

Université Paris Ouest Nanterre La Défense
École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles
CRéART-PHI
Thèse de doctorat d'esthétique

Paule Gioffredi

Le porte-à-faux : une notion merleau-pontyenne pour penser la danse contemporaine

Directrice de thèse
SAISON Maryvonne

thèse soutenue le 12 décembre 2012

Membres du jury
**BIMBENET Étienne, BOISSIÈRE Anne,
GINOT Isabelle, WIERRE-GORE Georgiana**

Résumé

Le porte-à-faux: une notion merleau-pontyenne pour penser la danse contemporaine.

Théoriciens et praticiens de la danse contemporaine recourent fréquemment à la philosophie de Merleau-Ponty. Pourtant ce philosophe n'a jamais pris la danse pour objet de pensée. Afin d'évaluer la pertinence et la fécondité et d'éclairer les modalités de cette paradoxale rencontre, cette recherche la met à l'épreuve de descriptions de pièces chorégraphiques dites contemporaines. Elle a abouti à la thèse suivante : non seulement la philosophie merleau-pontyenne constitue un étayage efficace pour penser la danse contemporaine mais cette confrontation s'avère également éclairante pour relire et comprendre les textes du phénoménologue. Ce travail a effectivement permis de mettre en exergue la fonction charnière de la notion merleau-pontyenne de porte-à-faux jusqu'ici peu remarquée et commentée.

Mots clés

esthétique – phénoménologie – Merleau-Ponty –
danse – art contemporain – analyse d'œuvres

Abstract

The "porte-à-faux": a Merleau-Ponty's notion to think contemporary dance.

Theorists and practitioners of contemporary dance frequently use the Merleau-Ponty's philosophy. However, this philosopher has never used dance as an object of thought. In order to assess the relevance and the fertility, and to clarify the terms of this paradoxical encounter, this research examines descriptions of choreographic called contemporary. It has resulted in the following thesis: not only the Merleau-Ponty's philosophy is an effective support to think contemporary dance but this confrontation is also illuminating for reading and understanding texts of the phenomenologist. This work has effectively highlighted the pivotal function of the Merleau-Ponty's notion of the "porte-à-faux", slightly noticed and commented on so far.

Keywords

*aesthetics – phenomenology – Merleau-Ponty –
dance – contemporary art – works analysis*

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles

CRéART-PHI

Thèse de doctorat d'esthétique

Paule Gioffredi

**Le porte-à-faux :
une notion merleau-pontyenne
pour penser la danse
contemporaine**

Directrice de thèse

SAISON Maryvonne

thèse soutenue le 12 décembre 2012

Membres du jury

**BIMBENET Étienne, BOISSIÈRE Anne,
GINOT Isabelle, WIERRE-GORE Georgiana**

Je dédie ce texte à ceux qui m'ont entourée de leur amour et de leur amitié.

Je remercie avant tout Maryvonne Saison pour toutes ces années de dialogues,
de soutien et d'investissement jamais démentis.

Je remercie tous ceux qui ont accepté de consacrer de leur énergie
et de leur temps à ce travail.

Je remercie aussi Alexandra Colinet.

Table des abréviations des ouvrages et des manuscrits de Merleau-Ponty

Ouvrages publiés

<i>Causeries 1948</i> , Paris, Seuil, coll. Traces écrites, 2002	<i>Causeries</i>
<i>Éloge de la philosophie</i> , Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1960	<i>Éloge de la philosophie</i>
<i>Humanisme et terreur : essai sur le problème du communisme</i> , Paris, Gallimard, 1947	<i>Humanisme et terreur</i>
<i>La Nature. Notes. Cours au Collège de France</i> , Paris, Seuil, coll. Traces écrites, 1995	<i>La Nature</i>
<i>La Prose du monde</i> , Paris, Gallimard, 1969, réed. coll. Tel, 1992	<i>La Prose du monde</i>
<i>Le Monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953</i> , Genève, MétisPresses, 2011	<i>Le Monde sensible et le monde de l'expression</i>
<i>Les Aventures de la dialectique</i> , Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1955	<i>Les Aventures de la dialectique</i>

<i>Le Visible et l'invisible</i> , Paris, Gallimard, coll. Tel, 1964	<i>Le Visible et l'invisible</i>
<i>L'Institution. La passivité. Notes de cours au Collège de France (1954-1955)</i> , Paris, Belin, 2003	<i>L'Institution. La passivité</i>
<i>Notes de cours 1959-1961</i> , Paris, Gallimard, 1996	<i>Notes de cours 1959-1961</i>
<i>Notes de cours sur L'Origine de la géométrie de Husserl. Suivi de Recherches sur la phénoménologie de Merleau-Ponty (sous la direction de R. Barbaras)</i> , Paris, P.U.F., 1998	<i>Notes de cours sur L'Origine de la géométrie de Husserl</i>
<i>Parcours 1935-1951</i> , Lagrasse, Verdier, coll. Philosophie, 1997	<i>Parcours 1935-1951</i>
<i>Parcours deux. 1951-1961</i> , Lagrasse, Verdier, coll. Philosophie, 2001	<i>Parcours deux. 1951-1961</i>
<i>Phénoménologie de la perception</i> , Paris, Gallimard, coll. Tel, 1945	<i>Phénoménologie de la perception</i>
<i>Psychologie et pédagogie de l'enfant</i> , Lagrasse, Verdier, coll. Philosophie, 2001	<i>Psychologie et pédagogie de l'enfant</i>
<i>Résumés de cours. Collège de France, 1952-1960</i> , Paris, Gallimard, 1968	<i>Résumés de cours</i>
<i>Signes</i> , Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1960	<i>Signes</i>

Manuscrits déposés à la Bibliothèque Nationale de France

Manuscrit inédit, B.N., numéro du volume, [pagination établie par la Bibliothèque Nationale de France], (pagination manuscrite de Merleau-Ponty quand elle existe).

Introduction

Dans ses ouvrages, dans ses cours, dans ses entretiens comme dans ses manuscrits, Merleau-Ponty ne fait référence à aucune œuvre ni à aucun artiste de danse, même indirectement. Il commente par exemple à de nombreuses reprises des textes de Valéry mais jamais il ne cite sa « Philosophie de la danse », « L'âme et la danse », ni même *Degas, danse, dessin*. Quand il aborde les arts du spectacle, c'est pour se pencher sur le travail du comédien¹. On rencontre bien quelques occurrences du terme de "danse" sous la plume du philosophe, cependant elles sont extrêmement rares et interviennent dans des contextes où cette pratique n'est pas envisagée pour elle-même, ni dans sa dimension artistique : Merleau-Ponty l'évoque comme un exemple parmi d'autres, comme un cas non-spécifique d'actualisation d'une tendance culturelle ou d'une disposition corporelle. Une lecture des quelques textes dans lesquels la danse intervient suffit à se convaincre de sa fonction illustrative. Le recours le plus anecdotique et le moins développé à cet exemple se trouve dans un cours sur la psychologie pédagogique intitulé « Les relations avec autrui chez l'enfant » et professé à la Sorbonne au début des années 1950. Examinant les « rapports immédiats du social et de l'individuel »², Merleau-Ponty s'appuie sur une étude ethnographique consacrée aux habitants de l'île d'Alor et affirme que, dans cette province indonésienne, « la civilisation est morne : peu de fêtes ; pas de jeu pour les adultes ; seulement des danses »³. Cette remarque participe d'une série de comptes rendus de travaux sur « certaines cultures différentes de la nôtre »⁴ grâce à laquelle Merleau-Ponty entend « montrer qu'entre la vie psychique et la vie collective ou

1 Dans son cours sur « L'expérience d'autrui », Merleau-Ponty analyse « l'expression dramatique » et s'arrête en particulier sur le *Paradoxe du comédien* (*Psychologie et pédagogie de l'enfant*, p.558-563). Il montre que le travail du comédien prolonge les processus à l'œuvre dans l'acquisition d'habitudes.

2 Les notes de ce cours sont publiées dans *Psychologie et pédagogie de l'enfant* (p. 303-396) et le passage relatant l'étude ethnographique sur les habitants de l'île d'Alor, menée en 1924 par C. Du Bois et commentée par A. Kardiner dans *The psychological frontiers of society* (Columbia University Press, 1945), se trouve aux pages 384-391.

3 *Psychologie et pédagogie de l'enfant*, p.388.

4 *Ibid.*, p.383.

sociale, *il existe une médiation, un milieu: c'est la culture*»¹, donc confirmer, contre ceux qui opposent psychanalyse et sociologie, vie psychique et vie sociale, qu'il existe une continuité entre l'éducation que les parents donnent à leurs enfants et le fonctionnement de la société à laquelle ces individus appartiennent. Puisque son objectif est de prouver que la dynamique sociale d'un groupe humain est corrélée à la façon dont les enfants y sont traités, le philosophe ne porte pas son attention sur la nature des danses effectuées par les autochtones de l'île d'Alor mais cherche, à partir d'un relevé et d'une analyse des données ethnographiques dont les pratiques rituelles et artistiques font partie, à déterminer les propriétés essentielles des relations sociales que ces populations entretiennent et transmettent. Dans la *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty s'arrête davantage sur le cas de la danse, y revient d'ailleurs à deux reprises à quelques pages d'intervalle. Cependant, encore une fois, il n'analyse pas ce que cette pratique peut avoir de spécifique, ne s'intéresse pas à ce qui la distingue d'autres activités corporelles et se contente d'évoquer certains processus à l'œuvre dans l'apprentissage d'un enchaînement chorégraphique: la danse lui fournit un exemple d'actualisation d'une disposition sans cesse sollicitée, quoiqu'inaperçue, dans l'existence humaine et se trouve ainsi rabattue du côté des habitudes motrices. Dans chacun des deux textes concernés², le philosophe indique que l'apprentissage et l'exécution d'un pas de danse attestent l'intelligence motrice. À ses yeux, le danseur témoigne et bénéficie de l'aptitude du corps à comprendre,

1 *Ibid.*, p.381.

2 Dans le premier de ces passages de la *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty explique que l'apprentissage d'un pas de danse consiste à contracter une habitude et témoigne de la faculté du corps à s'appuyer sur ses acquis pour comprendre le nouveau mouvement et ainsi se l'approprier :

«Faut-il donc mettre à l'origine de l'habitude un acte d'entendement qui en organiserait les éléments pour s'en retirer dans la suite? Par exemple, acquérir l'habitude d'une danse, n'est-ce pas trouver par analyse la formule du mouvement et le recomposer, en se guidant sur le tracé idéal, à l'aide des mouvements déjà acquis, ceux de la marche et de la course? Mais, pour que la formule de la danse nouvelle s'intègre certains éléments de la motricité générale, il faut d'abord qu'elle ait reçu comme une consécration motrice. C'est le corps, comme on l'a dit souvent, qui "attrape" (*kappiert*) et qui "comprend" le mouvement. L'acquisition de l'habitude est bien la saisie d'une signification, mais c'est la saisie motrice d'une signification motrice». [*Phénoménologie de la perception*, «La spatialité du corps», p.166-167. Je souligne.]

Dans le second passage, le philosophe montre que l'acquisition d'une habitude motrice consiste, pour le corps, à enrichir sa compréhension du monde culturel, à poursuivre et approfondir le dialogue avec son environnement :

«Le corps est notre moyen général d'avoir un monde. Tantôt il se borne aux gestes nécessaires à la conservation de la vie, et corrélativement il pose autour de nous un monde biologique; tantôt, jouant de ces premiers gestes et passant de leur sens propre à un sens figuré, il manifeste à travers eux un noyau de signification nouveau: c'est le cas des *habitudes motrices comme la danse*; tantôt enfin la signification visée ne peut être rejointe par les moyens naturels du corps; il faut alors qu'il se construise un instrument, et il projette autour de lui un monde culturel. À tous les niveaux, il exerce la même fonction qui est de prêter aux mouvements instantanés de la spontanéité "un peu d'action renouvelable et d'existence indépendante" [Valéry «Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci», *Variété II*, Paris, Gallimard, 1929, p.177]. L'habitude n'est qu'un mode de ce pouvoir fondamental. On dit que le corps a compris et l'habitude est acquise lorsqu'il s'est laissé pénétrer par une signification nouvelle, lorsqu'il s'est assimilé un nouveau noyau significatif». [*Phénoménologie de la perception*, «La spatialité du corps», p.171. Je souligne.]

assimiler et exprimer, il éprouve, et prouve par là, sa faculté à saisir, s'approprier et communiquer du sens et ainsi à générer un réseau sémantique exponentiel. Merleau-Ponty ne décrit donc pas de séquence dansée ni ne s'interroge sur le propre de la danse, il assimile l'initiation à une danse à l'acquisition d'habitudes motrices. Dans la suite de ce chapitre sur « La spatialité du corps », l'examen de l'intelligence et de la mémoire corporelles se poursuit à travers d'autres cas, comme la conduite de l'automobiliste, la marche d'une femme coiffée d'un chapeau à plume, celle d'un aveugle s'aidant d'un bâton ou le jeu de l'organiste. Finalement, que le phénoménologue ait ou non été spectateur de danse, qu'il ait ou non eu connaissance de la floraison de la danse dont il était contemporain, il n'a laissé aucune trace suggérant qu'il ait médité sur cet art.

Or, en particulier depuis les années 1990, les praticiens et les théoriciens de la danse, et plus spécialement ceux de la danse dite contemporaine, se réfèrent fréquemment à la philosophie de Merleau-Ponty. Outre la remarquable innutrition¹ dont les artistes font preuve, *usant des termes* merleau-pontyens de chair, d'entrelacs, de chiasme, de profondeur, d'expression, *etc.*, comme de mots pour ainsi dire incontournables *pour parler de danse* et communs à ceux qui s'intéressent à cet art (ils sont employés non seulement de façon communautaire, dans les conversations menées et les écrits circulant au sein du milieu de la danse, mais également de manière publique, dans les entretiens, les programmes et les feuilles de salle), certains chorégraphes *lisent les ouvrages* du philosophe, principalement *L'Œil et l'esprit* et *Le Visible et l'invisible*, pour *nourrir leurs créations*. Par exemple Emmanuelle Huynh distribue une phrase extraite du second de ces livres² en exergue de sa pièce *Mùa*³ et écrit au sujet de ce spectacle :

« L'obscurité y est quasi absolue. [...] Le noir, comme obscurité originelle où s'avance le corps, est bien celui dans lequel nous sommes plongés dès que nous avançons dans le monde, tous sens en éveil. Ce noir expérimente le chiasme détaillé par Maurice Merleau-Ponty dans *Le Visible et l'invisible* : l'entrelacs de la chair du monde et de la chair du corps. Que l'on ouvre ou ferme les yeux, c'est bien la même chose que

1 Je reprends ce terme à E. Faguet. Ce dernier l'emploie pour désigner le modèle spécifique d'imitation proposé par Du Bellay dans sa seconde préface à *L'Olive*, laquelle consiste en une digestion, une appropriation libre des œuvres des Anciens. On l'emploie plus généralement pour nommer une imprégnation culturelle inconsciente – par exemple la façon dont des découvertes scientifiques ou des concepts philosophiques informent progressivement les esprits, au prix de déformations plus ou moins importantes de ces productions savantes, sans que ce phénomène ne résulte d'une vulgarisation et d'une instruction volontaires et organisées.

2 « À la jointure du corps et du monde opaques, il y a un rai de lumière ».

3 Créé au Théâtre Contemporain de la Danse, à Paris, en 1995.

l'on voit : une totale obscurité trouée par quelques apparitions incertaines. Le corps du spectateur est de la même chair que ce qu'il voit : du noir, mais qui finit par se vivre comme un plein feu¹.

La jeune compagnie Maztek va jusqu'à prendre les deux ouvrages de Merleau-Ponty surnommés pour « point de départ »² de son spectacle *Être au monde*³ et « écri[re] la danse en regardant les textes ». Son intention revendiquée est de « sui[vre] le texte » pour « produire une impression de philosophie sur le spectateur », pour « montrer la philosophie plutôt que de la démontrer ». Benoît Baltus, membre permanent de la compagnie, explique avoir choisi cette pensée pour deux principales raisons : parce qu'il a confiance en ce qu'il nomme sa beauté et son caractère partageable et parce qu'elle « amène immédiatement à la perception », plus précisément à un travail sur « les impressions physiques du spectateur » et sur « l'idée d'exposer ».

La référence à Merleau-Ponty ne fonctionne pas seulement comme un support pour la création chorégraphique, elle nourrit également *la réflexion* de certains artistes et *leur analyse* de la danse. Ainsi Dominique Dupuy se propose-t-il de prolonger la revendication merleau-pontyenne de « claudication »⁴, que le philosophe qualifie aussi de pensée « en porte-à-faux » – expression que j'analyserai par la suite –, et place l'ouverture d'une journée d'étude sur « la problématique de la recherche en danse » dans le sillage de la leçon inaugurale prononcée au Collège de France le 15 janvier 1953 :

« "La claudication du philosophe est sa vertu"⁵, ainsi parle Maurice Merleau-Ponty ; peut-on s'interroger sur la vertu du danseur, et la vertu en question, n'est-ce pas sa propension au déséquilibre, à toutes sortes de déséquilibres ? N'est-on pas, en maintes occasions, dans le clopin-clopant, le cahin-caha ? N'y a-t-il pas quelque chose qui cloche ? Qui est l'aveugle, qui est le paralytique⁶ ? Présentant il y a cinq ans à Aix-en-Provence la première session d'AUTRES PAS, j'annonçais d'entrée de jeu "nous sommes là pour nous rencontrer" [...]. Aujourd'hui dans cette rencontre nouvelle, je dirais que nous sommes ici peut-être pour

1 Emmanuelle Huynh « L'enfance de l'art », in : *Les Carnets du paysage*, « Comme une danse », n°13 et 14, Arles, Actes Sud, p. 108-109.

2 Cette citation et les suivantes : « Entretien avec Benoît Baltus » mené et transcrit par N. Boudet et M. Viguet, publié sur le blog des « Actualités interculturelles » de l'université de Paris Ouest Nanterre La Défense : <http://mcei.u-paris10.fr>

3 Créé au théâtre Bernard-Marie Koltès, à Nanterre, le 3 décembre 2010.

4 *Éloge de la philosophie*, p. 61.

5 *Éloge de la philosophie*, p. 63.

6 Ici aussi Dominique Dupuy pense à un texte de Merleau-Ponty. Analysant la « vertu du langage » le philosophe écrit : « c'est lui qui nous jette à ce qu'il signifie ; il se dissimule à nos yeux par son opération même ; son triomphe est de s'effacer et de nous donner accès, par delà les mots, à la pensée même de l'auteur [...]. Les mots une fois refroidis retombent sur la page à titre de simples signes [...]. C'est pourtant eux qui nous ont parlé, à la lecture, quand, soutenus par le mouvement de notre regard et de notre désir, mais aussi le soutenant, le relançant sans défaillance, ils refaisaient avec nous le couple de l'aveugle et du paralytique ». [*La Prose du monde*, p. 16-17. Je souligne.]

“claudiquer” ensemble»¹.

Geisha Fontaine, chorégraphe et danseuse de la compagnie Mille Plateaux Associés et auteur d'une thèse publiée sous le titre *Les Danses du temps*², souligne quant à elle la non-pertinence de nombreuses doctrines philosophiques du temps dès lors que l'on tente d'éclairer la temporalité à l'œuvre dans la danse contemporaine et trouve dans la *Phénoménologie de la perception* une approche de « la réciprocité entre le temps et le sujet humain »³ particulièrement féconde pour penser « le plus grand trouble de la danse : des corps présents, ensemble, qui rejouent toutes les données et absorbent toutes les attentes. Littéralement. Dans le temps, ils sont, mais, du temps, ils créent »⁴. Les artistes de danse font donc appel aux mots, aux textes et aux analyses de Merleau-Ponty, et ce de façon récurrente, que ce soit pour nommer, nourrir ou interroger leur pratique.

Les chercheurs en danse, de leur côté, trouvent un double étayage dans la philosophie de Merleau-Ponty. Certains discernent dans cette phénoménologie un *cadre méthodologique* permettant d'*explicitier*, voire d'*accompagner le vécu* de la danse, c'est-à-dire les expérimentations des danseurs et l'expérience des spectateurs. Par exemple, dans son chapitre intitulé « Le corps comme poétique », L. Louppe décrit certains exercices que les *danseurs* contemporains effectuent pour libérer leurs mouvements de « la puissance meurtrière et directe des repères scopiques »⁵. Elle se réfère en particulier au « *tracing* » utilisé par Trisha Brown et l'analyse en termes merleau-pontyens :

« le danseur explore par le toucher toutes les parties de son corps comme pour en revisiter l'étayage, l'emplacement des foyers viscéraux et énergétiques, mais aussi les contours, la périphérie épidermique. Il s'agit d'un exercice qui est à la fois de l'ordre du voir, mais aussi du toucher. Comme si en parcourant mon corps avec ma main, à la fois voyante et aveugle, j'en traçais et j'en lisais la partition : cavités, creux, interstices, failles ou galbes, à la fois paysage et texte, qui contient déjà, en son déploiement dans le visible-tactile, touché-touchant, voyant et vu (pour reprendre les catégories duelles de Merleau-Ponty dans *L'Œil et l'esprit*), tout le potentiel lyrique, dont le moindre mouvement peut générer l'imperceptible avènement »⁶.

1 Dominique Dupuy « Problématique de la recherche en danse », in : *Quant à la danse*, n°1, octobre 2004, p.92.

2 Geisha Fontaine *Les Danses du temps*, Pantin, Centre National de la Danse, 2004.

3 *Ibid.*, p.86.

4 *Ibid.*, p.86-87.

5 *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997, p.64.

6 *Id.*

J. Perrin s'appuie également sur *L'Œil et l'esprit* pour décrire le statut de la figure dansante chez Odile Duboc et pour expliciter « la relation de l'interprète à son mode d'apparition sur le plateau »¹ que cette chorégraphe a souhaité expérimenter dans son *Projet de la matière*. Elle écrit : « du point de vue du danseur, la résistance à intensifier sa présence, sans pour autant disparaître, le conduit à faire alterner l'apparition de la figure et celle du fond. La figure dansante naît de cette oscillation accordant à l'interprète une présence discrète ». Après avoir cité le témoignage du danseur Alban Richard, elle analyse l'expérience perceptive induite chez le *spectateur* par ce travail sur le tremblement, le vacillement des contours et parfois la suspension de la présence humaine :

« cette préférence pour l'espace plutôt que pour le sujet atteste la singularité de la figure dubocienne. Lorsque la ligne s'efface, la figure s'éclipse pour rendre visible un échange avec l'espace, échange sensoriel où se perd peu à peu toute distinction entre l'interprète et son support, tant le fond les réunit. Les limites entre le corps et le monde paraissent alors s'abolir ; un monde "fait de l'étoffe même du corps"², comme l'écrit Merleau-Ponty, absorbe les danseurs, dont les gestes ne semblent être que la résonance profonde de ce contact. Une sorte de porosité entre les êtres et leur environnement organise un dialogue de fusion et de confusion, où chaque chose perd son contour »³.

M. Bernard, enfin, affirme que son analyse de la spectacularité du corps et de sa *perception* « prolonge les observations de Merleau-Ponty sur la nature chiasmatisée de la sensorialité »⁴. Et, pour « en saisir la portée sur *notre mode d'appréhension* de l'acte de danse et, du même coup, sur le *processus de création* chorégraphique »⁵, il s'appuie sur la lecture que M. de Certeau propose de Merleau-Ponty dans son article « La folie de la vision »⁶.

Les chercheurs trouvent aussi dans la philosophie de Merleau-Ponty un outillage conceptuel pour penser l'expérience et la perception du *mouvement* et pour réfléchir sur les *enjeux esthétiques* propres à la danse considérée comme art des corps en mouvement. Dans le chapitre intitulé « Le processus de création chorégraphique », M. Bernard étudie « la spécificité du regard du chorégraphe sur l'image »⁷. Or préalablement à l'examen de

1 Cette citation et la suivante : J. Perrin *Projet de la matière – Odile Duboc*, Pantin, Centre National de la Danse, Dijon, Presses du réel, 2007, p. 128. Je souligne.

2 *L'Œil et l'esprit*, p. 19.

3 J. Perrin *Projet de la matière – Odile Duboc*, *op. cit.*, p. 129. Je souligne.

4 M. Bernard *De la Création chorégraphique*, « Les fantasmagories de la corporalité spectaculaire ou le processus simulateur de la perception », Pantin, Centre National de la Danse, 2001, p. 90.

5 *Ibid.*, p. 101. Je souligne.

6 Publié en juin 1982 dans un numéro spécial de la revue *Esprit* consacré à Merleau-Ponty.

7 M. Bernard *De la Création chorégraphique*, *op. cit.*, p. 137.

« la transmutation de ce perçu iconique immobile et permanent en la mobilité du flux éphémère et kinesthésique d'une corporéité dansante ou, selon la perspective du spectateur, [...] [de] la conversion d'une forme visible apparemment stable et purement spatiale en une autre temporalisée et fugace, celle du spectacle chorégraphique »¹

il expose « les différentes approches théoriques de l'image »² dont il nourrira sa réflexion et, à cette occasion, se réfère à *L'Œil et l'esprit* et au *Visible et l'invisible*. Une dizaine d'années plus tard, dans sa réflexion concernant les enjeux esthétiques propres à la danse, F. Pouillaude détermine la dépense et l'auto-affection comme les caractéristiques essentielles de l'expérience du danser et les aborde par une analyse de la kinesthésie. Il affirme que pour Valéry cette dernière « inaugur[e] dans le corps un rapport de soi à soi que la conscience réflexive ne fait que prolonger »³. Dans une note, il rappelle que « cette opération consistant à engendrer la conscience réflexive depuis la conscience motrice a une longue histoire » dont Merleau-Ponty, pensant « le lien entre conscience et motricité » serait un « jalon » important. Plus loin, F. Pouillaude parcourt le chemin par lequel l'expressivité de la danse s'est émancipée des modèles linguistique et musical et renvoie à la tradition phénoménologique initiée par le dernier Husserl dès lors qu'il s'agit de « se risquer à élaborer une théorie de la signification gestuelle »⁴ :

« Que la communication gestuelle échappe à l'idéalité stricte du signifié, c'est ce que nous indique Husserl dans la première *Recherche logique*, en excluant les gestes et les expressions corporelles hors du champ de la signification véritable. Qu'elle ne se réduise pas pour autant à la simple immanence du sensible et soit le lieu – toujours vague et impur – où s'origine la signification comme telle, c'est ce que nous indique Merleau-Ponty en faisant du geste le modèle même de la langue parlante et de l'expression »⁵.

Enfin, dans son étude de la notation chorégraphique, et plus particulièrement de celle élaborée par Feuillet, F. Pouillaude cite *La Structure du comportement*. Établissant une analogie entre, d'un côté, les « rapports entre représentation cartographique et orientation subjective »⁶ décrits par Merleau-Ponty, et, d'un autre côté, « la lecture et l'exécution » d'une partition de Feuillet, il affirme que ces dernières « implique[nt] [...] outre les artifices nécessaires

1 *Id.*

2 *Ibid.*, p.142.

3 Cette citation et les suivantes : *Le Désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009, p.78.

4 *Ibid.*, p.170.

5 *Ibid.*, p.171.

6 Cette citation et la suivante : *ibid.*, p.221.

au maintien du livre dans sa position, une véritable opération de traduction, semblable à celle que suppose l'orientation à partir d'une carte ». Les théoriciens de la danse trouvent donc dans la philosophie merleau-pontyenne des outils pour décrire l'expérience de la danse, celle vécue par ceux qui l'effectuent comme par ceux qui y assistent, et pour penser les enjeux propres à cet art entendu comme art des corps en mouvement.

Comment comprendre ce surprenant recours aux notions et analyses élaborées par un philosophe qui ne l'encourage pourtant pas, qui ne l'esquisse ni ne l'envisage ? Certains s'en expliquent, sans souligner d'ailleurs ce qu'il peut y avoir de paradoxal, d'étonnant et d'audacieux. Ils l'attribuent pour une part à la place fondamentale et jamais démentie que la perception et la motricité, l'articulation du corps et de ce qui l'environne occupent dans la réflexion de Merleau-Ponty concernant l'apparaître et le signifier des phénomènes naturels et humains. Ils l'imputent pour une autre part à la radicalité de la méthode phénoménologique merleau-pontyenne et à la critique qu'elle suppose des catégories, hiérarchisations et dissociations, que celles-ci ressortissent à la tradition philosophique ou à la *doxa*. Cependant, aucun n'explique la façon dont cette articulation s'effectue, ni n'en analyse les répercussions, qu'il s'agisse de distorsions ou d'apports et qu'elles concernent la façon de regarder, d'apprécier et de pratiquer la danse contemporaine ou celle de lire et de comprendre la pensée de Merleau-Ponty. De plus, la fécondité des notions et de la méthode de ce dernier dans l'étude des œuvres chorégraphiques s'avère davantage annoncée que mise en œuvre. Le plus souvent, comme dans les exemples précédemment cités, quand les artistes et les chercheurs entrent dans l'analyse de la danse, l'outillage qu'ils forgent à partir de la philosophie merleau-pontyenne est employé afin de nommer et d'éclairer le *vécu* des artistes et des spectateurs, c'est-à-dire les expérimentations des danseurs, les processus de création des chorégraphes et les sensations que provoquent la perception des actes des interprètes. Pourtant, la danse en tant qu'art se réalise et se montre à travers l'exposition de *pièces*, l'avènement d'événements chorégraphiques, et Merleau-Ponty, en phénoménologue, invite à penser la réalité depuis l'observation, l'accueil et la description de son déploiement phénoménal, et plus particulièrement à s'interroger sur la façon dont *les œuvres* apparaissent, s'inscrivent dans le monde et s'y rapportent.

Partant de ces constats, ma recherche consiste à poursuivre le dialogue initié par les artistes et les chercheurs de la danse dite contemporaine avec la philosophie merleau-pontyenne mais en fondant cette confrontation sur un travail de description des spectacles et en l'accompagnant d'un questionnement sur les modalités et les conséquences d'une telle

rencontre. Pour effectuer et mettre à l'épreuve ce déplacement, peut-être ce recentrement du recours à la pensée de Merleau-Ponty pour penser un art que celle-ci n'a jamais eu pour objet, et pour en expliciter la pertinence et la fécondité, mon questionnement et mes analyses reposent sur un va-et-vient, c'est-à-dire non seulement sur une fréquentation des salles de spectacle, une étude de la philosophie de Merleau-Ponty et une veille à l'égard des recherches des spécialistes de la danse et de Merleau-Ponty, mais aussi sur l'exploration et l'expérimentation des modes d'articulation entre mes pratiques et mes vécus de spectatrice, de lectrice et de philosophe. Le présent travail expose le résultat auquel ces tentatives et leur progressive élaboration méthodologique et conceptuelle ont abouti.

Puisque ma recherche s'appuie sur une fréquentation des œuvres de danse contemporaine, elle soulève d'emblée deux problèmes incontournables : quelles sont ces œuvres et comment les aborder ? La danse contemporaine est d'abord une catégorie en usage chez les artistes, les programmeurs, les journalistes et les chercheurs. Afin de connaître la réalité que cette désignation recouvre, j'ai assisté aux spectacles¹ annoncés, présentés et revendiqués comme relevant de cette catégorie. Autrement dit, mon objet ne s'étend pas à toutes les formes de danse, ni même à toutes les créations contemporaines de mes années de recherche mais aux seules pièces dites de danse contemporaine, qu'il s'agisse de créations, de reprises ou de récréations. De plus, outre le constat précédemment établi – d'une assignation prédominante de la référence merleau-pontyenne à l'examen du vécu des danseurs et des spectateurs et des processus de création et de sa quasi absence dans l'analyse des œuvres elles-mêmes – et les exigences de la méthode phénoménologique – sur lesquelles je reviendrai –, une analyse de cette expression, "danse contemporaine", m'a conduite à focaliser mon étude sur les seuls spectacles, sur ce qui arrive au cours de la présentation des pièces que l'on classe sous cette catégorie. En effet, annoncer une représentation en l'inscrivant au registre de la danse contemporaine, c'est inviter à découvrir l'avènement d'une danse fondamentalement indéterminée : qualifiée de contemporaine, cette danse ne se situe dans le sillage d'aucune tradition, ne se voit assigner aucun style, aucun attribut positif et identifiable. Face à une telle programmation, les spectateurs se trouvent conviés à assister à la réalisation et à la présentation d'une œuvre qui se propose de faire surgir une danse, de créer des conditions et des formes génératrices de danse

1 Bien entendu, je ne pouvais assister à toutes les pièces programmées sous cette catégorie. Mon objectif ici est de dessiner les contours de mon objet et l'attitude appropriée à son observation.

mais aussi à découvrir au cours de cet événement les modalités d'émergence et la nature de cette danse. En toute rigueur, la danse contemporaine n'existe et ne se détermine qu'à même les spectacles qui l'actualisent, dans l'ici et maintenant de l'effectuation et de l'exposition des pièces chorégraphiques sans *requisit*. Dès lors, pour en prendre connaissance, la questionner et tenter de la penser, je ne me suis pas appuyée sur les documents produits à la périphérie des œuvres, qu'ils soient discursifs, iconographiques ou filmiques, qu'ils constituent le support de la diffusion, de l'archivage ou même de l'étude (sociologique, économique, historique, culturelle, *etc.*) de ces spectacles. Pour étudier cette danse qui se détermine à (la) mesure des événements qui la réalisent et la dévoilent, ma recherche s'est polarisée sur ce qui arrive au cours de ces spectacles et sur la façon dont la danse y survient.

