ombre se détache du corps immobile sur la balançoire, comme le

montre la photo, et danse indépendamment du corps de l'interprète. Le sociologue Jean Foucart écrit que « le cadavre en voie de décomposition est le monstre que tout vivant ne pourra manquer de devenir un jour. Il est le monstre le plus répugnant et le plus agressif qui métamorphose les choses les plus belles en horreurs insupportables » (Foucart 2010 : 47). Aussi, la figure du monstre n'est pas nécessairement répugnante. Dans les exemples de terrain, elle est même plutôt attirante. Le cadavre d'Anne ou les monstres de *Shiver* sont esthétiques et plaisants à regarder.



Cie Massimo Furlan/Numero23Prod, *Un Jour*
(2014) © Laure Ceillier & Pierre Nydegger,
Numero23Prod

Les autres figures de la pièce d'*Un Jour* sont tantôt humaines, tantôt elles renvoient à l'au-delà. La chamane Sun, d'origine coréenne, est revêtue d'une longue robe blanche et suspendue dans les airs lors des incantations. Les revenants sont symbolisés par l'arlequin à tête de mort et les fantômes au drap blanc. Le choix des représentations visuelles

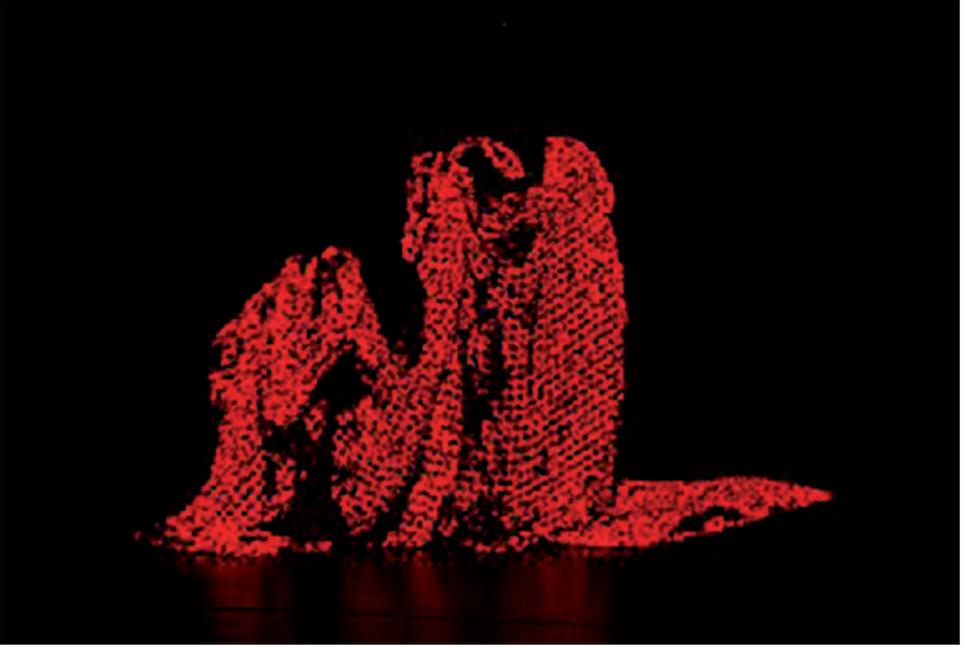
n'est pas anodin, mais répond à une réflexion dramaturgique. Claire et Massimo écrivent que « l'iconographie du fantôme est immense, omniprésente : corps évanescents, ombres, luminescences, souffles, traces blanches. S'il est ce qu'on ne voit pas, ce qui échappe, mais dont la présence est tout de même révélée, le spectre dispose de tout un éventail de représentations, selon les époques, selon les cultures. Dont la plus simple et la plus canonique est le drap blanc troué pour le regard, celle du gentil fantôme en somme » (site internet). Claire et Massimo se sont donc inspirés de cette iconographie du fantôme⁸.

Arrêtons-nous à présent sur les *monstres virtuels* de Nicole, créés grâce à une caméra infrarouge. *Shiver* questionne l'angoisse à partir des films policiers et étudie les codes musicaux et gestuels du cinéma de suspens et d'horreur. La pièce comporte deux créatures. La première, sans cesse en mouvement, brille et scintille (je l'ai décrite au chapitre *Danser sous caméra*). Instable, mutante, elle se compose et se décompose continuellement : elle rétrécit, puis s'agrandit, s'allonge et se verticalise. Elle se déplace, joue entre le bas et le haut, le grand et le petit. La créature semble émerger du néant, suspendue dans les airs, surgissant de l'espace obscur. Au commencement homogène, l'entité éclate en quatre fragments qui s'autonomisent petit à petit les uns des autres. À ce moment-là, le spectateur comprend que la créature est faite de quatre interprètes qui, dès lors, évoluent de manière autonome sur le plateau.



Cie Nicole Seiler, *Shiver* (2014)
© Nicole Seiler

⁸ Pour une histoire de l'iconographie du fantôme, cf. l'article d'Olivier Goetz et de Jean-Marc Leveratto (2002).



Cie Nicole Seiler, Shiver (2014) © Nicole Seiler

La seconde créature apparaît dans la deuxième partie de la pièce. Magma rouge, elle se laisse apercevoir progressivement depuis les rideaux du fond de la scène. Écrasée au sol, elle se glisse vers l'avant de la scène comme le ferait de la lave coulante. Arrivée aux deux tiers du plateau, elle se lève à la verticale puis se déplace, glissant latéralement entre cour et jardin, entre le devant et le fond. Deux interprètes se cachent sous le treillis rouge.

« Monstre », « bête », « lave » et « Frankenstein⁹ » étaient les termes utilisés par les membres de la compagnie pour décrire les deux créatures. Ces noms exerçaient surtout la fonction de codes, permettant de faire référence à la scène. Je parlerai de *créature lumineuse* pour la première et de *magma rouge* pour la seconde. La première est accompagnée d'une musique composée pour l'occasion

⁹ Le nom fait référence au Frankenstein ou le Prométhée moderne du roman de Mary Shelley (1818), mettant en scène les dérives des expérimentations scientifiques qui peuvent mener à la création de monstres. Nous avons visionné l'une des adaptations cinématographiques du roman, la première datant de 1910 (de J. S. Dawley).

selon les codes musicaux du cinéma de suspens, et la seconde est associée à la chanson *Igor's Party*, parlant du monstre Frankenstein¹⁰. La première figure est composée de quatre interprètes en costumes de rembourrage noirs illuminés par la caméra infrarouge, alors que pour la deuxième, les deux interprètes sont recouverts par un treillis militaire rouge.

Afin d'explorer la question du suspens, Nicole a invité à deux reprises un historien du cinéma pour venir parler des monstres dans la production cinématographique. Suite aux exposés, les membres de la compagnie sont arrivés à la conclusion que ce n'est pas la silhouette qui rend le monstre menaçant, mais son invisibilité. Les ombres effraient parce qu'elles peuvent apparaître à tout moment. L'indétermination du monstre lui donne sa force, c'est-à-dire le fait de ne pas savoir qui il est, ni ce à quoi il ressemble. « Un monstre en cage ne fait pas peur », s'est exprimée Claire, la plus jeune interprète de la compagnie. C'est parce qu'il est en liberté, qu'il rôde et qu'il pourrait surgir d'un instant à l'autre qu'il génère une angoisse. De ce constat sont nées les deux créatures.

Le premier monologue de la pièce rend compte de cet argument. Les rideaux de velours rouge viennent de s'ouvrir, le plateau est vide, excepté un rond lumineux. Les spectateurs entendent la voix préenregistrée de Mike. Les mots sont lents, pesés, interrompus par de courtes pauses vocales. La voix – qui descend parfois dans les tonalités graves, rendant l'atmosphère pesante – est mystérieuse, suscite l'étrangeté, autant par sa qualité sensitive que par le contenu sémantique des mots. Chaque énonciation est une action performative qui vient imprégner la chair des spectateurs. Cet extrait rend manifeste l'incertitude autour de la figure de monstres.

¹⁰ La chanson est issue de l'album *The Ultimate Rockin' Halloween Party* (American Horror Songs 1930s-1950s) sorti par The Viper Label en 2009.

Shiver, Cie Nicole Seiler

« Ça commence toujours de la même manière... une expérience commune... que tous partagent... ici... maintenant... déjà... c'est en train de terminer... oh oui... la finale a commencé... le rideau est tombé... Vous le voyez ?... certains d'entre vous le sentent... le ressentent... intérieurement... hmm... regardez devant vous... juste là... devant vous... il passe... il passe sous vos yeux... il est là... il est là... regardez-le... bien sûr que vous pouvez le voir... c'est là... en direct... il attend... regardez derrière vous... ça vient ! paralysant... repoussant... vous attirant dans le noir... le noir... le trou... un futur intouchable... cette présence vide... ce vide que vous ne pouvez pas ignorer... ce noir... ce trou... cette obscurité. » TR

Plutôt que de réfléchir à l'ontologie des monstres (ce qu'ils sont ou ne sont pas, de quel monde ils relèvent, s'ils existent réellement), la compagnie a travaillé sur leur rapport avec les humains. Cette relation a été évoquée par les interprètes à travers les notions de peur, de crainte, d'angoisse et d'horreur. C'est donc sous l'angle de la performativité que les monstres ont été abordés, par ce qu'ils *font*, par les traces qu'ils laissent et les effets qu'ils provoquent. Afin de nourrir le processus de création, le cinéma, la littérature et la musique ont alimenté la création des ombres de *Shiver*. Aussi, des fragments de récit de vie, des bribes de souvenirs et des anecdotes personnelles ont été partagés pendant des heures d'échanges discursifs entre les membres de la compagnie.

Les deux créatures de *Shiver* sont donc des entités rompant avec la figure anthropomorphe de l'interprète. Tout a été fait pour éloigner la ressemblance avec l'humain, par une déformation des corps grâce aux costumes et à la caméra infrarouge. La photo suivante révèle l'allure de ces corps, renvoyant à des spectres plutôt qu'à des humains.

Corporéité mi-technologique, mi-esprit, mi-monstrueuse dans *Shiver*, mi-animale, mi-machine dans d'autres pièces, la danse contemporaine nous mène dans le flou des limites entre les règnes traditionnels de l'humain, de l'animal, de la machine et du monde spirituel. En déconstruisant les identités de l'ordinaire, en jouant avec les limites de l'humain par un processus de *défiguration*, la

danse contemporaine semble questionner l'anthropomorphie. Laurence Louppe écrit que « l'anatomie humaine, et même les fonctions élémentaires du corps, ont été revisitées, parfois détachées ou détournées par la danse contemporaine, afin de convoquer, au-delà de la figure admise et reconnaissable, tous ces autres corps possibles, ces corps poétiques » (Louppe 1997 : 66). Selon la chercheuse, c'est pour explorer l'infinité des états corporels et les possibilités de présence que les interprètes reconfigurent les limites anthropomorphiques, en *jouant aux monstres*, en convoquant les ombres.



Cie Nicole Seiler, *Shiver* (2014) © Nicole Seiler

Comme l'écrit Jean Foucart, « le monstre, en effet, est l'autre qui nous dérange, nous pose des problèmes et nous met en question, enfin harcèle notre quiétude et exacerbe nos fantasmes. Souvent, le monstre attire, fascine et dégoûte à la fois ; en partie, sa fascination naît d'un attrait pour l'angoisse et l'abjection » (Foucart 2010 : 47). Les monstres de *Shiver* sont donc peut-être moins une représentation de ce qu'ils sont qu'une manière de questionner les

angoisses présentes dans l'ombre de la vie humaine. Toute pièce est donc une *anthropopoièse*, autrement dit, un espace qui offre une modélisation de l'humain. En proposant un univers de sens, l'œuvre chorégraphique *fabrique* l'humain en le redéfinissant par rapport à ce qui l'entoure, car selon les anthropologues Mondher Kilani et Claude Calame, « l'homme ne peut pas ne pas élaborer une quelconque image de lui-même » (Kilani et Calame 1999 : 6). Dans *Shiver*, l'humain est questionné par la représentation de ce qu'il n'est pas. L'interrogation naît de la confrontation à son pendant négatif, l'ombre.

En quête d'étrangeté

Les créations auxquelles j'ai assisté ont en commun de générer de l'étrangeté sur le plateau. Selon les commentaires récoltés à la sortie des salles de spectacle, les spectacles n'ont pas toujours été agréables à regarder, en créant notamment un sentiment de malaise chez le spectateur. *Shiver* générait une situation étouffante (parfois oppressante), *Wilis* faisait un peu peur, de *Park* se dégageaient à la fois humour et bizarrerie, et *Un Jour* était qualifié d'étrange. Pourtant, le caractère sérieux du thème était atténué par des scènes drôles et légères.

Nous avons préalablement vu comment la caméra produisait de l'étrangeté sur le plateau. Nous verrons ici deux autres manières de se mettre en situation d'étrangeté : celle de l'incorporation du geste d'autrui (par l'exemple du *geste du possédé*) et celle du costume. Nous verrons que c'est en s'inspirant des gestes, des corps et des costumes *d'ailleurs* que l'interprète se place dans une situation qui génère de l'étrangeté. Aussi, ce chapitre a pour objectif de montrer que la création des personnages et des figures qui mettent en déroute l'anthropomorphie de l'interprète n'est pas juste une question de forme. Le jeu auquel se prêtent les interprètes en se frottant aux limites de l'humain et en jouant avec ses frontières les affecte jusque dans l'ombre de leur costume. Les interprètes se soumettent à des règles de jeu qui les font *réellement* vivre des situations étranges. Aussi l'étrangeté ne reste pas à la surface du costume, mais vient *pénétrer* les corps.

Le geste d'ailleurs



Cie Massimo Furlan/Numero23Prod, *Un Jour* (2014)
© Laure Ceillier & Pierre Nydegger, Numero23Prod

Ce regard de Sun, la chamane, surgit dans un montage vidéo, projeté sur l'écran du fond de la scène. L'image apparaît une demi-seconde dans une succession de photographies des personnages de la pièce, dans des attitudes plus étranges les unes que les autres. Les yeux de Sun sont percutants, voire agressifs. Ici, l'étrangeté est produite à partir du corps organique. Il suffit d'un geste – un regard (pour autant qu'il soit adéquat) – pour mettre le spectateur dans une position inconfortable. Comment le danseur crée-t-il cette impression ? Que se passe-t-il dans son esprit et dans son corps dans ce *geste* ? Je montrerai ici que la démarche de l'interprète vise moins à « faire peur » en produisant des émotions pour le spectateur qu'une conséquence de l'expérience qu'il fait en se laissant « pénétrer » par le corps d'autrui. Dans les lignes suivantes, je rendrai compte de la manière dont les interprètes ont travaillé le geste du possédé (dans *Un Jour* et *Shiver*), en donnant préalablement quelques éléments de contexte sur l'univers des pièces.

Un Jour est une incantation solennelle au réveil des morts. Fabrice, animateur à la radio québécoise, a des comptes à régler avec certains membres de sa famille. La chamane Sun rappelle alors les défunts : Anne et son fiancé Stéphane, les parents Diane et Gianfranco. Les interprètes se sont prêtés au jeu de la possession lors de la cérémonie d'ouverture : les revenants sont appelés à revenir sur le plateau de théâtre. Les interprètes n'ont pas visionné de séquences de transe pour analyser les postures et les gestes de la possession. Lors des premières improvisations, j'ai pourtant été surprise par la similarité des gestes, des attitudes et des qualités de mouvement. Improvisant simultanément et séparément, les mêmes signes transparaisaient : petits tremblements, yeux vides, répétition du même geste (avant-bras comme essuie-glace, balancement régulier de la tête de gauche à droite), déséquilibres, spasmes, contorsions, à-coups de tête, désarticulation entre les parties corporelles, chutes. Une progression du rythme s'instaurait, du lent au rapide, du petit au grand, du micromouvement au geste spectaculaire. C'est aussi la voix qui s'exprimait : chants, lamentations, plaintes, cris, incantations dans des langues étrangères.

En observant les improvisations, je me disais qu'il y avait un imaginaire commun autour du geste du possédé pour que tous les interprètes fassent quelque chose de similaire. En m'entretenant avec les interprètes les jours suivants, je prenais conscience qu'ils s'étaient tous intéressés une fois ou l'autre à la question de la transe, et qu'ils avaient visionné des films, lu des livres, ou même assisté à de vrais rituels. Afin de « jouer au possédé », ils se nourrissaient de cet imaginaire passé. Mes homologues ont souligné à plusieurs reprises qu'ils n'étaient pas dans le domaine du rituel à proprement parler, et qu'une différence fondamentale demeurait entre l'authenticité du rite de possession et le jeu théâtral. Ils disaient que ce dernier n'était qu'une forme de mimesis, et jouait seulement avec les formes extérieures de la possession.

Les interprètes de *Shiver* aussi ont travaillé sur le geste du possédé, mais moins dans sa relation avec le rituel religieux qu'avec la possession démoniaque des films d'horreur, avec l'aliéné psychotique et l'hystérique des institutions psychiatriques. Les séquences cinématographiques visionnées sur les films policiers, le cinéma de suspense et d'horreur ont influencé la recherche des improvisations. Les yeux

absents et le visage figé du possédé, la marche inconsciente du somnambule, la course effrénée et irrationnelle du zombie et les tremblements de l'aliéné ont inspiré les improvisations. La chorégraphe donnait les indications suivantes à ses interprètes : « Imaginez que vous dansez sans être maîtres de vos propres mouvements, comme si vous étiez possédés, et que quelqu'un d'autre vous dirigeait. »

Dans ces improvisations « zombie », les interprètes cherchaient à se mouvoir comme si une force étrange les traversait, comme s'ils étaient guidés par quelque chose d'extérieur. Nicole disait à Claire de danser comme si elle pensait à autre chose pendant que son corps bougeait par lui-même. Elle parlait de la sensation de ne pas se sentir à l'intérieur de son propre corps. Les premiers essais n'ont pas donné grand-chose. Il a fallu du temps et de l'exercice pour que les interprètes trouvent l'attitude et les gestes adéquats. L'une des interprètes a ajouté la nécessité de sortir la voix, afin de perdre sa propre intériorité et dissocier le mental du geste. Les interprètes avec plus d'expérience avaient une facilité à créer une impression de possession, tandis que la tâche semblait plus difficile pour les moins expérimentés. Leur performance donnait la sensation d'être *exagérée*, voire *copiée*, de sorte qu'on n'y croyait pas vraiment, du moins au début.

Tout comme dans l'exercice de la possession d'*Un Jour*, je constatais aussi la similarité entre les attitudes des interprètes dans l'esthétique gestuelle : spasmes, convulsions, contorsions, asymétrie, répétition, parties du corps déconnectées les unes des autres, tête abruptement jetée en arrière. Les fesses sorties en arrière, l'équilibre sur le devant du corps (buste et tête), la bouche laissant échapper de petits cris, la tête et les yeux dirigés vers le plafond, je reconnaissais les figures du fou et de l'hystérique lorsque je regardais les interprètes s'exercer. J'y voyais une analogie avec les séquences de films de suspens et d'horreur visionnées avec l'historien du cinéma. Il y avait une résonance directe, même si les interprètes s'alimentaient également avec d'autres expériences passées, autobiographiques, et d'autres productions.

Pour la création gestuelle du monstre virtuel de *Shiver*, les quatre interprètes étaient très proches les uns des autres, s'appuyant en partie sur les corps de leurs voisins. La chorégraphe leur avait donné pour indication de se mouvoir « comme une bête », puis « comme cin-

quante vers de terre qui grouillent », ou encore « comme une gelée qui implose ». Pour leur donner une dynamique de mouvement, elle leur parlait d'un esprit qui passait : il fallait entrecouper la chorégraphie de pauses, faire des brefs déplacements. Lorsqu'elle commentait la séquence, la chorégraphe parlait d'une forme abstraite mouvante étrange, dont l'anthropomorphie se révélait seulement lorsque l'un des interprètes s'éloignait du groupe. Ils devaient rester proches les uns des autres pour que les traits humains ne se perçoivent pas.

Dans les exemples que je viens d'évoquer, les interprètes se sont donc imaginés être dans la peau d'un autre. Les instructions de la chorégraphe, les images visuelles de films, les représentations du phénomène de possession fonctionnaient comme ligne directrice ou injonction qui guidait leur travail. En se glissant dans la peau d'un autre, les interprètes se mettaient dans une situation qui les contraignait à se mouvoir différemment de ce qu'ils savaient faire d'habitude (ce qui renvoie au chapitre *Explorer – croître – devenir*). Les interprètes se plaçaient donc dans de nouvelles circonstances, définies par un certain nombre de contraintes, pour partir à la conquête du geste d'autrui. Pendant les séquences d'improvisation, les interprètes cherchaient l'attitude juste, le geste approprié, autrement dit, ils tentaient de se réapproprier une situation d'étrangeté.

La quête du geste d'ailleurs n'est pas seulement une quête du geste le plus exotique et excentrique, comme celui du possédé ou de l'aliéné. Le geste d'ailleurs, c'est aussi simplement le geste du voisin. Nicole a développé un outil d'improvisation, appelé *morphing*, qui a pour objectif de créer une gestuelle commune à partir des individualités. La chorégraphe cherche la transformation des corps et des gestes par l'improvisation de groupe. Dans le *morphing*, il n'y a pas d'interprète désigné pour diriger le mouvement. La danse se développe en commun, sans intention précise de gestes définis préalablement. Afin de faire sans cesse évoluer la forme, les interprètes improvisent, s'observant les uns les autres, se laissant influencer par les propositions gestuelles d'autrui. Dans ces exercices de *morphing* sont apparues des actions stéréotypées affiliées à l'imaginaire du film d'horreur : hacher du bois, scier, faire le geste de la croix, grelotter... Les pre-

mières improvisations portaient visuellement la trace de ces actions. Avec l'élaboration et l'affinage de la chorégraphie, les gestes se sont transformés, sont devenus plus abstraits, plus esthétisés, de sorte que la référence aux gestes premiers était au final invisible dans la chorégraphie présentée au public.

Les improvisations ont été filmées et les interprètes en visionnaient la captation sous les commentaires de la chorégraphe qui soulignait ce qui lui plaisait, ce qui fonctionnait, ce qu'elle voulait développer plus amplement. Si le geste était trop éloigné du thème, il était abandonné. Lorsque le geste était choisi, il fallait le préciser et surtout l'uniformiser entre les différents corps. Alors, les interprètes parlaient pour le décrire : se taper en commençant par les genoux, changer de rythme, monter et descendre le long du corps. Plutôt que des phrases complètes, le discours des interprètes était fragmenté, les mots ressortaient par-ci, par-là, sans que toutes les actions ne soient décrites. Le langage verbal accompagnait et complétait la production visuelle.

Certains gestes ont même été baptisés : « mouche », « hache », « harakiri », « vénération Krishna », « geste de la prière », « geste du marteau », « se laver », « toile d'araignée ». Le dialogue entre les interprètes était alimenté par les commentaires de la chorégraphe qui, à ce moment aussi présente sur le plateau, confirmait ou corrigeait ce qu'elle observait. La chorégraphe Catherine Diverrès écrit que « la transmission se fait par le corps, la parole, le langage. Il faut un face-à-face et un passage par le verbe. Les mots sont indispensables pour trouver par où "passe" le mouvement. Il s'agit d'un véritable cheminement, celui de l'énergie : la quantité et la qualité des forces qui permettent d'incorporer une forme et de glisser de l'une à l'autre » (Diverrès 2002 : 126).

Les interprètes s'enquêtaient sur l'origine de l'impulsion, la partie du corps qui dirigeait le geste, la qualité du mouvement, le rythme, les questions de variation. La chorégraphe Christine Gérard pense que la reproduction du geste de l'autre n'est pas juste une reprise de la forme extérieure, mais qu'il est nécessaire de comprendre l'origine du mouvement, de là d'où il part, d'où il commence : « Il faut localiser le *lieu de vie* du geste » pour « traverser le corps de l'autre, le

comprendre au lieu de l'imiter » (Glon 2010 : 20). Gérard ajoute que « danser à la manière de l'autre, ce serait donc, avant tout, apprendre à voir l'autre [...] à le voir et à l'écouter : on peut sentir la danse de l'autre les yeux fermés. Et quand on commence à comprendre d'où il part – de la tête, du cœur, du bassin, des yeux, d'un frémissement de l'omoplate droite –, on développe avec lui une intimité, une intimité de regard. Il me semble que dès lors, on ne peut pas faire autrement qu'accepter l'autre : la jalousie et la peur disparaissent quand on reconnaît que l'autre a quelque chose de totalement singulier, quelque chose dont on est curieux et qu'il restera le seul à le faire exactement de cette façon-là. C'est une affaire de désir : il faut apprendre à être touché par le geste de l'autre, à le désirer, pour commencer à l'épouser » (Glon 2010 : 21).

Les propos de Gérard soulignent ce qui se passe dans la mimesis du geste d'autrui : il ne s'agit pas juste de la copie d'une forme extérieure, mais d'une transformation plus profonde, motivée par le désir d'être affecté par la gestuelle de son partenaire et d'entrer dans son intimité. L'usage du terme « épouser » n'est pas anodin, mais rend compte d'une quête de fusion avec le corps-modèle. Par conséquent, le corps subit une réelle transformation qui permet au corps singulier d'intégrer un autre corps, comme l'illustre la citation suivante : « Danser à la manière de l'autre est un chemin, c'est intégrer la nature, la qualité et le moteur du mouvement de celui qui le vit. Retrouver une fidèle image du geste n'en est que la fin. Danser à la manière de l'autre est un savant moyen de changer de peau, de devenir à la fois différent de soi, et au plus proche possible de l'autre. C'est une transformation » (Julien 2010 : 18). Par conséquent, le corps singulier s'enrichit par le corps de l'autre, devenant ainsi un peu plus la marque du pluriel.

Ces différents exemples montrent comment l'expérience de l'étrangeté n'est pas exclusivement une question formelle. Il ne s'agit pas juste de la forme extérieure d'un geste à reproduire, mais les interprètes se mettent réellement dans des situations non familières afin de laisser quelque chose d'étranger les pénétrer. Avec la répétition de ces gestes d'ailleurs, l'interprète finit par être habité par cette étrangeté qui devient à nouveau familière. Dans *Shiver*, Claire,

Dominique, Krassen et Mike ont laissé venir en eux la gestuelle de leurs codanseurs, tout comme celle des monstres et de leurs victimes qu'ils ont regardés dans les films de suspens et d'horreur. D'ailleurs, il n'a pas été question d'incarner tantôt le monstre, tantôt la victime. La chorégraphe n'avait pas attribué de rôles précis à incorporer.

Suite aux conversations avec l'historien du cinéma, les interprètes ont émis le postulat que dans les films, la séparation entre la victime et le monstre était floue. L'aliénation se situe des deux côtés : autant la victime est aliénée au monstre, autant le monstre est aliéné à son affliction. Ainsi, le même personnage peut représenter deux figures *a priori* diamétralement opposées, le *bourreau* (vampire, zombie, monstre, criminel) et la *victime* (ici l'être humain). Cette césure entre *bourreau* (agressif) et *victime* (vulnérable) n'est souvent pas claire dans les productions cinématographiques, de sorte que le spectateur ne sait pas toujours si le personnage est du bon ou du mauvais côté (surtout dans les films de vampire et de zombie). L'agresseur s'invite dans le corps de sa victime, la « domptant », la « chevauchant », la « possédant ». Le corps envoie alors des signes de transformation pour indiquer que par moments, l'« esprit » est en lui : il devient lui-même monstrueux¹¹.

Ce constat sur l'ambivalence des rôles entre victime et bourreau est ce qui a guidé Dominique dans sa séquence de tours enchaînés. Pirouettant sur elle-même, chuchotant, marmonnant, laissant percevoir des cris et prononçant des mots à peine audibles, Dominique est habitée à la fois par le monstre et par la victime. Elle m'a un jour expliqué qu'elle n'essayait pas de représenter l'un ou l'autre, mais jouait avec ces deux caractères qu'elle faisait cohabiter en son personnage nommé « sorcière » par les membres de la compagnie, en raison de son costume noir à rembourrage.

¹¹ Nous pouvons faire une analogie avec les recherches de l'anthropologue Kjersti Larsen à propos des esprits zanzibaris : dans la possession, les esprits et les hommes se partagent le même corps. Tantôt le possédé parle en son nom, tantôt il n'est que le véhicule de l'esprit qui le chevauche. Les participants du rituel savent pourtant toujours reconnaître qui est présent à quel moment et à qui ils doivent s'adresser (Larsen 2008 : 32). Autant en sont les spectateurs de cinéma, car si le corps est bel et bien métamorphosé, la victime se distingue du bourreau, même si la frontière est poreuse et sans cesse transgressée.

Danser dans un autre costume

Du jardin d'Éden aux sociétés contemporaines, passant par les communautés de chasseurs-cueilleurs, les humains ont pris soin de *parer* leur corps par des costumes, des peintures, des ornements et des étuis pelviens. L'anthropologue américain Terence Turner affirme que l'homme « naît nu, mais porte toujours des vêtements (ou des équivalents symboliques) » *TR* (Turner 2007 : 83). Le choix du vêtement n'est pas anodin, même celui de la vie ordinaire. Il répond à des critères pratiques, sociaux et esthétiques : critères pratiques, parce qu'il doit être adapté aux tâches que doit exécuter son porteur ; critères sociaux, parce qu'il renvoie à une communauté d'appartenance ; et critères esthétiques, parce que le vêtement est le premier signe ostensible de l'identité sociale (Turner 2007 : 84). Le costume *signifie* donc toujours quelque chose et surtout *performe* comme le mentionne Turner. L'anthropologue écrit que la surface corporelle, en tant que frontière entre l'individu et la société, est le lien où se projette le drame social, et les ornements en sont les expressions (Turner 2007 : 83). Le costume est d'autant plus important lorsque nous entrons dans les arts de la scène, un espace d'esthétisation des costumes.

Il sera ici question des « peaux » de l'interprète, et de la manière dont elles affectent le geste. L'exemple des costumes rembourrés de la pièce *Shiver* me permettra de montrer comment l'interprète se soumet à une étrangeté, par le port du costume. En effet, par la contrainte du vêtement, l'interprète doit inventer d'autres possibilités gestuelles, faisant l'expérience du *corps d'ailleurs*. Nous verrons comment les costumes rembourrés de *Shiver* ont été créés et pour quelles raisons. Il sera question de *l'ombre* du vêtement, autrement dit, du processus de fabrication du costume, et de la manière dont il participe à la signification du geste. Mais avant ceci, venons-en brièvement à quelques considérations historiques sur le costume, pour comprendre comment il peut être contraignant pour la mobilité du corps.

Le ballet de cour est caractérisé par l'opulence : large, ample et abondant, le costume scénique est composé de paniers, tonnelets, chaussures à talons, masques, draperies et bijoux, nous dit l'historien

Jean-Pierre Pastori (1983). Dès le milieu du XVIII^e siècle, ce costume est perçu comme entrave au mouvement. Le chorégraphe français Jean-Georges Noverre exhorte la visibilité de la taille. Pastori ajoute que le corps peut ainsi danser plus rapidement et vertueusement, dès lors qu'il n'a plus le poids du costume à porter (Pastori 1983 : 14-16). Pastori écrit que le costume fait le corps, cachant les formes déplaisantes et modulant ce qui ne correspond pas à l'*hexis* corporelle de la ballerine. Le costume *fabrique* le corps jusque dans sa technicité, puisque libérées des draperies, les jambes du danseur classique ont pu s'élever et le mouvement, s'accélérer (Pastori 1983 : 14-16).

En danse contemporaine, il n'y a pas de costume spécifique. Hétérogène, il répond au besoin de chaque production. Toutefois, il y a une tendance à la simplicité, de sorte que la « garde-robe contemporaine » (Boisseau et Croquet 2005 : 11) fait souvent usage de l'habit ordinaire, principalement t-shirt et pantalon (parfois robe/jupe). En outre, le danseur contemporain s'est déchaussé pour danser la plupart du temps pieds nus. Le vêtement usuel est ainsi relativement simple. Assez souple pour permettre la liberté de mouvements, il est tout de même proche de la peau pour laisser paraître les formes corporelles et éviter que le danseur ne trébuche dans le tissu¹². Alors qu'il y a une différenciation genrée des costumes pendant le Moyen Âge (des costumes spécifiques pour les hommes, différents de ceux des femmes) (Nordera 2005 : 19), le vêtement d'aujourd'hui ne l'est pas nécessairement¹³.

Rosia Boisseau et Nadia Croquet affirment que « longtemps décoratif, le vêtement en danse est devenu au fil du temps l'un des véhicules d'une pensée artistique globale et le vecteur même de partis pris philosophiques, voire politiques. Loin des effets de surface, il questionne la nature du geste, l'essence du spectaculaire et constitue une ligne de sens supplémentaire » (Boisseau et Croquet 2005 : 9). Le choix du costume n'est donc pas anodin, mais renvoie à l'univers de sens autour de la pièce, et affecte la gestuelle des danseurs. Mari-

¹² Les interprètes se défont de leurs ceintures/bijoux pour éviter les blessures lors du travail au sol et de partenariat.

¹³ Cette question du vêtement a fait l'objet d'une discussion plus approfondie en lien avec la symbolique de la nudité au sein d'un article intitulé « Le nu en danse contemporaine : entre exotisme et banalisation » (à paraître).

na Nordera ajoute que « le vêtement accentue certaines parties anatomiques en soulignant leurs mouvements, en dissimulant d'autres, parfois annihilant une large gamme de capacités physiques et dynamiques, mais en développant d'autres » (Nordera 2005 : 18). Le costume est donc tout sauf superficiel.

La plupart des costumes de *Park*, *They Keep Disappearing* et *Un Jour* sont des vêtements de personnages sociaux : costards, robes, pyjamas, survêtements ou gilets. D'autres costumes sont plus spécifiques, comme la ballerine de *Wilis* en tutu et pointes, Sun en robe de chaman et Massimo avec un masque de lui-même en silicone. Dans *Park*, Fhun est en justaucorps de gymnaste, Moritz porte brièvement une cape de Superman et Robin est dans un déguisement d'ours.

Le choix du costume répond au concept de pièce. Dans *Shiver*, il a fait l'objet d'une préoccupation particulière en raison de la création. Suite aux discussions sur les causes de la peur dans les films de suspense et d'horreur, la costumière Claude et la chorégraphe Nicole ont décidé de créer des monstres « abstraits ». Sous les effets de la caméra infrarouge, l'étrangeté était générée par le fait qu'on ne reconnaissait pas de forme précise, et surtout, pas de forme humaine. Il fallait donc masquer l'apparence anthropomorphique des interprètes, tant dans la forme corporelle que la couleur « de la peau ». Dès lors, il fallait effacer les traces de l'humain, en les déformant, en les grossissant, en rompant avec la symétrie du corps. Des furoncles – rembourrages de coussinets – ont été ajoutés afin de grossir certains fragments corporels, comme l'exemplifie la photo suivante.

Si à l'œil nu nous reconnaissons encore bien la forme humaine, celle-ci disparaît dès lors que les interprètes sont regroupés et illuminés par la caméra infrarouge, comme le montrent les photos des formes lumineuses au chapitre *Au-delà de l'anthropomorphisme*. Les costumes ont donc été créés pour rompre le principe de symétrie de la morphologie humaine, c'est-à-dire un binôme de bras et de jambes séparés par la colonne vertébrale. Chez l'un des interprètes, l'omoplate a été grossie, chez l'autre la cuisse, le bras ou le postérieur. Chaque costume a été créé sur mesure pour chacun des interprètes,

toutefois en relation avec les autres. Tous les corps étaient transformés par le même principe, mais le lieu et la forme de la métamorphose s'articulent individuellement.



Cie Nicole Seiler, répétitions Shiver (2014) © Nicole Seiler

En raison de la caméra infrarouge, la texture et la couleur du tissu étaient extrêmement importantes. Il fallait premièrement du noir pour faire disparaître le corps humain dans l'obscurité, de manière à ce que les spectateurs ne voient pas les corps vivants se mouvoir sous les projections visuelles. Claude a pris le soin de recouvrir la surface entière des corps sans oublier le moindre détail comme la paume des mains, la plante des pieds ou le visage. Les membres de la compagnie avaient préalablement constaté que la tête et les mains étaient les marques *indélébiles* de l'humain : « Lorsque la tête et les mains sont visibles, on voit un homme. Lorsqu'elles disparaissent, on voit autre chose », s'est exprimée un jour la chorégraphe.

Revêtus de gants, de chaussettes et de cagoules, les interprètes pouvaient alors se fondre dans l'obscurité la plus totale. Ce choix vestimentaire portait des conséquences notoires sur la motricité des interprètes puisque les costumes péjoraient la faculté de mouvement

(réduction de la visibilité et difficulté d'adhésion au sol). Sous les cagoules et dans l'obscurité, les interprètes ont dû développer un fort sens tactile pour se repérer et évaluer la distance entre les corps. Aussi, comme les gants et les chaussettes réduisaient l'adhésion avec le sol, les interprètes devaient redoubler de vigilance pour trouver leur équilibre.

Le choix de la couleur noire répond certes à des raisons techniques, mais il répond à mon sens également à un aspect symbolique : il est l'extrême opposé de la couleur chair des interprètes. Le noir renforce le processus de déformation des corps puisqu'il est à l'opposé de la couleur corporelle¹⁴. Il accentue la sensation d'étrangeté en éloignant la référence à la figure humaine. L'historien Victor Stoichita affirme à ce propos que la couleur noire de l'ombre crée un contraste avec la couleur chair de l'humain (Stoichita 2000 : 51). L'ombre noire correspond ainsi à l'opposé de l'humain, à son entité négative (Stoichita 2000 : 7-8). Ainsi, si le noir répond à une question pratique imposée par la contrainte technologique de la caméra infrarouge, il porte aussi un sens symbolique.

Après l'essayage des costumes pour la première fois, les membres de la compagnie ont recouru à un vocabulaire métaphorique du monde animalier pour décrire leur costume : « Tu es un vers de terre », « Tu as un bec d'oiseau », « Tu ressembles à un Minotaure », « On dirait que tu as une corne », « Tu es un lapin, une mouche, un singe, un lézard, un centaure ». La transformation par le costume était accentuée par le langage invoquant le monde animalier. Par ceci, l'entreprise de transformation en quelque chose d'*extra-humain* était renforcée : « Alors là, tu n'es vraiment plus un humain », « tu deviens un animal », « tu sembles inhumain », « tu es monstrueux », « tu fais peur », « tu es étrange, bizarre », « tu es difforme », on dirait « un zombie qui sort du tombeau » ou des « morts-vivants qui se réveillent¹⁵ ». Pour le costume de Dominique, il a plutôt été fait allusion à la « sorcière », à la « reine » ou à la « poupée de l'enfer ». La transformation des corps répondait donc à une logique de dissimulation des signes de *l'humanité*.

¹⁴ Bien entendu ici avec des danseurs blancs.

¹⁵ Expressions traduites de l'anglais, langue utilisée lors des répétitions.

« C'est génial d'être transformé », s'est ensuite exprimée Dominique. Le costume relève d'une importance considérable non seulement pour le spectateur, mais également pour l'interprète. Il a été l'objet de préoccupations sensibles de leur part dès le début du processus de création. Krassen s'est rapidement enquis de savoir si les costumes étaient définitifs, de manière à ce qu'il puisse commencer à se l'approprier : « Je risque de bouger différemment avec les autres costumes. » Il a ajouté qu'il avait besoin du costume pour trouver son « identité noire ». Krassen laisse ici sous-entendre que la construction de l'identité de son personnage est intrinsèquement liée au vêtement.

Le costume est indispensable à la création de la gestuelle, car il impose une contrainte sur le corps : ici, il l'alourdit et l'agrandit. Il porte donc des conséquences sur le poids et l'équilibre. Dominique, Krassen, Claire et Mike ressentaient ainsi jusque dans leur gestuelle le changement opéré par le costume. Perçu au départ comme contraignant par sa chaleur et par la réduction de visibilité, motricité, dextérité, souplesse et rapidité, il a peu à peu été *apprivoisé*. Par conséquent, le costume, *a priori simple déguisement*, impose des contraintes jusque dans les plis du corps. Le costume dessine le corps, autant dans sa morphologie que dans sa gestuelle. Il participe donc à la genèse du geste.

La costumière Claude a aussi prêté attention à ce que le costume soit agréable à porter, qu'il souligne le mouvement (qu'il l'accentue, le supporte plutôt que ne l'entrave). Il fallait aussi s'ajuster aux contraintes budgétaires. Il était donc plus économique de recycler des treillis militaires (pour le magma rouge) ou d'acheter des vêtements chez H&M (que Claude transformait si nécessaire). Dans son traité chorégraphique, le chorégraphe Jonathan Burrows écrit : « Quoique tu portes est un costume ; la question à se poser est quel est l'outil adéquat pour ce que tu fais » *TR* (Burrows 2010 : 192). Malgré les contraintes pratiques et économiques, la question du sens du costume est fondamentale. Que le costume valorise, optimise, métamorphose ou entrave le mouvement, « dans tous les cas, il fait signe et sens, étoffe un dessin esthétique », écrivent Boisseau et Croquet (2005 : 9-10).

Ces exemples ethnographiques sur les monstres de *Shiver* ont permis de montrer que les interprètes ont fait *plus* que simplement *jouer aux monstres*. Ils se sont placés dans des situations étrangères, se sont sou-

mis à un certain nombre de contraintes (improvisations gestuelles répondant à un thème, port de costumes), et par ceci, ont fait l'expérience de l'altérité : ils ont invité dans leurs propres corps *les corps d'autrui, les gestes et les costumes d'ailleurs*. En travaillant quotidiennement dans l'obscurité, en revêtant des costumes non familiers, en développant une gestuelle nouvelle, ils ont fait l'expérience d'une étrangeté à laquelle ils ont fini par s'accoutumer. Ainsi, lorsque les spectateurs ont assisté à la première, et ont vu Dominique, Krassen, Claire et Mike exécuter parfaitement leur chorégraphie, ils ne pouvaient pas réaliser ce qui s'était passé dans l'ombre de la création : il a fallu des tâtonnements, des insécurités, des explorations, des expérimentations et de nombreuses discussions pour en arriver à cette « perfection » du geste. La chorégraphie présentée sur le plateau a donc une histoire. Dans le chapitre suivant, je développerai l'hypothèse que la généalogie de la chorégraphie donne matière et épaisseur à la gestuelle, permettant à l'interprète d'*habiter* son geste.

Le geste habité

Ma partenaire de danse Nora me fait un jour le commentaire suivant, suite au solo que je venais de lui présenter : « OK, c'est bien. Ta chorégraphie fonctionne, tes gestes sont beaux, techniquement il n'y a rien à dire. Mais quelle histoire veux-tu me raconter ? Je vois tout de suite si tu sais ce que tu fais et avec quelle intention, si tu sais où tu vas, ce que tu communique, ou si tu es perdue, et que tu cherches un sens à ton mouvement. » J'ai souvent entendu ce genre de remarques de la part des chorégraphes. Elles apparaissent en général dans la deuxième phase de création, lorsque la séquence chorégraphique a été fixée. Une fois que l'enchaînement de mouvements a été établi, l'orientation définie, la chorégraphie positionnée dans l'espace, que le rapport aux autres interprètes a été clarifié, le costume et le jeu de lumière choisis, il reste encore le sens et l'intention du geste à éclaircir. Car contrairement à ce que prétend le philosophe Frédéric Pouillaude, la danse est *tout* sauf « se mouvoir *pour rien* » (Pouillaude 2006 : 150).

Comme le dit la chorégraphe Noemi Lapzeson, « chez un danseur le geste n'est jamais anodin » (San Pedro 2014 : 19). Le geste est formé parce qu'il a un sens d'être là, et qu'il porte une intention. Par

le récit (*narrative*) que se raconte personnellement l'interprète, par le sens qu'il lui donne, ce geste devient un geste *plein et épais*, autrement dit *habité*. Il porte alors une « âme », celle de la vie de celui qui le vit et celle de l'univers de la pièce. Le geste devient ainsi *vivant*, et acquiert une force en termes de performativité. J'illustrerai mes propos par le personnage de la *femme en blanc*, interprété par Nina dans *They Keep Disappearing*. Avant d'exemplifier la manière dont Nina *habite* son geste, il me faut encore apporter une précision quant à la notion de *narrative*.

Se référant à Habermas, l'anthropologue Michaël Jackson écrit que les *narratives* (récits) sont des scénarios cohérents que se crée l'individu en lien avec les significations sociales et partagées (Jackson 1996 : 38-39). Il s'agit des scénarios oraux que les individus se racontent personnellement pour identifier, expliquer et se référer. Si Jackson parle des *narratives* du quotidien, je transpose la notion à la scène pour parler des histoires que s'inventent personnellement les interprètes pour donner un sens à leurs séquences chorégraphiques. Comme nous le verrons par la suite, ces *narratives* ne sont pas travaillées collectivement et publiquement au sein de la compagnie, mais sont inventés dans l'ombre du travail individuel de l'interprète.

Le film *They Keep Disappearing*, tourné dans l'ancien sanatorium du *Schatzalp*, met en scène des personnages solitaires qui se retrouvent par hasard dans un hôtel. Alors que chacun des personnages a un motif particulier d'y séjourner, tous sont traversés par une profonde solitude. Interagissant plus ou moins les uns avec les autres, les personnages errent dans les différentes pièces de l'hôtel, prennent l'ascenseur, rôdent dans les couloirs, s'assoient à la table du petit déjeuner, font la fête dans leur chambre, dansent dans le foyer, dégustent un verre de vin auprès du feu de cheminée ou prennent des bains de soleil derrière les baies vitrées du grand salon. Lorsque j'ai demandé à Nina de me parler de son rôle, elle m'a expliqué que son personnage avait été créé préalablement pour une pièce précédente. Pour le tournage du film, Nina a reçu les indications supplémentaires suivantes dans un courriel de la chorégraphe Annalena :

They Keep Disappearing Cie deRothfils

Nous avons repris ton personnage de la pièce presque tel quel. Tout est en fait déjà présent chorégraphiquement et corporellement dans ton solo : chercher l'attention de *Dome* en le poursuivant, prendre des pauses, te mettre en scène (cacher ton visage avec tes cheveux). Tu peux encore chercher d'autres attitudes, et nous pouvons voir ceci ensemble dimanche. Montre aussi ta solitude et tes doutes (par le solo dans ta chambre) et par la crise émotionnelle (solo dans le hall d'entrée).

Nous avons un peu changé tes relations avec l'homme en violet (*Dome*) et l'homme en bleu (*Mathis*). Toi et Mathis, vous êtes les personnages qui vont être soumis au plus de transformation. Vous êtes les plus fragiles et c'est pour cela que nous voyons un fort potentiel de développement.

Le personnage de Dome est le plus manipulateur dans le film. C'est sur vous deux qu'il peut exercer le mieux son contrôle, car vos personnages sont vulnérables. Vous lui êtes des victimes, livrés sur un plateau. Dome a besoin de votre dépendance pour échapper à sa propre solitude. Après avoir atteint les bas-fonds lors de ta crise du solo dans le foyer, tu te transformes: tu es libérée et fortifiée.

Une liaison absurde débute avec le personnage de Mathis, témoin de ton effondrement. Une sorte de fraternité s'instaure entre vous (ceci était déjà embryonnaire dans la pièce précédente). J'aimerais bien créer un duo avec vos deux personnages. Une sorte de danse de bal, dans laquelle vous dansez l'un autour de l'autre (presque sans vous toucher). Dans le film *Bar Der Toten Tiere*, vous en aviez fait une : une danse de couple sans touché. Mathis demeure dans sa gestuelle (tendue et grotesque), toi dans des mouvements fluides, ronds et rotatifs (ou ce dont tu as envie). Comment exactement, j'aimerais bien le voir avec vous le 11 octobre.