Une fois les contours de mon objet de recherche dessinés, il devient possible d'établir la méthode appropriée à son étude. Comment aborder ces œuvres dont le spectateur découvre les conditions et les modalités de déploiement au moment même où il les reçoit ? Puisque c'est en assistant à de telles pièces, en accompagnant leur avènement et en faisant l'expérience de leur déroulement et de leur manifestation que le public apprend, voire invente l'attitude adaptée à leur révélation, la disposition qu'elles prescrivent d'adopter s'avère essentiellement ouverte, pour ainsi dire démunie. Explorer les qualités propres à une danse contemporaine c'est renoncer, face à chacune de ses occurrences, à toute attente et à toute préfiguration, c'est accepter de s'interroger à chaque fois de nouveau sur les caractéristiques particulières de son avènement. Le spectateur désireux d'assister à la représentation d'un spectacle chorégraphique contemporain est appelé à suspendre ses croyances concernant les *requisits* de la danse, à se rendre disponible à l'expérience d'un art sans *medium* ni formes préalablement déterminés et assignés, puisqu'il s'annonce générateur, ici et maintenant, au moment même de son effectuation et de son exposition, des conditions et des modalités de son émergence.

Dans sa correspondance avec la chorégraphe Mathilde Monnier, J.-L. Nancy affirme à cet égard que les artistes contemporains ont en commun de renoncer à la conception et à l'usage d'un matériau donné auquel appliquer des formes selon un vocabulaire et une syntaxe préétablis. Il envisage l'art contemporain comme « un art de la réception de matières qui le précèdent, mal déterminées, plutôt que de la mise en forme de matériaux déjà mis à disposition »¹. La création d'une œuvre contemporaine s'initierait donc « en retrait de tout

1 M. Monnier et J.-L. Nancy *Allitérations. Conversations sur la danse*, propos de J.-L. Nancy, Paris, Galilée, 2005, p. 111.

medium»¹, en deçà de tout code assigné, et consisterait à déterminer dans un même mouvement son support et ses formes. Cependant, le philosophe ne semble pas tirer toutes les conséquences de la radicalité de sa définition. S'il admet que la musique contemporaine ne consiste pas à employer des sons disponibles, à les combiner et les moduler selon des règles établies, il lui attribue bien un *medium* en affirmant qu'elle a pour tâche de créer des sonorités. De la même façon, s'il reconnaît que la danse contemporaine ne repose pas sur l'exécution, l'enchaînement et la monstration de formes motrices prédéterminées, de pas exécutés par des corps entraînés à cette fin, il affirme qu'elle a le corps pour *medium*. Certes, prolongeant les propos de L. Louppe selon laquelle la danse contemporaine consiste à générer une expérience chorégraphique «à partir d'un pôle de dessaisissement profond, un code par où il faudrait repasser sans cesse pour inventer un corps»², il précise que ce corps «n'est pas encore advenu»³, qu'il «ne fait que venir, devenir, revenir à soi pour repartir vers un ailleurs qui est encore "soi"». Cependant, il résiste à l'idée de se défaire de l'ensemble de ses convictions et croyances, d'abandonner à chaque pièce de danse contemporaine le soin d'inventer et d'informer son *medium*. C'est pourquoi, dans sa réponse, Mathilde Monnier paraît marquer un écart. Fidèle à l'analyse de l'art contemporain que son interlocuteur propose, elle écrit que la danse contemporaine «est un art qui travaille à retenir l'échappée du mouvement dans le corps, et, en même temps, à donner du sens, donner sens à ce qui semble s'échapper»⁴. La danse n'aurait donc pas pour support un corps inchoatif, inachevé, toujours en cours et en quête de lui-même, mais le mouvement défini comme échappée. Chaque pièce chorégraphique contemporaine ne proposerait ni de manifester le mouvement en et pour lui-même, sans autre finalité que cette exposition de formes motrices, ni d'exprimer un sens par le moyen de gestes, mais de convertir en *medium*, porteur de formes et de sens, ce qui résiste à toute fixation, à toute saisie et même à toute information, donc ce qui se refuse à tout accueil. En se décalant ainsi de l'affirmation de J.-L. Nancy, la chorégraphe souligne le caractère fondamentalement problématique, interrogatif et déroutant de la danse contemporaine : les œuvres qui relèvent de cette catégorie participent de l'histoire de la danse, mais les modalités de leur apparition et de leur inscription au sein de ce champ ne répondent à aucun *requisit*, elles se déterminent dans l'ici et le maintenant de leur avoir lieu, se réalisent et se révèlent à

1 *Ibid.*, p.29.

2 L. Louppe *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p.45.

3 Cette citation et les suivantes : *ibid.*, p.55.

4 M. Monnier et J.-L. Nancy *Allitérations. Conversations sur la danse*, propos de M. Monnier, *op. cit.*, p. 18.

mesure qu'elles adviennent pour un public et à même l'événement au cours duquel la danse surgit. Aborder cet art pour tenter de le penser suppose donc de se disposer à découvrir toujours de nouveau la façon dont les spectacles qui l'actualisent convertissent l'échappée en *medium* et génèrent des formes chorégraphiques.

À ce niveau déjà et avant même d'entrer dans l'analyse des œuvres et des modalités selon lesquelles elles génèrent de la danse, la phénoménologie merleau-pontyenne s'annonce non seulement pertinente mais utile, pour ainsi dire recommandée par la danse contemporaine elle-même. La disposition ouverte et la faculté d'étonnement, que l'exploration du domaine de cet art exige et que les spectacles appellent et prescrivent au cours de leur accomplissement, se trouvent au principe de la pratique philosophique telle que le phénoménologue français la définit et l'exerce.

Dès la *Phénoménologie de la perception* et jusque dans ses dernières notes Merleau-Ponty présente la phénoménologie comme une réduction inachevée ou inchoative, c'est-à-dire comme un retour sur la foi perceptive, un moyen de « réveill[er] des rapports réglés de prépossession, de récapitulation, d'enjambement, qui sont comme endormis dans notre paysage ontologique, [...] et qui, pourtant, continuent d'y fonctionner, d'y instituer du nouveau »¹. La tâche du phénoménologue ne consisterait pas à analyser, à décomposer, ni même à saisir, prendre possession et expliquer, mais à « laisser être »² les choses et le monde et à « assister à leur être continué » et au « profond mouvement par lequel nous nous sommes installés dans le monde »³. De l'attitude naturelle à l'interrogation philosophique, il n'y a pas rupture, mais reprise ; le philosophe poursuit « l'interrogation continuée »⁴ qui émerge dès la perception, en constitue la vie ; il révèle ainsi ce qu'au fond, quoique implicitement, silencieusement, on a toujours vécu et su : il pense et énonce « ce qui nous arrive », « l'expérience qu'il y a ». Dans la préface de *Signes*, Merleau-Ponty nomme cette interrogation radicale « la surréflexion » et la décrit en ces termes : « c'est l'attitude naturelle, en réitérant ses propres démarches, qui bascule dans la phénoménologie. C'est elle-même qui se dépasse dans la phénoménologie, – elle ne se dépasse donc pas »⁵.

1 *Le Visible et l'invisible*, p.137.

2 Cette citation et la suivante : *ibid.*, p.138.

3 *Ibid.*, p.141.

4 *Ibid.*, p.140.

5 *Signes*, « Le philosophe et son ombre », p.267.

Puisque je pars de mon expérience de spectatrice, que j'y reviens et la reprends sans cesse à nouveaux frais, cette façon d'envisager la philosophie offre un support méthodologique : il s'agit de reprendre en conscience la « rencontre entre "nous" et "ce qui est" »¹ pour tenter d'éclairer, c'est-à-dire non seulement de constater mais aussi de penser, comment y surgit « ce qui n'est pas nous », ce qu'on ne peut ni prévoir ni constituer, pour déterminer comment un événement, en l'occurrence chorégraphique, peut avoir lieu. Merleau-Ponty souligne que le philosophe doit s'enfoncer dans la phénoménalité à laquelle il participe, réapprendre à percevoir et à considérer son inscription dans le sensible qu'il explore. Il doit admettre et prendre en charge dans ses descriptions le paradoxe de s'éprouver à la fois en concordance et en discordance avec ce qui se donne, de se confronter à un monde qui se déploie devant lui, qu'il habite, autant qu'il l'atteint du dedans et l'habite. Par là, il souligne la nécessité de renoncer à l'illusion de devenir un spectateur impartial, en position de survol, sous les yeux duquel l'en soi s'exposerait en pleine lumière. Il dénonce d'ailleurs tout autant le mythe d'une coïncidence avec un être qui se laisserait pénétrer et examiner de part en part.

Ce recours à la réduction phénoménologique pour aborder la danse contemporaine se trouve encore favorisé, pour ainsi dire appelé par le fait que l'expérience de l'art, que ce soit dans le processus de création ou dans la contemplation des œuvres, constitue pour Merleau-Ponty un paradigme ou du moins un modèle de la disposition à l'ouverture et à l'étonnement indispensable au philosophe et à tous ceux qui tentent d'interroger et de manifester l'apparaître. L'art qu'il qualifie de moderne, moins attaché aux formes et aux contours qu'à leur formation toujours en cours, supposerait de la part des artistes et des spectateurs une opération de suspension sans arrachement et d'approche sans fusion – celle-là même qui permet au philosophe d'accompagner et d'explicitier l'ontogenèse. C'est au nom de cette exigeante attention à la « naissance continuée »² de l'apparaître et du signifier qu'il reproche aux surréalistes de s'être détournés du « point sublime »³ et instable où l'éclatement de l'être s'accomplit, et de s'être égarés dans l'occultisme, c'est-à-dire dans un dévoilement du mystère et de l'effectivité de la création au profit de la régression infantile, de l'automatisme, du merveilleux et de la « petite secousse des objets explosifs »⁴. De même qu'il dénonce chez Breton une confusion entre l'ambiguïté positive et irréductible dévoilée par l'étonnement et

1 Cette citation et la suivante : *Le Visible et l'Invisible*, p. 211.

2 *Éloge de la philosophie*, p. 48.

3 *Signes*, « L'homme et l'adversité », p. 381.

4 Manuscrit inédit, B.N., volume III, [224].

l'ébranlement rapidement émoussé provoqué par la surprise, Merleau-Ponty blâme dans la tradition philosophique occidentale une tendance à rabattre l'ouverture jamais comblée de l'interrogation sur un questionnement que des réponses viennent clore ou sur l'établissement de problèmes aboutissant à des résolutions systématiques et définitives. En défaisant les habitudes, le phénoménologue comme l'artiste, fidèles à la radicalité de leur tâche, mettraient au jour une opacité qu'ils ne dissipent pas et une facticité qu'ils ne convertissent pas en sa vérité, conceptuelle ou formelle. Le philosophe n'attend pas que son doute soit levé, les lacunes de sa connaissance et sa curiosité comblées : comme l'artiste il « n'obtient pas *réponse*, mais confirmation de son étonnement »¹. L'œuvre d'art comme la pensée philosophique manifestent les failles et les plis du réel qu'elles expriment, elles ne convainquent que de saper l'illusion de les combler et de les lisser. La « claudication »² du philosophe, à la fois embarqué et en retrait, arrimé à sa perspective et sur le point de lui échapper, porté par sa culture et flottant dans le doute, constitue sa vertu, de même que la noirceur de la littérature moderne, hésitante, inquiétante, voire blessante selon les termes de Merleau-Ponty³, constitue son audace et sa salubrité. Face à la lancinante évidence de leur irrémédiable immersion dans ce monde, il s'agit d'attiser sans cesse le sentiment paradoxal qu'il y a de l'étrangeté et de l'insaisissable dans l'apparaître qui se donne et pourtant échappe. Ainsi, définitivement, ou, plus exactement, toujours de nouveau, « la philosophie nous éveille à ce que l'existence du monde et la nôtre ont de problématique en soi à tel point que nous soyons à jamais guéris de chercher, comme disait Bergson, une solution "dans le cahier du maître" »⁴.

N'en finissant pas de revenir à une origine en perpétuelle genèse, la réduction inachevée préconisée et mise en œuvre par le phénoménologue fournit finalement un double *pharmakon* : d'une part elle offre un cadre exigeant et rigoureux pour interroger la phénoménalité, prescrit une démarche appropriée à la nature ambiguë de la réalité, donc elle guide et soutient la pensée, et d'autre part elle fonctionne comme un remède contre la tentation de construire un système rassurant et clos, contre la tentation de vaincre les difficultés par leur dissolution. Elle étaye et affermit donc la disposition à l'ouverture et à l'étonnement que les œuvres de danse contemporaine supposent et suscitent. C'est ainsi qu'elle accompagne mon

1 *Le Visible et l'invisible*, p.138.

2 *Éloge de la philosophie*, p.61.

3 Merleau-Ponty présente et défend ainsi la littérature moderne dans la réponse qu'il donne à une enquête d'Action publiée le 12 juillet 1946 (*Parcours 1935-1951*, « Faut-il brûler Kafka ? », p.69-71).

4 *Éloge de la philosophie*, p.48.

intranquillité de spectatrice d'une danse toujours à inventer et à découvrir. Je n'utilise donc pas la philosophie merleau-pontyenne comme un secours ou un adjuvant méthodologique, elle ne remédie pas au vertige provoqué par un art qui, plutôt que de revendiquer un héritage ou de se construire autour d'un code, d'un style ou d'une technique, s'annonce foncièrement indéterminé et toujours en cours. Elle opère davantage comme un support méthodologique relayant, amplifiant même l'appel, lancé par les œuvres chorégraphiques dites contemporaines, à une expérience audacieusement démunie. Le développement de la présente recherche a pour ambition de le montrer.

Si l'art occupe une place importante et stratégique dans sa pensée, Merleau-Ponty ne s'attèle pas à proprement parler à l'élaboration d'une esthétique; l'art ne constitue pas tant un objet de sa philosophie qu'un *medium*, une voie d'accès à la germination phénoménale. De la même façon, si l'édification d'une pensée philosophique ne manque pas de construire des concepts et d'énoncer des essences, Merleau-Ponty ne considère pas ces éléments comme la finalité et l'aboutissement de son interrogation. Il envisage les notions, les catégories intellectuelles comme la trace et la médiation d'un travail d'idéation et d'expression toujours en cours; à l'image des œuvres d'art et de l'expérience esthétique, il les traite comme des moyens de mettre au jour une ontogenèse opérant dans toute activité humaine, dans toutes les dimensions de l'existence, de la perception à la conception d'algorithmes. Dès la *Phénoménologie de la perception* Merleau-Ponty affirme que « l'essence n'est pas le but, qu'elle est un moyen »¹, c'est-à-dire que

« la nécessité de passer par les essences ne signifie pas que la philosophie les prenne pour objet, mais au contraire que notre existence est trop étroitement prise dans le monde pour se connaître comme telle au moment où elle s'y jette, et qu'elle a besoin du champ de l'idéalité pour connaître et conquérir sa facticité ».

Et quinze années plus tard, toujours convaincu que le philosophe ne se trouve pas plus condamné au silence face à l'immédiate évidence de la réalité, qu'il ne peut prétendre révéler, enclore et fixer la nature de toutes choses dans un système de catégories, il précise que l'interrogation et le discours philosophiques ouvrent des perspectives sur l'épaisseur de la facticité qu'ils visent tout en s'en écartant, sur la dynamique génétique qu'ils accomplissent et réitèrent tout en lui donnant une forme particulière et donc insuffisante. Dès lors, à ses yeux,

1 Cette citation et la suivante : *Phénoménologie de la perception*, « Avant-propos », p. IX.

« les paroles les plus chargées de philosophie ne sont pas nécessairement celles qui enferment ce qu'elles disent, ce sont plutôt celles qui ouvrent le plus énergiquement sur l'Être »¹. Plutôt que de se draper dans un renoncement ou de tisser une doctrine, Merleau-Ponty propose une phénoménologie faite de tentatives d'approche par récurrence, il façonne des constellations sémantiques et des réseaux notionnels plus suggestifs qu'affirmatifs et dont la justesse se mesure à la ferme résolution, qu'ils attestent et suscitent, de maintenir l'interrogation ouverte. Ainsi élabore-t-il une philosophie de l'ambiguïté, enracinée dans le particulier, tendue vers un horizon de généralité et « dont le philosophe sait bien, quel que soit son effort, que, dans le meilleur des cas, elle prendra place à titre d'échantillon parmi les *artefacts* et les produits de la culture ».

À cet égard, je ne peux, sans inconséquence, traiter la phénoménologie merleau-pontyenne comme une boîte à outils ou un trésor de merveilles, ma recherche ne peut se contenter d'éprouver la maniabilité et l'efficacité de cet appareillage afin de se saisir d'un objet pour lequel il n'a pas été fabriqué ou collecté. Et pourtant, théoriciens et praticiens s'appuyant sur la philosophie de Merleau-Ponty pour expliciter et analyser les enjeux de l'art contemporain² et de la danse en particulier, la fréquentation croisée de cette pensée et des spectacles chorégraphiques promet d'aboutir à un échange, au-delà du *pharmakon* méthodologique exposé ci-dessus. Nous voici donc en présence d'un côté d'un art dont l'avènement serait à chaque représentation le point de départ et l'enjeu, l'énigmatique objet du désir à découvrir et même à créer et de l'autre d'une pensée qui décrit et conçoit l'apparaître à travers des notions se refusant à la fixité des catégories au profit d'opérations d'idéation tendues entre le silence éloquent sur lequel elles se retournent et les failles de leur énoncé où résonne l'écho de leur origine. Tout laisse présager que la seconde offre un support pertinent et efficace pour interroger et appréhender le premier et que cette rencontre peut être féconde pour l'étude de la danse comme pour celle de la philosophie merleau-pontyenne, mais comment cet éclairage mutuel peut-il s'organiser, quelles peuvent être les charnières de cette délicate et prometteuse articulation ? Dans ma recherche, c'est-à-dire, progressivement d'abord, au cours de mes tentatives et expérimentations, puis, plus systématiquement, dans l'exposé des résultats de mon travail,

1 Cette citation et la suivante : *Le Visible et l'invisible*, p. 139.

2 De nombreux travaux ont montré comment la philosophie merleau-pontyenne peut nourrir une réflexion sur l'art, contemporain ou non. Citons par exemple *Passivité et création. Merleau-Ponty et l'art moderne* de Stéphanie Ménasé (Paris, P.U.F., 2003), *L'Expressivité chez Merleau-Ponty. Du corps à la peinture* de Jean-Yves Mercury (Paris, L'harmattan, 2000) ou *Expression et ambiguïté : regard merleau-pontyen sur l'œuvre de Francis Bacon* de Eui-Jung Han.

la notion de porte-à-faux s'est avérée transversale et structurante tant dans la philosophie de Merleau-Ponty que pour penser les modalités d'apparaître de la danse dans les œuvres chorégraphiques contemporaines. Elle s'est révélée un prisme approprié et efficient pour envisager chacun de ces deux champs et un pivot autour duquel articuler leur confrontation.

Que recouvre donc ce terme ? Comment Merleau-Ponty l'emploie-t-il ? Et comment peut-t-il alimenter la description et l'analyse des œuvres de danse contemporaine, l'examen des opérations de production d'un événement chorégraphique ? Le porte-à-faux appartient tout d'abord au vocabulaire architectural¹ et désigne la disposition en équilibre d'un élément faisant saillie hors de l'aplomb de son support. Une construction est dite en porte-à-faux quand une partie de l'ouvrage n'est soutenue que d'un côté et se maintient sans élément d'appui ni étayage de l'autre. La stabilité du porte-à-faux est assurée par l'ancrage et par les efforts exercés dans la partie qui le supporte. Ordinairement, les constructions en porte-à-faux sont des auvents ou des balcons ; cependant il existe des bâtiments dont le corps même est projeté hors de l'aplomb, comme le Musée de la Grande Guerre à Meaux conçu par l'architecte Christophe Lab (fig. 1) ou la maison d'Edgar Kaufman en Pennsylvanie édifiée au-dessus d'une cascade par Franz Lloyd Wright (fig. 2). Dans le premier cas, le porte-à-faux manifeste la violence du surgissement d'un artefact au cœur d'un paysage verdoyant et la tentative d'ouvrir une perspective surplombante sur les environs (d'où la menace venait durant la guerre) tout en créant, sous cette avancée, un espace de repli, de retranchement. La maison bâtie par Franz Lloyd Wright se présente davantage comme un pont entre la verticalité ascendante et protectrice des arbres et celle, descendante et vertigineuse, de la chute d'eau. La sécurité est cette fois assurée par l'intégration de l'habitation dans ce lieu de retraite que constitue la forêt et redoublée par le confort que la maison elle-même garantit, alors que le caractère grandiose et presque périlleux de l'édifice se cristallise sous les éléments en porte-à-faux, dans le grouillement de la cascade dont les ondes viennent lécher les murs et les gouttes éclabousser les vitres. Hors du champ architectural, le terme de porte-à-faux est fréquemment employé dans un sens figuré. Dans ce cas il indique un équilibre instable, une situation inconfortable.

L'usage que Merleau-Ponty fait de ce vocable a été peu remarqué et commenté. Sans doute est-ce précisément en raison de l'appartenance de ce terme au langage ordinaire, mais aussi parce que le philosophe l'emploie peu dans ses textes publiés et ne s'y arrête pas véritablement pour le conceptualiser. Néanmoins, une lecture attentive et systématique des

1 Je remercie Laurence Kimmel à qui je dois l'essentiel de cette définition.

occurrences du porte-à-faux, en particulier dans les notes manuscrites du phénoménologue¹, montre que ce dernier utilise celui-là pour signifier une dynamique double, comportant une part d'enracinement, aussi qualifié d'empiètement, et une autre d'échappée, de jaillissement. Si le porte-à-faux n'est pas élevé au rang de concept, il occupe dans la philosophie merleau-pontyenne une fonction spécifique, transversale et nodale, et porte un contenu sémantique à la fois riche, complexe et cohérent. Il y intervient à tous les niveaux, (ontologique, politique, anthropologique, esthétique) et caractérise une multiplicité d'objets (les sens, l'humanité, la liberté, le désir, la philosophie, *etc.*). Il se révèle un modèle permettant de penser tous ces aspects de la réalité et leurs articulations, donc également la diversité des dimensions de la philosophie de Merleau-ponty et son organicité, la dynamique unitaire réunissant les diverses perspectives prises sur la phénoménalité. Je propose de qualifier ce statut particulier de notionnel.

Avant que le porte-à-faux ne remplisse cette fonction, le philosophe emploie ce terme pour désigner le léger malaise, le déséquilibre ressenti par un individu qui évolue comme à l'ordinaire dans un environnement familier, sans s'apercevoir encore que ce dernier a subi quelque modification. L'attention s'éveille alors de nouveau, appelant un nouvel examen de la situation pour en mesurer les variations :

« Le perçu n'est pas nécessairement un objet présent devant moi comme terme à connaître, il peut être une "unité de valeur" qui ne m'est présente que pratiquement. Si l'on a enlevé un tableau dans une pièce que nous habitons, nous pouvons percevoir un changement sans savoir lequel. Est perçu tout ce qui fait partie de mon milieu et mon milieu comprend "tout ce dont l'existence ou l'inexistence, la nature ou l'altération compte pratiquement pour moi"² : l'orage qui n'a pas encore éclaté, dont je ne saurais même énumérer les signes et que je ne prévois pas même, mais pour lequel je suis "monté" et préparé, – la périphérie du champ visuel que l'hystérique ne saisit pas expressément, mais qui cependant co-détermine ses mouvements et son orientation, – le respect des autres hommes, ou cette amitié fidèle, dont je ne m'aperçois même plus, mais qui étaient là pour moi, puisqu'ils me laissent en *porte-à-faux* quand ils se

1 Dans *Le Scénario cartésien. Recherches sur la formation et la cohérence de l'intention philosophique de Merleau-Ponty* (Paris, Vrin, 2005, p.220. Désormais j'emploierai l'abréviation suivante : *Le Scénario cartésien*) E. de Saint Aubert souligne la récurrence de ce terme chez le philosophe. Esquissant une généalogie de cette notion dans la pensée de Merleau-Ponty, il explique qu'elle provient de la façon dont ce dernier analyse la situation aussi bien politique, idéologique, artistique, que scientifique et philosophique dont il est contemporain. En note (*id.*) E. de Saint Aubert énumère la plupart des occurrences du terme dans les écrits de Merleau-Ponty, en particulier dans les manuscrits. Cette précieuse indication m'a guidée dans ma consultation des inédits déposés à la Bibliothèque Nationale de France.

2 Scheler *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, p.140.

retirent. [...] La perception naturelle n'est pas une science, elle ne pose pas les choses sur lesquelles elle porte, elle ne les éloigne pas pour les observer, elle vit avec elles, elle est "l'opinion" ou la "foi originaire" qui nous lie à un monde comme à notre patrie, l'être du perçu est l'être antépédicatif vers lequel notre existence totale est polarisée»¹.

D'ores et déjà, de plus en plus clairement au fil des années, et manifestement dans les textes des années 1950, le porte-à-faux nomme un mouvement de relance continuée, que le philosophe nomme institution ou révolution permanente, c'est-à-dire la conjugaison d'un appel (au sens où l'on parle de "pied d'appel"), d'une reprise, et d'une forme d'infidélité, d'émancipation, aboutissant à un acte imprévisible de création. Cette notion renvoie à l'idée d'un écart, d'une différenciation en cours, d'une émergence réagissant à la promiscuité qui la conditionne tout en la menaçant et d'un effort de résistance à la fusion qui n'aboutit jamais à la rupture, à une séparation pure et définitive, et se mue ainsi en puissance relationnelle et articulatoire. Face aux dangereux chants des sirènes de l'identité et de la dualité, l'équilibre précaire et dynamique du porte-à-faux ne fonctionne pas comme la résolution dialectique d'une antinomie², ni comme un compromis obtenu au prix de l'abandon de certaines pro-

1 *Phénoménologie de la perception*, p.371-372. Je souligne.

2 Merleau-Ponty reconnaît à la pensée dialectique le bénéfice de prendre en considération les effets de son questionnement sur les objets qu'elle se donne et, réciproquement, de s'envisager elle-même comme prise dans le mouvement qu'elle révèle. Cependant il reproche à Hegel d'aboutir à une conception globalisante, finalement surplombante et close de la philosophie. Il explique qu'une dialectique conséquente devrait demeurer en porte-à-faux, donc en mouvement :

« Pensée dialectique : par radicalisme continu, la réflexion se saisit comme réflexion sur l'irréfléchi, comme transformation, néant de... ce qui la précédait. Se sait comme acte de faire exister pour soi ce qu'il y a en lui. Non pas centration absolue, *porte-à-faux* [je souligne]. Donc première vérité n'est pas première. Et on a non coïncidence, mais mouvement. Hegel : faux problème du commencement, de la théorie de la connaissance, de la pensée critique, la connaissance constituée comme *moyen* pour arriver à l'objet. Étudier d'abord valeur de ce moyen. Ceci entraîne régression à l'infini de critère. Vouloir apprendre à nager avant de se mettre à l'eau ». [Manuscrit inédit, B.N. volume XIV, [49] (1)]

Dans le premier cours sur « Le concept de Nature », donné au Collège de France durant l'année scolaire 1956-1957, Merleau-Ponty expose la philosophie de la nature de Schelling et explique qu'elle est une dialectique conséquente, qui ne mérite pas sa mauvaise réputation. Il décrit alors ce qu'il nomme le « cercle schellingien » dans des termes remarquablement proches de ceux qu'il emploie pour décrire sa propre tâche philosophique et dans ce contexte il use de la notion de porte-à-faux : (Je cite ici la transcription du cours établie par D. Ségard à partir du cahier d'un étudiant et ajoute entre crochets les notes préparatoires au cours écrites par Merleau-Ponty lui-même)

« Le mot d'ordre de la *Naturphilosophie*, c'est de considérer l'existence de Dieu comme un fait empirique, ou encore de comprendre qu'elle est à la base de toute expérience. [Notes manuscrites de Merleau-Ponty : "La philosophie de la nature, c'est penser Dieu comme vérité empirique, c'est-à-dire ne pas penser Dieu à part de la nature et du monde : le *porte-à-faux* de l'intuition (elle n'atteint le tout qu'à travers moi) n'est pas émancipation de mon moyen de connaissance : c'est l'infini qui se scinde en fini lui-même et notre ek-stase n'est que contre-partie de la sienne. L'obscurité de l'intuition correspond à celle de la nature." [Manuscrit inédit, B.N. volume XV, [61] (59). Je souligne.] Celui qui a compris cela a compris la *Naturphilosophie*, qui n'est nullement une théorie, mais une vie à l'intérieur de la Nature. Dieu n'est pas à connaître à part de l'expérience, c'est lui que nous saisissons dans le fini. L'équivoque des deux mouvements fini-infini et infini-fini appartient au tissu même des choses. [...] Cette thèse de la philosophie spéculative, Schelling l'a pensée à un plus haut point de rigueur que Hegel ». [La Nature, p.72-73]

priétés essentielles, ni enfin comme le choix de trancher une branche de l'alternative, mais il apparaît comme une médiation, la génération incessante, par récurrence et va-et-vient, de voies de passage.

Arrêtons-nous quelque peu sur le détail des occurrences de ce terme dans les écrits de Merleau-Ponty afin d'éclairer sa fonction transversale et nodale et d'entrer dans sa richesse et sa complexité sémantique. Elle nomme et permet d'abord de penser ce que *la philosophie* devrait être, c'est-à-dire, je l'ai indiqué ci-dessus, une interrogation ouverte et ambiguë, se détournant tant du modèle cartésien, qui aboutit à une dissociation de la vie et de la méditation, que de la prétention hégélienne à une totalisation conceptuelle. Ainsi, dans ses dernières notes, Merleau-Ponty poursuit son examen de la « diplopie » propre à la tradition philosophique chrétienne et, s'opposant à la lecture de M. Guérault, il montre que Descartes ne la dépasse pas, pas même en prouvant l'existence de Dieu à partir d'une analyse de la situation humaine et de la découverte en lui-même de l'idée d'infinité. Descartes en resterait à des alternatives, en particulier à celle de la pratique et de la théorie : « Donc on ne peut pas dire qu'il y ait solution : tout est là, mais [Descartes] ne dit pas l'essentiel. [...] N'exprime pas le *porte-à-faux* comme *porte-à-faux*. Feint de réconcilier existence et essence alors qu'elles ne sont réconciliées que dans l'incompréhensible »¹. Revenant sur ce qu'il nomme, à la suite de Husserl, la crise de la philosophie et s'interrogeant sur la possibilité et les modalités de la régénérescence de cette dernière, Merleau-Ponty recense les apports et les limites des ontologies respectives de Husserl, Heidegger et Sartre. Il affirme que la difficulté et l'insuffisance de ces tentatives, comme celles de la tradition chrétienne et cartésienne mais aussi des pensées positiviste ou marxiste, tiennent dans les alternatives qu'elles posent et, parfois, prétendent résoudre, de façon illusoire. À ses yeux, la philosophie doit assumer le porte-à-faux qui sous-tend ces contradictions. Elle serait encore possible, nécessaire même, à condition de la penser comme porte-à-faux et ainsi de commuer son boitement en ambiguïté positive. Il note :

« Est-ce la fin de la philosophie ? Pourtant : la question ontologique introduite par Husserl, posée par Heidegger et Sartre. Cette question demeure entière, et est peut-être la clé de la crise. Vraies raisons de

1 Manuscrit inédit, B.N. volume VI, [79]. Je souligne.

ce demi-silence : le purisme ontologique de Heidegger – le purisme humaniste de Sartre – au total : le *porte-à-faux* de la philosophie ou hors du temps ou sacrifiée au temps. Mais c'est ce *porte-à-faux* même qu'il faudrait décrire et qu'est la philosophie»¹.

Et si la phénoménologie merleau-pontyenne se revendique en *porte-à-faux*, c'est que son objet, la réalité, l'être se phénoménalisant, relève également de cette dynamique :

«L'ontologie : reconnaissance de ce lien des étants qui est leur commune transcendance, de l'être (ou de la *Weltlichkeit*) comme sens, par suite d'un être qui fuit toujours quand on veut le presser, et qui se donne quand on ne le cherche pas. Qui donc est toujours *en porte-à-faux* : on ne peut rien en dire directement comme d'un objet. Il n'est saisi qu'indirectement, à partir des étants. Est-ce l'être de l'essence ou l'être de l'existence ? C'est inévitablement l'un et l'autre, avec l'articulation, on ne peut pas plus fixer l'essence de l'existence qu'on ne peut s'installer dans une perspective et traiter les autres comme simples phénomènes de celle-là»².

Le philosophe se confronte à un *Wesen* toujours en cours, déhiscent, dont chaque apparition voile la profondeur et dont l'horizon ne se donne qu'à travers le prisme de ses manifestations particulières fluentes³. Penser et porter à l'expression cette ontogenèse, dont toute activité humaine participe, exige de se conformer à sa nature instable : pour répondre de façon appropriée à l'appel de l'être, le philosophe doit faire résonner l'irréductible ambiguïté de ce dernier. La pratique philosophique et l'il y a qu'elle interroge autant qu'il l'interpelle sont donc en *porte-à-faux*.

Cette notion intervient également chez Merleau-Ponty pour penser les différentes dimensions et les divers domaines de *la phénoménalité*. Elle caractérise par exemple l'articu-

1 *Ibid.*, [9]. Je souligne.

2 *Ibid.*, [16] (F). Je souligne.