Chaque personnage du film a une autre méthode pour conjurer la solitude. Certains ont plus de succès que d'autres.

Et voici ton caractère, le personnage de la *femme en blanc* :

Elle est hésitante. Elle n'arrive plus à se sentir unie. Pleine de doutes et de nostalgie, elle essaie d'attirer l'attention des autres

sur elle. Elle désire être vue pour se sentir mieux. Elle se met en scène pour paraître. Un jour, elle surmonte sa tristesse et prend conscience que l'attention des autres ne va pas la sauver. Alors elle décompense (solo dans le hall d'entrée). Grâce à cette explosion émotionnellement – attestée par l'homme en bleu (Mathis) –, elle revient à la réalité et quitte le monde de l'illusion. Elle s'émancipe ainsi des autres, avant tout de l'homme en violet (Dome). Avec l'homme en bleu, elle développe une camaraderie étrange qui donne naissance à une liaison absurde. (TR)

Le rôle de Mathis a finalement été repris par la danseuse Fhun. Ces indications ont permis aux interprètes de se construire leur personnage pour le tournage. Annalena m'a expliqué que cette première version de l'histoire a encore évolué pendant le montage du film, et que certaines relations ont pris une tournure différente dans l'œuvre cinématographique finale. Lorsque nous avons discuté de son personnage, Nina n'a pas restitué les indications de la chorégraphe dans toutes leurs précisions. Elle a mentionné la crise du solo, sa solitude et sa quête d'attention auprès de Dome (personnage interprété par son mari). Nina m'a expliqué incarner une ancienne ballerine en période de convalescence suite à un accident. La danseuse étoile a dû s'arrêter pendant une période, et essaie de se remettre à la danse, bien qu'elle soit rongée par le doute. Nina a insisté sur la confusion momentanée qui habitait son personnage, ce que devait manifester son solo dans le hall, devant la grande baie vitrée.



Cie deRothfils, They Keep Disappearing (tournage 2015) © Matthias Günter

Vêtue d'un pyjama de soie blanc, Nina se dévêt de sa blouse pendant la séquence chorégraphique, dénudant ses épaules. Les pas de ballet sont entrecoupés par des moments de silence et d'émotions alors qu'elle regarde par la fenêtre. Après le tournage, je retrouve Nina sur les escaliers, à l'entrée de l'hôtel. Nous parlons de sa biographie personnelle, de sa propre carrière de danseuse interrompue par la grossesse, de l'enfant qu'elle a mis au monde deux ans auparavant et du temps de convalescence nécessaire pour retrouver sa condition physique. Elle me fait aussi part de ses différentes opérations qui l'ont forcée à faire des pauses tout au long de sa carrière. Elle me dit que lorsqu'elle danse la femme en blanc, c'est un peu sa propre histoire qu'elle raconte.

L'exemple de Nina illustre la manière dont le geste est habité d'un récit (*narrative*). Il y a bien sûr le personnage créé par la chorégraphe, mais à ceci s'ajoutent la biographie et les souvenirs de l'interprète. Le geste est donc teinté d'une histoire personnelle (celle de Nina) et d'une histoire collective (celle de la femme en blanc). Ici, Nina s'est nourrie d'anecdotes concrètes pour alimenter le personnage proposé par Annalena.

Nina me dit encore que tous les gestes, toutes les positions et les attitudes de sa chorégraphie ne portent pas nécessairement un sens précis, mais l'ensemble de son solo restitue l'histoire de la *femme en blanc*. Elle me confie comment elle vit son personnage au quotidien pendant les quatre jours de tournage du film. Elle en fait l'expérience à d'autres moments que les scènes de tournage à proprement parler, de sorte que la distinction entre la temporalité du jeu et la temporalité quotidienne s'estompe. Les interprètes du film avaient d'ailleurs tous reçu une caméra de poche qu'ils devaient utiliser dans leurs espaces personnels. Ils avaient pour mission d'interagir avec elle : ils pouvaient s'autofilmer, lui parler, lui livrer leurs états d'âme, etc. Ainsi, parallèlement à la caméra officielle du réalisateur, les personnages se filmaient eux-mêmes dans leur intimité.

Si l'exemple de Nina est particulier parce qu'il est lié à la construction d'un personnage *précis* – ce qui n'est pas nécessairement le cas pour toute production en danse contemporaine –, j'ai souvent vu mes homologues élaborer un sens personnel pour la séquence de gestes

qu'ils devaient exécuter. Ces questions n'étaient généralement pas discutées au sein du groupe, et la chorégraphe Nicole m'a confié que la construction du *narrative* était une tâche personnelle de l'interprète (plutôt que sous sa responsabilité). C'était donc à chaque interprète de se réapproprier individuellement la pièce, pour en élaborer un sens.

Parfois, pendant les répétitions, je percevais de brefs échanges entre les interprètes, tels que : « Tu penses à quoi quand tu fais ça ? » « *Om...* [du yoga], ça a l'air de marcher ! » Ils se donnaient des astuces pour donner une intention à leurs gestes. J'ai aussi eu l'occasion d'entendre à plusieurs reprises les *narratives* individuelles. Giulin m'a un jour expliqué que chacun a des exigences différentes, et que certains ont besoin de plus de sens que d'autres, d'une histoire plus claire ou plus aboutie. Certains étaient très demandeurs à ce niveau-là, et questionnaient régulièrement la chorégraphe : « Pourquoi fait-on cela ? », « quelle intention/attitude devons-nous avoir dans cette action ? ».

Par ailleurs, la question du sens (sémantique) devenait toujours plus présente au fil des jours, jusqu'à atteindre son paroxysme lors de la *première*. La première fois que la pièce est montrée, la compagnie *livre* son travail en se confrontant au public. Elle lui partage l'univers de sens qu'elle s'est construit pendant les mois de création. À l'approche de la première, les interprètes étaient souvent traversés par des doutes quant au sens de la pièce : « Où va-t-on ? », « que raconte-t-on ? », « il y a trop de thèmes, ça ne devient plus lisible », « franchement, je ne sais pas ce qu'on fout... qu'est-ce qu'on essaie de dire ? ». Il arrivait aussi que quelques jours avant la première, le programmateur, le dramaturge ou un œil extérieur fasse un commentaire qui pousse le chorégraphe à apporter une grosse modification à la pièce afin d'éclaircir sa dramaturgie. Ainsi, la question du sens, autant celui que cherche l'interprète pour son rôle individuel que celui pour l'ensemble de la pièce, devient plus saillante à la veille de la première.

Le passé de l'interprète est donc invoqué, rappelé et réactivé dans chaque moment de l'événement dansé. Ces traces du passé se manifestent parfois par le registre verbal comme dans notre dis-

cussion avec Nina. Ces empreintes ont aussi une présence plus « silencieuse » qui appartient à chaque interprète et qui n'est pas perceptible aux yeux aguerris de l'anthropologue. Le geste contemporain porte donc les bribes d'un passé à chaque instant réactivé dans la danse. Les histoires personnelles des interprètes influencent l'atmosphère de la pièce, même si ce passé n'est pas explicitement partagé aux autres membres de la compagnie. Or parfois, lorsque la compagnie discute du thème de la pièce, les membres parlent de leurs connaissances respectives, des films visionnés, des livres lus, d'anecdotes du passé. Ces différentes histoires personnelles laissent leurs traces dans le studio et se retrouvent pour finir dans l'ombre du geste dansé. L'écho du passé résonne donc sur l'œuvre chorégraphique.

Catherine Diverrès note qu'« un corps est habité : quelqu'un le pense, le respire, le rêve, le projette. Tout individu est le réceptacle d'un passé, d'une mémoire – sa famille, sa culture, ses souvenirs – et il est marqué par l'instant présent où se croisent, se télescopent le passé et l'avenir » (Diverrès 2002 : 126). Ainsi, même le visage sous cagoule et le geste sous projection vidéo sont habités d'un récit, bien qu'il soit imperceptible pour le spectateur. Avant de pouvoir acquérir un sens pour le public, le geste doit prendre sens pour l'interprète. Ce sens donne *l'épaisseur à la matière*, pour reprendre l'expression du chercheur en danse Pascal Roland (2005 : 201). L'interprète danse donc *avec* et *à partir* de sa biographie. Le passé n'est pas nécessairement saillant, mais il est là, en filigrane, dans l'ombre du geste.

Laurence Louppe écrit que le sujet lui-même est impliqué dans son mouvement. Contrairement à d'autres pratiques où l'artiste s'exprime par un médium extérieur, le médium du danseur (le corps) lui est indissociable : « L'œuvre d'art elle-même est prélevée sur la matière de soi » (Louppe 1997 : 21). Par conséquent, « l'attitude du sujet » coïncide avec le sujet lui-même et se donne entièrement dans le geste » (Louppe 1997 : 20). Louppe ajoute que ceci donne au mouvement une valeur expressive, sans même qu'il ait une quelconque intention d'expressivité.



Cie deRothfils, *They Keep Disappearing* (tournage 2015) © Matthias Günter

J'aimerais formuler l'hypothèse selon laquelle le geste gagne en performativité dès lors qu'il est habité d'un sens : non que le récit doive être aussi clair que le personnage de Nina, mais lorsque l'interprète sait avec quelle qualité et quelle intention exécuter son geste, ce dernier gagne en performativité.

Mon hypothèse du *geste habité* rejoint la notion de *présence* utilisée en studio pour qualifier la performance de l'interprète, comme dans la situation suivante : Moritz joue deux fois « exactement » la même scène. Dans le premier cas, la chorégraphe Annalena dit qu'*il est présent*, dans le second qu'il ne l'est pas et que *ça ne marche pas*. Qu'est-ce qui fait la différence entre ces deux mêmes actions ? Lorsque je demandais à mes interlocuteurs ce qu'ils entendaient précisément par cette notion de présence, je me rendais compte de la difficulté à la définir.

La notion de présence est un concept théâtral qui prend des sens variés selon les metteurs en scène, nous disent les chercheurs en études intermédiaires Josette Féral et Edwige Perrot (Féral et Perrot 2012 : 27). Pour certains, la présence signifie une faculté exceptionnelle réservée à certains acteurs, pour d'autres, un état de grâce, une qualité animale, un *sex-appeal*, un rayonnement, une force d'attraction du regard, ou encore un résultat d'une technique maîtrisée. « Mais pour tous, la présence est engagement, don de soi, vérité » où « l'acteur disparaît derrière le personnage », écrivent les chercheurs (Féral et

Perrot 2012 : 27). La présence est ce qui rend l'action performativement puissante, « ce qui agit sur le spectateur », selon le metteur en scène Eugenio Barba (Féral et Perrot 2012 : 28). La présence est donc ce qui permet au spectateur d'oublier le dispositif de la représentation et d'être affecté par le jeu théâtral, qui convainc et saisit.

La qualité de présence de l'interprète est à mon sens liée au geste habité. Je pense que la présence scénique dépend de ce qui se trouve dans l'ombre du geste. Tout au long de ce livre, nous avons vu à quoi réfèrent ces ombres : la biographie de l'interprète, le souvenir des autres corps avec lesquels il a dansé, la sensorialité lors des échauffements, les contraintes de l'improvisation (accessoires, instructions du chorégraphe, costume, caméra). Ces éléments sont là en filigrane, indépendamment de la volonté de l'interprète.

Or, il y a une deuxième catégorie d'éléments présents dans l'ombre du geste qui sont liés à la volonté de l'interprète : il s'agit du sens qu'il adresse à son mouvement, de l'*intention* qu'il lui donne et du désir d'être présent sur scène. Laurence Louppe reprend l'exemple de la chorégraphe et théoricienne de la danse Irmgard Bartenieff sur le geste d'une personne en situation de handicap. Même petit, le geste implique la mobilisation de tout l'être, dit-elle : « La charge d'un mouvement ne dépend ni de son ampleur, ni même de sa nature, mais de ce qu'il engage » (Louppe 1997 : 105). Car le geste est *plus* qu'une séquence de mouvements exécutés selon une technique. Le geste est *plus* qu'une forme extérieure. Il est porté par toutes ces ombres qui lui donnent une profondeur : « Le geste est avant tout l'émanation visible d'une genèse corporelle invisible, mais porteuse de toute l'intensité du corps global », ajoute Louppe (1997 : 107).

Aussi, je pense qu'il y a une partie de ces ombres que l'interprète choisit d'activer, ou plutôt d'*habiter* pour donner la *qualité* au geste. C'est à ce moment-là que les chorégraphes parlent de présence. Je me demande dans quelle mesure l'intensité performative augmente lorsque l'interprète habite *consciemment* son geste. Dès lors qu'il y a l'intention de lui donner sens, une raison d'exister, la présence scénique s'accroît : « Le geste est une manifestation sensible dont le corps est le véhicule » et « il répond à *un* besoin d'un individu » (Krajewski 2011 : § 2).

Cette démonstration me permet de revenir à la distinction que j'opérais entre mouvement et geste. Louppe écrit que le sens commun fait la distinction suivante : « Le geste a une intention, une vie, alors que le mouvement peut aussi bien résulter d'un automatisme humain que de n'importe quelle animation d'un objet ou d'un mécanisme non humain » (Louppe 1997 : 106). C'est dans cette perspective que j'ai utilisé la notion de geste, et que je l'ai distinguée de celle de mouvement. Cette citation illustre ma démonstration précédente : le geste vit et signifie quelque chose, car il est habité. Il est conscientisé, choisi, créé, adressé. Il est porteur de quelque chose, ce qui confirme la thèse d'Agamben qui fait du geste une médialité, une communicabilité (Agamben 1991 ; 1992).

Par conséquent, ce qui fait le geste de la danse contemporaine n'est pas lié à une forme gestuelle précise (une technique corporelle), car comme je l'ai montré, tout mouvement peut devenir geste, même celui de la vie quotidienne. Le trait caractéristique du geste chorégraphique contemporain renvoie moins à un inventaire de mouvements préexistants qu'à une histoire qui rend possible la biographie du geste.

Avant de conclure ce chapitre, je souhaiterais encore faire une remarque sur le rapport entre le concept et la chorégraphie, à partir d'une analogie avec la production d'œuvres d'art. Tim Ingold écrit que traditionnellement, le rapport entre l'idée et la matière est un modèle *hylémorphe* (« *hylomorphic* ») (du grec *hylè-*, « matière », et *morphè-*, « forme ») : l'artiste élabore préalablement l'*idée* de son œuvre (dans sa tête) pour l'appliquer à la *matière* (il conçoit d'abord la forme de sa sculpture avant de travailler le bronze) (Ingold 2013a : 20). Dans le modèle *hylémorphe* (hérité d'Aristote), l'idée survient donc en premier, et guide la création de la matière.

Si je transpose le modèle *hylémorphe* au cas de la danse, le geste serait alors pensé comme la réalisation de l'idée chorégraphique. Dans l'exemple de Nina, cela signifierait que le concept exprimé dans le courriel d'Annalena s'incarnerait dans les gestes de la danseuse. Dans ce modèle *hylémorphe*, l'idée se situe en amont de l'action, et est appliquée à cette dernière. Or, plutôt que de voir

le concept en amont de l'œuvre chorégraphique, Ingold prône une lecture plus oscillante entre les deux dimensions. Il écrit que l'œuvre d'art est issue d'un processus d'émergence, dans lequel l'idée et la matière sont deux flux imbriqués l'un à l'autre : « Je veux penser l'acte créatif [*making*] comme un processus de croissance » *TR*, écrit l'anthropologue (Ingold 2013a : 21). Par ceci, Ingold exprime que l'idée et la matière s'élaborent ensemble, s'influençant l'un et l'autre.

Aussi, l'objet artistique n'est jamais la copie de l'image-modèle, même si l'artisan a commencé à travailler la matière avec une idée de son projet artistique. Ingold pense que les choses ne résultent pas de l'imposition de la forme sur la matière, mais d'une *contraposition* de forces intrinsèques (Ingold 2013a : 25). L'œuvre naît au sein d'un champ de forces qui tendent à s'équilibrer et la matière grandit petit à petit : « Les choses devraient être comprises comme un processus de morphogenèse dans lequel la forme [artistique] est toujours en émergence et non donnée à l'avance » *TR* (Ingold 2013a : 25). Selon Ingold, c'est *l'engagement* avec la matière qui donne naissance à l'artefact et non juste l'idée (Ingold 2013a : 22). Par conséquent, le résultat est toujours différent de l'image préconçue : « [...] Faire [créer] est un processus de correspondance : ce n'est pas l'imposition d'une forme préconçue à une substance matérielle brute. [...] Dans un monde phénoménal, tout matériel est un devenir, un chemin ou une trajectoire à travers un dédale de trajectoires » *TR* (Ingold 2013a : 31).

Contrairement à l'œuvre d'art qui n'engage que deux éléments – la matière et son créateur –, la danse en implique trois : le geste, l'interprète et le chorégraphe. Si, à première vue, l'idée chorégraphique provient de la chorégraphe (ici dans le courriel d'Annalena), il ne s'agit pas d'une simple application du concept au corps de Nina. Nina est pleinement active dans le processus d'élaboration de l'idée chorégraphique. Le *narrative* se modifie et se précise dès lors que Nina construit sa danse. Comme je l'ai montré préalablement, l'élaboration de la gestuelle est aussi issue de la rencontre entre la danseuse et la sensorialité de l'espace, avec les instructions d'Annalena en filigrane. Les instructions influencent la gestuelle, et cette dernière affecte en retour le récit, ceci dans un va-et-vient continu. Le *narrative* émerge donc conjointement à la gestuelle.

Au-delà de la scène : une quête de sens

Le chapitre précédent visait à montrer que la sensorialité est l'un des moteurs du geste. Nous avons vu que par l'échauffement, le danseur éveille ses capacités d'attention, d'écoute et de concentration qui le rendent plus sensible aux sensations : les sens sont alors *aiguïsés* et le danseur devient *hypersensible*. Il prend conscience de ce qui se passe dans l'ombre du monde, ces petits détails qu'il avait oubliés ou dont il ne se rendait pas compte. La sensorialité est un levier à la création qui teinte le geste, l'épaissit, et par là, lui donne du sens.

Ce chapitre a mis l'accent sur le sens sémantique qui accompagne la construction de la pièce, sur l'univers de sens que se construisent les compagnies, de quelle manière elles l'alimentent quotidiennement de significations et comment le geste naît à partir du concept de la pièce. J'avais pour objectif de montrer que le geste est rempli de *sens*, autant *sensoriel* que *sémantique*. Comme le jeu de mots du titre l'évoque, la sensation et la signification s'unissent dans le terme « sens », ainsi que dans la sensorialité du geste. Il s'agit d'*une manière pleine de sens(ations)*.

À présent, je souhaite pousser la question du sens au-delà de la pièce pour interroger le sens de la pratique chorégraphique. En voyant l'investissement, l'énergie, l'engagement des chorégraphes et des interprètes, nous pouvons nous demander pourquoi créer des pièces et pour quelles raisons mettre en scène des thématiques existentielles.

Croire ou ne pas croire ?



Cie Massimo Furlan/Numero23Prod,
Un Jour (2014) © Claire Vionnet

Le soir de la première, il est coutume de s'échanger des cadeaux de première, dans les coulisses, juste avant de monter sur scène. Dans certaines compagnies, les cadeaux sont donnés de main en main, d'autres fois, ils sont déposés sur une table. Fleurs, cartes signées, chocolat et champagne sont des cadeaux « neutres ». Parfois, les interprètes essaient de dénicher des objets en lien avec le thème de la création, comme le fantôme *Playmobil* et la sucette fantôme reçus lors de la première d'*Un Jour* (cf. photo).

Je serais tentée de demander à quel espace appartiennent les cadeaux d'*Un Jour*. Sont-ils du domaine du jeu (de la représentation théâtrale) ou est-ce un acte plus sérieux qui appartient à l'ordinaire ? Est-ce un acte banal que de s'offrir des fantômes ou est-ce une manière de leur donner une présence au monde ?

La question de la croyance dans les fantômes a surgi dans une discussion sur le statut ontologique des esprits lors de la production d'*Un Jour*. Je confiais à mes interlocuteurs qu'il m'était soudainement paru étrange que je n'aie jamais abordé la question de la croyance avec eux, tandis que je l'aurais probablement fait dans une recherche de terrain chez les évangéliques suisses, les Moraves tanzaniens ou les chamans zanzibaris¹⁶. Sur ces terrains-là, j'aurais probablement demandé à mes interlocuteurs de terrain s'ils « croyaient aux esprits ». Or, pourquoi ne pas l'avoir fait à propos des monstres, des fantômes ou des vampires dans le cadre d'un processus de création chorégraphique ? Était-ce parce que je me trouvais dans le domaine *artistique* que je les qualifiais *de facto* de l'ordre de la création fictive ?

Pourtant... Pendant la discussion, je réalisais le statut ambivalent des monstres dans la *version*¹⁷ de mes interlocuteurs. J'avais jusque-là négligé « leur réalité » et m'étais comportée comme s'ils n'existaient pas *réellement*. En étant partie de *l'a priori* de la fiction de ces entités, j'avais fait un *faux pas* envers mes contemporains. Non seulement je partais du présupposé que les fantômes n'existaient pas, mais en plus, je partais de *l'a priori* que mes homologues, du fait que nous appartenions au même monde, n'y croyaient pas non plus. Or, je réalisais que leur opinion était bien plus nuancée que ce que j'avais voulu percevoir. Je constatais l'ambivalence de leurs propos : d'un côté, la fiction des ombres semblait attestée, et de l'autre, le doute subsistait quant à leur statut ontologique, comme si la question sous-jacente restait ambiguë et irrésolue : et si les ombres existaient-elles tout de même ?

¹⁶ J'ai choisi ces trois exemples, car il s'agit de communautés que j'ai eu l'occasion de fréquenter par le passé.

¹⁷ Je reprends le terme « version » proposé par Vinciane Despret qu'elle oppose à celui de « vision » afin de souligner la présence de multiples interprétations dans chaque perception. Plutôt que de chercher une vision homogène du monde chez chaque individu, la philosophe pense de manière plus complexe. Elle écrit qu'il y a toujours des versions alternatives au sein de chaque version. Ces versions alternatives subvertissent ou confirment la version officielle. Par le terme « version », Despret souligne le caractère *construit et transformatif*. *Version* a pour objectif de « rendre compte de cette coexistence multiple de savoirs, de définitions contradictoires et de controverses » (Despret 1999 : 37). Il « présente les mêmes caractéristiques que le terme "alternative" : il renvoie toujours, par-delà lui-même, à l'existence d'une autre version, il envoie toujours à la multiplicité, et garde en mémoire l'existence d'autres versions » (Despret 1999 : 38).

Pendant le processus de création d'*Un Jour*, les membres de la compagnie se sont réellement confrontés aux questions de croyance. Ils ont écouté des historiens, anthropologues et philosophes parler de l'existence des ombres dans diverses cultures et dans l'histoire occidentale. Comme il est écrit dans la note d'intention de la pièce, *Un Jour* « pose la question de la croyance en l'invisible, des échanges possibles entre les morts et les vivants, de la porosité de ces deux mondes, des émotions qui s'échangent au-delà de la fin » (site internet Cie).



Cie Massimo Furlan/Numero23Prod, *Un Jour* (2014)
© Laure Ceillier & Pierre Nydegger, Numero23Prod

Suite à cet épisode de terrain, il me fallait reconsidérer mes préconceptions. Dès lors, je commençais à me demander dans quelle mesure la mise en scène théâtrale des fantômes n'était-elle pas une manière de s'interroger sur l'existence des ombres et de nuancer, ou créer un

doute quant à leur caractère présumé *fictif*. Le philosophe et anthropologue Bruno Latour nous dit que chez les *Modernes* peuplant l'*Occident*, les ombres sont tombées du côté de la croyance parce qu'elles ne pouvaient pas se vérifier empiriquement. En raison de leur invisibilité, elles ont été projetées dans le monde imaginaire et artistique (Latour 2012 : 241). Dès lors, les « êtres de la fiction¹⁸ » (Latour 2012 : 242) – tels que Latour les appelle – sont qualifiés d'artificiels et d'inventions humaines. Leur présence est *supposée* plutôt que *vérifiée*, de sorte qu'ils portent le stigmate de la fiction : ils sont idéels, autrement dit, le produit de nos esprits fantaisistes. *L'épistémé* occidentale attribue l'origine et l'agentivité de ces entités aux humains (Latour 2009 : 30).

Or, les ombres sont la raison d'être des pièces *Shiver*, *Un Jour et Wilis*. Elles ont donné l'impulsion à la création, ont rassemblé des humains autour d'un projet artistique et ont été le motif de nombreux échanges discursifs. Françoise Lavocat et François Lecercle se demandent ce que « signifient ces ombres, auxquelles nous ne croyons plus, et qui néanmoins font un retour en force sur la scène contemporaine ? » (Lavocat et Lecercle 2005 : 10). Les chercheurs ajoutent que tous les grands dramaturges du *xx^e* siècle s'y sont frottés (Brecht, Genet, Claudel), et que « pour une culture qui, en principe, ne croit plus au retour des morts, la liste est impressionnante » (Lavocat et Lecercle 2005 : 11). Les auteurs s'en tiennent à une analyse sur le théâtre, mentionnant toutefois l'idée selon laquelle le cinéma prolongerait la question, en le qualifiant « d'art des fantômes » (Lavocat et Lecercle 2005 : 11).

Ceci me permet de faire un parallèle avec ce que dit le réalisateur Olivier Assayas à propos de son film *Personal Shopper* : « Le matérialisme de notre époque, ses excès, ont progressivement réduit l'espace dans lequel nous pouvons interagir avec l'invisible. [...] Pourtant, nous avons tous besoin d'un espace où il est possible d'entrer en contact avec nos morts. Besoin de l'illusion que nos existences aient un sens. Besoin de donner du sens à l'absence des êtres aimés. En Occident, cet espace a été anéanti. Il a été mieux préservé en Orient. [...] En tant qu'auteur qui écrit sur des fantômes, je suis tenu d'y

¹⁸ Latour exhorte à considérer la notion non pas dans le sens d'illusion et de faux, mais dans le sens de fabriqué, consistant et réel.

croire. En tant qu'individu, tout dépend des mots employés. Si vous me parlez de fantômes, je resterai dubitatif. Évoquez plutôt des présences ou des ombres. Est-ce que je vis encore avec les défunts aimés, les gens qui ont compté pour moi ? Oui¹⁹ ! »

Assayas met exactement le doigt sur cette ambivalence que j'évoquais au préalable. D'un côté, nous sommes tentés de dire que les fantômes n'existent pas. De l'autre, nous sommes *hantés* par nos morts, par la question de la mort et de l'au-delà, par la question du sens de l'existence. Et surtout, nous continuons d'invoquer et de convoquer les ombres sur les plateaux de théâtre. Vinciane Despret nomme « équivocations » le régime d'hésitation qui jalonne les récits de ses interlocuteurs à propos de la relation qu'ils entretiennent avec leurs morts. Elle aussi constate une oscillation entre un discours critique (qui atteste de l'irrationalité des fantômes) et une position de croyance (qui accepte leur présence) (Despret 2012 : 42-44). La philosophe atteste de *pluriversions* du monde qui s'entremêlent au sein des mêmes discours d'énonciations, alors même que ces visions lui semblent *a priori* antagonistes.

Bruno Latour écrit que « le fabricant se fait prendre par ce qu'il a fabriqué²⁰ » (Latour 2009 : 9). Le créateur sait que sa statue est matière, inoffensive, objet. Et pourtant, le lendemain de sa création, elle semble devenir puissante et magique. Dans les termes latouriens, elle est alors *objet-fée*, objet de croyance, plutôt qu'*objet-fait*, objet de rationalité (Latour 2009 : 37 ; 53). Avec son projet d'anthropologie symétrique, Latour démontre que le mécanisme de croyance est aussi présent dans nos sociétés dites « occidentales ». Il atténue ainsi la dichotomie du *Grand Partage* instaurée lors de la colonisation entre des peuples *fétichistes* (des colonisés *naïfs, crédules, irrationnels* qui croient au pouvoir des statues) et des peuples *antifétiches* (les colons *rationnels*). Latour introduit donc l'idée selon laquelle les *Modernes* aussi ont des croyances, et qu'ils croient aux objets qu'ils fabriquent.

¹⁹ Source : « Entrevoir l'invisible » (article de La Liberté), Quotidien *Le Courrier*, édition du vendredi 16 décembre 2016, p. 23.

²⁰ Il fait ce commentaire à partir d'une illustration des *Fables* de la Fontaine par Jean-Baptiste Oudry.

Dans son *Enquête sur les modes d'existence* (2012), Latour reconnaît qu'il n'y a pas d'institution « qui permette, comme chez les autres peuples, d'accueillir les êtres invisibles, mais il est très possible que les Modernes s'illusionnent sur eux-mêmes quand ils se disent entièrement délivrés » (Latour 2012 : 191). Les *Modernes* se seraient soi-disant émancipés des êtres surnaturels. Or, qu'en est-il des *êtres de la fiction* dans la création artistique (Latour 2012 : 237-260) et des *êtres de la métamorphose* (émotions, illusions, fantasmes, rêves, psychisme, représentations, imaginations) dans nos intériorités ? (Latour 2012 : 187-210). Par ceci, Latour laisse entendre que les *Modernes*, plutôt que d'avoir définitivement chassé les ombres de leur propre culture, les ont transformées en productions intérieures de l'esprit. Car le sujet contemporain est aujourd'hui opprimé, surmonté, aliéné par ses émotions, ses pensées, ses rêves. Le psychologue s'est substitué au chaman ou au sorcier d'antan pour libérer les esprits et les corps. Alors le sujet occidental s'entoure de thérapeutes qui l'écoutent parler sur un divan, lui administrent des psychotropes, alors même qu'il regarde des émissions de psychoréalité et joue à des monstres dans des jeux vidéo (Latour 2012 : 192-193).

Pour Latour, nous sommes victimes d'« erreurs de catégorie », de « prépositions » héritées du paradigme scientifique (Latour 2012 : 8). Ces présupposés sont ancrés si profondément dans nos esprits que nous ignorons le processus de construction de nos schémas de pensée. Victime de ce que Latour nomme « génie double clic » qui fait croire à l'accès pur et immédiat du sujet à l'objet en effaçant l'ensemble des médiations intermédiaires, notre lecture en serait affectée. Nous sommes alors aveugles face à la « réalité » des autres composantes du monde et sommes incapables d'accorder une valeur empirique aux autres interprétations : « Nous ne bénéficions pas encore des habitudes de pensée qui nous permettent de prendre la mesure de l'*existence* véritable de ces êtres dont nous prétendons suivre l'instauration. Nous les jugeons faux en raison de leur invisibilité. Par conséquent, nous risquons de tomber, selon Latour, dans l'idée qu'il y a, d'un côté, ce qui existe et, de l'autre, les "représentations" de ce qui existe. L'existence serait toujours une ; les représentations, seules, seraient multiples » (Latour 2012 : 238).

Ne sachant nous libérer du régime de vérité propre à la métaphysique occidentale qui qualifie les éléments du monde sous un régime binaire de *vrai* ou de *faux*, nous ne pouvons reconnaître ce que Latour appelle les autres *ontologies*²¹. En affirmant la diversité des *modes d'existence*, Latour propose d'une part de dissoudre le *Grand Partage* en dépassant la pensée dualiste sous-jacente (sujet agissant/objet agi, nature/culture, nous/autres, représentation/action) et, d'autre part, d'accueillir la pluralité des manières d'être au monde, ou des *versions* du monde. Nous pouvons ainsi accepter la réalité du monde de nos pairs comme des propositions valides sur le monde, plutôt qu'en termes de *représentations*, *visions du monde* ou *croyances*, qui minimiseraient leur valeur. Ainsi est-il possible de considérer ces autres réalités comme légitimes, empiriques, réelles et vraies. Latour ajoute que c'est en nous focalisant sur leur caractère performatif que nous serons capables de dépasser nos préconceptions et pourrons affirmer que les monstres ont bel et bien une manière d'exister, notamment par le fait qu'ils font agir les humains. Les exemples ethnographiques ont en effet démontré que les ombres ont fait danser les interprètes.

Accepter l'ambivalence des propos de mes homologues a eu pour conséquence de complexifier l'analyse anthropologique. Il me fallait ainsi laisser l'ambiguïté planer quant à la potentielle existence des ombres dans la vie de mes interlocuteurs. Confrontée à une situation analogue sur la relation aux morts, Vinciane Despret développe une méthode pragmatique qui vise à comprendre ce que les morts font faire aux vivants plutôt que d'interroger les modes de croyance. Elle ne cherche pas à réduire les propos à une version univoque, mais accepte l'ambivalence des discours (Despret 2012 : 42). Dans la même idée, Lavocat et Lecercle écrivent qu'« écartelé entre deux mondes, le fantôme est de ces êtres indécis qui permettent aux individus d'exprimer leur trouble, pris qu'ils sont, en matière de croyances, entre des injonctions contradictoires. [...] Les fantômes ne se donnent pas seulement à croire, mais d'abord à voir : ils sont, comme presque tous les participants l'ont constaté, d'admirants artisans de spectacle » (Lavocat et Lecercle 2005 :

²¹ Selon Latour, l'ontologie ne signifie pas ici l'*essence* des choses, mais leur simple apparition dans le monde, une présence qui est située, momentanée, flexible et fluide.

13). Suivant les propos de Despret, Lavocat et Lecercle, la question relève peut-être moins de la croyance que des relations que les humains entretiennent avec leurs ombres.

Par ailleurs, Despret écrit qu'« il ne s'agit pas de donner à tous les êtres un même régime d'action ni de les surcharger d'intentionnalité, mais de rompre avec l'usage ontologique qui distribue de manière radicale l'agentivité entre des sujets agissants pleinement maîtres de leurs actes et des objets totalement inertes et agis » (Despret 2012 : 32). Ainsi, plutôt que de voir la relation humain-ombre comme entre un sujet *humain* créateur (pôle actif) et un objet *ombre* fictif (pôle passif), la question peut être renversée, si nous adoptons une approche pragmatique. Dès lors, la question devient : *Comment les ombres font-elles danser les interprètes ?*

6.4.2. Pourquoi les ombres ?



Cie Massimo Furlan/Numero23Prod, Un Jour (2014)
© Laure Ceillier & Pierre Nydegger, Numero23Prod

Françoise Lavocat et François Lecercle interrogent la récurrence des fantômes (qu'ils appellent aussi ombres, spectres ou revenants) sur la scène du théâtre occidental, de l'Antiquité à nos jours. La première pièce de théâtre conservée, *Les Perses* d'Eschyle, parle de l'ombre d'un roi mort. Lavocat et Lecercle pensent que cette récurrence est liée à l'histoire occidentale religieuse : le passage du paganisme au christianisme et les controverses chrétiennes autour du retour des

morts. Ils en concluent qu'« il n'est pas étonnant que le théâtre porte la marque de ces interrogations et de ces inquiétudes » (Lavocat et Lecercle 2005 : 9).

Si les pièces de fantôme sont peu nombreuses dans l'Antiquité, Lavocat et Lecercle constatent leur grand retour aux XVI-XVII^e siècles, autant dans la tragédie que dans le ballet de cour. Malgré le fait que le théâtre classique français les évite, les fantômes restent présents dans la musique, l'opéra et le ballet (Lavocat et Lecercle 2005 : 10-11), « car les Lumières guettent, promptes à y dénoncer fables enfantines ou superstitions manipulées par les prêtres » (Lavocat et Lecercle 2005 : 11). Au début et à la fin du XIX^e siècle, les auteurs parlent d'« invasion de fantômes », quoique « sous une forme moins physique que mentale et symbolique » (Lavocat et Lecercle 2005 : 11). Si les personnages de scène varient, les fantômes persistent sur le plateau.

Il est dès lors tentant de se demander dans quelle mesure nos scènes de théâtre ne regorgent pas d'ombres, justement parce qu'elles ont été chassées de notre ordinaire. Les communautés humaines vivant avec des esprits créent-elles également un imaginaire de monstres dans le domaine artistique ? Lavocat et Lecercle écrivent que « derrière les fantômes ne se cache pas seulement une réflexion sur le théâtre, la représentation ou l'écriture : s'ils hantent les scènes, c'est parce que les morts inquiètent les vivants. Le théâtre se nourrit d'un savoir sur les revenants » (Lavocat et Lecercle 2005 : 12).

C'est au même constat que je suis arrivée en suivant les compagnies dans leur recherche artistique. La mise en scène de fantômes n'était pas un simple jeu théâtral ni un acte anodin. En choisissant de traiter des thèmes qui touchent aux questions existentielles, les chorégraphes s'approchent des parties sensibles de la vie. Je montrerai à partir de l'exemple de *Shiver* que la mise en scène des ombres est *plus* qu'un jeu théâtral.

Pendant les trois mois de la création de *Shiver*, nous nous sommes quotidiennement retrouvés au studio pour parler de monstres, ces entités *a priori inexistantes*. La chorégraphe Nicole avait mis en place un dispositif qui rassemble divers corps de métiers pour réfléchir collectivement à la thématique avec le support d'experts.



Cie deRothfils, Park (2016) © deRothfils

Les interprètes ne se sont pas contentés de parler de monstres. Ils les ont aussi incorporés. Ils ont prêté leurs corps à ces créatures étranges qui les ont habités le temps d'une production.

Shiver, de l'anglais signifiant « frisson/frissonner », est un « thriller dansé », non que la pièce ait été pensée comme une chorégraphie de l'horreur, mais parce qu'elle met en scène les tensions que peut vivre l'humain en situation menaçante. Avec les membres de la compagnie, nous nous sommes immergés dans un univers créé pour porter les traces de cette angoisse. Au fil des jours, notre regard était de plus en plus transformé par la thématique, nous avons revêtu les « lunettes de l'horreur », de sorte que nous interprétions tous les signes sous ce prisme de lecture. Un trousseau de clés agité ou une boîte à musique sont des éléments de la vie quotidienne. Et pourtant, plongés dans l'obscurité, l'imaginaire nourri d'extraits de films d'horreur et des histoires à frissons que nous nous étions racontés, un univers étrange

nous habitait. Celui-ci a été nourri quotidiennement de souvenirs désagréables, d'épisodes anxiogènes ou de moments d'extrême tension.

Les thèmes mis en scène dans les pièces observées ne sont pas anodins, parce qu'ils touchent l'humain dans son intimité. Aussi, il y a parfois eu des larmes pendant les répétitions, parce que la vie personnelle d'Untel était réveillée par les improvisations. L'une des pièces a même été le processus de création le plus difficile (lourd, chargé) dans la carrière de l'un des chorégraphes, ce qu'il expliquait par le thème de la pièce. Enfin, une participante a dû se retirer de l'un des projets à la suite du décès de sa propre fille, le thème étant devenu soudainement trop chargé d'affects.



Cie deRothfils, *Insomnia 2 – In memoriam* (2015) © deRothfils

Je doute donc qu'il soit possible de se confronter quotidiennement à des thèmes tels que la peur, l'angoisse, la solitude et la mort de manière anodine. Les chorégraphes ne sont pas non plus forcés de traiter de ces questions sensibles. Il y aurait tant d'autres thématiques plus légères et confortables à aborder. Par conséquent, pourquoi se confronter quotidiennement à des thèmes si chargés ? Est-ce une manière de conjurer les peurs et de s'apaiser face à l'incertitude ? Est-ce que l'art apporte une forme de réponse à ce que nous ne saisissons pas ?

Par la mise en scène de certaines thématiques, les chorégraphes rendent saillant un aspect de notre contemporanéité qu'ils nous invitent à penser *autrement*, à partir de leur propre point de vue. En portant les ombres sur le plateau, ils rendent publique leur pensée. Laurence Louppe parle de l'œuvre chorégraphique comme d'une « lecture du monde en soi, comme [...] un instrument d'éclaircissement sur la conscience contemporaine » (Louppe 1997 : 27).

L'œuvre chorégraphique a le potentiel de rendre visible une facette du monde, nous invitant à penser notre contemporanéité sous une nouvelle dimension. Par conséquent, l'œuvre chorégraphique est une proposition de pensée sur le monde, dans laquelle nos relations, nos utopies, nos déceptions et nos interrogations sont mises en scène. La pièce rend le spectateur conscient d'une réalité en filigrane, dont il n'a pas encore pris conscience, ou qui est momentanément dans l'ombre. Le spectacle met en exergue ce qui est absent dans le regard du spectateur, jusqu'à lui faire entrevoir « l'invisible », comme l'écrit l'anthropologue François Laplantine : « l'art [...] ne reproduit pas le visible, il rend visible¹ » (Laplantine 2009 : 13).

De même, le philosophe Stanley Cavell écrit à propos des comédies hollywoodiennes de remariage : « Je trouve dans les films des aliments pour la pensée, je vais chercher du renfort pour réfléchir sur ce sur quoi, à mon sens, ces films réfléchissent » (Cavell 2010 : 27). Les œuvres chorégraphiques portent au-delà de l'œuvre elle-même,

¹ D'ailleurs exactement comme le peintre Paul Klee avait déjà écrit : « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible » (Klee 1985 [1956] : 34).

elles sont une « éducation à l'attention » *TR* (Ingold 2013a : 2). Selon Paul Stoller, la peinture offre « une métaphore pour voir et penser dans le monde une vision pensée de l'intérieur » *TR* (Stoller 1989 : 38). Quant à Diana Taylor et Susan Foster, elles écrivent que les performances sont non seulement une manière de comprendre le monde (Taylor 2016 : 39), mais aussi un outil *critique* de pensée (Foster 1996 : xi). La danse est donc *plus* qu'un objet de divertissement et de consommation, elle est un « outil de pensée sur le monde » (Louppe 1997 : 28). Louppe pense aussi que les danses sont plus qu'un reflet du monde : elles sont une « arme de combat contre l'injustice ou les stéréotypes » (Louppe 1997 : 27).

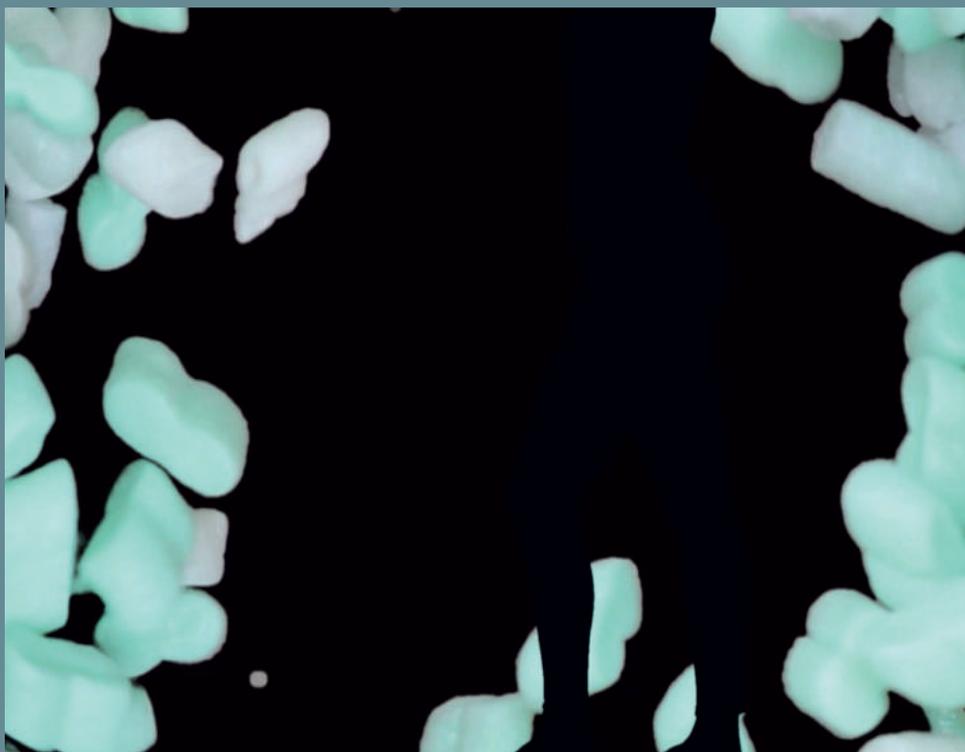
Toutefois, la finalité de l'art a connu une nette mutation depuis les années 1970, nous dit François Laplantine : l'art ne vise plus à apporter des « révolutions » à l'humanité. L'art actuel serait modeste, transmettant des *propositions* sur le monde plutôt que des utopies. Selon l'anthropologue, le ton serait devenu moins radical que par le passé (Laplantine 2009 : 21). Je ne sais pas si cette mutation marque également le champ de la danse contemporaine, toutefois je pense que les chorégraphes n'ont effectivement pas la prétention de livrer de grands discours révolutionnaires. Ils adressent la possibilité d'une interprétation ouverte et flexible à leurs pièces, en suggérant une simple proposition de pensée. Par ceci, les chorégraphes semblent mettre en pratique la maxime ricoeurienne du « sens du texte [qui] échappe à son auteur » (Ricoeur 1998 [1986] : 216). Si les compagnies se créent bel et bien un univers de sens pour elles-mêmes, elles partent du présupposé que chaque spectateur se crée sa propre interprétation. Comme le dit Nancy, « il n'y a pas de sens si le sens n'est pas partagé, et cela, non pas parce qu'il y aurait une signification ultime ou première que tous les étants auraient en commun, mais parce que *le sens est lui-même le partage de l'être* » (Nancy 1996 : 20).

Dès lors, nous pouvons interroger le type de relation qu'il y a entre le monde et l'œuvre chorégraphique. Influencé par Merleau-Ponty, Ingold écrit, en prenant l'exemple de la peinture, que celle-ci n'est pas une simple représentation du monde. Dans l'acte de peinture, le peintre apprend à voir comme le ferait un nouveau-né. Le tableau « ne représente pas les choses, ou le monde, mais montre "com-

ment les choses deviennent choses, et comment le monde devient monde” » *TR* (Ingold 2000 : 265). L'acte de peinture [ici l'acte chorégraphique], plutôt qu'une représentation, est une *transformation* du monde dans un autre média, nous dit encore Paul Stoller. C'est une manière de mieux voir et de mieux expérimenter ce monde – de le sentir, le toucher, l'entendre –, en bref, de s'y approcher de plus près (Stoller 1989 : 38).

7

Épilogue



Claire & Christelle, Dialog with One's Shadows (2017)
© Christelle Becholey Besson

En quête d'exotisme, les anthropologues du xx^e siècle sont partis à la recherche d'esprits, de fantômes et de divinités qui incorporent, chevauchent et possèdent les corps des peuples d'ailleurs. Ils ont été à la rencontre des chamans, sorciers et autres maîtres de cérémonies de ces cultures dites « exotiques » afin de comprendre le phénomène de possession (Evans-Pritchard 1976 [1937] ; Hell 1999 ; Rouch 1960 ; Turner 1969).

Depuis les années 1960, les anthropologues se sont tournés vers les entités étranges qui peuplent l'« Occident ». Jeanne Favret-Saada a dévoilé les mystères de la sorcellerie en France (Favret-Saada 1977) et Antoine Berthod le secret des rebouteux en Suisse (Berthod 2007). Christian Ghasarian a étudié les mystères du néochamanisme (Ghasarian 2006), Albert Piette les manifestations de Dieu (Piette 2011) et Vinciane Despret le dialogue avec les morts (Despret 2015). Puis les anthropologues se sont rendu compte que les êtres fantasmagoriques habitent aussi les contes de fées, les histoires populaires et les carnivals de l'« Occident » et non seulement les domaines spirituels et thérapeutiques. Ainsi, Suzanne Chappaz-Wirthner a analysé la figure du fou et les masques carnavalesques d'Appenzell (Chappaz-Wirthner 1995). Pour ma part, j'ai mis en exergue de quelle manière ces ombres peuplent les scènes de théâtre. Tout au long de ces pages, nous nous sommes intéressés au geste des ombres : à celui des *Wilis*, à celui des monstres, à celui du possédé, à celui de la chamane.