3 Merleau-Ponty émet l'hypothèse selon laquelle la philosophie de Kant pourrait, quoique involontairement, conduire à l'idée d'un enveloppement de la pensée dans le mouvement dialectique de la réalité. À ses yeux, on peut concevoir une filiation de Kant à Hegel si l'on envisage la relation entre les choses en soi et les phénomènes comme un mouvement, une médiation en *porte-à-faux*. C'est pourquoi il écrit :

«J'aurais voulu étudier passage de dialectique au sens kantien à dialectique au sens hégélien. Non pas tant pour éclairer Hegel : c'est une question de savoir si, malgré déclarations de Hegel, il y a vraiment parenté et filiation [...]. Non pas pour enrichir l'idée de la dialectique. Car reste peut-être chez Kant de type essentiellement aristotélien : elle repose sur des conclusions. Simplement ces conclusions sont "naturelles" (comme il est naturel que nous voyions la mer à l'horizon plus haute qu'au bord), "l'apparence transcendantale" est invisible pour un être comme l'homme en *porte-à-faux* [je souligne] entre phénomène et chose en soi. Par là, peut-être, conception d'une dialectique. [...] Mais enfin c'est comme malgré lui que Kant serait tiré à une philosophie dialectique. Mais précisément pour étudier rapport entre dialectique consciente et dialectique involontaire, dialectique en soi et dialectique pour soi, dialectique et non dialectique, dialectique et sa genèse ou son histoire». [Manuscrit inédit, B.N. volume XV, [250] (1)]

lation des corpuscules aux molécules qu'ils composent¹, ou des individus à leur espèce, entre eux et avec leur environnement. Reprochant à Bergson et Husserl de ne pas aller au bout de la radicalité de leur réflexion concernant l'espace et le temps, Merleau-Ponty précise qu'il n'y a pas à choisir entre le perçu et le conçu, c'est-à-dire entre ce qui arrive, l'événementiel, l'actuel, l'existential ou le local, d'un côté, et le général, l'éternel, le possible, le typique, d'un autre côté. Pour illustrer cette articulation en porte-à-faux, il affirme qu'une espèce n'est pas une réalité idéale subsumant les caractères essentiels des individus qui l'actualisent et que ces derniers ne sont pas des êtres juxtaposés dont l'esprit seul saisirait l'unité spécifique. L'espèce n'est rien d'autre que le porte-à-faux des individus les uns sur les autres, l'enjambement par lequel ils se différencient tout en empiétant les uns sur les autres : « La réalité de l'espèce comme existence d'une série où les êtres n'existent qu'en *porte-à-faux* les uns sur les autres »². En outre la notion de porte-à-faux permet aussi de déterminer dans leur spécificité la situation et l'existence humaines. Merleau-Ponty envisage ainsi la relation d'empiètement, de fission et de quasi-réversibilité de la conscience ou du sujet et de ses objets³, mais aussi les conduites

1 Dans une partie de son cours consacrée au caractère phénoménologique de la démarche de Teilhard de Chardin et à la conception de la vie à laquelle le savant jésuite aboutit, Merleau-Ponty cite de longs extraits *La Place de l'homme dans la nature. Le groupe zoologique humain* (Paris, Albin-Michel, coll. 10/18, 1949). Teilhard de Chardin y expose en particulier son hypothèse, pour ainsi dire sa conviction selon laquelle

« il est impossible, étant donnée la répartition actuelle des composés carbonés à la surface du globe, de ne pas supposer que des substances de type protéine aient dû se former dans la zone superficielle, sensible et irradiée, de la terre juvénile ; et de ne pas conjecturer, par suite, que c'est au sein de ces protéines primordiales qu'a dû se produire, si formidablement improbable qu'il puisse paraître, et cependant par un effet quasi inévitable du géo-chimisme planétaire, le grand phénomène de la Vitalisation ». [*La Place de l'homme dans la nature. Le groupe zoologique humain, op. cit.*, cité par Merleau-Ponty, manuscrit inédit, B.N. volume XV, [170] (204-205)]

Merleau-Ponty résume ainsi cette position vitaliste : « Il ne s'agit pas d'évoquer autre substance : vitalisation au sein des protéines » (*id.*) et paraphrase la description que Teilhard de Chardin oppose aux « théories physiques, au sens restreint » (*id.*) concernant les relations plastiques entre les corpuscules composant les vivants :

« deux sortes de conceptions de systèmes clos : la molécule de benzène ou d'eau est "définitivement arrêtée sur soi". La cellule au contraire comporte possibilité d'accumulation par complexité croissante, sans rupture de la particule, "l'unité reste vraiment fermée sur soi à chaque instant, mais d'une *fermeture mobile*". Et en même temps apparition de la "phylétisation" : non seulement corpuscules plus compliqués mais "les corpuscules ne se construisent et ne subsistent plus que *sériallement*, additivement, à la faveur les uns des autres, – comme une file et une trajectoire, – en *porte-à-faux* [je souligne] les uns sur les autres – vers un achèvement pas encore atteint." » [*id.*]

2 Manuscrit inédit, B.N. volume VI, [120] (14). Je souligne.

3 Merleau-Ponty considère que Husserl a touché ce point d'articulation de la conscience et de ce qu'il nomme l'être brut ou la nature et que son prédécesseur pensait comme *Lebenswelt*, mais il juge aussi que cet élément a finalement été oublié par son prédécesseur au profit d'une philosophie transcendantale du sujet et de la conscience constituante. Il se propose d'explicitier cet impensé et emploie la notion de porte-à-faux pour désigner la relation d'enveloppement et d'émergence que Husserl aurait laissée latente. Ainsi, en marge d'une note dans laquelle il constate que Husserl pense « l'homme comme être naturel et antinaturel », il écrit : « La naturalité de l'esprit : le *porte-à-faux* [je souligne] des individus = l'empiètement naturel. *L'homme naturel* : en quel sens temps est tracé dans la nature, et achevé seulement par l'homme ? » [Manuscrit inédit, B.N. volume VI, [104D]]

humaines, et en particulier les actes volontaires, à la fois transcendants et immanents, manifestant l'ambiguïté d'une vie individuelle définitivement immergée dans la nature, le monde, la communauté, et toujours en cours d'émancipation¹. L'expression procéderait également d'un mouvement de reprise et de prolongement des appels et des significations naissantes dont le silence vibre toujours déjà, et d'une tendance à oublier cette provenance et à dépasser le monde muet. Dans un passage remarquablement synthétique de ses *Causeries*, Merleau-Ponty expose l'implication réciproque de ces différents aspects de l'existence humaine. Les relations particulières en jeu entre le corps et l'esprit, la conscience et le monde, le moi et autrui, le silence et la parole, la science et ses objets, la fatalité et la politique, *etc.*, apparaissent comme des dimensions qui s'appellent et se conditionnent, et la notion de porte-à-faux vient sanctionner l'unité, le point de croisement de ces perspectives prises sur l'homme :

« L'humanité n'est pas une somme d'individus, une communauté de penseurs dont chacun, dans sa solitude, soit assuré d'avance de s'entendre avec les autres parce qu'ils participent tous de la même essence pensante. Elle n'est pas davantage, bien entendu, un seul Être où la pluralité des individus serait fondue et destinée à se résorber. Elle est par principe en *porte-à-faux* : chacun ne peut croire qu'à ce qu'il reconnaît vrai intérieurement – et en même temps chacun ne pense et ne se décide que déjà pris dans certains rapports avec autrui qui orientent de préférence vers telle espèce d'opinions. Chacun est seul et personne ne peut se passer des autres [...]. Dans cette situation ambiguë où nous sommes jetés parce que nous avons un corps et une histoire personnelle et collective, nous ne pouvons trouver de repos absolu, il nous faut sans cesse travailler à réduire nos divergences, à expliquer nos paroles mal comprises, à manifester ce qui de nous est caché, à percevoir autrui »².

En outre, l'apparaître lui-même, *le mouvement de phénoménalisation* est pensé sur le modèle du porte-à-faux. La perception, qui est l'autre face de l'apparition phénoménale, surgit du monde sur lequel elle se retourne sans jamais s'en défaire, son exploration est permise par un écart, une échappée qui ne donne cependant jamais lieu à un survol. L'opération perceptive sur le point de se saisir manque sa réflexion et se découvre événement phénoménal, surface sensible ; les données perceptibles se creusent et ouvrent sur de nouvelles perspectives. Au sein de l'acte perceptif, les sens se différencient, tout comme les qualités sensibles se distinguent et interpellent diversement celui qui les perçoit selon qu'elles relèvent du visible, du tangible, du gustatif, de l'olfactif ou de l'audible ; mais les premiers comme les secondes ne

1 Cf. *Les Aventures de la dialectique*, « Sartre et l'ultra-bolchévisme », p.224-225.

2 *Causeries*, « L'homme vu du dehors », p.44-51. Je souligne.

cessent de communiquer et de résonner les uns dans les autres.

S'enfonçant dans l'examen de l'expérience perceptive afin de dévoiler le vécu par lequel l'il y a s'impose dans son évidence et dans son irréductible préséance, Merleau-Ponty la décrit aussi sur le modèle du porte-à-faux. Le nœud se formerait au niveau où *perception et motricité* se conjuguent sans se superposer exactement, où la perception s'organise dans un engagement moteur et où le mouvement ouvre sur un vécu proprioceptif autant que sur une exploration perceptive de son environnement. Le porte-à-faux désigne alors le passage inévitable de la perception dans le mouvement et du mouvement dans la perception, mais aussi l'écart qui les dissocie. Citons de larges extraits de la note de mai 1960, cruciale à maints égards, dans laquelle Merleau-Ponty explicite les enjeux de ce nœud chiasmatisque :

« Toucher et se toucher (se toucher = touchant-touché). Ils ne coïncident pas dans le corps : le touchant n'est jamais exactement le touché. [...] La même analyse peut être répétée pour la vision : [...] je ne puis me voir en mouvement, assister à mon mouvement. Or cet invisible de droit signifie en réalité que *Wahrnehmen* et *Sich bewegen* sont synonymes [...]. *Wahrnehmen* et *Sich bewegen* émergent l'un de l'autre. Sorte de réflexion par Ek-stase, ils sont la même touffe.

Toucher, c'est se toucher. À comprendre comme : les choses sont le prolongement de mon corps et mon corps est le prolongement du monde, par lui le monde m'entoure [...].

La chair est *phénomène de miroir* et le miroir est extension de mon rapport à mon corps. Miroir = réalisation d'un *Bild* de la chose, et rapport moi - mon ombre = réalisation d'un *Wesen* (verbal) : extraction de l'essence de la chose, de la pellicule de l'Être ou de son "Apparence" – Se toucher, se voir, c'est obtenir de soi un tel extrait spéculaire. *I.e.* fission de l'apparence et de l'Être [...].

L'écart vision-toucher (non *superposables*, un des univers en *porte-à-faux*¹ sur l'autre) à comprendre comme cas plus frappant du *porte-à-faux*² qui existe à l'intérieur de chaque sens et qui fait de lui "*eine Art der Reflexion*". [...]

La phénoménologie est ici reconnaissance de ceci que le monde théoriquement *complet*, plein, de l'explication physique ne l'est pas, et que donc il faut considérer comme ultime, inexplicable, et *donc comme monde par lui-même* l'ensemble de notre expérience de l'être sensible et des hommes. [...]

Pour élucider *Wahrnehmen* et *Sich bewegen*, montrer qu'aucun *Wahrnehmen* ne *perçoit* qu'à condition d'être *Soi de mouvement*.

Le *mouvement propre*, attestation d'une *chose-sujet* : mouvement comme des choses, mais mouvement

1 Je souligne.

2 *Id.*

que je fais –

Partir de là pour comprendre le langage comme fondement du je pense : il est au je pense ce qu'est le mouvement à la perception »¹.

À la lecture des extraits de cette note, on comprend d'une part que le porte-à-faux de la perception et de la motricité constitue pour Merleau-Ponty le point d'attache, de jonction et de bascule entre la phénoménologie de la perception et l'ontologie. La quasi-circularité de la philosophie merleau-pontyenne, passant d'un niveau ou d'un domaine à l'autre à la faveur d'effets de décentrement, de différenciation et d'analogie, s'enracine dans une désignation double de l'originaire comme ontogenèse et perception motrice². Cet originaire toujours en cours relève d'une dynamique d'abstraction, d'arrachement à soi et de specularité inachevée, – l'être se réalisant en produisant des images, des ombres de lui-même derrière lesquelles il demeure en réserve, et la perception s'accomplissant dans une conduite motrice qui la conditionne, l'inscrit dans le monde et pourtant la maintient dans l'invisibilité, y compris pour elle-même. Par un effet de mise en abyme, c'est donc un porte-à-faux qui initie la médiation, dans la pensée merleau-pontyenne, entre la phénoménologie et l'ontologie. D'autre part, la lecture de la note suscitée vient étayer ma recherche : c'est précisément parce que la notion de porte-à-faux trouve son ancrage, et sa portée ontologique, dans la dimension corporelle, motrice et perceptive, de la phénoménalité qu'elle s'annonce particulièrement pertinente pour penser l'avoir lieu spécifique des événements chorégraphiques contemporains. En effet, au cours des spectacles de danse contemporaine, la danse advient à partir d'un travail sur les engrenages et les failles, les jeux qui opèrent à tous les niveaux de l'apparaître. D'abord, bien sûr, elle émerge à la faveur de l'exploration des articulations et des écarts qui se produisent entre le vécu kinesthésique et le mouvement perçu, entre les individus qui se meuvent et l'environnement dans lequel ils sont pris et sur lequel ils ont prise, et entre ces individus réunis, exposés ou spectateurs, qui partagent un même contexte, qui s'associent autour d'un désir commun et pourtant se différencient. De plus, l'avènement de la danse a une dimension sémantique

1 *Le Visible et l'invisible*, p.307-310.

2 Dans une note de janvier 1960 (*Le Visible et l'invisible*, p.283-287), Merleau-Ponty reprend le parcours transversal de la situation humaine qu'il avait tracé dans la cinquième de ses *Causeries* en 1948 (citée précédemment). Une fois encore la notion de porte-à-faux y apparaît comme nodale et archétypique. De plus, dans cette note, étant passé d'une perspective existentialiste à une phénoménologie radicale, qu'il qualifie de verticale, Merleau-Ponty envisage le niveau de la perception et du mouvement comme originaire, et il pointe son articulation avec l'ontogenèse. Il décrit donc dans un même mouvement de pensée, par un jeu quasi-circulaire de légère décentration et de médiation en porte-à-faux, les relations de la perception et du mouvement, du percevant et du monde, de l'âme et du corps, du moi et d'autrui, du silence et de l'expression, et de la phénoménologie et de l'ontologie.

qui se déploie elle aussi par des jeux d'empiètement et de différenciation entre les données purement sensorielles et l'expressivité de leurs relations, entre ce qui arrive ici et maintenant et les images, les émotions, les symboles et les réflexions que cette facticité actuelle peut engendrer. La notion merleau-pontyenne de porte-à-faux devrait donc permettre de penser les ancrages et les bascules par lesquels la danse se produit, se donne et s'aborde depuis les profondeurs et jusqu'à la surface des corps, depuis un contexte particulier et un désir ouvert sur l'inconnu jusque dans la vigueur et l'évidence d'une expérience partagée – c'est la thèse que je me propose de mettre à l'épreuve.

Dans la mesure où ma recherche consiste à penser l'avènement de la danse au cours des pièces chorégraphiques dites contemporaines et à étayer ce questionnement sur la philosophie merleau-pontyenne, et plus particulièrement sur les charnières que constituent dans cette entreprise le *pharmakon* de la réduction phénoménologique et la notion de porte-à-faux tels que Merleau-Ponty les pense et les met en œuvre, mon exposé et mes analyses s'initient systématiquement et continûment dans la description des œuvres, de l'événement de la réalisation des pièces. Pour la clarté du propos et en raison des exigences de la discursivité, je développe cette thèse en trois moments. Une fois encore, la démarche merleau-pontyenne et la notion de porte-à-faux ont présidé à la construction de ma pensée et aux modalités de son exposition. Dans la totalité de ses ouvrages et de ses notes, le philosophe part d'une description radicalement réduite de ce qui apparaît et de la façon dont cet apparaître se donne ; il ne relâche la tension de la réduction et n'ouvre son examen à l'émergence du sens qu'une fois son interrogation entée sur le mouvement de la phénoménalisation, sur la productivité phénoménale, ses fluctuations et son réseau d'apparitions. Autrement dit, pour chacun de ses projets, achevés ou non, Merleau-Ponty recommence son entreprise, revient à l'il y a, s'en étonne, décrit son apparaître et tente de déceler le porte-à-faux par lequel émergent les écarts, les différences et ainsi les phénomènes individués et identifiables dont le monde est constitué. C'est de la justesse de l'observation, de la description et de l'élaboration notionnelle accomplies à ce niveau – niveau que Merleau-Ponty qualifie tour à tour d'originale, primordial, vertical ou sauvage – que dépend la pertinence de la réflexion concernant l'avènement, la circulation, la création et l'institution de significations, et donc la rigueur et la perspicacité de l'étude du monde culturel et historique, des activités et des créations humaines.

C'est pourquoi cet écrit débutera par une étude des modalités selon lesquelles les œuvres de danse contemporaine apparaissent et s'inscrivent dans la phénoménalité qui les

englobe. Dès lors que les pièces chorégraphiques contemporaines se déploient sans s'appuyer systématiquement et initialement sur les cadres et les conventions hérités de la tradition, qu'elles déterminent les caractéristiques de la danse dont elles sont l'accomplissement à mesure qu'elles s'exposent, depuis une indétermination radicale, à l'écart de toute prescription et de tout *requisit* reconnu et admis, dès lors que le spectateur désireux de faire l'expérience de la danse qu'il est venu découvrir se trouve démuné de tout appareil préalable pour orienter sa perception et modeler son attitude de façon appropriée, le régime d'apparaître de ces œuvres s'avère problématique. Je montrerai que le *pharmakon* et la notion de porte-à-faux façonnés et éprouvés par Merleau-Ponty permettent d'aborder cette problématique sans céder à la tentation de la résoudre et de penser l'avènement de ces pièces de danse, c'est-à-dire l'émergence d'une phénoménalité à la fois mondaine et spécifique, inscrite dans une totalité qui l'accueille tout en menaçant de l'ensevelir, et distincte, résistant à la promiscuité du monde pour générer une situation proprement chorégraphique. Dans un second moment, je m'attacherai à la phénoménalité spécifique des corps en mouvement qui tendent à focaliser l'attention des spectateurs de danse contemporaine. J'interrogerai à la fois les raisons de cette polarisation, les modalités de cette perception et ce qui se manifeste dans cet apparaître des corps en mouvement. Or, à ce niveau aussi on peut parler d'un régime de phénoménalité problématique. D'une part, en l'absence de vocabulaire et de syntaxe moteurs et de prérequis de grâce, de virtuosité ou de toute autre condition et convention constitutives de la danse contemporaine, donc en l'absence de règles et de perspectives préalablement déterminées et susceptibles d'asseoir et d'orienter la réception du spectateur, les sirènes de l'habitude et de l'attente menacent sans cesse d'entraver, voire d'obstruer la perception du public, l'enjeu étant alors de créer les conditions d'une disposition ouverte et appropriée à l'expérience de ce qui se donne à mesure de son apparaître. D'autre part, parce que le mouvement est essentiellement articulatoire, médiateur, et toujours en cours, donc jamais donné comme une réalité circonscrite et achevée, parce qu'il est le comble du point aveugle de l'expérience ordinaire, aussi bien pour celui qui l'effectue que pour celui qui le perçoit, l'enjeu est à la fois d'amener l'attention sur son apparaître et de penser la nature et les modalités de cette phénoménalité. Je montrerai à ce niveau aussi que le *pharmakon* et la notion de porte-à-faux tels que Merleau-Ponty les pense et les met en œuvre permettent de prendre en charge cette problématique de l'apparaître, c'est-à-dire de l'exposition et de la perception, des corps en mouvement au cours des spectacles de danse contemporaine. Dans un troisième temps, je me pencherai sur la signification chorégraphique, c'est-à-dire sur l'émergence de la question du sens à même le dé-

ploiement de pièces pourtant dépourvues de langue propre, sans code spécifique ni système de signes institué et reconnu. Je montrerai comment la production phénoménale à l'œuvre au cours des spectacles de danse contemporaine génère de l'expression, s'inscrit dans le monde culturel, investit les enjeux de la vie humaine, mobilise et détourne les signes existants et provoque ainsi le jaillissement d'émotions, d'idées et d'interrogations. Là encore, le *pharmakon* de Merleau-Ponty et sa notion de porte-à-faux permettront d'éclairer les modalités selon lesquelles un art du mouvement qui se détermine à mesure qu'il se manifeste éveille et nourrit l'irréductible désir de communication, l'inclination humaine à aborder toute adresse comme une proposition signifiante.

Une dernière précision s'impose concernant le choix des œuvres sur la description et l'analyse desquelles cet exposé repose. Comme je l'ai déjà indiqué, ce dernier se limite à l'étude de spectacles de danse contemporaine programmés et annoncés comme tels et auxquels j'ai pu assister. Parmi les pièces dont j'ai été spectatrice, j'ai le plus souvent privilégié celles qui ont fonctionné comme des jalons au cours de mes travaux de recherche. Cependant, afin de mettre à l'épreuve les résultats ainsi obtenus et d'en approfondir l'examen, ma réflexion s'appuie parfois sur la description conjointe d'œuvres aux enjeux apparemment éloignés et dont le rapprochement pourrait sembler surprenant mais, pour cette raison même, du moins est-ce l'objectif, éclairant. Surtout, mes choix sont motivés par un double souci de récurrence et de multiplicité. La *référence réitérée* à certaines pièces ou au travail de certains chorégraphes tend à manifester et à rappeler l'organicité complexe des événements chorégraphiques sur lesquels le questionnement et son exposé portent ; elle vise ainsi à contrebalancer au moins partiellement les changements de perspectives, les divisions et les subdivisions que nécessitent l'explicitation et la démonstration d'une thèse. La récurrence de certains exemples a donc pour fonction de mettre les différents niveaux de l'analyse en corrélation et en résonance puisque ceux-ci le sont dans les œuvres chorégraphiques étudiées. La *multiplixité et la diversité* des spectacles décrits, quant à elles, témoignent d'un refus de restreindre le propos à telle ou telle mouvance de la danse contemporaine et participent à l'établissement d'une forme de *corpus* en porte-à-faux : elles contribuent à l'édification d'un registre irréductible à la liste de nom et de titres qu'il comporte, constitué d'une variété de pièces singulières et ouvert sur une globalité, une généralité qui l'enveloppe et le dépasse mais sur lesquelles il offre une perspective. Plus encore, ces descriptions, à la fois multiples et, pour certaines, récurrentes, invitent le lecteur, s'il le souhaite, à mettre à l'épreuve les hypothèses, arguments

et propositions de ce travail, et tendent à lui offrir les moyens d'extraire certaines d'entre elles du contexte dans lequel elles apparaissent et de les confronter, *mutatis mutandis*, à d'autres analyses que celles pour lesquelles elles ont été élues et écrites. C'est également dans cette intention que j'accompagne ce texte d'un DVD : il s'agit bien entendu de documenter les descriptions, de donner au lecteur l'occasion d'observer sur des images ce que les mots s'efforcent de manifester, mais aussi de maintenir et de souligner l'autonomie des pièces à l'égard du moment de la réflexion où elles interviennent et de l'aspect spécifique sous lequel elles sont envisagées. J'espère ainsi faciliter l'expérimentation, encourager d'autres rencontres avec la pensée de Merleau-Ponty et peut-être prendre le risque de faire surgir des difficultés, des doutes ou des frictions, de favoriser l'irruption d'un avenir de discussions, de nuances et de remaniements pour la recherche.

I.

Quand la perception bascule dans l'expérience d'une danse

Il y a de la danse contemporaine. Mais comment advient-elle, comment émerge-t-elle et se distingue-t-elle de ce qu'elle n'est pas? Que se passe-t-il quand elle s'actualise dans une œuvre? Aussi respectueux qu'un spectacle de danse puisse paraître à l'égard des conventions théâtrales, son régime de phénoménalisation s'avère toujours problématique. Le programme a beau annoncer de la danse, lister les artistes participant à sa production, présenter l'argument de la pièce ou mentionner les réactions qu'elle a suscitées chez certains amateurs éclairés, quand le noir se fait dans la salle et que la lumière éclaire le plateau, le spectateur ignore fondamentalement ce qui va avoir lieu et en quoi peut consister la danse dont il est venu faire l'expérience. La fréquentation assidue des salles de spectacle n'y change rien: une danse littéralement contemporaine s'invente et se dévoile à même le processus de son déploiement. Pour aborder, interroger et éventuellement penser cette danse, pour rendre compte des enjeux propres à son avènement, il faut aller à la rencontre des œuvres: on ne peut

« apprendre à nager avant de se mettre à l'eau »¹. La trivialité apparente de cette prescription ne doit cependant pas masquer la vigilance que son exécution implique. Se faire spectateur des pièces où s'accomplit la danse contemporaine, c'est découvrir et explorer cette dernière à mesure qu'on apprend à la recevoir ou à participer à son accomplissement. Il s'agit de faire l'épreuve de l'inconnu, d'affronter l'embarras suprême du philosophe, cet ignorant désireux de connaître – voilà le paradoxe² de Ménon convoqué par la danse. Que ce labyrinthe nous incite à pondérer d'une certaine prudence la franche plongée dans le vécu et à suivre le *pharmakon* merleau-pontyen : pour prévenir les écueils d'une expérience aveuglée et perdue par son apparente évidence ou son évidente apparence, il faut opérer une réduction, c'est-à-dire un retour à l'apparaître qui soit conscient de son irréductible retard comme de son inévitable infidélité à l'égard de ce qui émerge, de l'éclosion phénoménale qu'il tente de saisir et d'énoncer :

« s'en tenir à l'expérience de ce qui est, au sens originaire ou fondamental ou inaugural, ne suppose rien d'autre qu'une rencontre entre "nous" et "ce qui est", – ces mots étant pris comme de simples indices d'un sens à préciser. La rencontre est indubitable, puisque, sans elle, nous ne poserions aucune question »³.

En l'occurrence, l'avoir lieu des spectacles de danse contemporaine sera mon guide, mon critérium et mon objet. Mon interrogation, l'élaboration des jalons de ma thèse et leur mise à l'épreuve s'exerceront depuis l'expérience et la description des modalités selon lesquelles une danse advient. Ainsi, mes propositions demeureront résolument attachées au désir d'accueillir ce qui s'offre dans les œuvres et à l'exigence d'aller à leur rencontre disposé à l'étonnement, voire à la mise en crise de mes hypothèses.

D'emblée, et plus encore dans le cadre *pharmakologique* de la réduction, la perception apparaît comme « le cordon ombilical »⁴ liant le spectateur à l'œuvre qui se présente à lui. Se laisser aborder par un spectacle chorégraphique, c'est d'abord avoir affaire à du perceptible. Et l'interrogation s'initie dès ce niveau. Dépourvu de règles lui dictant l'attitude à adopter

1 Manuscrit inédit, B.N. volume XIV, [49] (1).

2 Le paradoxe de Ménon est celui de toute connaissance : comment identifier une vérité si elle est inconnue et pourquoi la rechercher si elle est déjà connue ? Seule la reconnaissance garantirait la saisie de la vérité, mais alors l'interrogation et la découverte véritables seraient inenvisageables. Ce paradoxe, résolu dans la philosophie platonicienne par l'idée d'anamnèse, est ainsi formulé par Ménon :

« Et de quelle façon chercheras-tu, Socrate, cette réalité dont tu ne sais absolument pas ce qu'elle est ? Laquelle des choses qu'en effet tu ignores, prendras-tu comme objet de ta recherche ? Et si même, au mieux, tu tombais dessus, comment saurais-tu qu'il s'agit de cette chose que tu ne connaissais pas ? » [*Ménon*, 80d, trad. M. Canto-Sperber, Paris, Flammarion, 1993, p. 152]

3 *Le Visible et l'invisible*, p. 211.

4 *Ibid.*, p. 208.

et de critères distinctifs lui permettant d'identifier ce qui relève spécifiquement de la danse, le spectateur ignore et se demande comment se fait l'expérience d'une œuvre d'art qui tient toute entière dans son apparaître, dans le processus même de son exposition. Et le problème se creuse, se redouble dès cet abord perceptif dans la mesure où l'événement chorégraphique semble se refuser à mesure qu'il a lieu et se donne. Chaque pièce se déploie bel et bien dans son apparaître, les modalités d'accomplissement de la danse qu'elle livre ne se trouvent pas au-delà de sa phénoménalité et du perçu qu'elle occasionne. Pourtant l'œuvre échappe sans cesse à la multiplicité de ses saisies perceptives. Le spectateur se sent pour ainsi dire prisonnier de sa perspective, du parcours singulier qu'il trace au cours du spectacle : qu'il s'absorbe dans l'observation d'un interprète ou d'un élément du dispositif scénique, qu'il s'abandonne à un souvenir, à une association, ou qu'il se focalise sur une image soudainement survenue, déjà il s'inquiète d'avoir manqué l'essentiel, d'avoir pris l'ombre pour la proie et de s'être perdu dans ses préoccupations particulières et anecdotiques au détriment de ce qui s'offrait à lui. Pourtant, s'il cède quelque peu à la dérive, c'est qu'il sent également que la danse qu'il espère découvrir ne se trouve pas plus dans la somme des phénomènes perceptibles que la pièce produit. Les apparitions qui constituent la phénoménalité d'une danse s'articulent les unes aux autres, s'appellent mutuellement, se tissent et glissent de la sorte vers une éminence qui n'est pas rien et qui n'est pas quelque chose ; elles forment un réseau inassignable, sans contours précis et irréductible aux données qui le déterminent. Ce régime d'apparaître, que je qualifie de problématique et décris pour le moment à grands traits comme une dynamique de donation et d'échappée à la fois, rencontre une première dimension de la notion merleau-pontyenne de porte-à-faux, celle qui détermine les modalités de la phénoménalisation. Une œuvre de danse contemporaine serait

« un être qui fuit toujours quand on veut le *presser*, et qui se donne quand on ne le *cherche* pas. Qui donc est toujours en *porte-à-faux*¹ : on ne peut rien en dire directement comme d'un objet. Il n'est saisi qu'indirectement, à partir des étants »².

Au cours des spectacles, la danse s'accomplit et s'éprouve, sans que les phénomènes dans lesquels elle se déploie et s'expose ne la contiennent ni ne la livrent en elle-même. Merleau-Ponty caractérise ce porte-à-faux comme une émergence sensible qui projette au-delà d'elle-même, une apparition actuelle qui ouvre sur l'infinité de celles qu'elle voile tout en

1 Je souligne.

2 Manuscrit inédit, B.N. volume VI, [16] (F).

s'articulant à elles et ainsi en les indiquant. L'expérience perceptive de la danse serait effective et efficiente mais échapperait à une détermination et à une désignation exacte et ferme de ses caractères sensibles propres et de ses frontières exactes. Pour décrire son mode d'avènement et d'inscription dans le sensible et dans le vécu des spectateurs, on peut reprendre les termes que R. Barbaras emploie à la suite de Merleau-Ponty pour expliciter la façon dont une « chose » apparaît :

« [elle] n'est pas tout à fait homogène au monde dont elle fait partie, elle est ouvrante en tant qu'ouverte, déjà *en porte-à-faux*¹ : elle est à côté du point où je cherche à la saisir, glisse vers les autres, rayonne au lieu d'être strictement localisée »².

Je me propose, dans un premier temps, de « rendre compte de cette relative positivité du perçu »³ par laquelle des œuvres viennent à la rencontre des spectateurs, entrent dans la phénoménalité, se déploient et invitent à basculer dans une inassignable expérience chorégraphique et à faire l'épreuve de l'émergence de la danse. Pour cela, il me faudra assumer l'inconfort et la fragilité de ma perspective « réduite », adopter volontairement une attitude démunie. À l'invitation des œuvres de danse elles-mêmes, nous revenons à ce qui constituerait le fond, que Merleau-Ponty qualifie de « tragique »⁴, de toute existence et de toute expérience humaines, c'est-à-dire à la situation

« de l'homme gauche et en *porte-à-faux*⁵, du monstre pascalien incompréhensible à ses propres yeux mais grand dans sa misère, du sujet paulinien adverse à lui-même mais fort dans sa faiblesse, d'une liberté boiteuse qui se redresse dans son déséquilibre »⁶.

Désarmés et ouverts, nous voici prêts à aborder l'apparaître d'un art convertissant l'interrogation en problème, le désir en énigme, l'appel en écho. De même que Pascal⁷ « s'enfoncé dans le milieu dialectique de la chair et de ses paradoxes »⁸ pour approcher la divinité et

1 Je souligne.

2 R. Barbaras *De l'Être du phénomène. Sur l'ontologie de Merleau-Ponty*, Grenoble, Jérôme Million, coll. Krisis, 1993, p.301. Désormais j'emploierai l'abréviation suivante : *De l'Être du phénomène*.

3 *Le Visible et l'invisible*, p.267.

4 Manuscrit inédit, notes du cours au Collège de France de 1955-1956 intitulé « Retrouver la dialectique dans l'histoire », B. N. volume XIV [248].

5 Je souligne.

6 E. de Saint Aubert *Du Lien des êtres aux éléments de l'être. Merleau-Ponty au tournant des années 1945-1951*, Paris, Vrin, 2004, p.167. Je souligne. J'emploierai dorénavant l'abréviation suivante : *Du Lien des êtres aux éléments de l'être*.

7 Le rapprochement que je m'autorise ici est appuyé par E. de Saint Aubert pour lequel « la réflexion de Merleau-Ponty sur le christianisme, qu'on le veuille ou non, fait partie intégrante de son évolution philosophique ». [*Le Scénario cartésien*, op. cit., note 2, p.213]

8 Pour cette citation et les suivantes : E. de Saint Aubert *Le Scénario cartésien*, op. cit., p.231.

découvre, « non par l'intelligence positive, mais par notre vie, épaisseur d'êtres incarnés », une vérité qui ne se descelle qu'en demeurant cachée, un dieu qui s'avère dans « la négation de [son] inexistence », de même c'est par l'expérience perceptive des événements chorégraphiques que j'entre dans la danse, c'est par l'exploration et la description de ce qui arrive au cours des spectacles que je pense la danse. Partis du vieux paradoxe du *Ménon*, nous voici à l'orée de concevoir celui de la donation perceptive de la danse, « même si elle n'est que non-négation, même si elle ne résiste pas à une "observation", même si toute cristallisation est illusoire à quelque égard », même si elle se refuse à la claire et distincte désignation de ses attributs, à la description et à la définition de ses constituants fondamentaux – même si elle advient en porte-à-faux avec sa propre phénoménalité.

À l'entrée de la salle, le spectateur de *Mia*¹ reçoit une petite carte imprimée blanc sur noir sur laquelle il peut lire une citation de Merleau-Ponty – « À la jointure du corps et du monde opaques, il y a un rai de lumière »² – et la liste, formulée de façon surprenante, des artistes ayant collaboré à la création de cette pièce :

« Immobilité : Emmanuelle Huynh.

Silence : Kasper T.Toeplitz.

Obscurité : Yves Godin.

Transparence : Christian Rizzo ».

Comment cette œuvre va-t-elle apparaître et comment la danse va-t-elle pouvoir émerger de cette immobilité, ce silence, cette obscurité et cette transparence annoncés ? En arrivant dans la salle ou, quelques minutes plus tard, en s'installant et en jetant un premier regard vers le plateau, le spectateur remarque un violoncelliste assis à l'avant-scène. La danseuse se trouve-t-elle aussi sur le plateau, dans un coin sombre ? Le spectacle aurait-il déjà commencé ? Le noir se fait. Persiste. Progressivement, on croit entendre des craquements et des frottements, et, les yeux s'accommodant à l'obscurité, on distingue peu à peu une silhouette fantomatique en mouvement. Une femme, nue semble-t-il, avance, lève les bras, investit le sol... Depuis

1 Résultat d'un travail mené par Emmanuelle Huynh au Viêt Nam en 1994 grâce à la bourse Villa Médicis hors-les-murs. *Op. cit.*

2 Le texte exact de Merleau-Ponty est : « à la jointure du corps et du monde opaques, il y a un rai de généralité et de lumière ». [*Le Visible et l'invisible*, p.192]

quand est-elle là? Que fait-elle exactement? Après une dizaine de minutes¹, une lumière diffuse éclaire le plateau. La danseuse est cette fois vêtue d'une robe de tulle légèrement transparente. Elle effectue des mouvements amples et lents, les yeux manifestement fermés. De nouveau un noir, la musique cesse, un fracas traverse le plateau, quelque chose est venu s'y répandre, peut-être s'y briser. Pour finir, un projecteur est braqué sur le visage de la danseuse, elle regarde fixement au-dessus et au-delà de cette source de lumière.

En donnant d'abord plus à entendre qu'à voir, en montrant un corps moins éclairé que luminescent, cette pièce d'Emmanuelle Huynh trouble les habitudes perceptives du spectateur. Elle brouille également les repères et les frontières² organisant ordinairement la perception et plus encore l'expérience spectaculaire : on se demande où, quand et comment la danse s'accomplit-elle, s'il faut la rechercher, attendre qu'elle se dévoile ou tenir l'inquiétude de la manquer et les efforts pour la déceler pour son efficacité même, s'il faut se fier aux légers bruits que l'oreille à l'affût finit par distinguer derrière les sons du violoncelle, si cette danse se déploie malgré, sur ou avec la musique, si ce corps qui apparaît progressivement se cache ou se montre-t-il, s'il se mouvait déjà quand l'obscurité l'enveloppait encore, *etc.* Dans cette œuvre, la danse se donne comme incertitude de ses contours et de ses constituants sensibles : « c'est finalement le régime de l'instable, de l'incertain et du vacillant qui l'emporte »³, affirme C. Wavelet. Il paraît aussi délicat de fixer les limites de son avoir lieu que de déterminer les formes et les qualités propres par lesquelles la danse se déploie. Le spectacle débute-t-il par exemple avec la lecture de la feuille de salle, cette carte sur laquelle figure au recto une citation de Merleau-Ponty et au verso l'étrange présentation des artistes contribuant à la pièce, ou au moment où le spectateur découvre la présence du musicien sur scène, ou bien quand ce dernier commence à faire vibrer les cordes de son violoncelle ou après l'extinction des lumières, ou encore à l'arrivée, quasiment imperceptible, de la danseuse, ou même à partir du moment

1 Cette indication de durée m'a été donnée par la chorégraphe. Durant le spectacle, l'expérience de l'obscurité totale, l'effort visuel d'abord vain qu'elle exige, la surprenante découverte d'un corps de femme dont la peau même paraît légèrement phosphorescente et l'absence de marquage rythmique de la musique dilatent la perception du temps en un long et épais maintenant.

2 Cette dimension de *Mùa* a été soulignée par I. Ginot et L. Louppe. L'une a pointé les interactions ici remises en question entre le regard du spectateur et le mouvement du danseur (« La danse revient à la danse », in : *Regards*, n°31, janvier 1998), et l'autre a identifié un désir de « dé-produire » pour mieux interroger l'« exposabilité » du danseur (« Le bel automne », *artpress* n°241, décembre 1998). Pour ma part, je propose d'envisager cette pièce comme une *mise en œuvre* de ces interrogations et non comme la création de *procédés* et d'une occasion de soulever des questions : l'apparaître lui-même interroge.

3 C. Wavelet « Expausée : sur *Mùa* d'Emmanuelle Huynh-Thanh-Laon », in : *Danse et utopie*, publication du Département danse – Université Paris 8, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 188.

où des bruits laissent suspecter ses déplacements ou enfin quand ses mouvements deviennent visibles? Est-ce chaque spectateur, alors, qui accomplit ce commencement? Le trouble se poursuit concernant l'accomplissement et la présentation de la pièce. L'effort nécessaire pour tenter de voir et de localiser la provenance comme la nature des sons entendus est-il constitutif de l'œuvre qui se déploie? Est-il un préalable, une condition *sine qua non*? Et si l'on s'y refusait, qu'advierait-il de la danse, s'en trouverait-elle perdue, manquée? Et que faut-il percevoir: le seul corps de la danseuse? S'agit-il de faire abstraction des mouvements visibles du musicien comme des craquements ou des frottements produits par les déplacements de la danseuse? Quelle place et quelle fonction attribuer à l'obscurité: fait-on l'expérience de cette danse malgré «le noir», dans «le noir», par «le noir»? Est-on invité à éprouver le «noir» lui-même? Le spectateur doute et s'interroge; il est confronté à une œuvre qui ne se livre pas par la production de phénomènes clairement différenciés, assemblés et expressément identifiés, reconnus comme chorégraphiques. La danse advient en manifestant la tension dynamique par laquelle des différences émergent de la confusion, des données sensibles surviennent, résistent à la menace de l'indétermination et persistent sans parvenir à se séparer; elle s'accomplit en dévoilant les mouvements de convergence, la tendance à l'enchevêtrement et à la superposition par lesquels les phénomènes glissent les uns vers les autres et se tissent jusqu'aux limites de la fusion. Elle révèle la «*jointure*» qui articule expérience ordinaire et expérience chorégraphique, apparition et disparition, vision et écoute. *Miua* invite à explorer le point de passage qui associe d'une part la présence et l'exposition du perceptible et d'autre part sa fragilité et son échappée. Finalement, au cours de ce spectacle, un événement a bien lieu, une danse s'invente et advient, mais il semble impossible de lui assigner précisément un début et une fin et plus encore de désigner ce dont elle est faite: cela arrive sans que l'on sache exactement ce qui arrive et comment cela arrive. La pièce se déploie, s'inscrit dans le monde, y trouve une place singulière, elle suspend le cours ordinaire de la perception et tend à agencer le flux des sensations, et pourtant cet écart et cette articulation progressive de l'expérience chorégraphique ne déchirent ni ne trouent le tissu du monde et de l'existence qui les reçoit et qu'ils prolongent.

Il s'agira dans un premier temps de penser ce régime problématique de l'apparaître des œuvres de danse, ce surgissement qui se donne et s'expose tout en troublant et en interrogeant celui qui y assiste et les perçoit. La danse contemporaine n'advenant et ne se réalisant que dans l'expérience de son apparaître, les pièces au cours desquelles elle se déploie ne venant pas occuper une place qui leur serait préalablement assignée, ni parcourir des rails tra-

cés pour elles, ni remplir un cahier des charges préétabli, chaque spectacle chorégraphique génère les conditions et les modalités de son avènement dans le monde sensible. Pour avoir lieu, il s'articule à ce dont il s'extrait et émerge du monde et de l'existence en s'y appuyant et s'y inscrivant: il se manifeste comme processus de phénoménalisation. Il s'agit donc de décrire et de penser ce porte-à-faux perceptif.

1.

Tracer des contours

Le 7 septembre 2006, à l'occasion du festival Jazz à la Villette, les spectateurs viennent au théâtre Paris-Villette pour assister à une improvisation réunissant le percussionniste Han Bennink, le chorégraphe et danseur Boris Charmatz et la performeuse Antonija Livingstone. Le musicien entre en scène, et joue, sur sa batterie aussi bien que sur le sol, avec des baguettes mais également avec ses mains et ses pieds. Antonija Livingstone apparaît à son tour, parcourt la scène à grandes enjambées, s'appuie contre les murs, s'agite quelques temps et vient s'asseoir en bord de scène. Boris Charmatz les rejoint quelques minutes plus tard et place une chaise au centre du plateau. Il s'adresse au public, d'abord par des gestes et des mimiques, puis il prend la parole : il veut et attend qu'un spectateur monte sur scène et vienne s'asseoir sur cette chaise. Les minutes passent, personne ne se lève dans la salle ; le danseur persiste, grimace, insiste et s'obstine ; le musicien s'interrompt ; Antonija Livingstone se mobilise à son tour, encourage les spectateurs à satisfaire la demande de Boris Charmatz pour mettre fin à cette situation.

Parce qu'il s'agit d'une improvisation, et d'une rencontre inédite entre trois artistes, les spectateurs n'ont pu, ou encore moins qu'à l'accoutumée, «se préparer» à entrer dans l'œuvre et à se laisser séduire, ni imaginer la façon dont ils participeraient à l'événement et échapperaient à leur ordinaire grâce à lui. Cette ignorance et la conscience du risque pris par les artistes s'accompagnent même, chez certains spectateurs, d'un état de tension physique. Et l'entrée en matière imposée par Boris Charmatz à ceux, public et artistes, qu'il a invités à cette rencontre et à l'expérience de la danse qui en émergera, redouble le doute. La disposi-

tion d'abord ouverte, chargée de désir, de ceux qui abordent avec curiosité l'indétermination de ce qui va arriver se mue en interrogation pleine d'appréhension. Comment la réunion, dans ce théâtre, d'un chorégraphe, d'un musicien, d'une performeuse et d'un spectateur volontaire face à un public curieux pourrait-elle générer de la danse ? Comment l'heure passée en ce lieu occasionnerait-elle l'apparaître d'une danse ? Précisément, cela s'invente là, au sein même de ce qui a lieu, du troublant spectacle en train de se dérouler. La danse advient avec le surgissement de l'inquiétude, elle émerge de la question ou de l'incertitude de son avènement à même le sensible. Commencer en exhortant le public puis inviter un spectateur à monter sur scène et à y demeurer (les yeux bandés, assis face à la salle) pour toute la durée de l'improvisation, c'est manifester le point de bascule qui constitue l'apparaître de la danse et c'est mettre en scène et en œuvre l'écart où l'événement chorégraphique va pouvoir s'inscrire et s'éprouver. Ainsi, le spectacle vit du risque qu'il encourt, du défi qu'il soulève. La danse existe par la menaçante, et grisante, hésitation de son apparaître. Elle dévoile l'ambiguïté de son émergence, reléguant à l'horizon le monde qui ne cesse de la contenir. Elle se différencie et se donne des contours, se distingue et se déploie sans se séparer du tout sur lequel elle fait fond, sans arracher au cours de leur existence ceux qui la perçoivent. L'œuvre chorégraphique apparaît dans un double mouvement de glissement, sur et dans le tissu du monde. Or Merleau-Ponty détermine ce mode d'apparaître comme un porte-à-faux. À ses yeux, explique R. Barbaras, toute chose perceptible « est pour ainsi dire plus vaste qu'elle-même, elle n'est présente qu'en tant qu'elle présente ce qui l'excède infiniment : elle est l'unité d'elle-même et de son autre, elle est *le porte-à-faux*¹ d'elle-même sur le monde »². Chaque pièce de danse manifesterait le processus de sa phénoménalisation, elle se donnerait dans l'épreuve de son avoir lieu, et la notion de porte-à-faux, forgée par Merleau-Ponty pour penser ce mouvement d'émergence, constituerait un modèle efficace pour envisager les modalités de cette donation toujours sur le point d'échapper. Voyons comment les pièces de danse contemporaine conquièrent leur apparaître.

1 Je souligne.

2 R. Barbaras *Le Tournant de l'expérience. Recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, 1998, p.251. Désormais j'emploierai l'abréviation suivante : *Le Tournant de l'expérience*.

a) Produire un écart dans la promiscuité du monde

Dès lors que la création chorégraphique contemporaine ne relève d'aucun code, ni principe qui en déterminerait systématiquement les conditions et les frontières, la distinction entre ce qui fait et constitue un spectacle de danse, et tout ce qu'il n'est pas paraît problématique. L'œuvre de danse se trouve prise dans le tissu du monde, pour ainsi dire menacée d'y disparaître, sur le point de se fondre et de se perdre dans le tout des événements dont elle participe et qui constitue son fond. Son avoir lieu n'étant circonscrit par aucun cadre connu et identifiable, il se différencie par un écart qui manifeste aussi bien sa différence que son appartenance à l'égard du tout qui l'englobe. Sa phénoménalisation se donne comme une lutte continue, une conquête jamais acquise – qui peut se mener dans la délicatesse aussi bien que dans la brutalité, tranquillement ou rageusement. Merleau-Ponty désigne par le terme de « promiscuité » cet enveloppement qui nourrit et menace à la fois, sur lequel il s'agit de s'appuyer mais auquel il s'agit également de résister pour apparaître et éviter d'être avalé et englouti dans l'indétermination. Il découvre cette notion chez Freud mais précise que le psychanalyste l'a seulement ébauchée, ouvrant un champ sans l'explorer lui-même. Cet impensé fécond désignerait d'abord le fonctionnement de l'inconscient et de ses relations au conscient¹, c'est-à-dire une double dynamique de dissimulation des associations, voire des superpositions inconscientes inadmissibles pour le Surmoi et, précisément en les rendant inaccessibles au Moi, de préservation de ces coalitions. Merleau-Ponty revient par exemple sur le cas de Dora, jeune femme souffrant de symptômes d'hystérie, dont Freud restitue et

1 Mauro Carbone le rappelle dans un article consacré à la « Préface » écrite par Merleau-Ponty pour *L'Œuvre de Freud et son importance pour le monde moderne* d'Hesnard :

« La chair est [...] parcourue par une "logique d'implication ou de promiscuité" [*Résumés de cours*, p.71] que Merleau-Ponty rend acte à Freud d'avoir reconnue [en note : "Cf. aussi la note de travail du *Visible et l'invisible* [...] sur la 'Philosophie du Freudisme' : "Dans ce que Freud veut indiquer, ce ne sont pas des chaînes de causalité; c'est, à partir d'un polymorphisme ou amorphisme, qui est contact avec l'Être de promiscuité, de transitivity, la fixation d'un 'caractère' par investissement dans un Êtant de l'ouverture à l'Être" [*Le Visible et l'invisible*, p.323]], sans pour autant avoir su toujours la décrire de manière adéquate». [M. Carbone « La Parole de l'augure : Merleau-Ponty et la « Philosophie du Freudisme » dans *Merleau-Ponty aux frontières de l'invisible*, sous la direction de R. Barbaras, É. Bimbenet et M. Cariou, Milan, Mimesis, 2003, p.103]

analyse deux rêves dans la première de ses *Cinq psychanalyses*. Il rappelle que l'analyste d'une part décèle des rapports d'analogie entre certains objets dont la patiente rêve et la sexualité génitale et d'autre part identifie des effets de substitution et de condensation dans les récits que Dora fait de ses relations réelles et rêvées avec son père, Mme Keller, M. Keller et la gouvernante des Keller. Pour Merleau-Ponty, ces relations de parenté, de glissement et d'opposition relèvent de la promiscuité. Concernant les affects de la patiente à l'égard de son père, il écrit :

« Reproches au père [par Dora] non seulement cachent mais encore sont reproches à moi. Masques et illusions [sont] fondés sur promiscuité et donc ne sont pas tout à fait masques et illusions. Substituts : pas tellement substituts que dédoublement, pas tellement personnages écrans, de couvertures que doubles, bougé »¹.

Cependant, le philosophe étend l'opérativité de l'idée de promiscuité et en fait une véritable notion transversale. Il reprend à Freud l'idée d'un empiètement, d'un penchant fusionnel mâtiné de peur et provoquant une réaction de rejet négateur, de refoulement, et conçoit finalement cette promiscuité comme l'impossible harmonie entre une tendance à l'identification et une puissance de différenciation. Il l'emploie comme un modèle pour penser une relation de proximité d'où émerge un désir de distance, c'est-à-dire une inclination à l'enchevêtrement à laquelle répond un effort de dissociation et de séparation. La promiscuité nommerait donc une intolérable « familiarité »² à laquelle il s'agit d'échapper, au minimum par « l'ignorance », le déni, en s'en détournant, mais qui peut acculer, si elle persiste et persécute, à l'élaboration d'illusions, de caricatures et de déguisements, qui peut donc pousser à générer des preuves d'incompatibilité afin de masquer des similitudes insoutenables et d'exagérer des différences nécessaires.

Lorsque les spectateurs entrent dans la salle de spectacle pour voir .../... (b) *rencontre improvisée*³ (pièce qui associe le danseur et chorégraphe Christian Rizzo et le musicien Bruno Chevillon), le plateau, encombré, paraît porter les traces d'une activité interrompue, peut-être suspendue par l'arrivée du public. En effet, un amas de vêtements et une collection de bibelots sont visibles côté cour, quelques accessoires sont posés au centre de la scène, toutefois ces éléments ne font pas clairement décor, ils ne semblent pas fonctionner comme

1 *L'Institution. La passivité*, p.140

2 Ce terme et le suivant: *ibid.*, p.218.

3 Créé au Centre Chorégraphique National de Montpellier, en décembre 2003.

un ensemble prêt à recevoir et à accompagner l'apparaître d'une danse. Chaque objet, loin d'être consacré au spectacle, paraît arraché à son usage ordinaire ; et la scène apparaît comme un espace de vie, d'expérimentations laissées en cours. Les spectateurs arrivent au milieu de quelque chose, leur venue ne serait pas l'occasion d'un événement unique, attendu, préparé et espéré. « Une promiscuité temporelle »¹, dont le plateau témoigne, relie le spectacle à ce qui l'a précédé à court (les expérimentations sur le plateau) et à long (l'usage ordinaire de ces objets) termes, elle insère déjà la pièce dans un flux continu, voire un réseau enchevêtré d'histoires. L'avènement de l'œuvre de danse, comme une naissance², survient dans un monde et des existences déjà en cours et n'apparaît qu'en s'y inscrivant. Y vivre, y trouver sa place exigera un écart, une résistance à la confusion, à la fusion. Merleau-Ponty explicite ce mode d'émergence et de phénoménalisation comme une inscription et une échappée de ce qui apparaît, c'est-à-dire comme un surgissement en porte-à-faux pris dans un monde dont il s'extrait en le muant en horizons :

« Un visible n'est pas un morceau d'être absolument dur, insécable, offert tout nu à une vision qui ne pourrait être que totale ou nulle, mais plutôt une sorte de détroit entre des horizons extérieurs et des horizons intérieurs toujours béants, quelque chose qui vient toucher doucement et fait résonner à distance diverses régions du monde coloré ou visible, une certaine différenciation, une modulation éphémère de ce monde, moins couleur ou chose donc, que différence entre des choses et des couleurs, cristallisation momentanée de l'être coloré ou de la visibilité »³.

Le monde – ces « horizons extérieurs » d'où émerge ce qu'on perçoit – s'infiltré également dans les spectacles de danse, ou plus précisément ces derniers manifestent le processus par lequel ils s'articulent à l'horizon qu'ils se donnent autant qu'il les porte. Chaque phénomène produit lors d'une pièce chorégraphique, chaque apparition qui l'expose et l'extrait de l'indifférenciation tend à faire reculer le monde et pourtant, par là même, l'œuvre indique ce tout qui la contient ; en manifestant l'échappée par laquelle elle s'y déploie, elle glisse insensiblement vers lui. Au début de .../...(b) *rencontre improvisée* Christian Rizzo entre sur le plateau d'un pas décidé, l'investit immédiatement de sa présence énergétique ; il n'hésite pas, ne tâtonne pas, il se lance d'emblée dans un enchaînement de mouvements rapides, précis et

1 *L'Institution. La passivité*, p.218.

2 Dans un chapitre consacré aux influences des écrits de Simone de Beauvoir sur la philosophie de Merleau-Ponty (*Du Lien des êtres aux éléments de l'être, op.cit.*, en particulier p.98-104), E. de Saint Aubert montre que l'imaginaire de la promiscuité est lié à celui de la maternité, de la naissance et de l'enfance.

3 Merleau-Ponty *Le Visible et l'invisible*, p.175.

quelque peu étranges. Il se meut avec maîtrise mais sans virtuosité; ses gestes sont fermes, décidés, mais ils n'impressionnent pas par leur technicité, ils sont inhabituels mais simples; certes ils étonnent, déroutent aussi par la soudaineté de leur apparition, mais ils n'éblouissent pas, n'émerveillent pas. On est surtout frappé par la familiarité avec laquelle Christian Rizzo paraît user de cette gamme motrice insolite, certainement idiosyncrasique. Voilà donc la danse, le spectacle commence. Toutefois, le costume ordinaire et urbain du danseur, son arrivée subite en marchant, le caractère coutumier des mouvements qu'il effectue (comme les manipulations et déplacements d'objets auxquels il se livrera ensuite), l'encombrement du plateau envahi d'objets récupérés, ayant déjà servi et amassés là comme en attente, indiquent la promiscuité de ce qui a lieu avec l'environnement (de la ville dans laquelle le spectacle se déroule par exemple) et les événements qui ont précédé et qui suivront. La danse s'amorce et émerge en manifestant la filiation qui la relie et la distingue des phénomènes, proches ou lointains, du monde au sein duquel elle prend place; elle survient au cœur de vies, d'activités, de lignes existentielles qu'elle prolonge, suspend, initie, reprend, détourne, *etc.* Pour reprendre les termes de R. Barbaras :

« Il y a des choses, il y a un monde, et cependant chacun des deux passe en l'autre de telle sorte que leur limite est aussi indéterminée qu'elle est incontestable. [...] Les choses ne se détachent sur le monde que si celui-ci envahit chacune d'elles »¹.

Le spectacle de danse apparaît donc à la faveur d'un porte-à-faux, ou plus précisément il apparaît *comme* porte-à-faux. Il ne se présente ni comme une entité absolument séparée ni comme un élément fondu dans un magma indifférencié, il advient de « se tenir dans la tension des impossibles »², assumant et sublimant une véritable « situation dialectique »³. La danse consent et résiste à la fois à la promiscuité du monde, elle s'y insère et s'y déploie en

1 R. Barbaras *De l'Être du phénomène*, *op. cit.*, p.222.

2 E. de Saint Aubert *Du Lien des êtres aux éléments de l'être*, *op. cit.*, p.103.

3 E. de Saint Aubert *Vers une Ontologie indirecte. Sources et enjeux critiques de l'appel à l'ontologie chez Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, 2006, p.203. Désormais j'emploierai l'abréviation suivante : *Vers une Ontologie indirecte*.

produisant du jeu, des écarts. Par exemple, l'absence de salut à la fin des pièces¹ de Myriam Gourfink², et, plus encore, le concert prolongeant *Überenglichkeit*³, alors que les danseuses ont quitté le plateau, et ne prenant fin qu'avec la sortie des derniers spectateurs, manifestent ce régime problématique d'apparaître : la danse ne se donne pas comme une interruption du cours des événements sensibles, ne brise ni ne transcende les horizons qui l'enserrent, elle survient en négociant, en retenant son glissement vers des lignes de fuite. L'œuvre se montre prise dans la marche du monde et des existences dont elle dévie pourtant légèrement, prenant le risque de s'extraire de l'aplomb ordinaire sans se donner l'illusion de s'en séparer pour le survoler. Elle se déploie dans la promiscuité phénoménale, irréductiblement tendue entre une tendance à fusionner et un effort pour se distancier,

elle « fuit donc et entraîne vers le tout, quoiqu'elle soit ramassée sur elle-même et justement parce qu'elle l'est : car je n'ai jamais le monde en face de moi, et je ne vais au monde que par enchaînement concordant des horizons qui relie la chose à son dedans et à son dehors »⁴.

Dans ces lignes, Merleau-Ponty décrit l'équilibre précaire de la phénoménalisation : la chose qui apparaît se projette en porte-à-faux depuis le tout auquel elle me ramène, la perception opère en plein cœur du monde et pourtant le perceptible qui s'y donne s'en écarte, m'en détourne. Cette dissonance de la chose perçue éclaire le sentiment d'inconfort que provoque l'avènement d'une danse. Dans la mesure où une pièce chorégraphique manifeste la

1 Myriam Gourfink a évoqué cette question lors de son entretien avec S. Troche et moi, publié en 2009 dans le dossier « Ralentir » de la revue *Geste* :

« j'ai beaucoup de mal avec l'idée que le spectacle commence et s'arrête à un instant donné. Donc j'essaie de jouer avec les limites : le spectacle commence avant que le public entre dans la salle ; et parfois la musique continue après le spectacle, jusqu'à ce que la dernière personne ait quitté la salle. Jamais les danseuses, ni les musiciens, ni moi-même, ne venons saluer : les saluts et les applaudissements nous feraient basculer immédiatement dans l'espace quotidien, et c'est ce que je veux éviter. Moi-même, lorsque j'étais plus jeune, je n'aimais pas applaudir après un spectacle qui m'avait plu. Si le spectacle m'a plu, je fais en sorte qu'il se prolonge, qu'il se continue en moi après la représentation : souvent je rentre à pied chez moi, parfois j'allonge le trajet, je fais des détours, pour pouvoir continuer à y penser en marchant ». [« Temps tirillés et perceptions infimes », in : *Gestes*, n°6, automne 2009, p.138]

2 Il faut préciser que Myriam Gourfink continue à s'interroger sur les modalités de traitement et de manifestation de cette promiscuité de ses danses avec le reste de l'existence, et en particulier sur les façons de terminer ses spectacles et de favoriser l'efficacité, la résonance de la danse au-delà du moment de sa phénoménalisation. En renonçant au salut, elle espère éviter l'effet de rupture, de retour immédiat aux diktats sociaux et de repli sur les habitudes que cette convention induit ou favorise. Néanmoins elle est également consciente des sentiments de déception ou de manque que cela peut susciter et du risque qu'elle encourt de générer à son tour une habitude, un nouveau procédé systématique aveugle. C'est pourquoi, par exemple, les interprètes de *Choisir le moment de la morsure* (créé dans le cadre des Rencontres chorégraphiques internationales de Seine Saint-Denis, à la MC93, à Bobigny, le 7 mai 2010) ne désertent pas nécessairement le plateau au moment des applaudissements, elles peuvent, selon leurs envies, demeurer sur scène, se relever, regarder le public, lui adresser un signe, parler entre elles ou partir.

3 Pièce de Myriam Gourfink créée au Crestet, centre d'art contemporain de Vaison la Romaine, le 13 mars 1999.

4 *L'Institution. La passivité*, p.217.

dynamique contradictoire de son apparaître, où elle révèle sa relation de promiscuité avec le monde, où elle se montre articulée à un tout qui menace de l'absorber et par là même alimente l'effort persistant par lequel elle s'en différencie, donc dans la mesure où elle se déploie sur une ligne de crête, toujours sur le point de basculer ou de se fondre dans l'horizon, ou même de se replier sur son propre faite, la danse invite le spectateur à adopter un regard circulaire, à porter une attention mouvante et vertigineuse, en perpétuel va-et-vient entre le chemin qu'il parcourt, le paysage qui l'environne et l'étendue indéfinie du ciel et des vallées d'où il évolue. Lors de leur improvisation collective, Han Bennink, Antonija Livingstone et Boris Charmatz tirent eux aussi parti d'objets récupérés, ceux-là mêmes qu'ils trouvent dans les coulisses du théâtre. Par là, ils indiquent la promiscuité de leur proposition avec l'environnement qui les accueille et dévoilerait le mouvement d'appui et d'échappée par lequel l'œuvre émerge en porte-à-faux. Par exemple, en apportant sur le plateau un balai et un aspirateur utilisés pour l'entretien quotidien du théâtre et en détournant leur usage pour les faire participer à l'apparaître du spectacle, les acolytes du chorégraphe mettent en scène le porte-à-faux par lequel l'œuvre se nourrit de ce qui est là pour générer écarts et différences. De même le fait que Boris Charmatz installe sur le plateau une chaise trouvée dans les coulisses et invite un spectateur, miroir aveugle du public (il est assis face à la salle et a les yeux bandés), à s'y asseoir manifeste à chacun la trivialité et l'ordinaire de sa position mais aussi l'extraordinaire suspens et la curieuse disposition qu'il est amené à expérimenter. Ainsi ces artistes ouvrent-ils des brèches dans lesquelles le monde vient s'engouffrer et la danse tient dans ce geste d'ouverture même, elle surgit de l'« enchaînement concordant des horizons » qu'elle indique en s'y articulant. On peut attribuer la même puissance paradoxale d'apparementement et de distanciation au poste de télévision posé sur scène et diffusant en direct le bulletin météorologique quand débute *Angles morts*, de Mélanie Demers¹, ou à l'échappée des danseurs au cours de *Chazam*², de Philippe Decoufflé, les artistes quittant le plateau pour se filmer dans les couloirs et le hall d'entrée du théâtre alors que le public assiste à l'événement par l'intermédiaire d'une projection vidéo. La promiscuité des événements mondains et du spectacle chorégraphique est rendue sensible, la phénoménalisation de la danse se dévoile comme effort d'insertion et de résistance à la fois, comme saillie en porte-à-faux. Revenons pour conclure à la fantomatique silhouette d'Emmanuelle Huynh : elle entre progressive-

1 Créé à la Maison de la culture des Trois Rivières, au Canada, en avril 2006.

2 Créé à La Coursive, à La Rochelle, en mars 1998.

ment dans le visible, par le « miracle »¹ d'une peau qui se montre malgré l'obscurité, devenant lumière faute d'éclairage pour l'exposer – la visibilité se fait événement, se donne et se met ainsi en fête, pour que la danse ait lieu.

b] Faire vibrer les dimensions du perçu

Un événement chorégraphique advient également en manifestant ce que Merleau-Ponty nomme les dimensions de sa phénoménalité, c'est-à-dire les axes selon lesquels son déploiement perceptible se structure et s'organise. Il faut préciser que le phénoménologue n'envisage pas ces dimensions d'un point de vue analytique et géométrique, qu'en conséquence il ne les pense pas comme des grandeurs mesurables. Ces dimensions sont pour lui des constituants efficients de l'apparaître et de la perception, participant à l'émergence et à la persistance des phénomènes. Selon R. Barbaras on peut définir cette notion merleau-pontyenne comme suit :

« une dimension n'est pas une réalité qui m'est donnée ; elle est ce selon quoi une réalité m'est donnée. Elle n'est pas un contenu mais plutôt ce qui rend possible l'appréhension d'une série de contenus dans la mesure où elle est le point ou l'axe selon lequel ils s'ordonnent. La dimension exprime donc un mode d'unité sans synthèse, un principe de cohésion sans concept et par conséquent absolument immanent à ce qu'il articule »².

Ordinairement nos perceptions s'enrichissent spontanément suivant des pivots, l'exploration

1 Ce terme revient souvent chez Merleau-Ponty. Il l'emploie pour réveiller l'étonnement face aux phénomènes perceptifs les plus quotidiens et les moins contrôlés. Par exemple son usage lui permet d'insister sur la surprenante continuité du style moteur d'un individu et la frappante similitude des traces qu'il inscrit en se mouvant malgré les différences d'échelle, de plan ou d'orientation et donc la variété des mouvements qu'il effectue :

« Tout le *miracle* d'un style déjà présent dans les éléments invisibles de la pièce ou de la miniature, dans le monde inhumain que nous révèlent le ralenti, le microscope ou la loupe, revient donc à ceci que, travaillant dans le monde humain des choses perçues, l'artiste met sa marque jusque dans le monde inhumain que nous révèlent les appareils d'optique [...]. Et certes c'est là un grand *miracle*, dont le mot d'*homme* ne doit pas nous masquer l'étrangeté. Du moins pouvons-nous voir ici que ce *miracle* est habituel ». [*La Prose du monde*, « Le langage indirect », p. 108. Je souligne.]