Marie Virolle écrit que le geste a été marginalisé dans les études anthropologiques, car il était considéré comme épiphénomène² (Virolle 2007 : 12). La chercheuse ajoute que le geste est pourtant une entrée

² Virolle s'est intéressée aux gestes d'Algérie en distinguant trois catégories : ceux liés à la technologie, ceux liés aux techniques du corps (comme le maternage, le deuil et la danse) et ceux de la communication (Virolle 2007 : 7).

en matière pertinente pour aborder le thème du corps, car il est produit par le corps, ou plutôt, il est le corps. Le terme « geste » permet d'ailleurs de parler du corps sans recourir au terme « corps », et par là d'éviter une dichotomie entre le soma et la pensée. J'ai montré au sein de cette thèse de quelle manière le geste est empreint de matière tangible et de pensée. J'espère ainsi avoir réussi à *dire* le geste dansé, sans réitérer le dualisme cartésien. Pour la même raison, Marie Glon et Isabelle Launay ont choisi de parler de geste plutôt que de corps, terme dont elles critiquent le poids sémantique chargé des dualismes corps/esprit, somatique/psychique (Glon et Launay 2012 : 17). Les chercheuses ajoutent que le corps n'est ni possession ni instrument « mais le résultat plastique, en perpétuelle transformation, d'un faisceau d'activités sensori-motrices par lequel nous nous relions au monde et à autrui. Ce qu'on appelle traditionnellement "corps" n'est donc que le fruit de l'histoire singulière et collective des gestes, autant que des sensations et perceptions qui l'ont socialement et historiquement façonné » (Glon et Launay 2012 : 17).

Une fois que la porte d'entrée par le geste a été choisie, il s'agissait de trouver la meilleure manière de l'analyser. De nombreuses analyses du mouvement ont été élaborées pour tenter de le saisir : Rudolf Laban, Irmgard Bartenieff ou Bonnie Bainbridge Cohen pour n'en citer que quelques-uns. Malgré l'intérêt de ces divers systèmes d'analyse, ils posent des limites, car ils sont centrés sur la forme extérieure du geste, autrement dit sur sa morphologie. J'ai, pour ma part, tenté de comprendre phénoménologiquement de quoi était imprégné le geste. Par ma propre expérience de l'acte dansant, j'ai pu m'approcher de la complexité de ce vécu, et ainsi éviter d'en dépendre exclusivement sa forme extérieure.

Je me démarque ainsi des ethnographies de Marie Virolle (2007) ou de Pierre Centlivres (1983) qui font une typologie des postures, attitudes, figures et positions³. Ce type d'ethnographie n'aurait pas eu de sens dans cette recherche ci-présente, parce que la danse contem-

³ Tout comme Virolle et Centlivres, l'analyse de Benoît Goetz résulte aussi d'un point de vue extérieur au geste, celui d'un observateur externe. Le philosophe propose une analyse du geste de la démarche (qu'il distingue de la marche) à partir des œuvres de Balzac, Mauss, Virgile, Baudelaire et Sartre (pour ne citer que quelques exemples sur lesquels il s'appuie) (Goetz 2006).

poraine ne produit pas un répertoire de gestes dans lequel le chorégraphe viendrait se servir. Ce dernier est libre de chercher les gestes qui l'intéressent, au-delà des temps, au-delà des cultures. Il peut ainsi se réapproprier des gestes inventés par des chorégraphes qui l'ont précédé, ceux du ballet classique ou de cultures exotiques. Il peut aussi les inventer. Nous avons vu que la création d'une pièce repose sur des procédés de recherche de mouvements et que la gestuelle est créée selon le concept de la pièce.

Ainsi, le geste chorégraphique contemporain n'est pas juste le résultat d'une technique corporelle, mais un savoir-faire qui implique une philosophie de l'être. Le geste est à la croisée des mondes individuels et collectifs, d'un ici et d'un ailleurs, d'un maintenant et d'un auparavant. La danse contemporaine fait converger des gestes de plusieurs origines, puisque les chorégraphes s'inspirent des gestes d'autrui. Les exemples ethnographiques ont montré les différentes traditions qui ont été convoquées pour la production des gestes : ceux de la peur des films à suspense (*Shiver*), ceux de la possession (*Un Jour*) et de l'hystérie (*Shiver*), ceux des funérailles (*Un Jour*, *Insomnia 2 – In memoriam*), ceux des représentations iconographiques de Niklaus Manuel (*Totentanz*), les pas de la ballerine Giselle (*Wilis*), ceux des convalescents du sanatorium (*They Keep Disappearing*), ceux des employés des parcs d'attractions (*Park*). Ces gestes ont été observés, analysés, décortiqués, explorés, puis réinventés par les compagnies.

Par conséquent, plutôt que reproduction du même, le geste est réinvention. Il est (re)création d'une forme *inédite*. S'il convoque une histoire collective, il s'incarne dans des corps individuels. En exécutant à nouveau les gestes, l'interprète les comprend, les revit et leur donne une nouvelle existence. Il les *prolonge*. Marie Glon et Isabelle Launay précisent que le geste dansé condense des habitus sociaux, des représentations culturelles, des résistances individuelles et collectives, des normes et des codes de la vie quotidienne (Glon et Launay 2012 : 15-16). L'analyse du geste contemporain que j'ai proposée ici donne un instantané sur la création et l'expérience du geste en danse contemporaine, autant de manière individuelle que collective. Ce geste observé et vécu porte donc les ombres d'une culture, celle de la danse contemporaine telle qu'elle peut être vécue au milieu des années 2010 en Suisse.

De manière à écrire le geste le plus juste possible, j'ai d'abord dû observer, et me laisser guider, expliquer en faisant *avec*. C'est seulement après avoir été initiée que j'ai pu m'y essayer. Les deux petits projets produits en fin d'investigation sont les traces d'un savoir qui m'a généreusement été partagé par les chorégraphes. Cette thèse raconte ainsi l'histoire d'une apprentie interprète-chorégraphe. C'est en me confrontant à la tâche chorégraphique (toutefois dans une envergure bien plus petite et non professionnelle) que j'ai pris conscience du défi et de l'énergie nécessaire en matière de responsabilité, gestion de projets et direction de groupe.

Quant à la créativité artistique, j'ai noté qu'elle résultait d'un enchaînement d'activités et de petites décisions. Les idées arrivent au détour d'une conversation et dans l'ombre des petits événements de la vie ordinaire. De plus, c'est par l'échange que le projet grandit. L'œuvre chorégraphique est au final plutôt une *surprise* pour le chorégraphe : elle devient quelque chose qui le dépasse. Car au début il n'y avait qu'une petite idée qui a fini par germer, grandir et fleurir.

La première version de ce livre a été relue par certains de mes homologues de terrain : Diane (interprète), Claire (dramaturge) et Nicole (chorégraphe). Sachant que je ne pouvais exiger cette relecture de la part de tous mes contemporains en raison de l'ampleur de la tâche, j'ai organisé une rencontre avec les compagnies de Nicole et de Massimo pour soumettre mes hypothèses. Même si peu de personnes sont venues en raison de leur surcharge de travail ou de séjour/résidence à l'étranger, cette discussion fructueuse m'a permis d'affiner certaines hypothèses. J'ai par la suite envoyé par courriel tous les paragraphes qui mettaient en scène mes interlocuteurs de terrain aux personnes directement concernées afin d'obtenir l'accord de les nommer dans ce texte.

Pour la compagnie de Rothfils de Berne, j'ai eu des échanges individuels avec les interprètes pour des raisons de langue. Avec les chorégraphes Annalena et Nina, nous nous sommes assises devant mon ordinateur, dans ma cuisine de la vieille ville de Berne. Je leur ai lu (et traduit) les parties qui les concernaient. Ce livre a donc eu l'ac-

cord de toutes les personnes citées et également intégré leurs commentaires. J'ai parfois rectifié les informations qui manquaient de précision, et surtout, nuancé certaines hypothèses. Si ce travail n'est pas une recherche anthropologique à proprement parler *collaborative* telle que l'envisage Luke Eric Lassiter (2005a) – la problématique de recherche n'a effectivement pas été élaborée en amont avec mes contemporains – je suis néanmoins toujours restée réceptive à revoir mes observations suite à nos échanges.

Par ailleurs, je n'avais pas pour objectif de livrer des hypothèses figées. Au contraire, je souhaite que ce livre soit une plateforme de dialogue. Ces premières interprétations ne demandent qu'à être affinées et complémentées, car la compréhension de l'acte dansant ne peut se faire que collectivement, par une combinaison des expertises (chorégraphiques et académiques). Comme l'écrit Sally Ann Ness, « tout travail ethnographique est par nature en mouvement, infini, partiellement vrai, et dans les termes de James Clifford, engagé et incomplet. Ces extraits sont seulement rédigés – transformés en texte ethnographique – sous une forme qui rende compte avec vivacité de la condition vitale » *TR* (Ness 1996 : 130).

Enfin, le défi de plus grande envergure a été de trouver une forme d'écriture qui puisse être lue à la fois par les praticiens de la scène et par mes collègues universitaires. Par désir de trouver une voie médiane, peut-être que ce texte ne comble pas toutes les attentes. Alors que l'interdisciplinarité est de nos jours revendiquée, elle tend à nous rendre plus fragiles à la critique, car nous sommes lus selon des prismes de lecture différents. L'interdisciplinarité offre toutefois des possibilités de complémentarité. Ainsi ce livre aspire à être un lieu de passage qui permette à des champs de savoir d'échanger.

Cette investigation avait pour objectif de mettre à jour la création du geste chorégraphique dans les processus de création, répondant à la question : qu'est-ce qui se loge dans l'ombre du geste ? J'ai montré comment ce geste résulte de la convergence du travail d'improvisation (avec les instructions du chorégraphe, les contraintes de l'objet et de la caméra), de la rencontre entre les membres de la compagnie, de la

sensorialité du monde et enfin de l'univers de sens créé pour la pièce. J'ai mis en exergue que le geste du soliste porte le souvenir de l'échauffement, l'histoire de l'interprète, la plasticité corporelle, la biographie gestuelle du danseur, l'ombre des autres corps avec lesquels il a dansé et les traces des dialogues de la compagnie. Ceci m'a amenée à l'hypothèse du geste *habité*, c'est-à-dire à un geste *plein* de sens(ations), qui lui donne sa puissance performative. Ce travail avait donc pour objectif de lever le voile sur les ombres du geste, tout en évitant un dualisme entre une forme extérieure et un vécu intérieur. Ce sont ici les perspectives du chorégraphe et de l'interprète qui se croisent.

Tandis que le fil conducteur de l'*ombre* a mis en exergue la biographie du geste, il a aussi voilé d'autres hypothèses. Face à l'ampleur de mon terrain, il m'a fallu écarter de nombreuses pistes d'analyses comme la question des émotions et de leur rapport au mouvement. J'ai aussi décidé de me centrer sur le geste et de laisser de côté les autres aspects de la création comme la lumière, la vidéo et le son. De nombreuses hypothèses déployées au sein de cet ouvrage ont fait naître d'autres questions qui auraient été intéressantes à développer plus amplement.

Par exemple, la question de l'intimité. Je me suis demandé, à un moment donné de ma recherche de terrain, dans quelle mesure les caresses, les pressions tactiles, le contact des peaux, l'échange de regards, de souffles et de sueur conduisent nécessairement à une relation *intime*. Il s'agit de la thèse de Diana Adis Tahhan qui, dans son ethnographie sur le sommeil en communauté (*co-sleeping*), affirme que la tactilité conduit inéluctablement à l'intimité. Elle recourt à la notion de *skinship* qu'elle définit comme « intimité par la peau » (Adis Tahhan 2010 : 217) pour parler d'intimité *corporelle* au sein des familles japonaises. La chercheuse fait ainsi du toucher le lieu de l'intime (Adis Tahhan 2010 : 216).

Mon expérience de la danse contemporaine me laisse penser les liens entre le toucher et l'intimité de manière différente. À force de laisser la danse s'inscrire dans mon corps, je me suis ouverte et habituée à la proximité corporelle, de sorte que je suis parfois surprise de mes réactions physiques. J'ai constaté que mon corps laissait moins de distance avec les corps d'autrui dans l'espace public.

Il m'est arrivé de recevoir des petits à-coups dans le bus, mes voisins manifestant leur gêne quant à mon corps « trop proche », sans même que je m'aperçoive du peu d'espace que je laissais. Je me suis familiarisée à l'*hexis* corporelle des danseurs, de sorte qu'il m'est devenu *évident* de toucher d'autres corps. La danse contemporaine instaure une proximité différente de celle de l'espace public. La distance que nous laissons d'ordinaire entre les corps se réduit dans un studio de danse. Or, à force de prendre le bras d'un inconnu, soulever sa jambe, pousser son buste ou ses hanches, l'acte du toucher devient quotidien. S'ensuit presque une « banalité » du toucher, de sorte que je peux être physiquement très proche de mon partenaire de danse (que l'on s'enlace ou roule l'un sur l'autre), sans que je ne me sente toutefois dans une quelconque « intimité » avec lui. Le toucher semble être pour les danseurs une pratique de l'ordinaire du studio, habituelle et surtout détachée de la question érotique. L'intimité est une piste d'analyse qui mériterait un plus ample développement.

Cette investigation est une amorce. Elle raconte l'histoire d'une apprentie anthropologue qui a essayé de se frayer un chemin à travers l'amoncellement de théories sur le corps, de méthodes pour l'analyser, de théorisations de la danse, de méthodologies pour l'interroger. Quels étaient les théoriciens qui pouvaient m'aider à développer les questions générées par ma rencontre avec les chorégraphes et les interprètes ? Ayant adopté une méthode inductive, j'ai laissé émerger les hypothèses à partir du terrain plutôt que de les définir préalablement. J'ai commencé cette investigation en me demandant quelles étaient les méthodologies intéressantes afin de dire le corps, ou plutôt de parler à partir de lui. Quels auteurs m'avaient précédée sur la question du dualisme et comment avaient-ils résolu le problème ? Cette quête m'a également amenée à découvrir un nouveau champ d'études, celui des études en danse, tant dans le milieu anglo-saxon, germanophone que francophone. Il m'a fallu trouver des théoriciens qui pouvaient alimenter ma pensée et me faire réfléchir à l'acte dansant pour éclaircir les zones ombragées du corps dansant.

Ce livre est donc le résultat d'un travail de défrichage. Dans les deux premières années de recherche, il m'a fallu trouver ma voie parmi cet imbroglio de théories et de méthodes, sillonnant entre diverses disciplines et traditions linguistiques. J'ai mené ma route en grande partie de manière solitaire et autodidacte. Cette indépendance a conduit, je l'espère, à l'originalité de ce travail. Elle a néanmoins aussi probablement généré des écueils, car je n'ai pu, en quatre ans, maîtriser l'ensemble des débats théoriques. J'ai fait une lecture généreuse des auteurs, soulignant leurs atouts et complémentarité. J'ai convoqué à la fois Ingold, Louppe et Merleau-Ponty (Bourdieu, Despret, Foucault, Jackson et Latour), mettant en exergue ce qu'ils pouvaient éclairer du terrain. Avec pour objectif d'apporter une contribution aux théories sociales sur le corps, j'espère avoir su y participer d'une manière *inédite* en dévoilant les *Ombres du geste*, et ainsi enrichir les connaissances théoriques en matière de sensations, d'improvisation, de sens et de créativité.

8

Bibliographie



Claire & Christelle, Dialog with One's Shadows (2017)
© Christelle Becholey Besson

Anthropologie générale

ABÈLÈS Marc

2008. *Anthropologie de la globalisation*. Paris: Payot.

ABU-LUGHOD Lila

2007. « Shifting politics in bedouin love poetry », in: Wulff Helena (ed.). *The Emotions. A Cultural Reader*. Oxford/New York: Berg, p. 143-152.

ABU-LUGHOD Lila

2008 [1999]. *Sentiments voilés*. Paris: Le Seuil.

AMSELLE Jean-Loup

2008. *L'Occident décroché. Enquête sur les postcolonialismes*. Paris: Stock.

BAZIN Jean

2008. *Des clous dans la Joconde. L'anthropologie autrement*. Toulouse: Anacharsis.

BATESON Gregory et MEAD Margaret

1942. *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York: Academy of Sciences.

BERTHOD Marc-Antoine

2007. *Doutes, croyances et divinations. Une anthropologie de l'inspiration des devins et de la croyance*. Lausanne: Antipodes.

BLASER Mario

2013. « Ontological conflicts and the stories of people in spite of Europe: toward a conversation on political ontology », *Current Anthropology* 54 (5), p. 547-568.

BORUTTI Silvana

2001. « Le texte anthropologique », in: *Théorie et interprétation. Pour une épistémologie des sciences humaines*. Lausanne: Payot, p. 113-131.

BULL Michael

2012. « Ipod culture: the toxic pleasures of audiotopia », in: Pinch

Bibliographie

- Trevor, Bijsterveld Karin. *The Oxford Handbook of Sound Studies*. Oxford: University Press, p. 526-543.
- CANDEA Matei
2011. « Fragments d'identité », *Revue Fora!* (8), p. 49-51.
- CANDEA Matei
2015. « Fragments d'identité » [en ligne]. www.mateicandea.net/?p=726, consulté le 10 mars 2017.
- CLIFFORD James
1983. « De l'autorité en ethnographie », *L'Ethnographie* 79 (90-91), p. 87-118.
- CLIFFORD James et MARCUS George E.
1986. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- DELAPORTES Yves (dir.)
1984. *L'Ethnographie. Vêtement et sociétés 2*. Paris: Société d'ethnographie de Paris.
- DELAPORTE Yves
1993. « D'un terrain à l'autre : réflexions sur l'observation participante », in: Petonnet Colette (dir.). *Ferveurs contemporaines. Textes d'anthropologie urbaine offerts à Jacques Gutwirth*. Paris: L'Harmattan, p. 321-340.
- DURAND Gilbert
1964. *L'Imagination symbolique*. Paris: Presses universitaires de France.
- ESSÉN Anna et WINTERSTORM VÄRLANDER Sara
2012. « The mutual constitution of sensous and discursive understanding in scientific practice: an autoethnographic lens on academic writing », *Management Learning* 44 (4), p. 396-423.
- EVANS-PRITCHARD Edward Evan
1976 [1937]. *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande*. Oxford: University Press.
- FAVRET-SAADA Jeanne
1977. *Les Mots, la mort, les sorts: la sorcellerie dans le bocage*. Paris: Gallimard.
- FAVRET-SAADA Jeanne
1990. « Être affecté », *Gradhiva* (8), p. 3-9.
- FEMENIAS Blenda
2005. *Gender and the Boundaries of Dress in Contemporary Peru*. Austin: University of Texas Press.

GEERTZ Clifford

1973. « La description dense. Vers une théorie interprétative de la culture », in: Cefaï Daniel (dir.). *L'Enquête de terrain*. Paris: La Découverte, p. 208-233.

GEERTZ Clifford

1976 [1960]. *The Religion of Java*. Chicago/London: The University of Chicago Press.

GHASARIAN Christian

2006. « Réflexions sur les rapports entre les corps, la conscience et l'esprit dans les représentations et pratiques néochamaniques », in: Schmitz Olivier (dir.). *Les Médecines en parallèle : multiplicité des recours au soin en Occident*. Paris: Karthala, p. 139-172.

GODELIER Maurice

2007. *Au fondement des sociétés humaines. Ce que nous apprend l'anthropologie*. Paris: Albin Michel.

GONZALEZ Philippe

2014. « Être affecté: petite phénoménologie de la "prophétie" charismatique (et de ses conséquences) », *SociologieS. Dossiers : Affecter, être affecté. Autour des travaux de Jeanne Favret-Saada* [en ligne]. <https://sociologies.revues.org/4696>, consulté le 28 mars 2017.

HELL Bertrand

1999. *Possession et chamanisme, les maîtres du désordre*. Paris: Flammarion.

HELL Bertrand

2006. « L'expérience du corps et des émotions dans les cultes de possession », in: Tardan-Masquelier Ysé. *Le Corps médiateur*. Paris: Dervy, p. 87-106.

HENARE Amiria, HOLBRAAD Martin et WASTELL Sari

2007. *Thinking Through Things. Theorising Artefacts Ethnographically*. Oxon: Routledge.

HÉRITIER Françoise

2012. *Le Sel de la vie*. Paris: Odile Jacob.

INGOLD Tim

1994. « The art of translation in a continuous world », in: Pálsson Gísli (ed.). *Beyond Boundaries. Understanding, Translation and Anthropological Discourse*. Oxford: Berg, p. 210-230.

INGOLD Tim

2000. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. New York: Routledge.

Bibliographie

INGOLD Tim

2013 [2007]. *Une brève histoire des lignes*. Le Kremlin-Bicêtre: Les Belles Lettres.

INGOLD Tim

2009. « Against space: place, movement, knowledge », in: Kirby Peter Wynn (ed.). *Boundless Worlds. An Anthropological Approach to Movement*. New York/Oxford: Berghahn Books, p. 29-43.

INGOLD Tim (ed.)

2011b. *Redrawing Anthropology. Materials, Movements, Lines*. Farnham/Burlington: Ashgate.

INGOLD Tim

2013a. *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Oxon: Routledge.

INGOLD Tim

2013b. *Marcher avec les dragons*. Bruxelles: Zones sensibles.

INGOLD Tim and VERGUNST Jo Lee (ed.)

2013. *Ways of Walking. Ethnography and Practice on Foot*. Farnham/Burlington: Ashgate.

INGOLD Tim

2015. *The Life of Lines*. London/New York: Routledge.

JACKSON Michael

1996. *Things As They Are: New Directions in Phenomenological Anthropology*. Georgetown: University Press.

JACKSON Michael

2002. *The Politics of Storytelling. Violence, Transgression, and Intersubjectivity*. University of Copenhagen: Museum Tusulanum Press.

JACKSON Michael

2012. *Between One and One Another*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

KILANI Mondher

1996. *Introduction à l'anthropologie*. Lausanne: Payot.

KILANI Mondher et CALAME Claude

1999. *La Fabrication de l'humain dans les cultures et en anthropologie*. Lausanne : Études de lettres.

KOHN Eduardo

2013. *How Forest Think. Toward an Anthropology Beyond the Human*. Berkeley: University of California Press.

- LANCASTER Roger N.
2011. « Autoethnography. When I was a girl (notes on contrivance) », in: Mascia-Lees Frances E. *A Companion to the Anthropology of the Body and Embodiment*. Oxford: Wiley-Blackwell, p. 46-71.
- LAPLANTINE François
1996. *La Description ethnographique. L'enquête et ses méthodes*. Paris: Armand Colin.
- LAPLANTINE François et SAILLANT Francine
2005. « Globalisation, terrain et théorie : l'anthropologie retraversée », *Parcours anthropologiques* (5), p. 10-17.
- LARSEN Kjersti
2008. *Where Humans and Spirits Meet. The Politics of Rituals and Identified Spirits in Zanzibar*. New York/Oxford: Berghahn Books.
- LASSITER Luke Eric
2005a. *The Chicago Guide to Collaborative Ethnography*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- LASSITER Luke Eric
2005b. « Collaborative ethnography and public anthropology », *Current Anthropology* 46 (1), p. 83-106.
- LE BRETON David
2002. *Conduites à risque : des jeux de mort aux jeux de vivre*. Paris: Presses universitaires de France.
- MALINOWSKI Bronislaw
1963 [1922]. *Les Argonautes du Pacifique occidental*. Paris: Gallimard.
- MALINOWSKI Bronislaw
1982 [1929]. *The Sexual Life of Savages in North-Western Malanesia. An Ethnographic Account of Courtship, Marriage, and Family Life Among the Natives of the Trobriand Islands, British New Guinea*. London/Boston/Melbourne/Henley: Routledge & Kegan Paul.
- MARCUS George E.
2013. « Experimental forms for the expression of norms in the ethnography of the contemporary », *Journal of Ethnographic Theory* 3 (2), p. 197-217.
- MOTTA Marco
2016a. *Jouer les esprits. Vivre au rythme de l'uganga à Zanzibar*. Thèse. Pr Rossi Ilario. Université de Lausanne.