2 R. Barbaras, *Merleau-Ponty*, Paris, Ellipses, 1997, p.54.

perceptive et, plus encore, l'intervention effective dans le monde s'organisent autour de charnières et de vecteurs que nous oublions au profit de ce qu'ils font apparaître. Chaque perçu semble s'articuler aux autres de et par lui-même; les objets et leur environnement, les détails et les vues générales se relient sans que ces glissements n'apparaissent comme de saisissants, voire de menaçants porte-à-faux. La promiscuité est mise à distance, retenue dans la latence, et l'effort même par lequel une apparition résiste et échappe à cet empiètement se trouve voilé derrière la clarté et la fermeté du phénomène. Les contours paraissent stabilisés par une armature évidente au point d'être transparente (donc inaperçue). Les spectacles de danse contemporaine, quant à eux, se donnent et s'inscrivent dans le monde en refusant de s'offrir comme « quelque chose » posé là et offert à l'inspection. De même qu'ils manifestent, nous l'avons vu, le mouvement d'écartement par lequel ils ont lieu et émergent sur l'horizon du monde perceptible, de même, le perçu qu'ils génèrent apparaît en porte-à-faux avec lui-même, c'est-à-dire oblique, glissant vers la révélation de ses conditions alors même qu'il est enclin à les dépasser: les dimensions selon lesquelles la phénoménalisation d'une danse s'ordonne sont paradoxalement appelées à se manifester. Le régime d'apparaître des pièces chorégraphiques s'avère problématique au sens où leur phénoménalité tend vers la diaphanéité et laisse transparaître ses articulations, comme une phrase problématique vient réveiller sa syntaxe. Le spectacle dévoile les principes de sa production et par là aussi leur fragilité et leur contingence; le spectateur assiste alors à l'événement d'un apparaître. Pour reprendre une image de Merleau-Ponty, l'œuvre en cours s'ouvre au public « comme le chirurgien ouvre un corps, apercevant par la fenêtre qu'il a pratiquée des organes en plein fonctionnement, pris dans leur activité, vus de côté »¹. La danse se déroule à cœur ouvert, les apparitions dont elle recouvre ses viscères semblent glisser sur son ossature, sa densité se dilue à mesure qu'elle se façonne. Elle manifeste moins une peau que des processus de production cellulaire, une dynamique d'équilibrage fragile, d'ailleurs appelé à rompre, entre prolifération et destruction. Les phénomènes qu'elle produit se retirent pour ainsi dire du premier plan et ne font pas écran; ils ne s'exposent pas de face, n'attirent pas la lumière pour se montrer mais scintillent paradoxalement (l'éclairé devient éclairant) pour éclairer la scène, le plan même, donc les dimensions qui les accueillent et les portent. À mesure qu'une pièce chorégraphique appa-

1 *Le Visible et l'invisible*, p.271.

raît, elle tisse des phénomènes mais ceux-ci ne cessent de s'effiloche, laissant deviner leur maillage.

Décrivons la façon dont *D'eux*¹, de Fabrice Lambert, met en œuvre ce régime d'apparaître problématique. Cette pièce se compose d'un même solo interprété deux fois, d'abord par Fabrice Lambert, nu, en silence et dans une semi-obscurité, puis sur les hurlements d'une guitare électrique, dans une lumière très vive que le blanc du sol rend éblouissante, par Hanna Hedman vêtue d'un manteau bouffant, la tête couverte et le visage caché par une grande capuche (cf. photographie ci-contre). Au cours de ce spectacle, on assiste moins à l'exposition de deux soli, deux "quelques choses", à un enchaînement dansé deux fois, qu'à la juxtaposition, et aux échos et dissonances qu'elle crée, de deux modes de phénoménalisation différents, presque opposés, dans lesquels apparaissent des mouvements similaires. Lors du solo de Fabrice Lambert, on distingue difficilement le sol des murs, tout est pris dans la continuité d'une ombre, et le corps de l'interprète, assez trapu, petit et musculeux, comme la fluidité de ses mouvements et la solidité de ses appuis au sol engendrent une impression de rondeur, de puissance apaisée, de déroulé sans accrocs. Au contraire, Hanna Hedman paraît deux fois prisonnière: d'abord dans un cocon, une coquille d'œuf ou une camisole dont ses jambes seules se seraient libérées et ensuite dans le volume du plateau circonscrit par de hauts rideaux noirs, un plafond de projecteurs et un sol recouvert de papier blanc. La danseuse semble d'abord résister au déferlement de la musique, mais désorientée par son aveuglement, enfermée dans cette grande caisse de résonance, elle est secouée et finalement transie par ce débordement sonore, propulsée par la stridence des riffs. Après chaque chute, elle se relève, pour reprendre la lutte ou sous la contraignante poussée des vibrations de l'air, elle sillonne l'espace avec obstination et nervosité, elle virevolte, court, saute au point de déchirer le papier blanc qui recouvre le sol. Au cours de ce spectacle, l'éclairage, l'environnement sonore, les couleurs, la morphologie des corps, la qualité de mouvement, les costumes, *etc.*, apparaissent à la fois dans leurs particularités, leurs singulières différences, et comme des modulations fondamentales de la spatialisation, de la temporalisation, de la coloration, de la sonorisation, de la luminosité des dimensions donc. Chacun des deux soli manifeste un processus de « dimensionnalisation » singulier et leur succession renforce le choc, dévoile derrière ou plutôt au cœur des apparitions produites les vecteurs, les pivots et les points de bascule qui ordonnent

1 Créé dans le cadre des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine Saint-Denis, au Centre National de la Danse, à Pantin, en mai 2008.

cette émergence phénoménale. L'identité des enchaînements effectués par les danseurs souligne les différences radicales de leur mode d'exécution et d'exposition. *D'eux* n'offre donc pas seulement une profusion de phénomènes dont la perception vaudrait pour elle-même, elle se donne également comme une ouverture en porte-à-faux sur les dimensions qui portent et animent cet apparaître. La danse surgit en porte-à-faux, depuis un flux phénoménal qui échappe sans cesse à la saisie perceptive et tend à se retirer, se décale pour laisser deviner les principes de variation ou « d'équivalence » organisant son advenue. Merleau-Ponty explique qu'au moment où un événement ou une chose m'apparaît « il n'y a rien avant lui, après lui, autour de lui, qui puisse rivaliser avec sa visibilité »¹, ce « présent visible [...] bouche ma vue », il s'impose au point de « me remplir et m'occuper » tout à fait. Pourtant, précise le philosophe, si l'on procède à une réduction phénoménologique et que l'on tente d'observer les modalités et les conditions de cette avancée dans le sensible et de cet accaparement de celui qui l'éprouve, on s'aperçoit que cet apparaître procède d'« une certaine manière de gérer le domaine d'espace et de temps sur lequel il a compétence, de le prononcer, de l'articuler, de rayonner autour d'un centre tout virtuel, bref, une certaine manière d'être »². Au cours des spectacles de danse contemporaine, ce processus de dimensionalisation se déroule pour ainsi dire à vue, le spectateur perçoit une phénoménalité qui, au lieu de s'emparer entièrement de son attention, se déploie obliquement et ce retrait révèle les cordes dont la vibration engendre le perceptible, l'opération dont provient la mélodie chorégraphique.

C'est notamment en observant ou en imaginant et en décrivant des peintres au travail que Merleau-Ponty a forgé les notions qui lui ont permis de rendre compte de la dynamique de l'apparaître. Aux yeux du philosophe, Cézanne aurait toute sa vie cherché à manifester le surgissement des phénomènes en porte-à-faux sur les dimensions qui portent ces apparitions et que celles-ci tendent à voiler. S'il est sans cesse revenu sur ses motifs et si les procédés qu'il a employés pour les peindre ont si sensiblement varié, c'est que son ambition n'était pas de représenter la « forme-spectacle »³ de la montagne Sainte-Victoire, ni « la coquille d'espace » d'un compotier, mais de saisir et de rendre sur sa toile la façon dont ce qui se donne à voir (montagne ou compotier) se fait voir, surgit, s'inscrit dans le visible et y persiste par l'articulation de la lumière et de l'ombre. Merleau-Ponty décrit Cézanne interrogeant son

1 Cette citation et les suivantes : *Le Visible et l'Invisible*, p.152.

2 *Ibid.*, p.154.

3 Pour les deux expressions : *L'Œil et l'esprit*, p.66.

sujet du regard afin que cet interlocuteur mondain lui révèle comment ses constituants « s’y prennent pour faire qu’il y ait soudain quelque chose, pour composer ce talisman du monde, pour nous faire voir le visible »¹. Il en conclut que le peintre révèle les dimensions du visible plutôt que les phénomènes qu’elles portent à la visibilité, qu’il « jette les poissons et garde le filet »² : « son regard s’approprie des correspondances, des questions et des réponses qui ne sont, dans le monde, qu’[...]étouffées par la stupeur des objets ». Ce travail aboutit à la réalisation d’une œuvre qui « désinvestit » les apparences pour « délivrer » « un réseau de vecteurs, [...] un foisonnement de lignes de force ». Plutôt que de donner à voir la forme et la couleur des arbres par exemple, la toile montre les intervalles³ qui organisent leur apparition, étaient le tracé de leurs contours et ordonnent le jeu d’ombre et de lumière, d’écarts et de projections qui relie les phénomènes. Par là, le tableau ne donne pas l’illusion de la profondeur, mais il restitue l’empiètement des choses les unes sur les autres, la promiscuité et la rivalité dont vit leur apparition. Merleau-Ponty précise que cette profondeur n’est plus à entendre comme la troisième mais la première des dimensions, il la définit comme « l’expérience de la réversibilité des dimensions, d’une “localité” globale où tout est à la fois, dont hauteur, largeur et distance sont abstraites, d’une voluminosité qu’on exprime d’un mot en disant qu’une chose est là »⁴. À la lumière de ces analyses, les pièces de danse contemporaine peuvent être pensées comme des invitations à découvrir ce que le peintre au travail observe sur le motif, autrement dit elles *se* manifesteraient comme processus de phénoménalisation. L’apparaître de la danse serait une échappée non à raison de son caractère passager, éphémère, disparaissant à mesure qu’il se donne, mais à raison de son régime problématique, chaque apparition se retirant pour ainsi dire au profit de ses dimensions. La « relative positivité »⁵ de la phénoménalité se trouve en porte-à-faux avec cela même qui l’articule et l’expérience chorégraphique se teindrait précisément au niveau de ce point de bascule. Dans *Expérience quotidienne et expérience esthétique chez Heidegger et Merleau-Ponty*⁶, D. Marie analyse ce mouvement en termes d’« inversion ». Il explique que pour le phénoménologue français une œuvre d’art

1 *Ibid.*, p.29.

2 Cette citation et les suivantes : *La Prose du monde*, « Le langage indirect », p.66.

3 Cet exemple des arbres et de leurs intervalles, qui renvoie certainement encore une fois à des toiles de Cézanne comme *La Montagne Sainte-Victoire vue de Bellevue*, est récurrent chez Merleau-Ponty.

4 *L’Œil et l’esprit*, p.65.

5 *Le Visible et l’invisible*, p.267.

6 D. Marie *Expérience quotidienne et expérience esthétique chez Heidegger et Merleau-Ponty. L’inattendu*, Paris, L’Harmattan, 2002, p.154-157.

révèle les dimensions du sensible car ces dernières ne sont plus investies et appropriées par le percevant pour une exploration des choses présentes dans le champ perceptif, de sorte que les phénomènes perçus dans l'expérience esthétique glissent, s'écartent et se refusent presque pour laisser les dimensions apparaître et venir au spectateur. Ainsi le peintre ne montre-t-il pas les phénomènes que l'on perçoit ordinairement quand on regarde des arbres mais bien leur « membrure »¹, leur « rayonnement », la profondeur qui « est le moyen qu'ont les choses de rester nettes, de rester choses », par lequel « elles coexistent de proche en proche, elles glissent l'une dans l'autre et s'intègrent ». La danse aurait la spécificité de porter ce geste du peintre jusqu'à sa radicalité, de le retourner sur elle-même et donc d'apparaître *comme* « retrait » ou « recul », d'inverser *sa propre* phénoménalité, de *se* déployer comme événement de phénoménalisation. En révélant sa propre dimensionalisation elle s'avère rayonnement en cours, production de phénomènes diaphanes, ouverts en porte-à-faux sur l'opération qui les projettent dans le perceptible. Tout en s'offrant tout entière au moment et à l'endroit où elle a lieu, dans le spectacle de son déploiement, sa phénoménalité échappe pourtant toujours à la saisie, ne se donne jamais vraiment, elle glisse vers ses conditions.

*Up to date*² de Claudia Triozzi pousse à l'extrême ce porte-à-faux d'apparitions disparaissant au profit de ce qui les supporte. Ce solo joue d'une part avec l'effet de ton sur ton³ des costumes et du décor (*cf.* photographie ci-contre), et d'autre part avec le décalage que l'amplification de la voix de la danseuse (l'émission de ses sons par des enceintes) produit entre la possibilité de l'entendre clairement et l'impossibilité de localiser la source de ce qu'on entend ; et cette mise en scène de la perceptibilité est enrichie par la grande complexité des motifs visuels et des variations sonores. À mesure qu'elle les retire, le spectateur s'aperçoit que Claudia Triozzi porte de multiples couches de vêtements confectionnés dans des tissus identiques à ceux des panneaux du praticable (un mur comprenant des niches et des marchepieds) sur lequel elle se déplace. Alors que les modulations sonores qu'elle produit sont presque immédiatement perceptibles et, malgré leur étrangeté, identifiées comme vocales (mais quelle voix ?), son corps émerge difficilement, sa visibilité s'enfouit dans son support et

1 Cette citation et les suivantes, *Le Visible et l'invisible*, p.272.

2 Créé au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, le 7 mai 2007.

3 Les formes imprimées sur les tissus ont été réalisées par le physicien Jacques Ninio, spécialiste des illusions d'optique. L'association de ces motifs, du travail de la lumière, des déplacements de la danseuse et de son progressif « effeuillage » créent une impression d'instabilité visuelle.

son fond. L'«effeuillage» fonctionne comme une promesse d'entrée dans la visibilité¹, d'exposition du corps mais aussi de ses mouvements grâce au contraste que créerait l'homogénéité de la peau sur les motifs chamarrés du décor; et les successives «déceptions» provoquées par la superposition de couches de tissus et le retardement incessant du dévoilement de la nudité font glisser la perception des phénomènes engendrés par le déplacement, le déshabillage et le chant vers la révélation de leurs axes et pivots. La couleur qui fait voir et dissimule, la lumière et les ombres qui dessinent des lignes et les brouillent, les sons qui peuvent faire entendre et perdre de vue, mais aussi les lignes de l'horizontalité et de la verticalité qui se renversent ici puisque le mur devient support et que le corps semble s'y ensevelir, tous ces «*qualia*»² phénoménalisant se donnent comme dimensions, conditions de l'apparaître et du disparaître, et non comme phénomènes fixes, stables, pleins et suffisants.

Les pièces de danse contemporaine sont donc bien productrices de phénoménalité, mais elles proposent moins un arrachement à la phénoménalité ordinaire au profit d'une extra-phénoménalité, qu'on nommerait le spectacle, qu'elles n'offrent une ouverture vers le porte-à-faux de leur apparaître. Ce qui se passe, s'inscrit et s'éprouve manifeste la dimensionnalisation de son avoir lieu, dévoilant la puissance phénoménalisante qui lui permet d'advenir et l'échappée fragile en quoi consiste chaque apparition qui le constitue.

1 Ce jeu sur l'exhibition et l'instabilité, voire l'indétermination des apparitions, sera au cœur de la proposition de Claudia Triozzi à la Halle de la Villette pour *Nightshade*, à l'automne 2007, soirée consacrée à des variations chorégraphiques sur le strip-tease.

2 Merleau-Ponty utilise plusieurs fois cette catégorie (dans *L'Œil et l'esprit* – p. 84 – il l'attribue à R. Delaunay – *Du Cubisme à l'art abstrait*) pour désigner ce qui est de l'ordre de la qualité sensible, du phénoménal, mais qui ne constitue pas un quelque chose. Le «*quale*» apparaît, mais ne forme pas à lui seul une manifestation déterminée et circonscrite, il s'articule à d'autres «*qualia*» pour se différencier et s'inscrire dans la phénoménalité d'un tout organisé.

c] Accompagner la poussée de l'être et faire danser la chair

Enfin, les œuvres de danse font événement dans le monde perceptible et s'offrent comme expérience d'un avoir lieu chorégraphique en manifestant le porte-à-faux qui articule leur déploiement à la réalité, autrement dit en manifestant les modalités selon lesquelles leur production phénoménale participe de la réalisation de ce qui est. Pour l'exprimer encore différemment, ces pièces s'avancent et se distinguent dans le monde déjà là et toujours en cours en dévoilant l'enracinement et l'émergence de leurs apparitions en porte-à-faux depuis l'être. Elles ne viennent pas au devant du public par l'interposition d'un voile qui dissimulerait la réalité et l'inscription de la danse dans le mouvement global de phénoménalisation de cette réalité. Elles ne se rapportent pas non plus à l'effectivité par sa représentation, par un acte d'évocation qui demeurerait séparé de son référent. L'expérience chorégraphique ne consisterait pas à pénétrer et s'enfermer pour un temps dans un monde artificiel, illusoire, juxtaposé et qui se substituerait à la réalité. La puissance phénoménale des spectacles de danse accompagne, poursuit et dévoile au contraire le processus d'ontogenèse du réel, la dynamique génératrice qui fait qu'il y a monde et, en lui, du chorégraphique. Le déroulement de ces pièces se donne comme apparaître, c'est-à-dire comme engagée dans un processus d'entrée dans l'effectivité, incluse dans une poussée qui l'excède et qu'elle révèle. La dynamique de production phénoménale, comme les apparitions ainsi générées quand une danse s'effectue et se montre, s'avère relever de la réalité et dévoile le caractère processuel et inachevé de l'avènement de ce qui est. Le régime d'apparaître d'un spectacle chorégraphique serait donc problématique également au sens où les phénomènes perceptibles que celui-ci engendre et qui l'actualisent exposent leur articulation à une réalité en porte-à-faux, c'est-à-dire à un être toujours en cours d'émergence, jamais tout à fait là où il se produit et pourtant nulle part ailleurs, donc à une effectivité ouverte, inachevée. En manifestant le procès de son avènement phénoménal et de son déploiement perceptible, la danse s'offrirait comme mise en œuvre de ce que Merleau-Ponty nomme l'être brut.

Comment le philosophe pense-t-il la réalité telle qu'elle se livre dans la réduction phénoménologique et comment la notion d'être brut qu'il élabore dans cette tentative de rendre compte de l'apparaître de ce qui est peut-elle éclairer ce qu'il en est de l'expérience chorégraphique ? Merleau-Ponty montre qu'il faut renoncer à penser l'être comme une réalité substantielle transcendante, que les phénomènes ne feraient qu'indiquer, que la perception manquerait essentiellement et dont l'expérience ne saisirait qu'une trace, un vestige. Décrivant l'effectivité telle qu'elle se donne, se manifeste, il constate qu'*il n'y a rien d'autre qu'une opération inchoative d'« éclatement », de « déflagration » ou de « déhiscence »*. La profusion phénoménale du monde perceptible apparaîtrait comme la surface d'effectuation et de détermination d'un être vertical qui n'est rien d'autre tout en n'étant jamais totalement cette horizontalité. L'être brut ne désigne donc pas un absolu séparé mais un effort persistant d'effectuation, de manifestation, une puissance d'apparition. Son accomplissement étant toujours en cours, il ne cesse de se déployer généreusement et pourtant il échappe à toute saisie définitive et intégrale. Il se refuse à la sommation, à l'intégration comme à la subsomption puisqu'il consiste dans le mouvement même de l'apparaître, basculant sans cesse dans ses apparitions sans jamais s'y déverser ni s'y achever. C'est pourquoi Merleau-Ponty affirme

« élaborer un tel concept de l'être que les contradictions, ni acceptées, ni "dépassees", trouvent en lui leur place. Ce que les philosophies dialectiques modernes n'ont pas réussi à faire [...] deviendrait possible pour une ontologie qui découvrirait dans l'être même un *porte-à-faux* ou un mouvement »¹.

L'être, la réalité devraient donc être pensés comme « *Wesen* », c'est-à-dire comme poussée ontogénétique, « indéfinie surrection »². Chacune de ses apparitions ouvre et ferme à la fois l'accès à l'être brut, elle manifeste et recouvre d'un même mouvement la béance dont il jaillit, qu'il ne cesse de combler, à laquelle il résiste et qu'il est cependant. R. Barbaras explique que l'être brut est conçu par Merleau-Ponty comme « identité du contenu et de l'opération »³ et par là qu'il « se confond avec l'œuvre de sa manifestation ou de son expression », « n'a de tenue et de teneur qu'en se faisant multiplicité des étants apparaissants »⁴, il « n'est donc substrat qu'en se faisant puissance productrice ». Les œuvres de danse contemporaine déploient et manifestent une fécondité, une productivité phénoménale qui s'avèrerait donc être celle-là

1 *Résumés de cours*, p.128. Je souligne.

2 E. de Saint Aubert *Vers une Ontologie indirecte*, *op. cit.*, p.57.

3 Cette citation et la suivante: R. Barbaras *Le Tournant de l'expérience*, « De l'ontologie de l'objet à l'ontologie de l'élément », *op. cit.*, p.217.

4 Cette citation et la suivante: *ibid.*, p.222.

même de la réalité, d'un être qui apparaît, se dépose dans les manifestations de son advenue effective et pourtant demeure en retrait de ses phénomènes. Chaque spectacle s'offre comme une puissance génératrice d'apparences, de données perceptibles dans lesquelles la danse s'incarne sans s'y laisser enclorre; il se réalise dans un « éclatement » fécond qui se livre sans se déposer et il expose ainsi la participation de son avènement à l'inépuisable dynamique d'exposition de la réalité, à la poussée verticale de l'être brut, du « *Wesen* »: il accompagne en le révélant « le *porte-à-faux* de l'Être, toujours à la fois en deçà et au-delà de lui-même »¹.

Décrivons les modalités selon lesquelles *Turba*² de Maguy Marin manifeste ce porte-à-faux de l'être brut se phénoménalisant; voyons comment, au cours de ce spectacle, la danse dévoile le mouvement de prolifération par lequel le réel advient, s'expose tout en demeurant béant, imminent. La première partie de la pièce consiste en une succession de soli, de duos et de trios³. En fond de scène se trouve une estrade qui s'étend sur toute la largeur du plateau et fonctionne comme une coulisse à vue⁴. Cet espace semble d'autant plus exigu qu'il est encombré d'accessoires et de costumes et que les interprètes qui y sont rassemblés – s'y affairant, y discutent, se reposent, observent ce qui se passe sur la scène, déplacent certains objets ou rangent ceux qui ont été utilisés – sont nombreux⁵. Chacun à leur tour, les danseurs se munissent de quelques accessoires et d'un costume, quittent ce lieu de retrait ou du moins de recul et s'avancent au milieu des rangées de tables qui quadrillent le centre de l'espace d'exposition. Calmement, parfois aidés d'un ou deux acolytes, ils se préparent, s'accoutrent, prennent place, adoptent l'attitude dramatique requise; l'éclairage se modifie, se focalise sur

1 *Ibid.*, p.219. Je souligne.

2 Créé à l'occasion du Festival de danse de Cannes, au Théâtre Debussy, le 26 novembre 2007.

3 C'est cette première partie qui fit scandale au Théâtre de la Ville en février 2009, au point que Maguy Marin interrompit le spectacle. Yoann Moreau en témoigne dans son article « *Turba*, un spectacle transgressé »:

« Dans la salle la tension s'accroît: qui lance des invectives, qui applaudit inopinément, qui rit ouvertement et de manière provocatrice, qui tousse et se raclé la gorge. Le public également transgresse son rôle de spectateur, il participe. Un homme se lève soudain à quelques sièges de moi et s'élançe sur la scène où il se met à danser une parodie de son désir de danse telle qu'il l'entend, une satire du spectacle. L'un des interprètes jaillit avec un masque de colère. Il se jette sur lui et projette l'intrus au sol. Ils se battent au pied de la scène et je ne peux me départir d'une (fausse) impression: cette joute à les allures d'un spectacle. Les poings ne heurtent pas les visages, les mouvements sont amples, peu efficaces. De fait leur terrain de querelle est d'un autre ordre. On se bat pour un espace imaginaire, la scène.

Les lumières s'allument dans la salle. Une femme avec un micro descend les escaliers. Elle informe que le spectacle "ne peut continuer dans ces conditions". [Texte daté du 8 février 2009, publié sur internet à cette adresse: <http://editions-papiers.org/laboratoire/turba-un-spectacle-transgresse/>]

4 En effet, tout en restant visibles, les danseurs s'y comportent comme dans un espace de retrait de l'exposition mais aussi de rangement des accessoires (plantes vertes, costumes, chaises, etc.).

5 Cette pièce compte onze interprètes.

eux et ils jouent une saynète. Chacun incarne une figure archétypique (soldat de la première guerre, citoyen romain ou rhéteur, fillette de bonne famille, *etc.*), déclame un extrait du *De Natura rerum* de Lucrèce dans une langue différente (français, polonais, latin, espagnol ou italien) en le mettant en scène suivant quelques canons caractéristiques d'un genre (chant patriotique, dialogue shakespearien, théâtre antique, comptine burlesque, *etc.*). Soudain, l'obscurité tombe, un éclair traverse le plateau, des craquements assourdissants et une violente tempête se font entendre. On devine une agitation immense, un bouleversement proche de la catastrophe, le décor semble secoué, dévasté. Quand le calme et la lumière reviennent, on découvre en effet un plateau totalement désordonné : les tables sont désorganisées, certaines sont renversées, les accessoires sont éparpillés, les portants sur lesquels les vêtements étaient suspendus sont vides et les interprètes paraissent avoir revêtus au hasard ce qu'ils ont pu trouver, sans distinction de genre, de style, d'époque, ni de goût. Pourtant, dans cette confusion, des places s'organisent, des activités émergent (*cf.* photographie ci-contre). Les éclairages, les associations de couleurs, les airs de musique joués par certains et les pas de danse effectués par d'autres font surgir des tableaux. De nouvelles saynètes se jouent, des paroles sont de nouveau prononcées, selon une nouvelle scénographie, plus complexe et vivante, moins abstraite qu'au cours de la première partie du spectacle, autorisant des juxtapositions et des chevauchements. Les interprètes occupent cette fois tous ensemble l'intégralité du plateau, certains se rassemblent, partagent un moment puis se séparent. Une atmosphère de jeu s'installe : jeu musical, jeu de miroir, jeu de mots, jeu théâtral... Le désordre se différencie et s'agence ; il se révèle accueillant, propice, fécond et riche de possibles.

Cette pièce de Maguy Marin s'organise donc en tableaux et vignettes qui se succèdent d'abord rituellement puis, après la secousse qui renverse la disposition du plateau et le patient enchaînement des saynètes, qui coexistent, s'enchevêtrent, glissent les uns dans les autres. Une diversité de moments ou d'épisodes se forment par la combinaison de quelques éléments : dès lors qu'une attitude, quelques gestes caractéristiques, un mode illocutoire déterminé, quelques costumes et accessoires se trouvent associés, agencés et mus avec une certaine cohésion, une unité se dessine, une organicité s'ébauche. Que des fragments se rapprochent et que leurs mouvements se relient, et déjà une image se coagule, germe et croît ; qu'un de ces constituants se détache ou se modifie, qu'un nouveau composant apparaisse, et déjà le tableau se dissout, un autre se profile. En révélant cette dynamique indéfiniment productrice de concrétions provisoires, qui se font et se défont au gré des combinaisons et des perturbations, *Turba* manifeste une puissance féconde qui n'en finit pas d'apparaître,

d'engendrer des ordonnancements, dissociations et réagencements qui se suivent, parfois se chevauchent, s'emboîtent ou se heurtent, se détériorent, se brisent ou s'effritent, qui s'équilibrent, se développent et passent donc, sans se stabiliser définitivement ni se cristalliser une fois pour toutes. Ainsi, durant la première partie du spectacle, par un jeu de variation des langues, des tons et des mises en scène, des saynètes très différenciées surgissent de l'encombrement du fond de scène et de l'homogénéité ordonnée du plateau quadrillé par des rangées de tables; et au cours de la seconde partie, malgré le désastre, au cœur du désordre provoqué par la tempête, de nouveaux modes d'organisation de la phénoménalité émergent, des arrangements mobiles, harmonieux et vivants se déploient, résistant à l'éparpillement désespérant des vestiges. La notion merleau-pontyenne d'éclatement de l'être brut, aussi nommée déhiscence, prend ici tout son sens: elle permet de penser une fécondité fluente, incessante, qui ne se perd ni dans une uniformité pleine, figée, ni dans une diversité fractionnée et chaotique. Le « *Wesen* » se déploie dans un mouvement continu d'émergence, une persistante opération de détermination qui se solde par des équilibres inattendus, pour ainsi dire inespérées, mais aussi par leur perpétuelle mobilité et leur inévitable transformation. On comprend alors aussi que le philosophe envisage ce processus de réalisation de l'être dans son apparaître sur le modèle du porte-à-faux: l'être n'est rien d'autre que la dynamique d'engendrement par laquelle il s'effectue, se manifeste et pourtant se trahit, échappe. L'opération ontogénétique par laquelle il y a phénoménalité, ou plus exactement phénoménalisation toujours en cours, consiste en une infatigable poussée génératrice qui s'accomplit en produisant et en exposant des configurations qui la dévoilent sans la contenir, qui jaillissent hors de tout aplomb, sans socle, qui la transcendent donc et la réfléchissent pourtant, se retournent vers elle comme une source à laquelle elles ne cessent de se nourrir pour croître, se transformer et disparaître au profit de nouvelles configurations imprévisibles. Les tableaux de *Turba* se présentent comme ces apparitions « impossibles » et inespérées, pour ainsi dire miraculeuses et nécessaires à la fois, c'est-à-dire comme ces productions par lesquelles l'être se détermine, exauce sa tension, sa révolution contre l'indistinction et la fixité, contre le vide et le plein, mais n'accomplit jamais sa fécondité au point de l'achever. Les images ainsi produites ne se déposent ni ne s'arrêtent, elles se bousculent, se concurrencent, se rencontrent, entrent en résonance, s'affrontent et parfois s'accordent au point de se mêler, dans un « éclatement » fluent. Une même tourbe se façonne en cette « déflagration », cette turbulence. Le spectateur assiste finalement moins à une collection de tableaux qu'à la frondaison d'une même puissance génératrice. *Turba* montre moins des images valant pour elles-mêmes qu'elle ne célèbre leur

surgissement; elle expose moins une suite de moments chorégraphiques qu'elle ne propose l'expérience d'une danse irréductible aux phénomènes qui jaillissent avec son effectuation. La danse se révèle sur le mode problématique d'un apparaître que l'être se donne, dans lequel il se donne, en quoi il consiste même, mais qui lui échappe en porte-à-faux, tout comme, pour Merleau-Ponty, le peintre ne représente pas un visible mais le mouvement par lequel l'être se fait visibilité sans jamais s'y résoudre, ou comme les lignes et les couleurs d'une peinture ne dévoilent pas l'essence d'un paysage mais expose son rapport de réversibilité et d'échappée à l'égard d'« un monde presque fou, puisqu'il est complet n'étant cependant que partiel »¹. La pièce de Maguy Marin révèle le porte-à-faux ontogénétique par lequel l'il y a de la réalité advient et par là elle offre à ses spectateurs d'expérimenter « cette vision dévorante, [qui] par-delà les “données visuelles” ouvre sur une texture de l'Être dont les messages sensoriels discrets ne sont que les ponctuations ou les césures ».

Tentons de pénétrer un peu plus avant dans la description de cette ontogénèse que la danse accompagne et révèle et de rendre compte des modalités de cet avènement en porte-à-faux de l'effectivité au cours des pièces chorégraphiques. Participant de l'effervescence de l'être, les œuvres de danse se donnent comme « surface d'une profondeur »², comme perceptibilité articulée à une poussée phénoménalisante selon un rapport d'empiètement et de quasi-réversibilité – ce que Merleau-Ponty nomme aussi « chair ». L'avoir lieu d'une danse engendre une surface sensible faite d'apparitions spatio-temporellement localisées et, à la faveur d'une « réflexivité en *porte-à-faux* »³, ces dernières s'avèrent jaillir d'une profondeur indéfiniment tendue vers sa manifestation. Tout en s'exposant, chaque donnée perceptible produite par et pour le déploiement d'une pièce chorégraphique signale obliquement la béance dont elle surgit, ce gouffre creusé et parcouru par un geyser phénoménal. Le réel qui se donne dans l'expérience chorégraphique révélerait le procès « dimensionnalisant »⁴ que la perception or-

1 Cette citation et les suivantes : *L'Œil et l'esprit*, p.27.

2 *Le Visible et l'invisible*, p.180

3 M. Richir « Le sensible dans le rêve », in : *Notes de cours sur L'Origine de la géométrie de Husserl*, « Recherches sur la phénoménologie de Merleau-Ponty », p.245. M Richir utilise cette expression pour nommer la relation de la surface et de la profondeur, du *Bild* et du *Wesen* que Merleau-Ponty décrit dans une note de mai 1960 (*Le Visible et l'invisible*, p.309, note citée et commentée en introduction de ce travail). Le *Wesen* s'offrirait une phénoménalité en un *Bild* qui apparaîtrait à son tour comme présentation d'un être imprésentable, extrait d'une puissance inchoative, toujours en cours d'accomplissement.

4 R. Barbaras rappelle que pour Merleau-Ponty la profondeur est la dimension des dimensions : « La profondeur est bien la première des dimensions. Non pas parce qu'il n'y a de formes et de plans définis que si l'on stipule à quelle distance ils se trouvent de moi, mais parce qu'elle délivre un sens tout autre de la dimension, une dimensionnalité originnaire qui est irréductible aux dimensions de l'espace métrique ». [*De l'Être du phénomène*, op. cit., p.246]

dinaire ignore. On peut alors considérer que l'apparaître des pièces de danse fait événement en soulevant ce que Claudel présente comme la question de l'« heure »¹ et que Merleau-Ponty évoque à plusieurs reprises :

« De moment à autre, un homme redresse la tête, renifle, écoute, considère, reconnaît sa position : il pense, il soupire, et, tirant sa montre de la poche logée contre sa côte, regarde l'heure. *Où suis-je?* et *Quelle heure est-il?* telle est de nous au monde la question inépuisable »².