Bibliographie

MOTTA Marco

2016b. « Vivre selon les rythmes ordinaires. Zanzibar », in: Perera Éric, Beldame Yann. *In situ. Situations, interactions et récits d'enquête*. Paris: L'Harmattan, p. 189-203.

OLIVIER DE SARDAN Jean-Pierre

1998. « Émique », *L'Homme* (147), p. 151-166.

ORTNER Sherry B. et HARRIET Whitehead

1981. *Sexual Meanings. The Cultural Construction of Gender and Sexuality*. Cambridge: University Press.

PÁLSSON Gísli

1994. « Introduction: beyond boundaries », in: Pálsson Gísli (ed.). *Beyond Boundaries. Understanding, Translation and Anthropological Discourse*. Oxford: Berg, p. 1-40.

PELOSO Céline

2010. « Ethnologue-journaliste : une position à double (en)jeu », *Tsantsa* (15), p. 38-45.

PIETTE Albert

2009. *L'Acte d'exister. Une phénoménographie de la présence*. Paris: Socrates Promarex.

PIETTE Albert

2011. « La piste de Dieu. Sa façon d'être présent », in: Houdart Sophie, Thierry Olivier (dir.). *Humains non humains. Comment repeupler les sciences sociales*. Paris: La Découverte, p. 328-337.

PINK Sarah

2015. *Doing Sensory Ethnography*. Los Angeles: SAGE.

PORDIÉ Laurent (dir.)

2005. *Panser le monde, penser les médecines. Traditions médicales et développement sanitaire*. Paris: Karthala.

RAVENEAU Gilles

2016. « Introduction. Prolégomènes à une anthropologie symétrique et réflexive », in: Erera Éric, Beldame Yann (dir.). *In situ. Situations, interactions et récits d'enquête*. Paris: L'Harmattan, p. 29-41.

ROUCH Jean

1960. *La Religion et la Magie Songhay*. Paris: Presses universitaires de France.

SMITH Pierre

1991. « Rite », in: Bonte Pierre, Izard Michel (dir.). *Dictionnaire*

- de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris: Presses universitaires de France, p. 630-633.
- SPIVAK Gayatri Chakravorty
2009. *Les subalternes peuvent-elles parler ?* Paris: Éditions Amsterdam.
- STOLLER Paul
2015. « What is literary anthropology? », *Current Anthropology* 56 (1), p. 144-145.
- TURNER Victor W.
1967. *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- TURNER Victor W.
1969. *The Ritual Process. Structure and Anti-structure*. New York: Aldine Publishing Company.
- TURNER Victor W.
1995 [1982]. *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH.
- VAN GENNEP Arnold
2011 [1909]. *Les Rites de passage*. Paris: A. et J. Picard.

Anthropologie de l'art et de la danse

- BOISSEAU Rosia et CROQUET Nadia
2005. « Introduction », in: Galerie d'art du Conseil général des Bouches-du-Rhône (catalogue d'exposition). *Deuxième peau, habiller la danse*. Aix-en-Provence: Actes Sud, p. 9-12.
- CHAPPAZ-WIRTHNER Suzanne
1995. *Le Turc, le Fol et le Dragon. Figures du carnaval haut-valaisan*. Neuchâtel: Éditions de l'Institut d'ethnologie.
- CLARKE Jennifer et VIONNET Claire
2017. « Prolonger plutôt que restituer : extending anthropological praxis », in: Clarke Jennifer *et al.* *Kōryū*. Aberdeen: University of Aberdeen, p. 68-81.
- COX Rupert
2011. « Thinking through movement: practising martial arts and writing ethnography », in: Ingold Tim (ed.). *Redrawing Anthropology. Materials, Movements, Lines*. Farnham/Burlington: Ashgate, p. 65-76.

Bibliographie

FARNELL Brenda

1999. « It goes without saying – but not always », in: Buckland Theresa J. (ed.). *Dance in the Field. Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. New York: St. Martin's Press, INC, p. 145-160.

FARNELL Brenda et WOOD Robert N.

2011. « Performing precision and the limits of observation », in: Ingold Tim (ed.). *Redrawing Anthropology. Materials, Movements, Lines*. Farnham/Burlington: Ashgate, p. 91-113.

FAURE Sylvia

2000. *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*. Paris: La Dispute.

FULLER SNYDER Allegra

2005. « Le symbole de danse », in: Grau Andrée, Wierre-Gore Georgiana (dir.). *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*. Pantin: Centre national de la danse, p. 273-282.

GEERTZ Clifford

2006 [1986]. « L'art en tant que système culturel ». *Savoir local, savoir global. Les lieux du savoir* (chap. 5). Paris: Presses universitaires de France, p. 119-151.

GELL Alfred

1985. « Style and meaning in umeda dance », in: Spencer Paul (ed.). *Society and the Dance: The Social Anthropology of Process and Performance*. Cambridge/New York/Melbourne: University of Cambridge, p. 183-205.

GELL Alfred

2009 [1998]. *L'Art et ses agents. Une théorie anthropologique*. Bruxelles: Les Presses du réel.

GIURCHESCU Anca

2005. « Le symbole de la danse comme moyen de communication », in: Grau Andrée, Wierre-Gore Georgiana (dir.). *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*. Pantin: Centre national de la danse, p. 265-272.

GRAU Andrée et WIERRE-GORE Georgiana (dir.)

2005. *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*. Pantin: Centre national de la danse.

EVANS-PRITCHARD Edward Evan

1928. « The dance », *Africa* 1 (4), p. 446-462.

HANNA Judith Lynne

1987. *To Dance is Human*. Austin: University of Texas Press.

HASTRUP Kirsten

2004. *Action. Ethnography in the Company of Shakespear*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press.

ILIEVA Anna et SHTARBANOVA Anna

2001. « Ethnologie de la danse en Bulgarie », *Ethnologie française* 2 (31), p. 229-237.

JACOT DESCOMBES Andrea

2016. « *È la parola che fa vedere* ». *Le théâtre de narration en Italie*. Thèse. Prs Hertz Ellen, Geslin Philippe. Université de Neuchâtel.

JENNINGS Sue

1985. « Temiar dance and the maintenance of order », in: Spencer Paul (ed.). *Society and the Dance. The Social Anthropology of Process and Performance*. Cambridge: University Press, p. 47-63.

KAEPPLER Adrienne L.

1999. « The mystique of fieldwork », in: Buckland Theresa (ed.). *Dance in the Field. Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. New York: St. Martin's Press, INC, p. 13-25.

KEALIINOHOMUKU Joann Wheeler

2001. « An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance », in: Dils Ana, Cooper Albright Ann (eds.). *Moving History/Dancing Cultures. A Dance History Reader*. Wesleyan: University Press, p. 33-43.

KOUTSOUBA Maria

1999. « "Outsider" in an "inside" world, or dance ethnography at home », in: Buckland Theresa J. (ed.). *Dance in the Field. Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. New York: St. Martin's Press, INC, p. 186-195.

KRINGELBACH Hélène Neveu

2007. « "Cool Play". Emotionality in dance as a resource in senegalese urban women's associations », in: Wulff Helena (ed.). *The Emotions. A Cultural Reader*. Oxford/New York: Berg, p. 251-272.

KURATH Gertrude Prokosch

2005. « Panorama de l'ethnologie de la danse », in: Grau Andrée, Wierre-Gore Georgiana (dir.). *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*. Pantin: Centre national de la danse, p. 43-76.

Bibliographie

LAPLANTINE François

2009. *Son, images, langage. Anthropologie esthétique et subversion*. Paris: Beauchesne.

LASSIBILLE Mahalia

2009. « Les scènes de la danse. Entre espace touristique et politique chez les Peuls woDaaBe du Niger », *Cahiers d'études africaines* 1 (193-194), p. 309-336.

MARQUIÉ Hélène

2011. « Jeux de genre(s) dans la danse contemporaine », *Journal des anthropologues* (124-125), p. 287-309.

MARTIN György et PESOVÁR Erño

2005. « Une analyse structurale de la danse folklorique hongroise : esquisse méthodologique », in: Grau Andrée, Wierre-Gore Georgiana (dir.). *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*. Pantin: Centre national de la danse, p. 167-188.

MUSCIANISI Véronique

2015. *Les Modalités d'incorporation des savoir-faire au Théâtre du Mouvement : l'apprentissage sensoriel de l'acteur au sein d'une compagnie de mime contemporain (France)*. Thèse. Pr Dusigne Jean-François. Université Paris-8.

NOVACK Cynthia

1990. *Sharing the Dance*. Madison: University of Wisconsin Press.

PRADIER Jean-Marie

2000. *La Scène et la fabrique des corps : ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident (v^e siècle av. J.-C.-XVIII^e siècle)*. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux.

REED Susan

1998. « The politics and poetics of dance », *Annual Review of Anthropology* 27 (1), p. 503-532.

ROYCE Anya Peterson

1980. *The Anthropology of Dance*. Bloomington: Indiana University Press.

SCHECHNER Richard

1985. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

SCHNEIDER Arnd et WRIGHT Christopher (eds.)

2005. *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford: Berg Publishers.

- SCHNEIDER Arnd et WRIGHT Christopher
2010. *Between Art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practice*. New York/Oxford: Berg.
- SCHNEIDER Arnd et WRIGHT Christopher
2013. *Anthropology and Art Practice*. London: Bloomsbury.
- SPENCER Paul (ed.)
1985. *Society and the Dance: The Social Anthropology of Process and Performance*. Cambridge/New York/Melbourne: University of Cambridge.
- VAN ZILE Judy
2005. « Noter la danse : comment et pourquoi ? », in: Grau Andrée, Wierre-Gore Georgiana (dir.). *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*. Pantin: Centre national de la danse, p. 222-234.
- VIONNET Claire
2015. « Définir la danse contemporaine : un enjeu d'identités collectives », *Tsantsa. L'anthropologie et le tournant ontologique* (20), p. 116-120.
- VIONNET Claire
2018a. « From experience to language. Towards an affected and affective writing: a conversation with Tim Ingold ». *Tsantsa* (23), p. 82-89.
- VIONNET Claire
2018b. *L'Ombre du geste : le(s) sens de l'expérience en danse contemporaine* (PhD). University of Lausanne, Department of Social Sciences.
- VIONNET Claire
2020. « (Re)creating rituals through contemporary dance ». *Visual Anthropology* 33 (3), 278-300.
- VIONNET Claire
2021. « Les corps d'ailleurs en danse contemporaine. Une inclusion par le stigmaté », *Recherches féministes* n° 34.
- WELSCHER Claude
2013. « Lorsque jouer modifie la règle du jeu : vers une pragmatique du dispositif », in: Groupe Anthropologie et Théâtre. *Des accords équivoques. Ce qui se joue dans la représentation*. Lausanne: BSN Press – Giuseppe Merrone, p. 85-107.
- WETTSTEIN Marion
2015. « The dancers complied, the chicken denied: explorations

Bibliographie

into the pragmatic work of rituals among the Dumi Rai of Eastern Nepal », *Shaman* 23 (1/2), p. 163-188.

WILLIAMS Drid

2005. « La sémasiologie : étude des actions et des mouvements humains dans la perspective de l'anthropologie sémantique », in: Grau Andrée, Wierre-Gore Georgiana (dir.). *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*. Pantin: Centre national de la danse, p. 235-254.

WULFF Helena

1998a. *Ballet Across Borders: Career and Culture in the World of Dancers*. Oxford/New York: Berg.

WULFF Helena

1998b. « Perspectives towards ballet performance. Exploring, repairing and maintaining frames », in: Hughes-Freeland Felicia. *Ritual, performance, media*. London/New York: Routledge, p. 104-119.

WULFF Helena

2005. « Memories in motion: the irish dancing body », *Body & Society* 11 (4), p. 45-62.

Anthropologie du corps (sens)

ADIS TAHHAN Diana

2008. « Depth and space in sleep: intimacy, touch and the body in Japanese co-sleeping rituals », *Body & Society* 14 (4), p. 37-56.

ADIS TAHHAN Diana

2010. « Blurring the boundaries between bodies: skinship and bodily intimacy in Japan », *Japanese Studies* 30 (2), p. 215-230.

ANDRIEU Bernard

2006. « Quelle épistémologie du corps ? », *Corps* (1), p. 13-21.

ANDRIEU Bernard et BÖETSCH Gilles

2013. *Corps du monde. Atlas des cultures corporelles*. Paris: Armand Colin.

AUGÉ Marc

1983. « Corps marqué, corps masqué », in: Hainard Jacques, Kaehr Roland. *Le Corps enjeu*. Neuchâtel: Musée d'ethnographie, p. 77-86.

CENTLIVRES Pierre

1983. « Attitudes, gestes et postures en Afghanistan », in: Hainard Jacques, Kaehr Roland (dir.). *Le Corps enjeu*. Neuchâtel: Musée d'ethnographie, p. 87-112.

CHEBEL Malek

1994. *Le Corps en Islam*. Paris: Presses universitaires de France.

COQUET Michèle

2012. « Voir, sentir, figurer », *L'Homme* 3 (203-204), p. 429-455.

CSORDAS Thomas J.

1990. « Embodiment As a Paradigm for Anthropology », *Ethos* 18 (1), p. 5-47.

CSORDAS Thomas J.

2011. « Cultural phenomenology. embodiment: agency, sexual difference, and illness », in: Mascia-Lees Frances E. (ed.). *A Companion to the Anthropology of the Body and Embodiment*. Oxford: Wiley-Blackwell, p. 137-156.

DOUGLAS Mary

1998. *Un corps pur*. Paris: Éditions du Patrimoine.

FARNELL Brenda

2000. « Getting out of the habitus: an alternative model of dynamically embodied social action », *Royal Journal Anthropological Institute* (6), p. 397-418.

GABAIL Laurent

2015. « Corps collectifs et sujets singuliers. Retour sur l'ambivalence d'une observation participante dansée chez les Bassari de Guinée », in: Courtet Catherine, Besson Mireille, Lavocat Françoise, Viala Alain (dir.). *Corps en scènes*. Paris: CNRS, p. 33-43.

GODELIER Maurice et PANOFF Michel (dir.)

1998a. *La Production du corps. Approches anthropologiques et historiques*. Amsterdam: Éditions des Archives contemporaines.

GODELIER Maurice et PANOFF Michel (dir.)

1998b. *Le Corps humain. Conçu, supplicié, possédé, cannibalisé*. Amsterdam: Édition des Archives contemporaines.

HAINARD Jacques et KAEHR Roland

1983. *Le Corps enjeu*. Neuchâtel: Musée d'ethnographie.

HALLOY Arnaud

2007. « Un anthropologue en transe. Du corps comme outil d'investigation ethnographique », in: Noret Joël, Petit Pierre (dir.).

Bibliographie

- Corps, performance, religion. Études anthropologiques offertes à Philippe Jaspers*. Paris: PubliBook, p. 87-115.
- HÉRITIER Françoise
1998. *Pour une anthropologie symbolique du corps*. Paris: Gallimard.
- HÉRITIER Françoise
2004. « Présentation », in: Héritier Françoise, Xanthakou Margarita (dir.). *Corps et affects*. Paris: Odile Jacob, p. 7-25.
- HÉRITIER Françoise et XANTHAKOU Margarita (dir.)
2004. *Corps et affects*. Paris: Odile Jacob.
- HÉRITIER Françoise
2007. « Modèle dominant et usage du corps des femmes », in: Héritier Françoise, Nancy Jean-Luc, Green André *et al.* *Le Corps, le Sens*. Paris: Le Seuil, p. 15-86.
- HOWES David
1991. *The Varieties of Sensory Experience. A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press.
- HOWES David
2010. « L'esprit multisensoriel, ou la modulation de la perception », *Communications* 86 (1), p. 37-46.
- HOWES David et CLASSEN Constance
2014. *Ways of Sensing. Understanding the Senses in Society*. Oxon/New York: Routledge.
- INGOLD Tim
2011a. « Worlds of sense and sensing the world: a response to Sarah Pink and David Howes », *Social Anthropology/Anthropologie sociale* 19 (3), p. 313-317.
- KUWAHARA Makiko
2005. *Tattoo. An anthropology*. Oxford/New York: Berg.
- LE BRETON David
2005 [1990]. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris: Presses universitaires de France.
- LE BRETON David
2006. *La Saveur du monde. Une anthropologie des sens*. Paris: Métailié.
- LE BRETON David
2008. *Les Passions ordinaires. Anthropologie des émotions*. Paris: Payot & Rivages.

- LOCK Margaret et FARQUHAR Judith (eds.)
 2007. « Introduction », in: *Beyond the Body Proper: Reading the Anthropology of Material Life (Body, Commodity, Text)*. Durham/London: Duke University Press, p. 1-16.
- MARTENS Jean-Thierry
 1978. *Dans la peau des autres. Essai d'anthropologie des inscriptions vestimentaires*. Paris: Aubier Montaigne.
- MAUSS Marcel
 2002 [1936]. « Les techniques du corps », *Journal de psychologie* XXXII (3-4) [en ligne].
- PAGÈS Sylviane
 2012. « La construction exotique du butô en France », *L'Ethnographie. Pratiques corporelles artistiques et regard de l'autre* (5), p. 125-136.
- PORCELLO Thomas, MEINTJES Louise, OCHOA Ana Maria et SAMUELS David W.
 2010. « The reorganization of the sensory world », *Annual Review of Anthropology* (39), p. 51-66.
- RAVENEAU Gilles
 2008. « Traitement de la sueur et discipline du corps », *Journal des anthropologues* (112-113), p. 301-321.
- ROSSI Ilario
 1997. *Corps et chamanisme. Essai sur le pluralisme médical*. Paris: Armand Colin/Masson.
- SCHEPER-HUGHES Nancy
 2007. « Nervoso », in: Lock Margaret, Farquhar Judith (eds.). *Beyond the Body Proper: Reading the Anthropology of Material Life (Body, Commodity, Text)*. Durham/London: Duke University Press, p. 459-467.
- SCHIPPER Kristofer
 2007. « On breath », in: Lock Margaret, Farquhar Judith (eds.). *Beyond the Body Proper: Reading the Anthropology of Material Life (Body, Commodity, Text)*. Durham/London: Duke University Press, p. 213-216.
- SEREMETAKIS Nadia C.
 1994. *The Senses Still. Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. Boulder/San Francisco/Oxford: Westview Press.

Bibliographie

STOLLER Paul

1989. *The Taste of Ethnographic Things. The Senses in Anthropology*. Philadelphia: Pennsylvania Press.

STOLLER Paul

1997. « Prologue: the scholar's body », in: *Sensuous Scholarship*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, p. ix-xiix.

SURRALLÉS Alexandre

2004. « Des états d'âme aux états de fait. La perception entre le corps et les affects », in: Héritier Françoise, Xanthakou Margarita (dir.). *Corps et affects*. Paris: Odile Jacob, p. 59-75.

TURNER Terence S.

2007. « The social skin », in: Lock Margaret, Farquhar Judith (eds.). *Beyond the Body Proper: Reading the Anthropology of Material Life (Body, Commodity, Text)*. Durham/London: Duke University Press, p. 83-103.

VERGUNST Jo et VERMEHREN Anna

2012. « The art of slow sociality: movement, aesthetics and shared understanding », *Cambridge Anthropology* 30 (1), p. 127-142.

VIROLLE Marie

2007. *Gestes d'Algérie*. Paris: Karthala.

WACQUANT Loïc

2002. *Corps et âme. Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*. Marseille: Agone.

Cultural Studies (affect)

AHMED Sara

2010. « Happy objects », in: Seigworth Gregory J., Gregg Melissa. *The Affect Theory Reader*. Durham/London: Duke University Press, p. 29-51.

BLACKMAN Lisa

2008a. « Affect, relationality and the "problem of personality" », *Theory, Culture and Society* (25), p. 23-47.

BLACKMAN Lisa

2008b. *The Body. The Key Concepts*. New York/Oxford: Berg.

BLACKMAN Lisa et VENN Couze

2010. « Affect », *Body & Society* 16 (1), p. 7-28.

CLOUGH Patricia

2008. « The affective turn. Political economy, biomedica and bodies », *Theory, Culture & Society* 25 (1), p. 1-22.

REGISTER Lisa M. et HENLEY Tracy B.

1992. « The phenomenology of intimacy », *Journal of Social and Personal Relationships* (9), p. 467-481.

SEIGWORTH Gregory J. et GREGG Melissa (eds.)

2010. *The Affect Theory Reader*. Durham/London: Duke University Press.

STEWART Kathleen

2010. « Afterword. Worlding refrains », in: Seigworth Gregory J., Gregg Melissa (eds.). *The Affect Theory Reader*. Durham/London: Duke University Press, p. 339-353.

Études en danse

ADSHEAD Janet et LANSDALE Janet (eds.)

1988. *Dance Analysis. Theory and Practice*. Michigan: Dance Books.

AU Susan

1998. « Giselle », in: Cohen Selma Jeanne (ed.). *International Encyclopedia of Dance*. New York/Oxford: Oxford University Press, p. 177-184.

AVDC

2016. *Créer. La danse contemporaine vaudoise sous le regard des chorégraphes*. Lausanne: A•Type éditions (Rapport d'enquête mené par Pierre-Emmanuel Sorignet et Claire Vionnet).

BAINBRIDGE COHEN Bonnie

2002. *Sentir, ressentir et agir. L'anatomie expérimentale du Body-Mind Centering*. Bruxelles: Contredanse.

BERNARD Michel

2001. *De la création chorégraphique*. Pantin: Centre national de la danse.

BERNARD Michel

2006. « Du "bon" usage de l'improvisation en danse ou du mythe à l'expérience », in: Boissière Anne, Kintzler Catherine (dir.). *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, p. 129-141.

Bibliographie

BIENAISE Johanna

2014. « De l'interprétation en danse contemporaine ou de l'art de s'adapter. Regard sur la complexité d'une pratique du déséquilibre », *Recherches en danse* (2) [en ligne]. <http://danse.revues.org/439>, consulté le 4 février 2016.

BOISSIÈRE Anne

2006. « Présentation », in: Boissière Anne, Kintzler Catherine (dir.). *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, p. 7-11.

BOIVINEAU Pauline

2015. *Danse contemporaine, genre et féminisme en France (1968-2015)*. Thèse. Prof: Bard Christine. Université d'Angers.

BONVIN Stéphane, GEISLER John, PASTORI Jean-Pierre, WEBER Lilo *et al.*

2000. *Tanz in der Schweiz*. Zürich: Pro Helvetia.

BOTTINEAU Audrey

2008. « L'empathie pour comprendre le métier de chorégraphe », *Journal des anthropologues* (114-115), p. 45-63.

BOTTINEAU Audrey

2010. « L'espace chorégraphique uni: réaffirmer un idéal de "vivre ensemble" », *Agôn. Utopies de la scène, scènes de l'utopie. Les sociétés et communautés au crible de l'utopie* (3) [en ligne]. <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1321>, consulté le 2 février 2016.

BRANDSTETTER Gabriele

2000. « Choreographie als Grab-Mal : das Gedächtnis von Bewegung », in: Brandstetter Gabriele, Völckers Hortensia (Hrsg.). *ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung*. Ostfildern-Ruit: Cantz, p. 102-134.

BUCKLAND Theresa J. (ed.)

1999. *Dance in the Field. Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. New York: St. Martin's Press, INC.

BURROWS Jonathan

2010. *A Choreographer's Handbook*. London/New York: Routledge.

COOPER ALBRIGHT Ann

1997. *Choreographing Difference. The Body and Identity in Contemporary Dance*. Middletown: Wesleyan university Press.

COOPER ALBRIGHT Ann

2017. « The politics of perception », in: Kowal Rebekah J., Siegmund Gerald, Martin Randy (eds.). *The Oxford Handbook of Dance and Politics*. Oxford: University Press, p. 223-243.

DAVIER Anne et SUQUET Annie

2016. *La Danse contemporaine en Suisse, 1960-2010, les débuts d'une histoire*. Genève: Zoé.

DESPRÉS Aurore

2000. *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique*. Lille: Atelier national de reproduction des thèses.

DIEHL Ingo et LAMPERT Friederike (Hrsg.).

2011. *Tanztechniken 2010 Tanzplan Deutschland*. Leipzig: Henschel.

DINKLA Söke et LEEKER Martina (Hrsg.)

2002. *Tanz und Technologie - Dance and Technology. Auf dem Weg zu medialen Inszenierungen - Moving towards media productions*. Berlin: Alexander Verlag Berlin.

DIVERRÈS Catherine

2002. « La transmission d'un solo », in: Rousier Claire (dir.). *La Danse en solo. Une figure singulière de la modernité*. Pantin: Centre national de la danse, p. 125-129.

FABBRI Véronique

2006. « Langage, sens et contact dans l'improvisation dansée », in: Boissière Anne, Kintzler Catherine (dir.). *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*. Ville-neuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, p. 83-101.

FÉRAL Josette et PERROT Edwige

2012. « De la présence aux effets de présence. Écarts et enjeux », in: Féral Josette (dir.). *Pratiques performatives. Body remix*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, p. 11-28.

FÉRAL Josette et PERROT Edwige (dir.)

2013. *Le Réel à l'épreuve des technologies. Les arts de la scène et les arts médiatiques*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

FOELLMER Susanne

2009. *Am Rand der Körper*. Berlin: Transcript Verlag.

FOSTER Susan Leigh

1986. *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

Bibliographie

- FOSTER Susan Leigh (ed.)
1996. *Corporealities. Dancing knowledge, Culture and Power*.
New York: Routledge.
- FOSTER Susan Leigh
2011. *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*.
London/New York: Routledge.
- GAILLARD Jacques
2006. « L'improvisation dansée. Risquer le vide. Pour une approche psycho-phénoménologique », in: Boissière Anne, Kintzler Catherine (dir.). *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, p. 71-80.
- GANNE Maryvonne
1992. « Une figure de légende – Loïc Fuller », in: Arguel Mireille (dir.). *Danse. Le corps enjeux*. Paris: Presses Universitaires de France, p. 110-120.
- GAUVILLE Hervé et SUQUET Annie
2012. « Avoir peur de la sorcière Graham. Entretien avec Noemi Lapzeson et al. », *Repères, cahier de danse 2 (30)*, p. 9-12.
- GIBERT Marie-Pierre
2008. « Danse et catégorisation: quelques pistes de réflexion pour une anthropologie de la danse », in: Alvarez-Pereyre Frank (dir.). *Catégories et catégorisation. Une perspective interdisciplinaire*. Leuven: Peeters Press, p. 193-236.
- GINOT Isabelle
2012. « Regarder », in: Glon Marie, Launay Isabelle (dir.). *Histoires de gestes*. Arles: Actes Sud, p. 217-231.
- GIOFFREDI Paule
2014. « Phénoménologie de la danse contemporaine. Penser les enjeux éthiques et esthétiques des pièces de Myriam Gourfink avec Merleau-Ponty », *Recherches en danse (1)* [en ligne]. <http://danse.revues.org/596>, consulté le 26 juillet 2016.
- GLON Marie
2010. « Traverser le corps de l'autre. Une utopie fondatrice. Entretien avec Christine Gérard », *Repères. Cahiers de danse 1 (25)*, p. 19-21.
- GLON Marie et LAUNAY Isabelle
2012. *Histoires de gestes*. Arles: Actes Sud.

GODARD Hubert

1998. « Postface. Le geste et sa perception », in: Ginot Isabelle, Michel Marcelle. *La Danse au XX^e siècle*. Paris: Larousse, p. 236-241.

GRAU Andrée

2003. « Bharata natyam, communauté et héritage culturel », in: Rousier Claire (dir.). *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*. Pantin: Centre national de la danse, p. 285-296.

GUIGOU Muriel

2002. « Le corps du danseur et son double virtuel », in: Fintz Claude (dir.). *Du corps virtuel à la réalité des corps*. Paris: L'Harmattan, p. 137-146.

GUILBERT Laure

2000. *Danser avec le III^e Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*. Bruxelles: Complexe.

GUISGAND Philippe

2006. « L'improvisation: corps démocratique/corps citoyen », in: Boissière Anne, Kintzler Catherine (dir.). *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, p. 163-177.

GUISGAND Philippe (dir.)

2016. « Une matière de la danse : les états de corps », [en ligne]. www.numeridanse.tv/fr/themas/116_une-matiere-de-la-danse-les-etats-de-corps, consulté le 9 janvier 2017.

GUISGAND Philippe et SCHILLER Gretchen

2017. *La Place des pratiques dans la recherche en danse (6)* [en ligne]. <http://journals.openedition.org/danse/1651>, consulté le 10 décembre 2017.

HUYNH-THANH-LOAN Emmanuelle

1999. « Brown Trisha », in: Le Moal Philippe (dir.). *Dictionnaire de la danse*. Paris: Larousse-Bordas/HER, p. 73-74.

JULIEN Tatiana

2010. « Danser à la manière de l'autre au CNSMDP. Réflexions d'une étudiante du junior ballet contemporain », *Repères. Cahiers de danse* 1 (25), p. 18.

KENNEDY Antja

2007. « Methoden der Bewegungsbeobachtung: die Laban/Bartenieff Bewegungsstudien », in: Brandstetter Gabriele, Klein Gabriele (Hrsg.). *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellana-*

Bibliographie

- lysen zu Pina Bauschs « Le Sacre du Printemps »*. Bielefeld : TanzScripte, p. 85-100.
- KINTZLER Catherine
2006. « L'improvisation et les paradoxes du vide », in: Boissière Anne, Kintzler Catherine (dir.). *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, p. 15-40.
- KRAJEWSKI Pascal
2011. « Le geste des gestes (extrait) », *Appareil* (8) [en ligne]. <https://appareil.revues.org/1298>, consulté le 7 novembre 2017.
- KUCHELMEISTER Volker, HAFNER Nik et ZIEGLER Christian
1999. *William Forsythe. Improvisation Technologies. A Tool For the Analytical Dance Eye*. Köln: Deutsches Tanzarchiv.
- LAILLIER Joël
2017. *Entrer dans la danse. L'envers du Ballet de l'Opéra de Paris*. Paris: CNRS.
- LAMPERT Friederike
2007. *Tanzimprovisation. Geschichte – Theorie – Verfahren – Vermittlung*. Bielefeld: Transcript.
- LAPLACE-CLAVERIE Hélène
2012. « La sorcière et ses avatars dans le répertoire romantique et postromantique », *Repères, cahier de danse* 2 (30), p. 5-8.
- LARRUE Jean-Marc (dir.)
2015. « Introduction », in: *Théâtre et intermédialité*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, p. 13-26.
- LAUNAY Isabelle
2012. « Une sorcière en cache une autre. Sur quelques usages d'un film en danse: de *Hexentanz* de Mary Wigman à *Écran somnambule* de Latifa Laâbissi », *Repères, cahier de danse* 2 (30), p. 16-19.
- LAVOCAT Françoise et LECERCLE François (dir.)
2005. *Dramaturgies de l'ombre*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- LAWTON Marc
1999. « Nikolais Alwin », in: Le Moal Philippe (dir.). *Dictionnaire de la danse*. Paris: Larousse-Bordas/HER, p. 314-315.
- LEFÈVRE Betty et SIZORN Magali
2004. « Métissages dans les productions circassiennes et chorégraphiques contemporaines », *Corps et culture* (6/7) [en ligne]. <https://corpsetculture.revues.org/800>, consulté le 4 février 2016.

LOUPPE Laurence

1997. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contredanse.

LOUPPE Laurence

2007. *Poétique de la danse contemporaine. La suite*. Bruxelles: Contredanse.

MARQUIÉ Hélène

2007. « *Dispositif* trouble. When what is said is not what is shown », in: Franco Susanne, Nordera Marina (eds.). *Dance Discourses. Keywords in Dance Research*. London/New York: Routledge, p. 236-250.

MARQUIÉ Hélène

2014. « Regard rétrospectif sur les études en danse en France », *Recherches en danse* (1) [en ligne]. <http://danse.revues.org/619>, consulté le 4 avril 2016.

MERCIER-LEFÈVRE Betty

1999. « La danse contemporaine et ses rituels. L'exemple d'un spectacle d'Alain Platel », *Corps et culture* (4) [en ligne]. <http://corpsetculture.revues.org/607>, consulté le 15 janvier 2015.

NESS Sally Ann

1992. *Body, Movement, and Culture. Kinesthetic and Visual Symbolism in a Philippine Community*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

NESS Sally Ann

1996. « Dancing in the field », in: Foster Susan Leigh (ed.). *Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power*. New York: Routledge, p. 129-154.

NORDERA Marina

2005. « Le costume pour la danse, une cinquième peau? », in: Galerie d'art du conseil général des Bouches-du-Rhône. *Deuxième peau, habiller la danse*. Catalogue d'exposition. Aix-en-Provence: Actes Sud p. 17-22.

NORDERA Marina

2011. « Les accessoires comme prolongement du corps en scène », in: Martin Roxane, Nordera Marina (dir.). *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*. Paris: Champion, p. 53-62.

NORDERA Marina

2012. « Prendre par la main », in: Glon Marie, Launay Isabelle (dir.). *Histoires de gestes*. Arles: Actes Sud, p. 165-179.

Bibliographie

- PASTORI Jean-Pierre
1983. *À corps perdu. La danse nue au XX^e siècle*. Lausanne: Pierre-Marcel Favre.
- PASTORI Jean-Pierre
1995. *Danse et ballet en Suisse*. Zürich: Pro Helvetia.
- PASTORI Jean-Pierre
1996. *La Danse 1/Du ballet de cour au ballet blanc*. Paris: Gallimard.
- PASTORI Jean-Pierre
1999. *Une histoire des passions. La danse à Lausanne*. Lausanne: Payot.
- PERRIN Julie et PRUNENEC Sylvain
2014. « Le geste dansé et la déprise », *Recherches en danse* (2) [en ligne]. <http://danse.revues.org/457>, consulté le 8 janvier 2017.
- PIDOUX Jean-Yves (dir.)
1990. *La Danse au XX^e siècle ?* Lausanne: Payot.
- PLUTA Izabella
2011. *L'Acteur et l'intermédialité. Les nouveaux enjeux pour l'interprète et la scène à l'ère technologique*. Lausanne: L'Âge d'homme.
- PLUTA Izabella
2012. « La performance de la machine ou comment les cyborgs et les robots jouent sur la scène », *Ligeia. Dossier sur l'art* (117-120), p. 169-185.
- POUILLAUDE Frédéric
2006. « Vouloir l'involontaire et répéter l'irrépérable », in: Boissière Anne, Kintzler Catherine (dir.). *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, p. 145-161.
- PRADIER Jean-Marie
2002. « Les multiples du Un », in: Rousier Claire (dir.). *La Danse en solo. Une figure singulière de la modernité*. Pantin: Centre national de la danse, p. 63-76.
- RAFFINOT François
2006. « Simplicité de principe », in: Boissière Anne, Kintzler Catherine (dir.). *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, p. 41-70.
- RANCIÈRE Jacques
2008. *Le Spectateur émancipé*. Paris: La fabrique Éditions.

RHÉTY Marion

2011. « (Im)posture du collectif. Transquinquennal. Entretien avec Bernard Breuse, Miguel Declaire, Stéphane Olivier », *Agôn* (3) [en ligne]. <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1536>, consulté le 10 novembre 2017.

ROLAND Pascal

2005. *Danse et imaginaire. Étude socio-anthropologique de l'univers chorégraphique contemporain*. Paris: InterCommunications sprl & E.M.E.

ROSINY Claudia

2007a. « Projektion, Extension, Interaktion. Formen und Funktionsweisen des Medieneinsatzes », in: Clavadetscher Reto, Rosiny Claudia (Hrsg.). *Zeitgenössischer Tanz. Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: Transcript Verlag, p. 74-92.

ROSINY Claudia

2007b. « Zeitgenössischer Tanz. Einleitung », in: Clavadetscher Reto, Rosiny Claudia (Hrsg.). *Zeitgenössischer Tanz. Modelle-Konzepte-Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: Transcript Verlag, p. 9-17.

ROUSIER Claire (dir.)

2002. *La Danse en solo. Une figure singulière de la modernité*. Pantin: Centre national de la danse.

ROUSIER Claire (dir.)

2003. *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*. Pantin: Centre national de la danse.

SAN PEDRO Marcela

2014. *Un corps qui pense. Noemi Lapzeson/transmettre en danse contemporaine*. Genève: MétisPresses.

SCHWARTZ Élisabeth

2002. « Les partenaires du solo », in: Rousier Claire (dir.) *La Danse en solo. Une figure singulière de la modernité*. Pantin: Centre national de la danse, p. 25-35.

SHEETS-JOHNSTONE Maxine

1984. *Phenomenology as a Way of Illuminating Dance*. Toronto: Associated University Press.

SHEETS-JOHNSTONE Maxine

2011. « The imaginative consciousness of movement: linear quality, kinaesthesia, language and life », in: Ingold Tim (ed.). *Re-*

Bibliographie

- drawing Anthropology. Materials, Movements, Lines*. Farnham/
Burlington: Ashgate, p. 115-128.
- SHUSTERMAN Richard
2007. *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*. Paris: Éditions de l'éclat.
- SHUSTERMAN Richard
2010. « Conscience soma-esthétique, perception proprioceptive et action », *Communications* 86 (1), p. 15-24.
- SIEVEKING Nadine
2006. *Abhaben und geerdet sein. Afrikanisch tanzen als transkultureller Erfahrungsraum*. Berlin: Lit Verlag.
- SIROST Olivier
2010. « Éros messenger des sens. Les soubassements sensoriels du Monte Verità », *Communications* 1 (86), p. 99-128.
- SOULIER Noé
2016. *Actions, mouvements et gestes*. Pantin: Centre national de la danse.
- SZEEMANN Harald
2003. « Monte Verità », in: Rousier Claire (dir.). *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*. Pantin: Centre national de la danse, p. 17-40.
- TARDIEU Nadège et GORE Georgiana
2012. « The construction of the body in Wilfride Piollet's classical dance classes », in: Dena Davida. *Fields in Motion. Ethnography in the Worlds of Dance*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, p. 305-315.
- TAYLOR Diana
2003. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. London: Duke University Press.
- TAYLOR Diana
2016. *Performance*. Durham/London: Duke University Press.
- TAYLOR Janelle S.
2005. « Surfacing the body interior », *Annual Review of Anthropology* (34), p. 741-756.
- THURNER Christina
2004. « Danse à part. Corps, espace et temps en mouvement », in: Omlin Sibylle (dir.). *Le « Performatif ». Les arts de la performance en Suisse*. Zürich: Pro Helvetia, p. 51-58.

THURNER Christina

2010. « Bewegt bewegliche Sparte: Tanz », in: Landfester Pross (Hrsg.). *Theatermedien. Theater als Medium-Medien des Theaters*. Bern: Haupt, p. 111-130.

THURNER Christina

2012. « Bühnentanz. Grosse Sprünge », in: Kotte Andreas, Gerber Frank, Schappach Beate (Hrsg.). *Bühne & Büro. Gegenwartstheater in der Schweiz*. Zürich: Chronos Verlag, p. 179-194.

VAN DYK Katharina

2014. « Usages de la phénoménologie dans les études en danse. L'exemple de Laurence Louppe », *Recherches en danse* (1) [en ligne]. <http://danse.revues.org/607>, consulté le 26 juillet 2016.

VIONNET Claire

2017. « Rendre intelligible un spectacle de danse contemporaine. Un acte d'improvisation ». *Album 8*. Lausanne: Théâtre Arsenic, p. 30-37.

VOLLAIRE Christiane

2006. « Danse contemporaine. Les formes de la radicalité », in: Boissière Anne, Kintzler Catherine (dir.). *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, p. 179-202.

WAVELET Christophe

1998. « Ici et maintenant. Coalitions temporaires », *Mouvement* [en ligne]. <http://sarma.be/docs/781>, consulté le 15 novembre 2017.

WEHREN Julia

2013. « Die (un)wissenden Körper. Choreographie als Reflexionsraum für Körperbilder und Tänzerkörper », in: Elia-Borer Nadja, Schellow Constanze *et al.* (Hrsg.). *Heterotopien. Perspektiven der Intermedialien Ästhetik*. Bielefeld: Transcript Verlag, p. 523-532.

WEILER Christel

2014. « Dramaturgie », in: Fischer-Lichte Erika, Kolesch Doris, Warstat Matthias (Hrsg.). *Metzler Lexikon. Theatertheorie*. Stuttgart/Weimar: J.B., Metzler, p. 84-87.

WIERRE-GORE Georgiana

2010. « Le commun, l'identique: des catégories occidentales à l'épreuve de l'anthropologie », *Repères. Cahiers de danse* 25 (1), p. 11-12.

Histoire et littérature

CLASSEN Constance

1993. *Worlds of Sense*. New York: Routledge.

FOUCAULT Michel

2014 [1975]. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.

FOUCAULT Michel

2006 [1976]. *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Paris: Gallimard.

FOUCAULT Michel

2005. *Die Heterotopien/Les Hétérotopies. Der utopische Körper/Le Corps utopique*. Frankfurt am Rhein: Suhrkamp.

GOETZ Olivier et LEVERATTO Jean-Marc

2002. « Mise en scène et techniques de fabrication du fantôme dans le théâtre du XIX^e siècle », in: Lavocat Françoise, Lecercle François (dir.). *Dramaturgies de l'ombre*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, p. 427-443.

GOMBRICH Ernst H.

1996. *Schatten. Ihre Darstellung in der abendländischen Kunst*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.

HARVEY Elizabeth

2003. *Sensible Flesh. On Touch in Early Modern Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

KLEE Paul

1985 [1956]. *Théorie de l'art moderne*. Paris: Folio Essais.

PEREC Georges

1989 [1969]. *La Disparition*. Paris: Gallimard.

REY-DEBOVE Josette et REY Alain

2002 [1967]. *Le Nouveau Petit Robert*. Paris: Le Robert – VUEF.

REY Alain (dir.)

2001. *Le Grand Robert de la langue française*. Paris: Le Robert – VUEF.

SARTRE Jean-Paul

2008 [1938]. *La Nausée*. Paris: Gallimard.

STOICHITA Victor I.

2000. *Brève Histoire de l'ombre*. Genève: Droz.

TILLEY Christopher Y. et BENNETT Wayne (eds.)

2004. *The Materiality of Stone*. Oxford: Berg.

Philosophie

AGAMBEN Giorgio

1991. « Notes sur le geste », *Trafic* (1), p. 31-36.

AGAMBEN Giorgio

1992. « Le geste et la danse », *Revue d'esthétique. Et la danse* (22), p. 9-12.

AUSTIN John Langshaw

1991 [1962]. *Quand dire, c'est faire*. Paris: Le Seuil.

BILLETTER Jean François

2002. *Leçons sur Tchouang-tseu*. Paris: Allia.

BUTLER Judith

2009. *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du sexe*. Paris: Éditions Amsterdam.

CAVELL Stanley

2010. *Le Cinéma nous rend-il meilleurs ?* Paris: Bayard.

COTTEN Jean-Pierre

2000. « L'«expérience» de la chair chez le dernier Merleau-Ponty », *Philosophique* (3) [en ligne]. <https://philosophique.revues.org/225>, consulté le 5 mai 2017.

DESPRET Vinciane

1999. *Ces émotions qui nous fabriquent. Ethnopsychologie des émotions*. Le Plessis-Robinson: Institut Synthélabo.

DESPRET Vinciane

2010. « Intelligence des animaux: la réponse dépend de la question », *Esprit* (6), p. 142-154.

DESPRET Vinciane

2012. « Penser par les effets. Des morts équivoques », *Études sur la mort* (142), p. 31-49.

DESPRET Vinciane

2015. *Au bonheur des morts. Récits de ceux qui restent*. Paris: La Découverte.

DESPRET Vinciane et STRIVAY Lucienne

2016. « Corps et âme. Passionnément », *Sociologies. Émotions et sentiments, réalité et fiction* [en ligne]. <http://sociologies.revues.org/3163>, consulté le 12 mai 2017.

DOGANIS Basile

2012. *Pensées du corps. La philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*. Paris: Les Belles Lettres.

Bibliographie

DUMOUCHEL Paul

2016. « Values as social affordances », *Capabilities, Emotions and Values. A Cross-Cultural Perspective* [en ligne]. www.academia.edu/13030248/Values_as_social_affordances, consulté le 7 décembre 2017.

GIBSON James

1979. *The Ecological Approach to Visual Perception*. New York/London: Psychology Press Classic Editions.

GOETZ Benoît

2006. « Théorie de la démarche. Ébauche d'une philosophie du geste », *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines* (17) [en ligne]. <https://leportique.revues.org/791>, consulté le 7 novembre 2017.

HARAWAY Donna

1988. « Situated knowledge: the science question in feminism and the privilege of partial perspective », *Feminist Studies* 14 (3), p. 575-599.

HARAWAY Donna

2008. *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

LAKOFF George et JOHNSON Mark

1980. *Metaphors We Live By*. Chicago/London: The University of Chicago Press.

LATOUR Bruno

1991. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris: La Découverte.

LATOUR Bruno

2005. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.

LATOUR Bruno

2009. *Sur le culte moderne des dieux faitiches, suivi de Iconoclash*. Paris: La Découverte.

LATOUR Bruno

2012. *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*. Paris: La Découverte.

MANNING Erin

2003. « Happy together: moving toward multiplicity », *Performance Research* 8 (4), p. 84-89.

- MANNING Erin
2006. *Politics of Touch. Sense, Movement, Sovereignty*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MERLEAU-PONTY Maurice
2009 [1945]. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- MERLEAU-PONTY Maurice
1964. *Le Visible et l'invisible*. Paris: Gallimard.
- NANCY Jean-Luc
1996. *Être singulier pluriel*. Paris: Galilée.
- NANCY Jean-Luc
2004. « Jeux d'ombres », *Figurationen* (2), p. 13-17.
- RICOEUR Paul
1998 [1986]. *Du texte à l'action*. Paris: Le Seuil.
- SOLOMON Robert C.
1990. *Love. Emotion, myth & metaphor*. New York: Prometheus Books.
- SOLOMON Robert C.
1993 [1976]. *The Passions. Emotions and the Meaning of Life*. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company.
- SPINOZA
2000 [1677]. *Ethics*. Oxford: University Press.

Sociologie

- ARGUEL Mireille (dir.)
1992. *Danse. Le corps enjeu*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BECKER Howard S.
2010 [1984]. *Monde de l'art*. Paris: Flammarion.
- BECKER Howard S. et PESSIN Alain
2006. « Dialogue sur les notions de monde et de champ », *Sociologie de l'art* 1 (8), p. 163-180.
- BERGER Peter L. et LUCKMANN Thomas
1986 [1966]. *La Construction sociale de la réalité*. Paris: Armand Colin.
- BOURDIEU Pierre
1977. « Remarques provisoires sur la perception sociale du corps », *Actes de la recherche en sciences sociales* (14), p. 51-54.