La question de « l'heure » n'est pas à comprendre comme la recherche d'une mesure, ni même d'une réponse, mais comme « un appel à la totalité auquel aucun être objectif ne donne réponse »³. Face à ce qui se donne, devant le spectacle des apparitions, elle consiste dans le surprenant sentiment de l'apparaître, c'est-à-dire d'une phénoménalité manifestant obliquement son avènement. La question de l'heure survient comme un éveil, pour ainsi dire une révélation : le perçu s'avère surgir d'une profondeur, procéder d'une générativité primordiale et attester d'une présence, voilée, et une absence, dévoilée, – celle de l'être brut. L'ici et le maintenant soulèvent cette question dès lors que l'ouverture horizontale d'un champ se déploie comme articulée à un tout toujours en cours, intotalisable. Pour Claudel, si l'on est attentif aux résonances existentielles de l'énoncé « Quelle heure est-il? », on y entend retentir un constat et un étonnement, dans les termes de Merleau-Ponty une « foi » inséparable d'une « interrogation », à l'égard de l'il y : constat que *cela* apparaît et étonnement que cela *apparaît*. Le perceptible s'éprouve soudain comme « déploiement différentiel de l'Être »⁴, c'est-à-dire que le perçu se donne comme émergence en porte-à-faux d'un être auquel ce perçu doit son advenue et échappe pourtant. Dans *Turba*, la question de l'heure ainsi comprise est soulevée par les intervalles entre les saynètes de la première partie comme celui qui sépare et relie le plateau où ces tableaux s'exposent et la coulisse à vue en fond de scène, les écarts entre les langues et les mises en scène du texte de Lucrèce, la tempête, la confrontation des deux

1 L'articulation dans la chair des phénomènes et de l'être brut fait l'objet de nombreuses analyses de la part des commentateurs de Merleau-Ponty. Mon objet n'est pas de les reprendre et de les résumer, mais de montrer que cette liaison ontologique permet de penser le mode d'apparaître des spectacles de danse contemporaine et que ces derniers me permettent de souligner le caractère de porte-à-faux de cette liaison. Je choisis donc de me limiter à la reprise de l'analyse par certains commentateurs d'un point précis et, à mes yeux, significatif : la question claudélienne de « l'heure », qui s'avère fréquente dans *Le Visible et l'invisible* et les derniers manuscrits. Cette question est étudiée en particulier par F. Colonna dans « Merleau-Ponty et la simultanéité » (*Figures et fonds de la chair, Chiasmi international* n°4, Paris, Vrin, 2002) et par E. de Saint Aubert dans *Vers une Ontologie indirecte* (p.54 sq) et dans *Merleau-Ponty aux frontières de l'invisible* (p.258 sq).

2 Claudel, *Art poétique*, cité par exemple dans *Le Visible et l'invisible*, p.140.

3 *Le Visible et l'invisible*, p.141.

4 F. Colonna « Merleau-Ponty et la simultanéité », *Figures et fonds de la chair, Chiasmi international* n°4, op. cit., p.227.

parties de la pièce, la confusion d'abord désespérante dont les tableaux de la deuxième partie émergent, les frictions entre ces épisodes et les jeux complexes au sein de chacun, *etc.* Ces aspects ouvrent une perspective sur le porte-à-faux ontogénétique, par lequel l'être se fait réalité effective, s'accomplit en basculant dans la phénoménalité, et ainsi par lequel chaque apparition ramène au bord de l'immensité productive et s'éprouve comme extraite d'une « indéfinie surrection ».

Manifestant le porte-à-faux de leur réalisation, les spectacles de danse contemporaine dévoilent donc l'équilibre fragile et audacieux de leur surgissement. Voyons pour terminer, en contrepoint de *Turba*, comment l'articulation des phénomènes à une épaisseur qui les génère et qu'ils dépassent se révèle dans la puissante retenue des pièces de Myriam Gourfink. Au cours de ses spectacles, la lenteur et la précision des mouvements effectués et l'intense concentration des interprètes font sentir ce jeu de bascule de l'invisible dans le visible, d'empiètement charnel de la profondeur sur la surface, ce jeu de réalisation et de réversion toujours inaccomplies de l'être par son apparaître. Chaque aspect perceptible apparaît comme l'avènement de l'immense dans le minuscule, le précieux aboutissement d'un mystérieux travail, comme la fine pointe d'un effort souterrain. Qu'il assiste au subtil tremblement d'un muscle, à l'écartement des doigts d'un pied ou à leur saillie avant de se poser au sol pour y trouver un appui profond, le spectateur éprouve la délicate vibration d'une poussée venue des profondeurs pour jaillir et se déployer dans le sensible. Prenons l'exemple de *This is my house*¹. La première et plus longue partie de la pièce se déroule côté jardin. Cinq danseuses apparaissent sous la lumière d'un plafond de moniteurs (*cf.* photographie ci-contre); ce dernier est d'abord suspendu à cinquante centimètres du sol et se soulève lentement jusqu'à deux mètres. Les danseuses suivent cette ascension tout en passant par des positions toujours en cours de transformation. La musique se déploie crescendo comme une longue vague de plus en plus volumineuse et dense. Une poussée verticale émerge, comme retenue par la peau du sensible qu'elle étire, gonfle et distend. Cette pression puissamment contenue se manifeste par des vibrations : scintillement des moniteurs, frémissement des enceintes et tremblement des corps. Un élan générateur, similaire à celui de la durée bergsonienne traversant la matière comme

1 Créé à l'occasion du Festival Mettre en scène, au Théâtre de Cornouaille-Quimper, le 10 novembre 2005.

une main la limaille de fer¹, semble animer le spectacle et toujours menacer de le déborder; il engendre une phénoménalité qui se donne comme partielle, toujours éminente. La danse a lieu en se tenant au point de passage en porte-à-faux du *Wesen* dans le perceptible, au point de bascule et d'émergence de cheminements secrets dans la clairière de l'apparaître. Myriam Gourfink souligne la préciosité et la nature superficielle des aspects sensibles de ses danses en les qualifiant d'« ornements »². Il y a événement, « cela » a lieu parce que cela n'explose pas, la « déhiscence » n'est pas pure dispersion, comme la révolution pour Merleau-Ponty n'est pas simple destruction; mais « cela » n'impluse pas non plus, les danseuses se meuvent bel et bien, le volume de leur espace et celui de la musique s'accroissent, la danse se développe et s'expose, comme la révolution pour Merleau-Ponty n'est pas irrémédiablement destinée à se perdre en pénétrant dans la contingence historique, elle n'est pas condamnée à se trahir dans l'ineffectivité d'un échafaudage idéologique et utopique ou la fixité d'un régime autoritaire. La pièce offre une expérience chorégraphique en manifestant la solide résistance qu'elle impose et le léger lâcher-prise qu'elle concède à la puissante vague d'ontogenèse qu'elle réveille et éclaire. Dans les dernières minutes du spectacle, alors que les danseuses ont quitté le plateau et le milieu lumineux des écrans, deux interprètes réapparaissent côté cour, vêtues des mêmes costumes. Cette fois la lumière est très vive et diffuse, le plateau est totalement éclairé, le musicien et les multiples équipements qui se trouvent sur la scène sont tout aussi visibles que les danseuses. Ces dernières commencent à se mouvoir debout, plus lentement encore qu'au cours de la précédente séquence. Alors que, durant la première partie, sous le plafond

1 Cette célèbre métaphore est ainsi formulée dans *L'Évolution créatrice* :
« Nous comparions le procédé par lequel la nature construit un œil à l'acte simple par lequel nous levons la main. Mais nous avons supposé que la main ne rencontrait aucune résistance. Imaginons qu'au lieu de se mouvoir dans l'air, ma main ait à traverser de la limaille de fer qui se comprime et résiste à mesure que j'avance. À un certain moment, ma main aura épuisé son effort, et, à ce moment précis, les grains de limaille se seront juxtaposés et coordonnés en une forme déterminée, celle même de la main qui s'arrête et d'une partie du bras. Maintenant, supposons que la main et le bras soient restés invisibles. Les spectateurs chercheront dans les grains de limaille eux-mêmes, et dans des forces intérieures à l'amas, la raison de l'arrangement ». [Paris, Alcan, 1908, p.102]

2 Lors d'un entretien avec S. Troche et moi, mené le mardi 7 mars 2009, Myriam Gourfink a expliqué qu'elle juge sa danse ornementale. Dans l'article restituant ce dialogue on peut lire :
« ce que je vise, c'est une danse "ornementale", une danse dont le propos n'est pas l'efficacité, mais dont le mouvement recherche des courbures, quelque chose de précieux, un mouvement qui ne sert à rien, qui n'est pas nécessaire. Je recherche un vocabulaire "savant", qui ne cherche pas à traduire quelque chose de l'ordre du quotidien ». [« Temps tirillés et perceptions infimes », *art. cit.*, p.131-132].

La phénoménalité ornementale soulèverait la question de l'heure en raison de son caractère manifestement inutile et pourtant exigeant. Les danseuses s'efforcent d'effectuer avec la plus grande précision des mouvements qui ne paraissent avoir d'autre finalité que leur réalisation et leur exposition. Cette mobilité productrice d'ornements se déploie comme un élan tout entier tendu vers son actualisation phénoménale.

d'écrans, les interprètes se déplaçaient et se relevaient très progressivement en effectuant d'étranges étirements et recroquevillements, pendant ce second moment les deux femmes font des mouvements simples, géométriques, ressemblant à des amorces de pas orientés dans des directions nettes (avant, arrière, côté). Les lignes sont claires. La poussée de l'être se fait topographique, elle paraît écrasée, dévidée, au bord de l'exténuation, pour ainsi dire éviscérée et exhibée sans vie. Les mouvements extrêmement retenus et précis des danseuses paraissent résulter de la confrontation entre une opération profuse qui tend à se réaliser en se configurant et la plénitude uniforme et aride d'un En Soi dans lequel les événements se dissolvent. Finalement, d'une séquence à l'autre de *This is my house*, tout est identique et tout est différent: le même spectacle continue, sur le même plateau, avec les mêmes danseuses, une même mobilité se déploie lentement et sans accentuation, mais l'opération de phénoménalisation conduite depuis les profondeurs de l'imperceptible se manifeste d'abord dans un bouillonnement généreux, complexe, vibrant et sans cesse croissant, alors qu'elle semble se heurter ensuite à une contraction des pores du visible, la pression s'exaspère – face à la réduction des jeux, des écarts et des points de passage le porte-à-faux est amené à ses extrémités, au bord de l'impossible, du déséquilibre, et en l'occurrence de l'immobilité, de la cartographie.

On comprend donc que les œuvres de danse contemporaine se donnent en et comme porte-à-faux surgi depuis une profondeur imprésentable et pourtant génératrice de présentations qui la réalisent sans l'exaucer. Manifestant l'articulation de leur surface perceptible au processus qui l'engendre, « [les] formes [sont des] "cicatrices" de forces et [les] forces vibrent dans [les] formes »¹. Les spectacles se déploient et apparaissent finalement comme des « gonflements »², pour reprendre une métaphore merleau-pontyenne, c'est-à-dire comme des manifestations sur une membrane phénoménale révélant la respiration de l'être brut.

Pour conclure ce premier temps de mon analyse, et confirmer son opérativité, je voudrais montrer qu'elle permet d'éclairer³ un moment particulièrement déstabilisant, voire inquiétant, de la représentation de *Bleib*⁴ de Michel Schweizer du 10 février 2007 à la Ferme

1 Notes de Cours 1959-1961, « L'ontologie cartésienne et l'ontologie aujourd'hui », p. 173.

2 *Le Visible et l'Invisible*, p. 286.

3 Cet éclairage ne se veut cependant pas une explication et encore moins une résolution mais bien plutôt une proposition d'explicitation discursive, voire un creusement de l'étonnement, du sentiment problématique que cette pièce et plus spécialement cette représentation du 10 février 2007 peuvent provoquer.

4 Créé dans le cadre du festival Hors Saison d'Arcadi, à la Ferme du Buisson, à Noisiel, le 10 février 2007. La feuille de salle précise que le titre peut se traduire par *Pas bouger!*

du Buisson. Cette pièce rassemble des chiens de garde et leurs maîtres-chiens, un ancien légionnaire, un chômeur, un danseur, un psychanalyste et un philosophe. Ces protagonistes exhibent, et certains tentent d'analyser, les conséquences d'une vie d'apprentissage et de travail, de discipline et de service. Ils témoignent de la multiplicité et de la variété des injonctions auxquels un individu est soumis dès lors qu'il s'inscrit dans une communauté, qu'il tente de s'y insérer, d'y être reconnu ou qu'il résiste et se refuse à l'obéissance. Ils exposent les répercussions que diverses formes d'ordres peuvent avoir sur un vivant, humain ou non, jusque dans les plus intimes dimensions de son être. La seule considération du comportement des bergers allemands dans l'important volume de la scène du théâtre de la Ferme du Buisson, sous les projecteurs, dans le bruit du spectacle et face au public de cette grande salle, met au jour le porte-à-faux constituant l'apparaître de cette œuvre, c'est-à-dire, plus précisément, la contingence, la fragilité comme l'effectivité, mais aussi la violence de l'événement chorégraphique qui se donne des contours pour avoir lieu. En effet, l'obéissance des chiens dépend manifestement de l'attention soutenue des dresseurs, elle paraît tenir à un fragile équilibre entre fermeté, menace, bienveillance et gratification. Les chiens semblent se contenir difficilement, hésiter à se montrer dociles face aux contraintes et aux exigences du dispositif spectaculaire, on les sent comme sur le point de s'effrayer, de se cabrer et de s'enfuir. Contrairement aux bêtes de cirque, ils sont davantage perturbés que stimulés par la présence d'un public ; ils ne demeurent sur le plateau et ne se plient aux commandements que parce que leurs maîtres, toujours sur le qui-vive, les rappellent sans cesse à l'ordre. L'apparaître se déploie alors en porte-à-faux, selon un régime problématique – reprenons-en les trois aspects fondamentaux.

Premièrement, c'est la révélation de cette tension entre l'autorité et son exhibition scénique qui crée *l'écart* grâce auquel la situation et les événements qui s'y déroulent se distinguent du tout du monde, émergent de la *promiscuité* et se donnent des contours pour que l'œuvre ait lieu et s'expose. L'avènement du spectacle procède de cet effort manifeste des animaux et des dresseurs, de la solidité des liens tissés par le dressage, ici mis à l'épreuve de la scène. La soumission des chiens et la domination des maîtres sont portées au bord de leur point de rupture et c'est à ce comble qu'ils doivent se maintenir pour éviter que l'apparaître de la pièce en cours n'échappe, ne glisse dans son horizon et que ses aspects perceptibles ne se dissolvent dans la totalité mondaine qui l'enserme. Deuxièmement, les *dimensions* de la phénoménalisation *vibrent* dans cette mise sous tension du dressage. Ce qui arrive entre les bergers allemands, les dresseurs, les autres protagonistes de la pièce et le public (auquel il est demandé de demeurer discret, d'éviter les bruits et les mouvements autant que possible), la

production phénoménale procédant de ces relations se donne comme actualisation et mise à l'épreuve des sillons et des pivots du conditionnement. Chacun sent la puissance mais aussi la contingence des règles et des habitudes qui sous-tendent le déroulement et l'apparaître de l'œuvre. Troisièmement, la combinaison et l'impossible superposition des principes propres au dressage et de ceux du spectacle forment un cadre à la fois exigeant et quelque peu branlant, traversé d'injonctions se contredisant et dès lors s'avérant paradoxales. *La poussée de l'être brut* trouve dans ce système corseté et pourtant instable un filtre et un support pour se réaliser, pour convertir sa puissance d'éclatement en une effectivité perceptible ; et cette opération génératrice se dévoile en tant que telle à travers les vacillements et les boitements que provoquent les dissonances de cet assemblage de dimensions. Si cet apparaître en porte-à-faux, sans aplomb, – qui émerge tout en révélant le processus par lequel il se donne des contours, s'organise selon des dimensions et surgit comme surface d'une profondeur – s'avère particulièrement sensible dans le travail des chiens et de leurs maîtres, c'est que les premiers semblent en permanence au bord de désobéir aux commandements des seconds. Cependant la phénoménalité produite par les autres protagonistes de la pièce se manifeste également en porte-à-faux, répondant aux injonctions parfois paradoxales d'un double conditionnement, celui du dressage socio-professionnel et celui de la convention théâtrale. Tout ce qui a lieu et se montre au cours de *Bleib* se déploie selon un régime problématique ; une question lancinante accompagne le déroulement du spectacle : ce qui advient ici prolonge-t-il et reconduit-il une tradition de soumission des individus aux *diktats* de la bonne tenue ou la manifestation de la violence et de la contingence de cette servitude ordinaire permet-elle de la désamorcer et promet-elle une dissolution des pouvoirs disciplinaires au sein même de cette pièce chorégraphique ?

Mais surtout, ce soir du 10 février 2007, la dimension problématique, toujours incertaine de l'apparaître de *Bleib* s'est trouvée démultipliée par un mystérieux incident. Alors que le philosophe et le psychanalyste devisaient sur le plateau, s'interrogeant sur les causes et les conséquences des normes et des injonctions sociales, les microphones se sont soudainement coupés et les projecteurs se sont éteints. Quelques secondes plus tard, un individu monte sur la scène, se présente comme un responsable du festival Hors Saison et annonce qu'une coupure d'électricité intempestive vient d'interrompre le spectacle pour un temps indéterminé. Il demande que chacun demeure à sa place en attendant le rétablissement du courant. Paradoxalement, suite à cette déclaration, les lumières de la salle se rallument et un message préenregistré est diffusé, stipulant que la situation nous fait encourir un danger de

«niveau 3» et qu'il faut évacuer les lieux. Le spectacle en cours et brusquement suspendu a mis les spectateurs dans une disposition telle à l'égard de ce qui arrive dans ce théâtre qu'il leur devient impossible de déterminer si cet «incident»¹ participe ou non au déploiement de l'œuvre. Au demeurant, que Michel Schweizer l'ait prévu et voulu ou non, que la coupure de courant, l'annonce du responsable et la diffusion du message préenregistré lui aient totalement échappé ou qu'elles aient constitué pour lui une occasion de faire résonner le propos de la pièce, cet événement participait à l'avoir lieu du spectacle et au régime problématique de son apparaître : ce qui advenait se maintenait à l'écart de la promiscuité du perceptible ordinaire et le monde fonctionnait encore comme un horizon sur le fond duquel les *contours* d'une œuvre se dessinaient. L'incident se manifestait comme surgi en porte-à-faux, ne serait-ce qu'en raison des doutes et du questionnement qu'il suscitait ; la situation se présentait comme un suspens *au cœur* du déploiement de la pièce, comme un moment ni tout à fait spectaculaire puisque rien ne s'y montrait plus que la situation et l'attitude docile et confiante du public, ni tout à fait ordinaire puisque le public demeurait rassemblé autour de l'avènement de l'œuvre dont la présence et l'actualité étaient devenues incertaines. Les phénomènes apparaissant durant ce moment de suspens tendaient à s'estomper, à glisser pour ouvrir une perspective sur leurs *dimensions* : les spectateurs regardaient autour d'eux, s'examinaient les uns les autres, des vagues de silence (après la coupure des microphones et des projecteurs, après la diffusion du message d'alerte) et de brouhaha (après l'annonce du responsable du festival et après quelques minutes d'attente sans nouvelles informations) se succédaient, mais ces productions phénoménales ne focalisaient ni ne remplissaient intégralement la perception et l'attention, elles tendaient à dévoiler les conditions de leur apparaître. Les comportements manifestes des spectateurs trahissaient tantôt une inquiétude, tantôt un agacement, certains semblaient amusés, d'autres tendus ou perplexes ; on voyait certaines personnes s'agiter, à la recherche d'informations, et d'autres se replier, presque se recroqueviller comme pour échapper à leur soudain retour à la visibilité et au basculement des regards de la scène vers la salle. L'inconfort de la situation s'avérait à travers les conduites des membres du public : alors qu'ils étaient venus assister à un spectacle, ou plus précisément alors même qu'ils y assistaient, subitement les spectateurs se voient endosser, en sus de celui de récepteurs, le rôle de producteurs de la phénoménalité du spectacle. Chacun s'éveille alors aux pivots de la situation, on sent ce qu'elle doit aux conditionnements, à la passivité mais aussi au poids des attentes des spectateurs ; par

1 Une personne proche du chorégraphe m'a par la suite affirmé que cet incident n'était pas prévu.

là se révèlent la fragilité de leur disponibilité, la contingence du contexte spectaculaire et de l'unité du public. Cet incident fonctionne finalement comme un moment de rétraction des pores de la réalité, comme une menace de vacance ou d'embourbement de la *féconde poussée de l'être brut*; la coupure de courant, l'extinction et la désertion de la scène au profit de l'éclairage de la salle du théâtre provoquent d'abord une impression de fermeture du champ de l'apparaître, d'interruption du flux phénoménal grâce auquel l'être se donne une effectivité. À l'appel du spectateur ne répond plus que son écho, l'œuvre ne se donne plus que comme une promesse, un miroir tourné sur les attentes du public. Il ne reste plus de la pièce, mais ce n'est pas rien, que son absentement et le sentiment d'un élan d'où l'imprévisible pourrait, devrait surgir en porte-à-faux mais qui, privé de son support, n'en finirait pas de s'enfoncer. Cependant, l'opération de phénoménalisation n'a pas cessé, elle œuvre toujours, quoique autrement et ailleurs. Dès lors, un nouvel éclairage se trouve jeté sur la situation et la « question de l'heure » se soulève : l'irréductible source de l'apparaître ne s'est pas tarie, elle ne s'est pas non plus cachée, le champ d'exposition scénique s'étant fermé l'être se déploie sur une autre surface, la peau phénoménale qu'il irrigue et qui l'incarne n'est plus face au public, elle est le public lui-même. Les spectateurs se révèlent traversés par la poussée ontogénétique, opérateurs de sa puissance d'éclatement et de configuration, et par là exposés/exposants, attestant par leur phénoménalité même de l'incessante fécondité de l'être.

Progressivement, les minutes passant, les effets de cet incident se dissipent pourtant. L'inquiétude et les questionnements perdent de leur intensité, l'éclairage jeté sur la situation s'affaiblit, les conversations ordinaires et les préoccupations individuelles reprennent le dessus. Le plateau disparaît dans l'ombre, la salle se laisse envahir par l'horizon du monde, les conditionnements et les habitudes opèrent de nouveau comme des rails que l'on suit sans y prendre garde, le sentiment de porte-à-faux disparaît. À ce moment précisément, les lumières de la salle s'éteignent pour la seconde fois, les projecteurs illuminent de nouveau le plateau, les interprètes réapparaissent, un sourire ironique semble se dessiner sur leurs lèvres, les microphones fonctionnent. Les spectateurs se taisent, se focalisent de nouveau sur ce qui arrive sur le plateau. Que s'est-il passé ? Le spectacle reprend-il ou ne s'est-il jamais interrompu ? Ce qui apparaît maintenant s'articule-t-il, et comment, à l'incident qui vient de se clore ?

2.

Convertir le contexte en situation de danse

Une œuvre de danse contemporaine dévoile les modalités de son avoir lieu et de son inscription dans le monde à mesure qu'elle apparaît. Le spectateur découvre, invente pour ainsi dire l'attitude appropriée à la danse dont il est venu faire l'expérience au moment même où la pièce se déroule. Il se prépare à participer à un événement chorégraphique ou du moins à assister à son avènement mais ne se dispose à rien de déterminé. Paradoxalement il est appelé à se rendre disponible à une danse dont il ignore tout. Merleau-Ponty nomme « adversité » cette contingence de la situation à laquelle on ne peut échapper, que l'on ne peut qu'affronter ou subir. Lors de sa conférence du 10 mai 1951 intitulée « L'homme et l'adversité », le philosophe explique que le xx^e siècle se caractérise à ses yeux par une nouvelle représentation de la condition humaine, enracinée dans une nouvelle expérience de l'existence. Les artistes, les scientifiques, les gouvernants, comme les philosophes auraient abandonné les alternatives du spiritualisme et du matérialisme, du pessimisme et de l'optimisme au profit d'un humanisme ambigu, de la conception d'un homme nécessairement situé et pourtant libre. Désormais, chacun s'apercevrait qu'il est né et s'est construit dans un contexte qui le dépasse, dont il hérite et qui le forge, chacun se verrait contraint d'user d'instruments déjà en circulation, auxquels il s'adapte, s'habitue et qui le façonnent. Cependant, s'il s'avère impossible d'échapper à tout milieu, de rompre tous les liens et de se détourner de toutes les influences, aucun environnement ne s'impose comme une nécessité. Ainsi l'individu se découvre certes

toujours déjà attaché à des déterminismes, traversé de sillons tracés en lui malgré lui, mais il sent aussi qu'il peut prendre position, résister ou acquiescer à ces conditionnements dès lors qu'il les identifie en lui. Après avoir établi que les artistes, les scientifiques et les gouvernants de la première moitié du xx^e proposent un modèle convergent de la condition humaine, d'une humanité ambiguë et confrontée à l'adversité, Merleau-Ponty termine sa conférence en donnant une formulation philosophique de cette hypothèse et propose une définition de l'adversité :

«S'il fallait, pour finir, donner de nos remarques une formule philosophique, nous dirions que notre temps a fait et fait, plus peut-être qu'aucun autre, l'expérience de la contingence. Contingence du mal d'abord : il n'y a pas, au principe de la vie humaine, une force qui la dirige vers sa perte ou vers le chaos. [...] Quand nos initiatives s'enlisent dans la pâte du corps, dans celle du langage, ou dans celle de ce monde démesuré qui nous est donné à finir, ce n'est pas qu'un malin génie nous oppose ses volontés : il s'agit d'une sorte d'inertie, d'une résistance passive, d'une défaillance du sens – d'une *adversité* anonyme. Mais le bien aussi est contingent. On ne dirige pas le corps en le réprimant, ni le langage en se plaçant dans la pensée, ni l'histoire à coup de jugements de valeur, il faut toujours épouser chacune de ses situations, et quand elles se dépassent, c'est spontanément. Le progrès n'est pas nécessaire d'une nécessité métaphysique [...]. Il n'est même pas exclu en principe que l'humanité, comme une phrase qui n'arrive pas à s'achever, échoue en cours de route»¹.

L'homme est finalement doublement conditionné, puisqu'il est soumis à la fois aux lois de la nature et à celles la culture, mais il est aussi le lieu de la contingence, le destin des individus comme celui de leur espèce demeurent toujours ouverts : «Tout est possible de la part de l'homme, et jusqu'à la fin»². Précisément, se faire spectateur d'une œuvre de danse contemporaine, c'est faire l'épreuve de ce paradoxe. D'une part il s'agit d'aborder un événement tout à fait imprévisible, fondamentalement contingent, de se disposer à «une activité qui n'a pas de garant et de modèle supérieur auquel elle puisse se référer»³, qui ne trouve ses repères que dans le processus même de son exercice. Le spectateur est invité à adopter une attitude à la fois orientée, active – car il s'agit de *faire* l'expérience d'un spectacle de danse, d'accompagner l'advenue d'une œuvre annoncée comme chorégraphique –, et consentante, accueillante – car

1 *Signes*, «L'homme et l'adversité», p.390-391.

2 *Ibid.*, p.391.

3 «L'homme peut-il trouver son accomplissement dans l'adversité?», dans le cadre de l'émission *Des idées et des hommes* présentée par J. Amrouche, diffusé le 15 septembre 1951. Cité par E. de Saint Aubert dans *Du Lien des êtres aux éléments de l'être, op. cit.*, p.118.

la danse promise ne répond à aucun *requisit*, tout est possible tant qu'elle ne s'est pas effectuée. D'autre part, du fait même de cette indétermination radicale, la situation dans laquelle la pièce chorégraphique doit avoir lieu se révèle percluse, envahie par un déferlement et un enchevêtrement inextricable de déterminismes. L'apparaître de la danse rencontre l'adversité; son régime problématique s'atteste d'ores et déjà, jusque dans l'intime inconfort du spectateur: en l'absence de sillons et de balises l'œuvre s'avère confrontée au défi de générer de l'imprévu dans un milieu *a priori* plein, qui a horreur du vide. Le spectateur découvre donc le paradoxe d'une situation à la fois ouverte à tous les possibles et déjà parcourue et enclose par une multiplicité de conditions et de nécessités et s'interroge: comment se disposer à accueillir et explorer ce dont on ne peut rien anticiper et comment ouvrir un champ propice à l'avènement d'une danse ici et maintenant, à ce carrefour où viennent se croiser tant d'histoires en cours et de données préalables? Comment trouver et parcourir un chemin d'accès qui n'est ni tracé, ni balisé, et comment convertir l'état de fait actuel en l'avoir lieu d'une pièce chorégraphique imprévisible? Au fond, comment interrompre, suspendre ou détourner le flux des préoccupations individuelles et des apparitions mondaines pour qu'une danse se déploie et apparaisse pour et par ceux qui se sont rassemblés là à cette fin? Comment les individus présents dans la salle vont-ils former le public approprié à l'œuvre chorégraphique et comment les événements en cours vont-ils reculer à l'horizon et constituer un fond adéquat à l'exposition de cette pièce de danse?

C. Kintzler analyse ces enjeux dans le contexte de l'improvisation et décrit les opérations de détournement et de conversion du sensible par lesquels un événement se fait chorégraphique. Elle explique en particulier que ce qui arrive durant une improvisation se manifeste comme danse, et non comme simple continuation des événements mondains quotidiens, dès lors que l'attention est portée sur le régime d'apparaître, que ce qui a lieu se montre en tant que tel, dévoilant la contingence et les qualités sensibles de la production phénoménale à l'œuvre. Reprenant l'expression valéryenne de « monde poétique » pour désigner le mode de phénoménalisation d'une œuvre d'art, elle conclut qu'une improvisation s'effectue et se déploie comme un événement chorégraphique à la faveur d'un processus d'inscription manifeste et critique dans son contexte :

« le monde poétique s'enlève sur l'univers ordinaire par un déconditionnement du sensible qui s'autonomise, se réopacifie, qui atteint une dimension libérale et se réarrange en relations inouïes dont la nécessité critique repose sur une contingence constitutive »¹.

La danse apparaît donc au sein d'un monde sillonné par les déterminismes, voulus ou subis, naturels et artificiels non en *s'en* affranchissant mais en reconduisant ces circonstances à leur propre phénoménalité contingente. Merleau-Ponty nomme porte-à-faux cette émancipation par l'engagement, c'est-à-dire cette érection toujours relative de la liberté depuis les conditionnements dont elle ne se délivre qu'en les prenant en charge :

« La liberté comme je la conçois est en *porte-à-faux* et tend vers la violence; elle n'est pas d'abord un pouvoir infini que nous constaterions en nous; elle se présente prise au piège, impuissante [...]. La liberté [...] se confond presque avec la simple existence autour de nous d'un champ qui est en charge [...]. Vivre c'est s'éveiller dans les liens, comme Gulliver à Lilliput, comme si, dans une vie antérieure, on avait déjà disposé de soi, c'est essayer de rattraper ce retard perpétuel »².

Une pièce de danse contemporaine ayant lieu depuis et même dans une situation qu'elle n'engendre pas et qui fourmille de déterminations et de réseaux de données, elle advient en y dévoilant un site pour la liberté. Pour que surgisse une expérience chorégraphique que rien ne fonde, ni ne prépare, le contexte est dénoué de ses attaches quotidiennes. C'est en manifestant cette entreprise de conversion, que Merleau-Ponty qualifie de « miracle »³, qu'une œuvre fait sauter les apparences ainsi produites hors des gongs de « l'univers ordinaire », qu'elle les

1 C. Kintzler « L'improvisation et les paradoxes du vide », in : *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, sous la direction d'A. Boissière et C. Kintzler, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p.20.

2 *Les Aventures de la dialectique*, p.224. Je souligne.

3 J'ai déjà indiqué la récurrence de ce terme chez Merleau-Ponty. Il l'emploie aussi à l'occasion de sa conférence sur « L'homme et l'adversité » pour désigner les moments où la liberté humaine manifeste sa puissance créatrice, où un épisode historique surgit d'une situation qui ne le laissait ni prévoir, ni espérer :

« L'homme est absolument distinct des espèces animales, mais justement en ceci qu'il n'a point d'équipement originel et qu'il est le lieu de la contingence, tantôt sous le forme d'une espèce de miracle, au sens où l'on a parlé de *miracle grec* tantôt sous celle d'une adversité sans intentions ». [*Signes*, p.391]

Au XX^e siècle, les savants renonceraient à rapporter les actions humaines à des causes, de quelque nature qu'elles soient, et admettraient que l'existence est de part en part contingente. Reprenant l'exemple de Léonard de Vinci, déjà abordé en 1945 dans son article « Le doute de Cézanne » concernant les notions de création et d'inspiration, Merleau-Ponty réaffirme l'impertinence d'une lecture déterministe de l'œuvre du génie :

« Expliquer la *Joconde* par l'histoire sexuelle de Léonard de Vinci ou l'expliquer par quelque motion divine dont Léonard de Vinci ait été l'instrument ou par quelque nature humaine capable de beauté, c'est toujours [...] méconnaître le moment humain par excellence, où une vie tissée de hasards se retourne sur elle-même, se ressaisit et s'exprime ». [*Ibid.*, p.391-392]

Le XX^e siècle se donnerait finalement pour tâche de penser une humanité en porte-à-faux, – porte-à-faux qui toucherait à son comble dans la création artistique, c'est-à-dire dans le geste de conversion des conditionnements d'une existence en une expression libre.

libère du « piège » des lilliputiens. C'est en révélant les modalités de cette mise à disposition de l'apparaître qu'une danse se donne les conditions de son avènement et l'occasion d'émerger en porte-à-faux.

Revenons aux spectacles de danse improvisés de Boris Charmatz, et intéressons-nous cette fois à la première rencontre de ce chorégraphe avec le musicien Médéric Collignon¹. Puisqu'il s'agit d'improvisation, les protagonistes (spectateurs, techniciens et artistes) viennent dans l'ignorance de ce qui va arriver, de la manière dont cela va pouvoir se réaliser et, en la circonstance, de la façon dont la situation bucolique et estivale offerte par le parc de Chamarande va pouvoir donner lieu, comme le prévoit le programme du Festival Parcours de danse, à l'apparaître d'une pièce de danse. Chacun est pris dans le cours de son existence, les uns goûtent aux plaisirs d'un pique-nique familial ou amical, d'autres subissent les déplaisirs des transports en commun, certains s'affairent autour du plateau et de la régie et les deux improvisateurs discutent tout en considérant la scène sans coulisses, ni vestiaires, qui les attend. Comment transmuier ces circonstances et ce contexte en un événement chorégraphique et ainsi éviter que la contemporanéité ne s'embourbe dans l'écrasante adversité, dans l'enchevêtrement des états de fait et des préoccupations de chacun. Comment donc suspendre les affaires en cours et inviter à la mise en œuvre, l'invention et la découverte d'une danse que rien ne prépare ? Les deux artistes montent sur le plateau. Très vite, alors que Médéric Collignon joue déjà du cornet, manifestant à la fois sa virtuosité et sa fantaisie, Boris Charmatz s'approche de son acolyte, le touche, le contraint à se déplacer, le saisit et le soulève. Après avoir investi le corps du musicien, le danseur s'en prend à son micro et à son cornet. Au bout de quelques minutes, il plaque son partenaire à terre, s'appuie sur lui, monte sur son dos, entrave ses mouvements et sa respiration ; finalement, il s'allonge sur lui et chante, comme pour sentir vibrer les cavités du corps sur lequel il s'est étendu. Entonne-t-il un chant de victoire – victoire de la danse sur la musique ? Chante-t-il la rencontre des corps ? Se prépare-t-il à renverser les rôles et à user du corps de Médéric Collignon comme d'un instrument de musique ? Boris Charmatz semble inviter, ou plus exactement contraindre le musicien à aborder autrement cette séance d'improvisation et à considérer plus radicalement l'articulation de leurs présences et de leurs compétences artistiques. Le danseur œuvre à défaire ce que Médéric Collignon propose, comme s'il résistait à sa production phénoménale forcenée : plutôt

1 Par la suite, cette rencontre a occasionné l'ouverture d'une série. Depuis cette improvisation du 8 juillet 2007 à Chamarande, Boris Charmatz et le cornettiste Médéric Collignon se retrouvent plusieurs fois par an pour de nouvelles sessions d'improvisation.

que de juxtaposer ses manifestations motrices aux sons émis par le musicien et de superposer sa danse au contexte de ce parc ensoleillé, plutôt que de laisser le hasard tisser d'éventuelles liaisons entre les apparences, Boris Charmatz amène son partenaire, et les spectateurs avec lui, à éprouver l'adversité de la situation, à interroger les modalités d'inscription du spectacle dans son contexte et à affronter le problème de la coordination des phénomènes générés au cours de l'improvisation. Ainsi, alors que le danseur est allongé sur le musicien, la rencontre a enfin lieu dans les vibrations communes de leurs cordes vocales et de leurs cages thoraciques, dans la nécessité où ils se trouvent dorénavant d'inventer et de négocier ensemble la suite des événements. Des enfants s'approchent du plateau, amusés de voir ces deux hommes étendus l'un sur l'autre, hurlant de concert et au bord du fou rire. Le public adulte semble au contraire quelque peu médusé, presque figé. Certains rient, d'autres paraissent perplexes, on sent presque un malaise, une inquiétude au moins, tous ont les yeux rivés sur ces deux individus maintenant si manifestement démunis. Un suspens, une attente se soulèvent : que vont-ils faire à présent ? Tout est possible, le champ s'ouvre.

Le porte-à-faux que j'envisage maintenant ne consiste donc plus seulement à dessiner des contours au sein de l'horizontalité du monde perceptible et de la verticalité de l'ontogenèse afin que la danse se réalise et apparaisse dans sa différence et ses articulation à l'il y a qui l'enveloppe, mais à convertir l'ici et maintenant que ces contours circonscrivent afin de les amener à participer au déploiement d'une œuvre chorégraphique. Il s'agit d'étudier le processus de basculement des données et des individus en présence dans le déroulement et l'exposition d'un spectacle de danse. Comment un champ toujours déjà encombré et sillonné de déterminations s'ouvre-t-il à l'émergence d'une création, d'une danse imprévisible ? Quelle est cette opération, cette « dialectique d'ouverture et d'involution »¹ qui permet de retourner un contexte sur lui-même, d'y introduire du jeu et de le réagencer en un événement chorégraphique ? Je voudrais montrer qu'une œuvre de danse advient depuis un complexe de circonstances données et qu'un rassemblement de potentiels spectateurs forme un public de danse par la mise en lumière du paradoxe de la situation, du risque encouru que cette dernière demeure prise au piège de ses déterminations et que chacun reste enclos dans son vécu et ses préoccupations individuelles. Le champ de déploiement et de réception de l'œuvre s'ouvre en porte-à-faux depuis une prise en compte de sa clôture initiale, comme la mer s'est ouverte pour ceux qui ont d'abord constaté et admis sa désespérante étendue face à eux. J'aborde

1 E. de Saint Aubert *Vers une Ontologie indirecte*, op. cit., p. 138.

le porte-à-faux que Merleau-Ponty reconnaît dans la figure tragique d'Oreste, personnage principal des *Mouches* de Sartre. Ce héros incarnerait le seul engagement possible, non celui qui s'initie dans une liberté absolue et première, d'abord séparée du monde dans lequel il concéderait à s'inscrire, mais celui qui crée les conditions de sa liberté depuis son être situé dans un monde auquel il ne peut échapper :

« Dressé contre les forces douces qui l'invitent au sommeil, l'homme libre est comme un défaut dans le diamant du monde, comme une écharde dans la chair de la nature. Il est gauche, grimaçant et sans appui à la surface d'un monde parfait. [...] Le choix est entre cette vie difficile et la paix des tombeaux »¹.

Chaque œuvre de danse contemporaine reprendrait et manifesterait ce geste ambigu, « gauche » d'engagement dans l'adversité, cette érection « sans appui » qui s'effectue « entre la liberté d'indifférence et la fatalité des traditions »² ; elle actualiserait la puissance créatrice de la liberté au cœur d'un il y a qui paraît d'abord clos mais dont elle révélerait la contingence, dont elle ferait un champ ouvert sur tous les possibles. La danse émergerait non par un évitement du contexte et des existences qui l'accueillent, mais par le dévoilement de la plasticité des circonstances de son avènement.

a] Amener au consentement

*Le Sacre du printemps*³ de Daniel Lèveillé développe, dans un jeu de correspondances avec la musique, une partition minutieuse de déplacements et de gestes. Cette pièce exige manifestement des interprètes qu'ils soient résistants physiquement, puisqu'ils se meuvent sans arrêt et enchaînent avec vélocité des sauts, des pirouettes, des courses et des postures dynamiques, et qu'ils demeurent concentrés, car ils suivent des parcours complexes, qui s'entrecroisent et se modifient perpétuellement. La tension est palpable : si l'un d'eux se trompait

1 « Les Mouches », compte rendu de la pièce de Jean-Paul Sartre, *Parcours 1935-1951*, p.63.

2 *Ibid.*, p.62.

3 Créé en 1982 et repris au Théâtre de Vanves le 19 janvier 2008.

ou s'arrêterait, il semble que la danse s'en trouverait sensiblement altérée et pourrait même être rompue (cf. photographie ci-contre). Pourtant, malgré ce quasi-suspense concernant le bon déroulement de la chorégraphie et la puissance d'emportement propre au *Sacre* de Stravinsky, un certain ennui s'installe chez les spectateurs en raison de la répétitivité des mouvements, de la fidélité des séquences gestuelles aux célèbres vagues de la musique, de la nudité de la scène, de l'homogénéité de l'éclairage, de la retenue des interprètes (qui semblent mesurer leur dépense afin de la tenir jusqu'au bout du spectacle) et du caractère globalement circulaire de leurs déplacements comme de leur focale (les danseurs échangeant beaucoup de regards les uns avec les autres, ils paraissent unis et par là quelque peu coupés du public). L'attention se relâche, glisse. La réception de l'œuvre se révèle problématique : quelle expérience est ici proposée ? Comment s'y articuler et s'y prêter ? Attente et disponibilité se trouvent à la fois comblées jusqu'à l'excès – car il se passe beaucoup de choses sur scène –, et déçues – puisque ce qui a lieu ne se modifie guère, ne paraît pas évoluer. Le spectacle

«développe ainsi chez le spectateur une forme d'ennui, ennui nécessaire à la détente. La détente est corporelle, le temps entraînant progressivement un relâchement total du corps, mais aussi intellectuel, emmenant le spectateur dans une sorte de léthargie, un flottement [...]. Il invite à se laisser aller, il incite à cesser de regarder avec intérêt pour voir avec détachement. Il permet au spectateur de devenir lui-même spectateur de sa propre incapacité à être actif face à ce qui est présenté»¹.

Cette érosion de l'intérêt ne relève certes pas de l'angoisse que Heidegger plaçait au cœur du destin du *Dasein* : le spectateur ne recule pas jusque dans le néant et l'œuvre ne se révèle pas d'une radicale étrangeté. Cependant cet ennui² conduit bien au « seuil d'une *angustiae* »³, dont E. de Saint Aubert fait remarquer qu'elle amène à la réduction phénoménologique, c'est-à-dire à la suspension des attaches ou des accroches qui permettent à chacun d'explorer son environnement de façon spontanée. Alors qu'il espérait peut-être un envol, un charme qui l'aurait arraché à lui-même, le spectateur échoue à se prêter à l'illusion ; le spectacle se déroule, s'expose, mais l'emportement n'a pas lieu. Un premier porte-à-faux se dévoile : le spectateur se trouve enté à une situation à laquelle il ne sait comment participer et consentir,

1 C. Roux *Danse(s) performative(s)*, «L'ennui – le rien – la durée : éléments (auto)critiques», Paris, L'Harmattan, 2007, p.223.

2 Je ne décris pas ici un ennui profond car si celui-ci envahit le spectateur, l'œuvre lui devient inabordable, voire insupportable. L'ennui rend la situation sensible, palpable, mais quand il est profond cela peut aller jusqu'à l'accablement et amener le spectateur à fuir pour échapper à l'obnubilation indifférente que le spectacle provoque.

3 E. de Saint Aubert *Vers une Ontologie indirecte*, op. cit., p.217.

le contexte spectaculaire ne cesse de se manifester comme tel, la danse se donne mais elle demeure comme enfermée dans l'espace scénique. Le public est bel et bien pris dans l'événement chorégraphique, il y assiste, et pourtant certains de ses membres se sentent glisser à côté, sur le point d'y échapper, de laisser ressurgir leurs préoccupations quotidiennes ou de s'abandonner à une observation du contexte, du plateau, de la salle, des bruits environnants, des mouvements des régisseurs, *etc.*, et ainsi de manquer la danse qui se propose sans parvenir à s'imposer à eux.

Dans le brouhaha persistant de la musique de Stravinsky et des claquements de pieds des danseurs, le spectateur s'aperçoit qu'il est fatigué de tendre le cou pour regarder par-dessus la tête de celui qui est assis devant lui ; il se demande s'il ne devrait pas suivre les membres du public qu'il entend et voit quitter la salle ; il s'amuse ou s'inquiète même de ces rangées de personnes assises face à une scène, focalisées sur quatre hommes en perpétuel mouvement – soudain, il croise un regard, remarque que quelqu'un l'observe. Il s'aperçoit de son inscription dans cette situation qui l'ennuie et commence à le troubler. Sa propre visibilité se rappelle à lui. « Brusquement tout s'effondre »¹. Se détournant de ce qui se passe sur le plateau comme dans la salle, le spectateur revient à lui-même, le théâtre semble se refermer sur lui, progressivement ce qui paraissait l'exclure s'avère le contenir. Il éprouve son « accointance »² avec ce qui arrive et constate cet empiètement que Merleau-Ponty décrit comme l'obstacle radical à l'achèvement de la réduction phénoménologique et au repli introspectif sur une subjectivité transcendantale : « il faut que celui qui regarde ne soit pas lui-même étranger au monde qu'il regarde »³. L'ici et maintenant de l'événement, qui paraissait tout à l'heure se diluer et échapper, se renverse maintenant, se retourne sur le spectateur et l'enveloppe. Alors que l'ennui provoquait d'abord un détachement et un flottement de l'attention, cet état de vacance ramène maintenant « celui qui regarde » à sa place, l'y rive presque et transforme son sentiment de suspension hors de l'avoir lieu et de l'expérience de la danse en une « auscultation ou palpation en épaisseur »⁴ de la situation. En dévoilant l'appartenance et la participation de chaque spectateur au tout du public, en révélant plus globalement l'engagement de ces individus dans la situation, l'ennui éclaire et manifeste ce que Merleau-Ponty nomme le porte-à-faux de l'humanité, c'est-à-dire l'irréductible enchâssement des individus dans un

1 *La Nature*, p.285.

2 *Le Visible et l'invisible*, p.170.

3 *Ibid.*, p.177.

4 *Ibid.*, p.170.

“nous” ou un “on” sur lequel chacun a cependant une perspective singulière, sur fond duquel le “je” se sent tout aussi inéluctablement séparé, distinct. Le philosophe l'énonce au cours de ses *Causeries* radiophoniques :

« l'humanité est par principe en *porte-à-faux* [...]. Il n'y a pas de vie à plusieurs qui nous délivre de la charge de nous-mêmes [...]; et il n'y a de vie “intérieure” qui ne soit comme un premier essai de nos relations avec autrui. Dans cette situation ambiguë où nous sommes jetés [...], nous ne pouvons trouver de repos absolu »¹.

Au cours du *Sacre du printemps* de Daniel Léveillé, le spectateur éprouve donc un deuxième porte-à-faux : alors qu'il est ramené à lui-même et à sa situation de percevant, il éprouve son inscription dans le contexte du spectacle et par conséquent dans sa perceptibilité, il s'aperçoit de son insertion et au fond de son engagement dans ce qui arrive. Tandis que la révélation du premier porte-à-faux tient à un détachement de l'attention à l'égard de la pièce en cours et conduit le spectateur à considérer le contexte dans lequel le spectacle se déroule, le deuxième porte-à-faux ramène ce spectateur à la considération de sa place et de son inscription dans ce contexte et l'éveille à l'impossibilité de coïncider avec lui-même, à l'écart qui le sépare de lui-même, il s'aperçoit qu'« il n'est fondamentalement ni chose vue, ni voyant seulement, il est la Visibilité tantôt errante et tantôt rassemblée »².

Cependant cet arrimage à la situation se révèle paradoxalement béance. Ramené à lui-même et à sa position, le spectateur constate qu'il est aussi, du même coup, « être pour X, non pur néant agile, mais inscription à un registre ouvert, à un lac de non-être, à une *Eröffnung*, à un *offene* »³. L'ennui qui occasionne un premier mouvement de flottement, puis de recul, de quasi-repli sur soi, projette finalement hors de soi ; parce qu'il suspend la focalisation et crée un effet de vacance, il s'accompagne d'une dilatation de la présence du spectateur et le reconduit en plein cœur de la situation. N'étant plus fixé sur rien, on se découvre non seulement enveloppé et traversé par le contexte mais disponible pour accueillir cet état de fait, pour assister au déploiement des événements qui s'y déroulent et pour explorer les apparitions qui s'y donnent, jusqu'au faisceau lumineux produit par l'indicateur de sortie, aux plis irréguliers que forme le pantalon d'un danseur ou au rythme de la respiration d'un spectateur voisin qui paraît se caler sur celui d'un interprète. Se dévoile ce que Valéry nomme la « prostitution

1 *Causeries*, « L'homme vu du dehors », p.50. Je souligne.

2 *Le Visible et l'invisible*, p.181.

3 *Ibid.*, p.259.

de la conscience»¹ et que Merleau-Ponty glose ainsi: «*porte-à-faux* plein-vidé, dans le rapport conscience-monde»². En effet, le spectateur sent qu'en s'enfonçant dans les méandres de son vécu il est sans cesse projeté au sein du perceptible et qu'en parcourant ces entours perceptibles il est perpétuellement ramené à la singularité de son cheminement et de son point de vue; la situation qui l'enveloppe se trouve comme aspirée au creux de cette faille que constitue la subjectivité. L'attention bascule ainsi du détachement au vagabondage perceptif, du flottement au retrait, du recul à l'éclatement. Au plus intime du sentiment d'ennui et de la légère désorientation qu'il provoque, le spectateur s'étonne de l'éveil, ou plus précisément de la manifestation en lui d'une disposition fondamentale à la réception, voire d'un appel à l'inconnu. Un désir se creuse, non par réaction à l'émergence d'images provenant de la mémoire ou de l'imagination, un désir qui n'est donc ni attente, ni espoir, mais qui s'avère une ouverture active primordiale, notre insertion avide dans le monde. Merleau-Ponty discerne ce mouvement d'aspiration et d'échappée au cœur de la perception et le décrit comme un balancement, un va-et-vient ou un chiasme. L'empiètement du perçu sur le percevant, leur quasi-réversibilité à laquelle un écart sursoit cependant toujours, s'éprouverait et s'actualiserait dans une opération dynamique et paradoxale d'exploration et d'inspection, dans un «désir comme recherche du dedans dans le dehors et du dehors dans le dedans»³. E. de Saint Aubert rappelle à cet égard que Merleau-Ponty conçoit l'homme comme fondamentalement impliqué dans un monde dont il ne peut se séparer. Chacun participe du tout mais n'en saisit qu'une vue partielle; tout individu est d'emblée et définitivement investi dans la «réversibilité passive-active de la chair»⁴, il reçoit une place et une perspective qu'il occupe et explore. L'existence serait comparable à une naissance continuée, c'est-à-dire à une mise au monde, subie, doublée de l'ouverture d'une infinité de possibles, de sorte que «toute activité sourd de notre passivité primordiale, ouvre nos circuits sur le monde et sur autrui tout en les accueillant en eux, dans une prégnance à double sens». C'est pourquoi l'ennui détache de la considération de tel ou tel élément perceptible sans propulser dans une indifférence absolue, ni dans une solitude complète; il conduit à éprouver «l'implication inextricable [...] des hommes dans le monde, et des hommes les uns par rapport aux autres»⁵, l'actualisation de ce

1 Valéry, *Mélanges*, cité par Merleau-Ponty dans un manuscrit inédit, B.N. volume XI [41].

2 Manuscrit inédit, B.N. volume XI, [42]. Je souligne.

3 *La Nature*, p.348.

4 Cette citation et la suivante: E. de Saint Aubert *Vers une Ontologie indirecte*, *op. cit.*, p.217.

5 *Le Visible et l'invisible*, p.117.

« principe des principes » dans chaque situation particulière et l'engagement que cet empiètement appelle et suscite. Le désir qui se révèle alors n'est pas provoqué par une représentation, n'incline pas vers un objet particulier, mais il s'avère appétence structurelle pour l'altérité, il est l'expression même de l'inscription et de l'ouverture de tout individu percevant, de tout vivant : E. de Saint Aubert l'explique en affirmant qu'il est

« un désir désobjectivé – c'est-à-dire sans autre détermination particulière que notre ouverture à l'inconnu et à la nouveauté [...]. Désir de l'autre et de rien d'autre. Désir qu'il soit, sans être désir qu'il soit ceci ou cela, dans une in-détermination dont le souci demeure à l'opposé de l'indifférence. Désir de le laisser-être, où la passivité du "laisser", loin de continuer un abandon, se conjugue avec la tension du désir lui-même dans un désir qu'il naisse »¹.

Au cours d'une pièce de danse, la révélation de ce « porte-à-faux plein-vide » conduit le spectateur à se dessaisir de ses exigences ou de ses habitudes, c'est-à-dire à un renoncement qui est aussi accueil généreux, simple curiosité. Il est l'expérience d'une décompression, d'une détente, entendues aussi bien comme relâchement des tensions, relatif abandon, que comme élan, préparation à l'extension et à la propulsion. Finalement le spectateur ennuyé se découvre prêt à recevoir ce qui se donne, à expérimenter ce qui arrive et à prendre part au déroulement du spectacle de danse qui se dévoile à mesure qu'il a lieu. Il se dispose par là, dans le détachement de l'ennui, à une réception active, une disponibilité éveillée à elle-même, c'est-à-dire une attitude par laquelle il va pouvoir éprouver l'œuvre qui se déploie, depuis sa situation, ici et maintenant.

Renonçant par ennui à identifier ou à reconnaître les apparitions produites au cours de ce *Sacre du printemps*, le spectateur s'avère et se sent désormais disposé à découvrir une danse qu'il ignore et ne peut prévoir. Prenant acte de son échec à s'oublier et à fusionner avec ce qui arrive et se montre durant ce spectacle, il adopte une attitude faite de disponibilité et de désir, s'engage dans le porte-à-faux de sa situation et se prête ainsi à l'expérience chorégraphique qui se propose à lui. Empreint d'une tranquille curiosité, il s'installe dans le contexte qui l'accueille et se donne, avalise cette « télé-vision qui nous fait au plus privé de notre vie simultanés avec les autres et avec le monde »² et qui permet à chacun, depuis la singularité de son point de vue et de son vécu, d'accéder à « la richesse insurpassable, [...] la miraculeuse multiplication du sensible ». Le spectateur éprouve la rencontre de son existence et de l'œuvre

1 E. de Saint Aubert *Vers une Ontologie indirecte*, op. cit., p.218.

2 *Signes*, « Préface », p.31.

et ainsi la possibilité qui lui est offerte de prendre part à cet avènement et de l'intégrer aux dimensions de sa vie. Il est délesté du poids des préoccupations quotidiennes et des tensions qui obérait sa réception de la pièce ; alors que la considération des circonstances particulières dans lesquelles le spectacle a lieu semblait devoir faire obstacle à l'apparition de la danse qui se déploie ici et maintenant, l'investissement individuel dans le contexte se convertit en condition d'émergence et de partage de l'événement chorégraphique. On peut alors parler d'un premier « consentement »¹ : dans l'anonymat du public et depuis l'irréductible singularité de sa perspective, le spectateur constate, accepte et assume sa position – il prend position. Il trouve et maintient un équilibre lui permettant de se tenir en porte-à-faux entre les replis de son intimité et son inscription, son *exposition* dans le champ général de la visibilité. Il s'installe dans sa perspective, à une distance suffisante pour explorer librement ce qui apparaît et dans une proximité telle qu'il s'éprouve participer à l'avoir lieu de la danse. Son consentement est analogue à celui du phénoménologue qui se détourne des « deux erreurs »² traditionnelles de la philosophie que sont la recherche d'essences idéelles et la fusion avec les choses, et qui, acceptant le primat de la perception, assume l'attitude paradoxale, faite de foi et d'interrogation, qu'il s'agit d'adopter pour que l'apparaître se déploie et se manifeste en tant que tel :

« il n'est pas possible que nous nous fondions en lui, ni qu'il passe en nous, car alors la vision s'évanouirait au moment de se faire, par disparition ou du voyant ou du visible. Ce qu'il y a [...c'est] quelque chose dont nous ne saurions être plus près qu'en le palpant du regard »³.

Le spectateur s'actualise comme tel, individu en porte-à-faux sur la situation spectaculaire, à la fois en plein cœur du déploiement de la pièce chorégraphique qui advient et légèrement à l'écart, à l'abri même, pris dans la particularité et la partialité de son point de vue et de son cheminement : il collabore, inévitablement, même en fuite, mais suivant des modalités qui lui demeurent nécessairement propres et dont il conserve l'initiative. Un second « consentement » peut alors intervenir : le spectateur se découvre une vigilance ambiguë, il s'avère attentif à ce qui a lieu dans la mesure même où il s'offre la liberté d'expérimenter et d'inventer

1 Merleau-Ponty analyse plusieurs fois la liberté en terme de « consentement » à soi, au monde, aux autres et aux liens qui coordonnent ces aspects de l'être. Il utilise plus particulièrement cette expression pour qualifier, chez Valéry, le passage de la dénonciation stérilisante de la « prostitution de la conscience » à une écriture résolue : « Cesser de se haïr, non par fatigue ou résignation, mais parce que le consentement à soi est la condition de toute clarté sur soi ». [Manuscrit inédit, notes du cours au Collège de France de 1953, intitulé « Recherches sur l'usage littéraire du langage », cité par E. de Saint Aubert dans *Le Scénario cartésien*, *op. cit.*, p. 184]

2 *Le Visible et l'invisible*, p. 169.

3 *Ibid.*, p. 173.

les nuances et les variantes de son propre mode d'accès à ce qui apparaît et de sa façon de participer à ce qui arrive, il se prête au jeu de la rencontre, sans la subir ni s'en abstraire¹, en explorant le « *nexus* » ou le « *vinculum* »² de sa position et de la situation. Ainsi, durant le *Sacre du printemps* de Daniel Léveillé, il consent premièrement à la place qu'il a prise dans la salle, qu'il l'ait choisie ou non, il en sonde les spécificités, les points de fuite, les angles morts et la focale; de plus, derrière cette tête qui obstrue en partie son champ de vision, dans ce fauteuil, précisément parce que « les lacunes »³ de sa perception lui garantissent une perspective et attestent son inscription dans le contexte, il consent deuxièmement à laisser son attention vagabonder sur la scène, à découvrir ce qui s'y déploie. Il remarque par exemple que ce *Sacre* se

1 Cette série de basculements qui fait glisser de l'observation de ce qui arrive sur scène à une manifestation du contexte, d'une visite distraite de la situation à un retour sur soi, de l'épreuve de son inscription dans ce qui arrive au désir de surmonter l'apparente adversité de l'ici et maintenant pour découvrir l'imprévisible de ce qui advient et qui ouvre finalement sur un consentement à la singularité de sa position et de son expérience de spectateur, cette série de porte-à-faux enchâssés, donc, peut être rapprochée du mode de réception du « spectateur émancipé » décrit par J. Rancière. En m'appuyant sur la notion merleau-pontyenne de porte-à-faux j'ai montré qu'en vertu d'un certain ennui, le spectateur de danse contemporaine est amené à prendre en considération les détermination qui semblent d'abord encombrer et enclore la situation spectaculaire et qu'il est ainsi conduit à envisager leur dimension fondamentalement contingente et plastique. L'ennui se convertit alors en une curiosité tranquille et audacieuse; l'arrimage du spectateur se déleste de l'appréhension, des préjugés mais aussi de l'inclination au volontarisme et se mue en consentement. Que l'ennui naisse d'un déferlement de phénomènes, de l'étrangeté ou au contraire de la trivialité de ce qui est montré, ou encore de la sobriété ou même de l'austérité de ce qui se manifeste, il provoque un flottement de l'attention, une suspension de la focalisation et un sentiment de détachement à l'égard des apparitions produites sur le plateau. Par là, il dissout les obstacles à la réception d'une pièce chorégraphique et permet au spectateur d'assumer sa position individuelle au sein de l'événement et d'entamer une expérimentation singulière de la danse qui advient. Or, dans son ouvrage intitulé *Le Spectateur émancipé*, J. Rancière dénonce la croyance dans une « communauté » du public dont l'existence serait assurée par le rassemblement des spectateurs devant une même œuvre. Il juge que cette idée de la communauté est sous-tendue par une exigence de « mauvais anonymat » car elle refuse à l'individu-spectateur la possibilité de s'y singulariser et de continuer d'être lui-même face à l'œuvre. *A contrario* de ce « mauvais » anonymat, J. Rancière insiste sur le fait que le spectateur est émancipé, préservé de « l'abrutissement », quand il peut demeurer lui-même, individu anonyme auquel on reconnaît *comme à tout autre* la possibilité de faire son chemin dans l'œuvre qui lui est proposée. Il écrit :

« le pouvoir commun aux spectateurs ne tient pas à leur qualité de membres d'un corps collectif ou à quelque force spécifique d'interactivité. C'est le pouvoir qu'a chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de le lier à l'aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à tout autre pour autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre. Ce pouvoir commun de l'égalité des intelligences lie des individus, leur fait échanger leurs aventures intellectuelles pour autant qu'il les tient séparés les uns des autres, également capables d'utiliser le pouvoir de tous pour tracer leur chemin propre. Ce que nos performances vérifient – qu'il s'agisse d'enseigner ou de jouer, de parler, d'écrire, de faire de l'art ou de le regarder – n'est pas notre participation à un pouvoir incarné dans la communauté. C'est la capacité des anonymes, la capacité qui fait chacun(e) égal(e) à tout(e) autre ». [*Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p.22-23]

Le spectateur serait donc porté à un « bon » anonymat dès lors qu'il a l'occasion de se ressaisir du porte-à-faux qui articule d'un côté la singularité de sa perspective sur l'événement auquel il participe, de son mode d'inscription dans le contexte de cet avènement et de sa façon propre d'aborder la rencontre à laquelle il est invité, et d'un autre côté son appartenance à un « On primordial qui a son authenticité, qui d'ailleurs ne cesse jamais, soutient les plus grandes passions de l'adulte, et dont chaque perception renouvelle en nous l'expérience ». [*Signes*, « Le philosophe et son ombre » p.285]

2 Termes employés ensemble par Merleau-Ponty pour désigner l'articulation d'une chose au tout auquel elle appartient et dont elle se différencie. (Cf. *Le Visible et l'invisible* p.230, *La Nature*, p.265)

3 *Le Visible et l'invisible*, p.90.

compose de mouvements d'ensemble formels, abstraits et répétitifs mais que les danseurs qui se meuvent et participent à ces variations diffèrent nettement les uns des autres : l'un paraît très grand, parfois imprécis dans ses gestes et plutôt souriant, un autre semble plus âgé, plus trapu et plus manifestement affecté par la fatigue, un troisième, très jeune, se montre quant à lui d'une vigueur sans faille, ses rebonds ne s'alourdissent pas et ses mouvements restent sûrs. Les minutes passant, malgré l'évidente endurance de ces interprètes, les écarts se creusent et les caractères distinctifs sont de plus en plus marqués. En plongeant dans l'observation de ces corps, de leur style et de leur qualité de mouvement, le spectateur s'est donné une voie d'entrée et s'invente déjà un cheminement dans le spectacle. Voici que l'ennui a laissé la place aux opérations du désir ; sans renoncer à lui-même et à la spécificité de sa perspective et de son parcours, il se prête à l'expérience chorégraphique.

Enfin, parce qu'il est sans prérequis, imprévisible, l'apparaître d'une danse contemporaine confronte le spectateur à l'adversité du contexte spectaculaire. Cette indétermination radicale de l'œuvre chorégraphique qui se déploie et cet enchevêtrement de déterminations s'éclairent mutuellement ; or ces révélations en porte-à-faux, l'affrontement de ce paradoxe provoquent d'abord un sentiment d'ennui, de retrait et de flottement. Cependant cet ennui s'est avéré une occasion d'éprouver le porte-à-faux par lequel chaque individu s'inscrit dans une situation et, par là, de convertir le détachement propre à celui qui s'ennuie en voie d'accès vers la danse qui advient ici et maintenant. Au fond, celui qui assiste à une pièce de danse contemporaine s'institue comme spectateur de l'œuvre à la faveur d'une opération analogue à celle, décrite par Merleau-Ponty, par laquelle l'observateur d'un paysage s'en fait le peintre : consentant d'abord au caractère situé de son regard ce dernier se donne accès à l'apparaître du paysage, et consentant ensuite au caractère situé de son geste il invente les moyens de manifester ce surgissement dans la phénoménalité. Passant au « seuil d'une *anguitiae* », il prend position, laisse la profondeur à laquelle il participe se déployer et se réaliser en apparitions et crée le geste qui lui permettra de dévoiler cette dynamique inchoative de phénoménalisation. Faisant parler le peintre, le philosophe témoigne des résonances de ce double consentement dans l'apparaître, jusque dans la manière dont le perceptible se montre :

« alors que j'étais à chaque instant investi dans le monde des choses et débordé par un horizon de choses à voir, impossibles avec celle que je voyais actuellement, mais *par là même* simultanées avec elle, je construis une représentation où chacune cesse d'exiger pour soi toute la vision, fait des concessions aux autres et consent à n'occuper plus sur le papier que l'espace qui est laissé par elles »¹.

En assumant sa position en porte-à-faux sur le contexte, le spectateur de danse convertit aussi ce dernier en un champ perceptif ouvert. L'affrontement de l'adversité se mue en rencontre consentie : le spectateur éprouve et admet que percevoir c'est adhérer à un point de vue, qu'explorer c'est s'inscrire, qu'expérimenter c'est participer. Alors, il peut découvrir, inventer et faire varier les modalités singulières de son adhésion, de son inscription et de sa participation. De même que Merleau-Ponty envisage l'attitude de celui qui contemple une toile comme une reprise du geste que le peintre a effectué et rendu manifeste en réalisant son œuvre, de même, insistant sur la dimension créatrice de la réception des œuvres de danse contemporaine – qu'il qualifie de « co-production » –, L. Goumarre² incite à comparer cette disposition accueillante et émancipée du spectateur à la pratique de l'improvisation : il s'agirait dans tous les cas de s'appuyer sur les déterminations d'une situation pour les convertir en conditions de leur dépassement, en un tremplin vers le déploiement d'un événement imprévisible et créateur.

« Plutôt que de venir vérifier *l'a priori*, ou de demander au spectateur de venir la combler, [l'œuvre] exige d'inventer les conditions d'une autre temporalité : la contemporanéité de l'art contemporain. L'art déceptif serait "la mise en œuvre" d'une relation contemporaine à l'art. À savoir, accepter que le projet de l'art contemporain puisse être l'interrogation du "contemporain", une histoire de temps ; inventer une relation – autant mode de communication que de création poétique – d'improvisation. Improviser – le milieu de la danse le sait bien – ce n'est pas entretenir le culte de la spontanéité, c'est travailler sa capacité de réception, d'attention et de réaction. Improviser devient le mode de réception-création du spectateur dans sa relation à l'œuvre pour en éprouver son projet constitutif »³.