Bibliographie

- BOURDIEU Pierre
1980. *Le Sens pratique*. Paris: Minuit.
- BOURDIEU Pierre
1991. « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales* (89), p. 3-46.
- BOURDIEU Pierre
2000 [1972]. *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédée de trois études d'ethnologie kabyle*. Paris: Le Seuil.
- BOURDIEU Pierre
2007 [1979]. *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit.
- CERULO Karen A.
2009. « Nonhumans in social interaction », *Annual Review of Sociology* (35), p. 531-552.
- DELPHY Christine
1998. *L'Ennemi principal*. Paris: Syllepse.
- DE SINGLY François
2012. *Le Questionnaire. L'enquête et ses méthodes*. Paris: Armand Colin.
- DÉTREZ Christine
2002. *La Construction sociale du corps*. Paris: Le Seuil.
- DURKHEIM Émile
2007 [1893]. *De la division du travail social*. Paris: Presses Universitaires de France.
- DURKHEIM Émile
2013. « Communauté et société selon Tönnies », *Sociologie* 2 (4) [en ligne]. <http://sociologie.revues.org/1820>, consulté le 22 février 2017.
- FOUCART Jean
2010. « Monstruosité et transversalité. Figures contemporaines du monstrueux », *Pensée plurielle* 2 (24), p. 45-61.
- FINTZ Claude (dir.)
2002. *Du corps virtuel... à la réalité des corps*. Paris: L'Harmattan.
- FRÈRE Bruno et LAOUREUX Sébastien (dir.)
2013. « Introduction », in: *La Phénoménologie à l'épreuve des sciences humaines*. Bruxelles: Peter Lang, p. 9-15.
- GOFFMAN Erving
1973. *La Mise en scène de la vie quotidienne. 2. Les relations en public*. Paris: Minuit.

HENNION Antoine

2007. « À la recherche de l'objet perdu... ? », in: Girel Sylvia, Proust Serge (dir.). *Les Usages de la sociologie de l'art. Constructions théoriques, cas pratiques*. Paris: L'Harmattan, p. 25-42.

HOUDART Sophie et THIERY Olivier (dir.)

2011. *Humains non humains. Comment repeupler les sciences sociales*. Paris: La Découverte.

KAUFMANN Jean-Claude

1996. *L'Entretien compréhensif*. Paris: Nathan.

LAW John

2004. *After Method. Mess in Social Science Research*. Oxon: Routledge.

LAW John

2008. « Actor-network theory and material semiotics ». in: Turner Bryan S. (ed.). *The New Blackwell Companion to Social Theory*. Oxford: Blackwell, p. 141-158.

MOTTIER Véronique

2008. « Metaphors, mini-narratives and foucauldian discourse theory », in: Carver Terrell, Pikalo Jernej (eds.). *Political Language and Metaphor: Interpreting and Changing the World*. London: Routledge, p. 182-194.

POINAT Sébastien

2008. « Le corps du physicien dans la constitution du savoir », *Actes de corps et savoir* [en ligne]. <http://revel.unice.fr/symposia/corpsetsavoir/index.html?id=176>, consulté le 10 avril 2017.

SCHÜTZ Alfred

1967. *The Phenomenology of the Social World*. Evanston: Northwestern University Press.

SORIGNET Pierre-Emmanuel

2004a. « Être danseuse contemporaine: une carrière "corps et âme" », *Travail, Genre et Sociétés* (12), p. 33-52.

SORIGNET Pierre-Emmanuel

2004b. « Un processus de recrutement sur un marché du travail artistique : le cas de l'audition en danse contemporaine », *Genèses* 4 (57), p. 64-88.

SORIGNET Pierre-Emmanuel

2012 [2010]. *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*. Paris: La Découverte.

Bibliographie

SORIGNET Pierre-Emmanuel

2014. « Norme professionnelle et légitimité de la violence. Le cas des danseurs », *Médecine & hygiène. Déviance et société* 38 (2), p. 227-250.

WILLIAMS Simon J. et BENDELOW Gillian A.

1998. *The Lived Body. Sociological Themes, Embodied Issues*. London/New York: Routledge.

Sites internet

Organisations de danse en Suisse :

Reconversion des danseurs professionnels – RDP : www.dance-transition.ch/

Pro Helvetia, institution de soutien culturel : www.prohelvetia.ch/fileadmin/user_upload/customers/prohelvetia/Foerderung/Tanz_Institutionelle_Compagnies_und_Ballette_frz.pdf

Exposition MOVE MOVIE (AVDC 2008) sur l'histoire de l'usage de la vidéo en danse contemporaine dans le canton de Vaud : <http://www.centre-art-yverdon.ch/index.php?id=2381>

Sites des compagnies principales :

Nicole Seiler –

Shiver : www.nicoleseiler.com/fr/projets/shiver/

Wilis : www.nicoleseiler.com/fr/projets/wilis/

Massimo Furlan/Numéro23Prod –

(Love Story) Superman : <https://www.massimofurlan.com/spectacles/love-story-superman/>

Un Jour : <https://www.massimofurlan.com/spectacles/un-jour-2014/>

Cie deRothfils –

Insomnia 2014/In memoriam 2015 :

http://www.romyspringsguth.de/springsguth/___insomnia2.html

Park : <http://derothfils.wixsite.com/derothfils/park>

Park – Apartment : <http://derothfils.wixsite.com/derothfils/park-the-apartment>

They Keep Disappearing : <https://derothfils.wixsite.com/derothfils/they-keep-disappearing-1>

Romy Springsguth :

http://romyspringsguth.de/springsguth/___PARK.html

Nina Stadler –

Ballsaal : <http://ballsaal.be/team/nina-stadler/>

Totentanz : <http://ballsaal.be/ballsaal-performances/>

Autres compagnies citées :

Neopost Foofwa In/utile : www.foofwa.com/fr/openfoof/la-releve-des-defis/

Cie Junior Le Marchepied : www.marchepied.ch

Simone Aughterlony, After Life :

www.rencontreschoregraphiques.com/festival/simone-aughterlony

Autres :

Colloque Fabula-Recherche en littérature : www.fabula.org/actualites/appel-communicationscorps-en-scene-l-acteur-face-aux-ecrans-prise-2_64341.php

Claire Vionnet : <https://www.clairvionnet.com/>

9

Annexes

Cie Nicole Seiler

Shiver

Spectacle chorégraphique

Première : Théâtre de l'Arsenic (Lausanne), février 2014

Teaser : <https://vimeo.com/92021691>

« Après le triptyque déconstruisant le rapport complexe du mouvement, du son, et de l'image (*Playback, Amauros, Small Explosion with glass and repeat echo*), nous interrogeons avec *Shiver* la notion même de réalité. Au travers d'un procédé vidéo complexe permettant de projeter sur les corps en *live* [en direct] leurs doubles en images animées, nous recréons une ambiance trouble, de suspens, jouant des codes du cinéma noir et de l'horreur. En jouant sur le décalage entre réalité et projection, *Shiver* met au défi les sens et inquiète. Le plateau devient, de manière ludique, le reflet d'angoisses profondes, ancrées physiquement. Un univers en tension : un frisson garanti » (site internet Cie).

Avec :

Interprétariat : Claire Dessimoz, Dominique Godderis-Chouzenoux, Krassen Krastev, Mike Winter

Lumière, vidéo : Stéphane Gattoni

Scénographie, vidéo : Vincent Deblue

Musique : Stéphane Vecchione

Costumes : Claude Rueger

Diffusion : Michaël Monney

Wilis

Installation chorégraphique en forêt

Première : far festival des arts vivants (Nyon), août 2014

Teaser : <https://vimeo.com/110465913>

« En s'appropriant *Giselle*, un classique des ballets romantiques, Nicole Seiler délaisse une nouvelle fois la scène pour envisager un format aventureux. C'est plus précisément le deuxième acte que le chorégraphe a voulu restituer selon sa propre relecture de l'œuvre. Il est tard dans la forêt, des ombres transparentes, pâles – les Wilis – fiancées mortes abandonnées par les hommes qu'elles aiment sont prêtes à se venger. L'amour de Giselle permettra-t-il aux spectateurs perdus dans les bois de survivre, comme jadis le duc Albert ? Ce nouveau projet fait appel aux plus récentes technologies et de la *motion capture* [capture de mouvements] pour créer un mystérieux ballet d'ombres et de lumières » (site internet Cie).



Cie Nicole Seiler, Wilis (2014) © Simon Broggi

Avec :*Danse (filmée) : Ai Koyama**Lumière : Florian Bach**Musique : Stéphane Vecchione**Direction technique, vidéo : Vincent Deblue**Vidéo 3D : Simon Broggi**Stagiaire : Vanessa Gerotto**Diffusion : Michaël Monney***Cie Massimo Furlan/Numero23Prod*****Un Jour****Un projet de Massimo Furlan (chorégraphie) et Claire de Ribaupierre (dramaturgie)**Première : Théâtre de Vidy (Lausanne), octobre 2014**Teaser : www.youtube.com/watch?v=FLQEc8bitOI*

« *Un Jour*, c'est l'espace-temps de l'événement, son accomplissement : ce qui arrive. *Un Jour*, c'est le temps d'une histoire. Qui marque son commencement, qui annonce sa fin. Travailler sur la question des morts, sur la disparition du corps et ses modes de réapparition, engage à envisager tous les possibles : les fantômes existent tout en n'existant pas, ils sont simultanément présents et absents. Ainsi toutes les hypothèses restent ouvertes, exigeant de suspendre la croyance et de ne pas décider [...]. *Un Jour* joue sur l'ambiguïté des états et sème le trouble : qui est mort, qui est vivant ? Parfois, les morts auxquels on pense avec une intensité particulière, et qui restent dans la mémoire familiale ou collective, ont une vie plus dense que certains vivants qui mènent une existence fantomatique, comme absents déjà. Des voix l'évoquent soudain sans que l'on sache toujours qui parle, ni qui est qui, tant les identités s'avèrent poreuses et floues. *Un Jour* fait coexister différents modes de présence. Sans chronologie ni principe de causalité, les acteurs passent d'un état à l'autre, comme en transe, possédés : du vivant vers le mort, du mort vers le vivant, de l'acteur vers le personnage, et *vice versa*. Cette structure favorise les changements de registre, passant du burlesque au tragique, du cabaret à la performance, du langage théorique au langage visuel » (site internet Cie).

Avec :

Interprétariat : Anne Delahaye, Diane Decker, Gianfranco Podighe, Stéphane Vecchione

Assistant à la mise en scène : Laurent Gachoud

Création et régie lumière : Antoine Friderici

Création musique : Stéphane Vecchione

Création vidéo : Bastien Genoux

Régie son et vidéo : Philippe de Rham

Régie plateau : Hervé Jabveneau

Costumes : Severine Besson

Maquillage : Julie Monot

Administration : Claudine Geneletti

Diffusion : Aurélie Martin

Cie deRothfils

Insomnia 2 – In memoriam

Performance d'une nuit entière, Dampfzentrale (Berne), mai 2015

Chorégraphie : Annalena Fröhlich et Nina Stadler

Insomnia 2 – In memoriam est le deuxième volet d'une performance en deux temps, de dix heures chacune. La première, *Insomnia*, a eu lieu en juin 2014.

« Depuis qu'il s'est rendu compte de sa condition mortelle, l'être humain est chamboulé. Il aspire à échapper à l'éphémérité de la vie. C'est pour cette raison qu'il peut être sociable, danseur, acrobate, créateur, tout comme destructeur. Les deRothfils souhaitent résister à cette condition insupportable par la performance. Le 15 mai, ils s'exposeront à la mort. Les deRothfils célébreront la nuit la plus courte de l'année en compagnie de leurs invités internationaux – danseurs, acteurs, performeurs, musiciens : jusqu'à l'aurore, ils performeront, joueront, célébreront, danseront, chanteront, pleureront, embrasseront, mangeront et discuteront, se déplaçant à travers les différents espaces de la *Dampfzentrale*... Par cette fête somptueuse, par la performance, la musique, la danse, le son et la fumée, les deRothfils rendront hommage à tous ceux qui ne sont plus là.

Si la fin est inévitable, autant la confronter bien habillés dans un fort rugissement ! Les plus endurants sont attendus à 5 h 30 du matin pour un petit déjeuner avec les artistes » *TR* (<https://derothfiles.wixsite.com/derothfiles/insomnia>).

Avec :

Interprétariat deRothfiles : Annalena Fröhlich, Dominik Gysin, Giulian Stäubli, Mathis Künzler, Moritz Alfons, Nina Stadler

Invités : Sabine Molenaar, Robin Adams, Cynthia Gonzalez, Simon Jäggi, Los Lobos Deluxe, Dominique Jann, Jonathan Loosli, Sonja Riesen, Ursula Stäubli

Musiciens : die Specknockerln, Kaleidoscope String Quartet, Dj Johnny Ola & Dr. Mo

Il n'y a pas de captation vidéo de la soirée, mais le lecteur peut se faire une idée de l'esthétique de la pièce en visionnant le *trailer* de *White Elephant*, performance précédente de la compagnie : www.youtube.com/watch?v=DCBVM9vikmk, consulté le 12 mai 2017.

They Keep Disappearing

Film danse-fiction, trente minutes, couleur

Tournage : Hôtel Schatzalp, Davos, 2015

Trailer : www.annalenafroehlich.com/they-keep-disappearing-film

Film sur la base de la pièce They Keep Disappearing¹

« Sept personnages aux profils extrêmement variés se retrouvent dans un hôtel. Ils essaient d'aller à la rencontre les uns des autres, en sortant de leur isolation intérieure. Enlisés dans leurs traits de caractère et incapables de se distancer d'eux-mêmes, ils échouent. Même dans les rencontres les plus intimes, ils restent absents et distancés. L'amour, la sexualité et la reconnaissance comme motifs essentiels des rapports sociaux sont avortés.

¹ *Teaser* de la pièce :

<http://derothfiles.wixsite.com/derothfiles/trailer-they-keep-disappearing>



Cie deRothfilms, They Keep Disappearing (tournage 2015) © deRothfilms

Le lieu dans lequel les protagonistes se retrouvent n'est pas un lieu réel. Ce n'est pas un vrai hôtel. Il s'agit plutôt d'un espace irréel et symbolique. Un état. À l'extérieur, tout est enneigé, et à travers les fenêtres continuellement fermées, on ne voit que peu ; le blanc du ciel et de la neige s'entremêle au néant infini ; un isolement total. Les personnages restent enfermés dans leur bulle. Rien ne change. Ils attendent infiniment un soulagement libérateur qui ne viendra pas » (site internet Cie).

Avec :

Interprétariat : Giulin Stäubli, Moritz Alfons, Fhunyue Gao, Gina Gurtner, Dominik Gysin, Nina Stadler, Annalena Fröhlich

Régie : Annalena Fröhlich

Assistance régie : Mirjam Berger

Chorégraphie : Nina Stadler, Annalena Fröhlich

Caméra : Matthias Günter

Assistance : Christian Anderegg, Jennifer Scherler

Production : Steve Walker, Markus Heiniger

Costumes : Romy Springsguth

Lumière : Michael Iseli

Musique : Wendelin Schmidt-Ott, Annalena Fröhlich, Moritz Alfons



Cie deRothfils, They Keep Disappearing (tournage 2015) © deRothfils

Park

Pièce d'Annalena Fröhlich

Première : Dampfzentrale (Berne), janvier 2016

Teaser : <https://vimeo.com/167968940>

Plateau principal

« *Park* se déroule à proximité d'un parc d'attractions, derrière les façades de paillettes. Tout s'entend distinctement bien : les masses humaines agitées sur le terrain du parc d'à côté, une cacophonie de rires, de bruits de machines et de musique disco. Cependant, le public voit autre chose. Il est plongé dans les coulisses, et ce qu'il voit ne correspond pas à ce qu'il entend. Le son et l'image contrastent étrangement l'un par rapport à l'autre. L'amusement du parc d'à côté – qui s'entend bien depuis la scène – domine l'action. Ce décalage crée une atmosphère tragique et idiote » (site internet Cie).

Prologue/épilogue

En amont de la pièce, les spectateurs sont invités à visiter l'appartement des artistes.

« Dans les pièces transformées de l'appartement, le public rencontre les protagonistes de *Park*, en petits groupes. La mise en scène est plus réelle que celle de la scène abstraite du plateau principal. C'est un vrai appartement, mais visuellement transformé. Les cinq sens y sont engagés. Il y a une forte odeur d'huile de moteur provenant de la salle de bains, mélangée au doux parfum pulvérisé qui se dégage de la chambre blanche. La mise en scène est d'une certaine manière cinématographique. Les interprètes et le public sont proches. On a un aperçu des coulisses, comme une tragique mise en scène. De la musique s'entend derrière une porte fermée : *Stabat Mater Dolorosa* en différentes variations. La musique, mélangée aux odeurs et à la proximité des interprètes, provoque une expérience intense et irritante. Cela souligne la tragédie et la solitude dans laquelle les protagonistes sont enfermés, et en donnent une toute autre impression.

Un groupe de deux musiciens de mauvais goût joue dans le foyer. Ils jouent inlassablement la même chanson, *Sunny*. L'ambiance de *Park* se propage dans toutes les pièces du théâtre. Même dans les toilettes publiques, la musique de *Park* est présente. Il est impossible d'échapper à l'amusement » (site internet Cie).

Avec :

Interprétariat : Fhunyue Gao, Giulin Stäubli, Annalena Fröhlich, Moritz Alfons, Dominik Gysin, Robin Adams. Musikalische Leitung: Moritz Alfons et Annalena Fröhlich

Scénographie : Stefanie Liniger

Costumes : Romy Springsguth

Lumière : Mirjam Berger

Production : Michael Röhrenbach

Totentanz

Pièce chorégraphique de Nina Stadler, Ballsaal Production

Première : Casino (Berne), octobre 2016

Reprise : Musée historique (Berne), mars 2017

Teaser : www.youtube.com/watch?v=yXEuMF8DTvA

« La vie pulse en moi lorsque je pense à la mort. Inspirée par la danse macabre de Niklaus Manuels et par le caractère éphémère de la vie, Nina Stadler a créé une pièce qui déborde de vie » (site internet Cie).



Nina Stadler, *Totentanz* (2017)

© Bernisches Historisches Museum, Berne. Photo Christine Moor

Totentanz (danse macabre) est une pièce de vingt minutes pour dix-huit danseuses. Les quatre tableaux qui la composent mettent en scène le processus de deuil : images sociales et médiatisées de la mort, confrontation personnelle avec cette dernière, consolation et pulsation de vie enfouie dans l'humain malgré le tragique des si-

tuations. Si la pièce dégage une atmosphère sérieuse en raison du thème, elle est aussi pleine de vie et d'humour. L'expression faciale des danseuses ne peut laisser le public de marbre.

Avec :

Danse : Andrea Müller, Claire Vionnet, Diana Marte, Fabienne Fahrni, Franziska Baumann, Helena Heiniger, Jana Ziegel Müller, Katja Zellweger, Lena Cancellara, Lisa Hutmacher, Nada Woodtli, Nicole Pfister, Nicole Studer, Nora Werren, Pascale Altenburger, Petra Stillhart, Silena Bertolino, Susanna Roffler

Costumes : Arlette Schneider

Caméra : Kapuly Dietrich, Dominik Huber

Postproduction : Nicole Pfister

Shadow Dance

Dialog with One's Shadows

Installation chorégraphique de Christelle Bécholey Besson (vidéo) et Claire Vionnet (danse)

Première : Anatomy rooms (Aberdeen), mai 2017

Essai-vidéo (<http://liminalities.net/16-3/shadows.html>)

VIONNET Claire et BECHOLEY BESSON Christelle, « Shadows Between Worlds », *Liminalities*, 16 (3), 2020



Claire & Christelle, Dialog with One's Shadows (2017)
© Christelle Becholey Besson

Personne. Aucun contact humain. Pas d'autre corps à toucher. Aucune autre main sur laquelle s'appuyer. Pourtant, des présences sont là...

Danser avec les matériaux, danser avec le son, danser avec ses propres ombres.

Dans cette performance-projection de quinze minutes, nous explorons les ombres du corps : les formelles, tout comme les métaphoriques. Quel dialogue engager avec ses propres ombres ? Que murmurent-elles au sujet dansant ?

Dialogue with One's Shadows questionne l'essence du mouvement lorsqu'il résonne avec les matériaux et le son. Quelles parties de l'ombre-silhouette sont les plus expressives ? La performance rend confuse la frontière entre les mondes virtuels et réels, questionnant la différence des affects produits par chacun de ces mondes.

The Shadow of Others

Une performance de Claire Vionnet

Première : Duncan Library (Aberdeen), mai 2017

Photo-essai (<https://www.bstjournal.com/article/id/6908/>)

The Shadow of Others explore le rapport entre singulier et pluriel à partir du solo (Nancy 1996). Combien de corps sont-ils présents dans le corps du soliste ? L'exploration artistique repose sur la prémisse que le soliste ne danse jamais seul, mais performe avec les *ombres* des danseurs avec lesquels il a dansé par le passé. La danse du soliste évoque le souvenir de ces autres corps qui l'ont marqué.

La performance articule la question du singulier et du pluriel avec l'espace architectural de la bibliothèque, la connaissance enfouie dans les livres et les corps des autres danseurs. Depuis le septième étage, le public assiste au spectacle se déployant sur les différents niveaux de la bibliothèque, dans une ambiance sonore diffusée simultanément par radio internet.



Claire & co., The Shadow of Others (2017)
© Alexandre Becholey

Avec :

Musique : Chris Kelly

Costumes : Claire Delhumeau

Caméra : Alexandre Bécholey, Christelle Bécholey Besson, Jvan Yazdani

Ceil extérieur : Anna Dako

Interprétariat : Claire Delhumeau, Imogene Newland, Jennifer Clarke, Joseph Méar, Paulina Dzianach, Peter Loovers, Sylvain Kuppel, Valeria Lembo.

Table des matières

Résumé	9
Summary	11
Remerciements	13
1. À l'orée de l'Ombre	17
<i>Une entrée par les studios de création</i>	19
<i>Dans l'Ombre de la connaissance anthropologique</i>	24
<i>Métaphore de l'Ombre</i>	38
2. L'Ombre d'autrui	47
<i>Signatures singulières</i>	55
<i>Le corps dansant – trace du pluriel</i>	66
La danse contemporaine comme technique du corps ?.....	68
Les corps pluriels.....	74
<i>Les compagnies de danse</i>	82
Un projet communautariste utopique.....	84
Une critique sociale ?.....	93
<i>Singularités enchevêtrées</i>	95
3. Des corps dans l'Ombre	109
<i>Le corps en filigrane</i>	112
<i>Une histoire silencieuse des corps</i>	123
<i>Quels corps en scène ?</i>	131
4. L'Ombre du geste	141
<i>Du mouvement au geste</i>	143
<i>Inhaler – étirer – penser</i>	149
<i>Improviser</i>	162

5. Une matière pleine de sens(atons)

<i>Créer sous contrainte</i>	168
Danser avec des ballons.....	178
Danser sous caméra.....	191
<i>Explorer – croître – devenir</i>	205

5. Une matière pleine de sens(atons)219

<i>Goûter – palper le monde</i>	223
<i>La sensorialité à l'origine du geste</i>	229
<i>Des sens à la sensorialité</i>	236
<i>Sensation et connaissance</i>	245

6. L'Ombre des vivants 255

<i>De la mort et autres thèmes anthropologiques</i>	262
Explorer un thème.....	266
Au-delà de l'anthropomorphisme	274
<i>En quête d'étrangeté</i>	283
Le geste d'ailleurs.....	284
Danser dans un autre costume.....	291
<i>Le geste habité</i>	297
<i>Au-delà de la scène : une quête de sens</i>	308
Croire ou ne pas croire ?.....	309
6.4.2. Pourquoi les ombres ?	316

7. Épilogue..... 325

8. Bibliographie..... 337

<i>Anthropologie générale</i>	339
<i>Anthropologie de l'art et de la danse</i>	345
<i>Anthropologie du corps (sens)</i>	350
<i>Cultural Studies (affect)</i>	354
<i>Études en danse</i>	355
<i>Histoire et littérature</i>	366
<i>Philosophie</i>	367
<i>Sociologie</i>	369
<i>Sites internet</i>	372

9. Annexes	375
<i>Cie Nicole Seiler</i>	377
<i>Shiver</i>	377
<i>Wilis</i>	377
<i>Cie Massimo Furlan/Numero23Prod</i>	379
<i>Un Jour</i>	379
<i>Cie deRothfils</i>	380
<i>Insomnia 2 - In memoriam</i>	380
<i>They Keep Disappearing</i>	381
<i>Park</i>	383
<i>Totentanz</i>	385
<i>Shadow Dance</i>	386
<i>Dialog with One's Shadows</i>	386
<i>The Shadow of Others</i>	387
Table des matières	389