1 *La Prose du monde*, « Le langage indirect », p.74.

2 Il faut cependant préciser, la première remarque étant peut-être la cause de la seconde, que L. Goumarre ne concentre pas son analyse sur la danse contemporaine mais sur l'art contemporain en général (ses exemples relèvent aussi bien des arts plastiques et visuels que de la performance) et ne place pas l'ennui, mais la déception, au fondement de cette réception.

3 L. Goumarre « L'art déceptif ou la co-production d'un art contemporain », in : *Pratiques contemporaines. L'art comme expérience*, Paris, Dis voir, 1999, p.109.

b] Mettre le contexte en œuvre

Nous avons vu que le spectateur de danse contemporaine est appelé à inventer son chemin vers et dans l'avènement de l'œuvre de danse contemporaine à laquelle il assiste et participe. Il est invité à se saisir de sa perspective sur l'événement chorégraphique, à prendre position dans l'ici et maintenant du spectacle, c'est-à-dire à consentir au porte-à-faux qui l'articule à la situation :

« Nous redevenons attentifs à l'espace où nous sommes situés, et qui n'est vu que selon une perspective limitée, la nôtre, mais aussi qui est notre résidence et avec lequel nous entretenons des rapports charnels [...], enfin entre nous et les choses s'établissent, non plus les purs rapports d'une pensée dominante et d'un objet ou d'un espace tout étalés devant elle, mais le rapport ambigu d'un être incarné et limité avec un monde énigmatique qu'il entrevoit, qu'il ne cesse même de hanter, mais toujours à travers les perspectives qui le lui cachent autant qu'elles le lui révèlent »¹.

Mais comment les œuvres de danse contemporaine s'inscrivent-elles dans leur contexte et comment vont-elles au devant de leurs spectateurs ? Comment génèrent-elles une situation de danse et comment proposent-elles au public d'y participer ? Je voudrais montrer qu'un spectacle de danse convertit en champ d'exposition et de partage le contexte qui l'accueille et menace de l'enclorre en manifestant le porte-à-faux par lequel il est enté au réseau de circonstances de son avoir lieu. Dévoilant la contingence et la plasticité de ce complexe de données et de déterminations, il les mue en conditions de son insertion et de son apparition ici et maintenant et se donne les moyens de les investir de manière libre et créative. La danse se montre dans un jeu de bascule entre immanence consentie et transcendance conquise, arrimage et jaillissement, invasion et retrait. Encore une fois, une pièce chorégraphique ne se présente pas comme un « *Etwas* » que l'on pourrait déposer n'importe où, n'importe comment et dont les propriétés s'imposeraient avec évidence, mais comme un événement inévitablement circonstancié, qui n'a lieu, n'apparaît et ne peut proposer une expérience chorégraphique à ceux qui y assistent qu'à condition de s'articuler aussi à son contexte et de s'y engager. La danse transforme ainsi son contexte en une situation commune, offerte, à occuper, explorer et faire

1 Causey, « Exploration du monde perçu : l'animalité », p.33.

varier en y prenant position. Et pour cela, puisqu'elle ne s'appuie sur aucune tradition, chaque pièce manifeste le porte-à-faux par lequel elle s'installe et s'invente ; elle apparaît et vient à la rencontre de ses spectateurs en consentant et échappant à la fois aux déterminations de l'ici et maintenant de son avoir lieu.

Je me propose de décrire et de penser ces opérations d'inscription, d'inclusion et d'ouverture, de mise en acte et de transcendance, en comparant les modalités selon lesquelles quatre pièces de Benoît Lachambre ont été présentées dans les années 2000 dans quatre lieux différents à Paris : *Les Portes-Heures de paroles*¹ dans le « garage »² de la Ménagerie de Verre, *Lugares Comunes*³ au Théâtre de la Ville (salle du Châtelet), *Délire défait*⁴ au Théâtre de la Bastille et *Body-Scan*⁵ dans la grande salle de spectacle du Centre Georges Pompidou. Qu'elle soit volontaire ou non, cette disparité des salles paraissait investie et travaillée dans le déroulement des spectacles. Chaque danse semblait se réaliser en fonction de son contexte pour s'y installer, y inventer les modalités de son avoir lieu et ainsi créer les conditions d'une rencontre et d'un partage avec le public. Comment ses pièces investissaient-elles leur situation et y ouvraient-elles un champ de déploiement et d'exposition ? En manifestant le porte-à-faux par lequel leur arrimage se convertissait en condition de leur émergence et de l'avènement du chorégraphique. Elles dévoilaient et mettaient en œuvre les modalités de leur apparaître et de leur effectuation depuis un engagement dans l'ici et maintenant, c'est-à-dire par un travail d'exploration et d'acceptation de la situation et, de cette façon, de révélation de la contingence du donné et d'ouverture sur l'infinité des possibles. D'après Merleau-Ponty, les peintres qu'il qualifie de modernes effectuent ces opérations de manifestation et de mise en œuvre du porte-à-faux propre à tout acte libre et créateur avec d'autant plus de clarté qu'ils le feraient lucidement : se refusant à « un compte rendu analytique »⁶, renonçant à l'ambition classique de représenter un « milieu de choses simultanées que pourrait dominer un observateur absolu également proche d'elles toutes, sans point de vue, sans corps, sans situation

1 Créé dans le cadre du Festival des Antipodes, au Quartz, à Brest, en mars 2007. Présenté à la Ménagerie de Verre à Paris en novembre 2007.

2 Nom habituellement donné à une des salles de la Ménagerie de Verre (qui est un lieu de formation, de création et de diffusion). Cette salle, toute de béton et de poutres métalliques, est en effet basse de plafond, étroite et profonde. Cf. M.-T. Allier et B. Brignone *Ménagerie de Verre : nouvelles pratiques du corps scénique*, Paris, éditions Al Dante, 2006.

3 Créé au Quartz, à Brest, en mars 2006, et présenté au Théâtre de la Ville, à Paris, en février 2007.

4 Créé au Musée d'art contemporain de Montréal, en février 1999, et repris au Théâtre de la Bastille en mai 2006.

5 Créé au Quartz, à Brest, en mars 2008 et présenté au centre Georges Pompidou, à Paris, en mars 2009.

6 Cette citation et les suivantes : *Causeries*, « Exploration du monde perçu : l'espace », p.21.

spatiale», ils préféreraient tenter de «ressaisir et rendre la naissance même du paysage sous nos yeux» et donc de manifester «l'espace [...] où nous sommes situés nous aussi, proche de nous, organiquement lié avec nous»¹. Je voudrais montrer que, dans la simultanéité de l'effectuation et de l'exposition de leurs œuvres, les chorégraphes contemporains instaurent également les conditions d'un «débat»² entre ce qu'il arrive et apparaît au cours de leurs spectacles et ceux pour qui cela a lieu. Comment donc Benoît Lachambre rend-il manifeste ce travail de phénoménalisation de la danse à mesure de sa réalisation, comment se donne et s'accomplit l'articulation en porte-à-faux de ses pièces chorégraphiques à leurs contextes et à leurs publics ? Je m'arrête ici sur trois aspects de cette mise en œuvre du contexte.

— Inviter le public à prendre place

D'abord, la présence des spectateurs est manifestement inscrite au cœur des modalités d'apparaître des pièces, chacun est ainsi invité à explorer la situation, y prendre position et à inventer sa façon d'aborder l'expérience proposée. Pour *Les Portes-Heures de paroles*, Benoît Lachambre accueille en silence les spectateurs dès leur entrée dans le «garage» de la Ménagerie de Verre. Il leur offre un coussin et les invite à déambuler et à s'installer librement dans la salle qui, pour l'occasion³, consiste en un espace ouvert, sans gradins ni plateau, couvert d'un tapis de sol blanc et éclairé par des néons posés au sol et sur des tables. Un agencement circonscrit cependant d'emblée le lieu d'où la danse surviendra : des bandes de ruban adhésif coloré, le long desquelles courent des inscriptions (des jeux de mots et des phrases plus ou moins hermétiques sur la danse) dessinent le périmètre d'une surface au centre de laquelle se trouve un tabouret bricolé au moyen de chatterton. Durant le spectacle, Marion Ballester, d'abord pieds nus et habillée de vêtements de sport, demeure sur ce tabouret circulaire, alors que Benoît Lachambre, chaussé de santiags et vêtu d'une chemise à carreaux et d'un jean auquel des chaînes (de montres ?) aboutissant dans ses poches sont accrochées, demeure debout

1 *Ibid.*, p.22.

2 *Ibid.*, p.27.

3 Si cette salle n'est pas un espace conçu pour le spectacle, il est cependant modulable et pour certaines pièces des gradins sont montés et un plateau rudimentaire peut être installé, le tapis de scène établissant ses contours.

et mobile : tantôt il parcourt l'espace occupé par le public, le regard tourné vers la danseuse, tantôt il se rend en coulisses, en revient avec des vêtements et s'approche de Marion Ballester pour lui enfiler. La contingence et la porosité de la séparation entre les artistes "en scène" et le public apparaissent. Cet écart n'est pas aboli – d'ailleurs sans lui la danse n'apparaîtrait plus, si ce n'est, et si les spectateurs acceptaient de se prêter à ce jeu, sous la forme d'une recherche, d'un absentement et d'un désir, d'un manque ou d'une déception –, mais il se dévoile comme un équilibre en porte-à-faux, comme résultant d'une opération circonstanciée par laquelle les interprètes émergent des spectateurs et s'en distinguent, par laquelle les regards s'organisent, s'orientent et trouvent leur focal. Par ses déambulations au sien du public, ses allers et venues entre les coulisses et l'espace circonscrit par les rubans adhésifs et par ses interventions sur le corps de la danseuse, Benoît Lachambre traverse sans cesse les lignes de partage et souligne ainsi le caractère conventionnel et contingent de ces dernières : il se conduit à la fois comme un observateur extérieur à ce qui arrive et comme l'initiateur des variations de l'événement, comme un touriste américain qui aurait échoué par hasard à la Ménagerie de verre pour un spectacle de danse et comme un Pygmalion contemplant sa Galatée et cachant aux regards curieux les étranges contorsions de sa créature. Est-ce une invitation lancée aux spectateurs d'intervenir à leur tour sur les tissus qui recouvrent la danseuse et qu'elle anime de ses mouvements ? Faut-il suivre l'orientation de l'attention du chorégraphe, focalisée sur Marion Ballester ? Serait-il impertinent de le regarder lui aussi, de suivre ses parcours jusque dans les coulisses et au sein du public ? En outre, puisque les spectateurs n'ont pas de place assignée, ni même de posture (assis ou debout, immobile ou mobile) prescrite, chacun négocie pour lui-même et avec les autres membres du public les règles de conduite appropriées à ce spectacle, les attitudes à adopter, mais aussi le tracé et la flexibilité des frontières entre la scène et la salle, entre ce qui est montré et ceux qui reçoivent. Au fond chacun éprouve sa participation et choisit les modalités de sa contribution à l'opération de différenciation qui est condition de l'apparaître de l'œuvre.

Dans le contexte frontal de la grande salle du centre Georges Pompidou, pour *Body-Scan*, les procédés sollicitant l'indispensable collaboration du public à l'apparaître de la danse s'avèrent tout différents. Chaque protagoniste du spectacle, qu'il évolue sur le plateau ou soit assis en face, est invité à s'installer et à prendre position par des jeux d'adresse et de miroir qui manifeste la dimension commune de la situation. Au moment où le public entre dans la salle, les danseurs sont déjà en scène. À l'avant du plateau, deux d'entre eux, qui sont aussi

les chorégraphes¹, sont assis face à face et discutent, à l'image de beaucoup des spectateurs (cf. photographie ci-contre). Quand ses derniers sont installés, les deux chorégraphes-interprètes tournent leur chaise face à la salle, toujours éclairée, et s'adressent très calmement au public. Chaque spectateur est convié à être attentif à sa posture, à trouver un état de tranquillité et à revenir sur cette considération de sa position et de sa respiration aussi souvent qu'il le jugera utile durant le spectacle. De plus, malgré la durée habituelle (environ une heure) de la pièce, une pause est ménagée à son mitan, afin que chacun, interprètes et spectateurs, puisse se détendre, « procéder aux ajustements nécessaires, petits et grands ajustements »² et, s'il le souhaite, sortir de la salle, en tout cas s'extraire du contexte purement spectaculaire et de sa frontalité. Au cours de cet entracte, la plupart des danseurs demeurent sur le plateau, certains se prêtent à quelques exercices, d'autres s'étendent ou discutent. Malgré la frontalité du dispositif théâtral, le « quatrième mur » se trouve au moins en partie déconstruit ; la scène n'est pas exclusivement consacrée à la phénoménalité spectaculaire, à l'exposition de corps en gloire et à l'accomplissement de l'œuvre ; les interprètes n'apparaissent pas seulement au service du déploiement de la pièce ; les personnes venues assister au spectacle ne sont pas incitées à s'oublier, à se plonger dans l'obscurité de la salle, au profit de la seule contemplation de ce qui se montre sur le plateau. Non seulement la présence et l'existence des spectateurs est manifestée et prise en compte, mais le caractère commun de l'événement en cours, le partage de la situation est traité comme un facteur fondamental de l'apparaître et de la réalisation de la danse.

— Créer les conditions d'une rencontre

Le public pour lequel une pièce de danse a lieu n'étant pas une entité abstraite ni une communauté constituée d'emblée, il émerge en porte-à-faux depuis une manifestation, une prise en compte et une interrogation de la présence, de la singularité et du rôle des individus

1 Les pièces de Benoît Lachambre, ou plus précisément de la compagnie Par B. L. eux sont toujours présentées comme des co-créations, chaque interprète étant aussi chorégraphe. Mais pour *Body-Scan* la feuille de salle désigne Su-Feh Lee et Benoît Lachambre comme directeurs artistiques.

2 C'est ainsi que les chorégraphes, Benoît Lachambre et Su-Feh Lee, présentent la fonction de cette pause.

rassemblés ici et maintenant pour assister à un spectacle chorégraphique. Afin que ces personnes collaborent de façon appropriée à l'apparaître de la danse, elles sont amenées, selon des procédés différents en fonction du contexte et de la danse qu'il s'agit d'y faire advenir, à s'installer dans la situation dont elles font partie et encouragées à y prendre pleinement position, à l'investir à leur façon tout en s'adaptant à ce qui leur est proposé. L'avènement de l'œuvre consiste en une rencontre : il ne dépend pas exclusivement de ceux qui se meuvent et (se) montrent, ni seulement de ceux qui regardent, il ne résulte pas simplement de leur réunion ici et maintenant ni de leur concomitance. Le contexte ne s'ouvre et ne participe à l'effectuation et à l'expérience d'une danse qu'à condition que les individus qui y sont rassemblés puissent y prendre leur place, l'investir et, de là, trouvent le désir et les moyens de contribuer à la conversion de l'ici et maintenant en une situation commune, partagée et propice à la réalisation et la découverte d'une danse imprévisible. Afin que les circonstances du spectacle se muent en un habitat¹ chorégraphique et soient associées à l'avoir lieu de la pièce, chacun est reconnu et sollicité comme individu incarné. Au fond, la danse se déploie en amenant spectateurs et interprètes à opérer ce porte-à-faux, que Merleau-Ponty décrit comme un décentrement et une filiation, par lequel la phénoménalité s'offre à la multiplicité des perspectives individuelles et par lequel s'orchestre une rencontre, pour ainsi une triangularisation entre chaque individu, le monde et les autres :

« Un champ n'exclut pas un autre champ [...], il tend même, de soi, à se multiplier, parce qu'il est l'ouverture par laquelle, comme corps, je suis « exposé » au monde [...]. Et de là vient que [...] autrui s'insère toujours à la jointure du monde et de nous-mêmes, qu'il soit toujours en deçà des choses, et plutôt de notre côté qu'en elles; [...] c'est qu'il a son lieu, non dans l'espace objectif, [...] mais dans cette « localité » anthropologique, milieu louche où la perception irréfléchie se meut à son aise, mais toujours en marge de la réflexion, impossible à constituer »².

1 Cette notion, plus proprement heideggerienne, apparaît chez Merleau-Ponty, en particulier dans *Le Visible et l'Invisible*, pour désigner l'inscription primordiale de chaque individu dans le monde, sa familiarité initiale avec le visible. Le sentiment d'habiter le monde, d'y être chez soi comme en sa demeure, résulte de la foi perceptive, de l'évidence de l'il y a ouvert à l'exploration. On peut par exemple lire :

« Se cacher les yeux pour ne pas voir un danger, [...] c'est [...] croire au plus haut point que notre vision va aux choses mêmes. Peut-être cette expérience nous enseigne-t-elle, mieux qu'aucune autre, ce qu'est la présence perceptive du monde : [...] elle est en deçà de l'affirmation et de la négation, en deçà du jugement, – opinions critiques, opérations ultérieures, – notre expérience, plus vieille que toute opinion, d'habiter le monde par notre corps ». [p.48]

Au cours des spectacles de danse contemporaine l'habiter serait rendu à son opérativité : le spectateur est invité à visiter le contexte dans lequel il est pris et à procéder aux aménagements intimes appropriés afin de s'y installer.

2 *La Prose du monde*, « La perception d'autrui et le dialogue », p. 191-192.

Une œuvre de danse advient et se propose comme telle par la manifeste prise en compte et ainsi l'activation de la présence de ses protagonistes, – présence qui ne consiste pas tant en une position en un lieu à un moment donné mais en une « localité anthropologique », à la fois « en proie »¹ au contexte et « en prise » sur lui, à la fois unique, différenciée, irréductiblement singulière et valable pour tous, généralisable, ouverte.

Au Théâtre de la Bastille, pour *Délire défait*, Benoît Lachambre propose au public une situation d'intimité. Il profite des dimensions assez réduites et du caractère feutré de cette salle², pour créer une atmosphère de familiarité. Quand le public entre, le chorégraphe et danseur est déjà sur scène, installé, il attend. Il ne semble cependant pas se sentir chez lui, quelques signes laissent imaginer qu'il peut être en état d'ébriété. Le fait d'être seul en scène le rend manifestement nerveux : il déambule, titube presque sur le plateau, regarde les spectateurs entrer sans parvenir à leur sourire, les interpelle, demande une cigarette. Quand la lumière de la salle s'éteint, le danseur commence par s'adresser aux spectateurs, leur suggère de s'installer confortablement, de se mettre à l'aise. Benoît Lachambre précise également la localisation des toilettes et souligne que chacun doit se sentir libre de sortir à tout moment, définitivement ou non. Il ramène ses auditeurs à la responsabilité de leur position, les incite à investir le contexte et envisager ce qui y arrive comme une proposition que chacun peut tranquillement découvrir, recevoir et s'approprier à sa façon, sans crainte de passer à côté ou de manquer quelque chose. Il ne se présente pas comme un prescripteur mais s'avance vers les spectateurs pour établir les conditions d'une rencontre et reconnaît d'emblée la singularité de la perspective et l'expérience de chacun. De plus le dispositif du décor cristallise et redouble ce porte-à-faux de la familiarité et de la responsabilité, de l'être ensemble et de la solitude individuelle, de l'hospitalité et de l'installation : côté jardin, en fond de scène, un plateau technique (lumière et son) assez simple, derrière lequel se trouve un régisseur, fumant lui aussi, apparemment assez calme et attentif au comportement et aux déplacements de Benoît Lachambre, tous deux constituant une petite équipe amicale et nomade, autonome, qui semble demeurer indépendante de la régie du théâtre, et côté cour, à l'avant scène, une petite estrade recouverte de moquette orange porte un téléviseur qui fait face au public et, de profil, une chaise devant une caméra. Cet espace moqueté crée dans le volume du plateau

1 Cette expression et la suivante : *ibid.*, p. 192.

2 Cette salle comprend moins de 250 places, les fauteuils sont assez étroits et les rangs sont très serrés, si bien que les spectateurs assis au premier rang touchent directement le plateau. De plus, le sol est couvert de moquette et les fauteuils comme les accoudoirs sont en velours noirs.

à la fois un cadre domestique, feutré, ressemblant presque à un salon, et, paradoxalement, un périmètre violemment et doublement exposé (premièrement parce qu'il est sur scène, et deuxièmement parce que la caméra braquée vers la chaise qui lui fait face filme des images directement retransmise sur le moniteur), mettant en scène la brutalité ou même la perversité (entre intimité, espace de repli, de repos et de confession, et terrain de jeux de pouvoir, de manipulation) du dispositif scénique pour et par celui qui s'y trouve exhibé. Après quelques minutes d'un monologue, comparable à un «*one man show*» en état d'ébriété, le soliste gagne cet agencement côté cour pour tenter de «témoigner» sans prêcher, d'expliquer, de donner sens à son état actuel, à son étrange comportement. Il énonce ses peurs et ses souffrances, raconte ses traumas, tout en évitant l'obscénité ou l'effet inhibiteur que pourrait provoquer une adresse frontale aux spectateurs : il est assis face à la caméra, s'adresse à elle et son image retransmise par le moniteur regarde le public. Au comble de cette plongée dans ses souvenirs et ses angoisses, il ôte son maillot. Quand cette séquence aux allures psychanalytiques se termine, Benoît Lachambre se lève et s'agenouille sur le bord de l'espace moqueté. Alors que des techniciens emmènent la chaise, la table de télévision, la caméra, le danseur s'attache méticuleusement les cheveux en regardant le moniteur qui diffuse des portraits de spectateurs filmés au moment de leur entrée dans la salle. Benoît Lachambre n'utilise donc pas le dispositif de l'estrade comme un abri ou un foyer, il ne fait pas semblant d'être chez lui, protégé des regards, mais il crée les conditions d'une intimité dans laquelle il invite le public, tout en montrant les difficultés d'une telle situation, le risque pour le spectateur de glisser dans le voyeurisme et, pour l'interprète, dans l'exhibition. Le travail sur les images filmées permet d'interroger l'effcience et les répercussions de la présence, c'est-à-dire de la visibilité, ou plus exactement de l'incarnation et des regards, de chacun des protagonistes du spectacle en cours. Tout comme l'interprète, manifestement aux prises avec les enjeux soulevés par son exposition et les débordements de son vécu, chaque spectateur négocie sa place et son rôle dans la situation, veille aux modalités de sa participation à l'événement. Personne n'échappe à son engagement dans le contexte et chacun se sent responsable de l'attitude qu'il adopte : qu'on reste ou non dans la salle, qu'on choisisse de regarder les images diffusées ou qu'on se focalise sur les personnes présentes sur le plateau, qu'on s'amuse du comportement désordonné du danseur ou qu'on s'en agace, qu'il provoque de l'empathie, de la gêne ou de l'incrédulité, chacun éprouve son inscription dans l'avènement de cette danse.

L'établissement d'un lieu commun dans lequel les individus pourraient s'installer, trouver leur positionnement propre et ainsi se rencontrer constitue précisément l'enjeu de

Lugares communes. Pourtant cette pièce a été jouée dans la grande salle du Théâtre de la Ville, c'est-à-dire dans un espace très volumineux, propice à la séparation des individus, et dans lequel l'écart entre le public et le plateau est particulièrement marqué. Encore une fois, le décor, ici en partie automate, contribue à créer des effets de rassemblement et de dissociation entre les interprètes. Par exemple une fosse dans laquelle des sièges sont installés en cercle permet aux danseurs de se réunir pour des discussions et des jeux collectifs, sur le reste du plateau les fauteuils mobiles encreignent des espaces, sortes de champs magnétiques où se déroulent des rondes ésotériques et des gesticulations épileptiques et trois estrades positionnées sur les trois côtés de la scène accueillent de petits groupes se réunissant pour chanter en chœur. Mais ces mêmes éléments favorisent aussi l'émergence de meneurs, de vedettes et de groupes distincts; des attitudes de concurrence, d'exclusion, de repli ou d'indifférence se reflètent dans les modalités d'investissement de l'espace : certains se réfugient dans la fosse, Benoît Lachambre s'y institue souffleur et chef d'orchestre, d'autres semblent y comploter, les rangées de fauteuils mobiles peuvent devenir des frontières entre les interprètes, les estrades fonctionnent aussi comme des podiums, des espaces de parade alors que les recoins formés par ce décor servent d'espaces pour s'isoler ou reléguer. Le rapport au public est lui aussi en jeu dans ce travail de répartition des lieux, de dessin des contours¹, selon que les fauteuils tournent ou non le dos au public, forment des cercles fermés ou ouverts vers les spectateurs, que ce qui a lieu sur les estrades s'articule à ce qui arrive sur le plateau ou que les interprètes en usent comme des espaces de domination, selon enfin que la fosse apparaît comme un lieu de retrait, de repos, voire de sommeil, d'absentement, ou d'émergence, de jaillissement. Ce spectacle questionne et expérimente les modalités de formation, de maintien et de désagrégation du commun, depuis et avec l'unité, le rassemblement et la séparation que le théâtre, la frontalité et, plus généralement, la réalité humaine occasionnent. La pièce se présente comme une persévérante tentative d'appropriation et de partage d'un moment et d'un espace donné au cours d'un événement chorégraphique. C. Pontbriand en conclut que cette pièce peut être analysée comme la « mise en acte »² du lieu où elle se déploie, une mise au travail du collectif, de ce qui réunit et de ce que diverses formes de coalition d'individus engendrent. Il

1 Il est d'ailleurs souligné par un surprenant jeu sur les langues : les interprètes discutent parfois ensemble tout en employant des langues différentes, ils s'adressent au public dans des langues imaginaires, et seuls certains de leurs discours et de leurs chansons sont surtitrés en français. Il arrive aussi que certains parlent seuls, déclament en italien, en espagnol, en anglais, en français, sans que cela soit parfaitement audible, ni surtitré.

2 C. Pontbriand « De l'utopie au lieu commun. Le geste comme lieu du politique » in : *Gestes à l'œuvre*, dirigé par B. Formis, Grenoble, De l'incidence, 2008, p. 57.

s'agirait au fond d'actualiser et d'éprouver le point de bascule par lequel on passe de l'acception usuelle du « lieu commun » (*lugares comunes*) (idée impersonnelle, injustifiée et aliénante) à son sens littéral (situation partagée).

— Manifester l'inachèvement

Enfin, les spectacles de danse contemporaine s'inscrivent dans leur contexte, proposent une situation et vont au-devant de leurs spectateurs en manifestant leur inachèvement : chaque pièce chorégraphique étant processuelle et son avoir lieu n'étant conditionné par aucun prérequis, à chaque instant sa phénoménalité se donne comme suspendue entre l'advenu et l'à venir. Merleau-Ponty considère cet entérinement de l'inachèvement comme une caractéristique propre à la modernité. Aux yeux des artistes, des savants, des idéologues et des gouvernants les plus attentifs et visionnaires de fin du XIX^e et la première moitié du XX^e siècles, le monde et l'humanité se seraient révélés « en porte-à-faux », c'est-à-dire en cours, toujours héritiers et prometteurs, mais aussi contingents et promis à l'incertain. L'ambition de totalisation et d'accomplissement définitif aurait été abandonnée au profit d'un consentement à l'imprévu et d'un engagement à la fois modeste et audacieusement créatif. Tout événement et toute action venant s'inscrire dans un milieu préexistant et déjà en train de se modifier, leur survenue contribuerait à réagencer et réorienter cet environnement, à l'ouvrir à de nouveaux possibles mais leurs conséquences demeureraient imprévisibles pour leurs investigateurs comme pour leurs observateurs. E. de Saint Aubert insiste à plusieurs reprises sur l'association chez Merleau-Ponty des idées d'inachèvement et de porte-à-faux. Par exemple on peut lire dans *Le Scénario cartésien* :

« chez les modernes [...] on a un savoir et un art difficiles, pleins de réserves et de restrictions, une représentation du monde qui n'en exclut ni fissures ni lacunes¹. Plus encore, "ce ne sont pas seulement, chez les modernes, les œuvres qui sont inachevées, mais le monde même tel qu'elles l'expriment est comme

1 Causey, « Monde classique et monde moderne », p. 63.

un ouvrage sans conclusion et dont on ne sait s'il en comportera jamais une"¹. Le monde même, comme l'homme, est en porte-à-faux, se plaît à répéter Merleau-Ponty, usant ainsi de la figure la plus opposée qui soit à l'ajustement exact des deux horloges»².

Une danse contemporaine de son déploiement, qui se détermine à mesure de son effectuation et de son apparaître ressort de cette production et de cette expression en porte-à-faux : chacun de ses moments, de ses aspects soulève à la fois le problème des modalités de son inscription dans le donné, de son articulation à ce qui est apparu, et peut-être déjà disparu, et celui de son devenir annoncé et cependant encore à découvrir et expérimenter. Ainsi, durant *Les Portes-Heures de paroles*, les phénomènes qui émergent manifestent leur incomplétude, en chacun d'eux résonnent les échos de ceux qui les ont précédés et l'appel à de futures déterminations. Ce caractère processuel de l'œuvre chorégraphique, la dimension lacunaire et ouverte de ce qui arrive et apparaît au cours du déploiement de la danse se révèle, en particulier à travers les allées et venues de Benoît Lachambre et l'accumulation progressive de vêtements à laquelle il procède sur le corps de la danseuse, en perpétuel mouvement. Le spectateur assiste au *progrès* de ce recouvrement et à la *série* de ses répercussions sur la situation spectaculaire par ailleurs stable (la danseuse demeure sur le tabouret, elle change peu de registre moteur et gestuel, le chorégraphe ne change pas d'attitude, l'éclairage au néon reste le même, aucune musique n'est introduite, *etc.*). Durant les premières minutes de la pièce, le public constate que Marion Ballester s'installe sur le tabouret circulaire et y effectue des mouvements d'étiement et d'ondulation, que Benoît Lachambre déambule le regard tourné vers elle, qu'il va dans les coulisses, en revient avec des chaussures à la main, s'approche de la danseuse, la regarde avec un sourire bienveillant, la chausse et s'éloigne en l'observant. Ces premiers moments déterminent un usage du décor, une atmosphère, un mode de relation avec le public et entre les interprètes, initient une première orientation du spectacle et des modalités de son apparaître, mais il demeurent suspendus à l'indétermination de ce qui va leur succéder, de ce qui va en découler. La danseuse va-t-elle se lever et se mouvoir avec ses chaussures trop grandes et dangereusement dénouées ? Va-t-elle les retirer, les mettre à son partenaire, proposer à un spectateur de les enfiler à son tour ? Va-t-elle perdre cet accessoire au cours de ses gesticulations ? Le chorégraphe va-t-il continuer à intervenir sur le corps de son interprète ? Va-t-il demeurer observateur ? Le fait que Benoît Lachambre, suivant le même parcours et

1 *Ibid.*, p.65.

2 E. de Saint Aubert *Le Scénario cartésien*, op.cit., p.220.

le même procédé, revienne avec un couvre chef pour le mettre à Marion Ballester et qu'il poursuive cet habillage avec un grand pull-over, modifie l'attitude du spectateur à l'égard de ce qu'il perçoit : l'accumulation de vêtements et les mouvements de l'interprètes deviennent prévisibles, on s'attend maintenant à ce qui va arriver – et cela arrive effectivement. Alors, les actions s'articulent en un système; il ne s'agit plus de découvrir minute après minute comment cette danse se détermine, mais d'assister à sa réalisation, au déploiement de son processus. L'attention se porte de moins en moins sur la révélation de ce que les interprètes font, elle se concentre davantage sur leur façon de faire, sur les répercussions de l'apparition de ces actions attendues et sur l'expérience que constitue le déroulé pour ainsi dire fatal de ce processus d'accumulation. Petit à petit les spectateurs sont amenés à renoncer à la question de savoir ce qui va suivre, puisqu'ils peuvent le deviner, la suspension ouverte à une éventuelle surprise se dissipe; la palette des possibles se réduit, l'indétermination laisse la place à une forme de présomption, il s'agit à présent de se prêter à l'expérience de la réalisation de ce qui devrait probablement avoir lieu. La danse manifeste ainsi son caractère processuel, elle est le processus de son accomplissement phénoménal, se donne comme une persévérance, une avancée continuée au-delà du suspens. Une fois la cartographie de la pièce dévoilée ou du moins suggérée, le spectacle consiste à la parcourir, à procéder au cheminement pour en expérimenter et en explorer l'accomplissement. Cette œuvre chorégraphique manifeste donc le porte-à-faux qui articule l'effectif au possible et le possible à l'effectif, elle propose au spectateur d'observer et de ressentir lentement et pleinement le point de passage et d'articulation d'un moment de l'apparaître, de l'effectuation de la danse à l'autre.

Au Théâtre de la Bastille, pour *Délire défait*, l'avoir lieu de l'œuvre à mesure de son effectuation ici et maintenant se manifeste à même le corps de Benoît Lachambre. Durant cette pièce, le chorégraphe et interprète paraît se débattre, exposant une souffrance, une angoisse qu'il tente de mettre à distance, voire de déposer dans cet événement partagé du spectacle pour s'en défaire. Ainsi, son corps porte les traces du travail d'expression, voire d'extraction en cours; son visage paraît creusé par la fatigue, tendu, ses yeux très clairs semblent délavés, ses traits sont marqués, il sue, ses muscles sont saillants sous sa peau. Une séquence en particulier souligne cet arrachement, cet épanchement de chaque instant, entre confiance, cheminement intime, et exutoire, délivrance. Benoît Lachambre noue méticuleusement ses longs cheveux et enfile une cagoule noire; dans cet accoutrement étrange et inadapté, alors que deux récitants lisent un texte, il commence par effectuer un enchaînement de quelques pas de claquettes, s'accompagnant en frappant des pieds et des mains. Progressivement, la

lecture paraît s'enrayer dans des répétitions de mots, puis de syllabes, une douche lumineuse enserre le danseur dans un petit volume parallélépipédique cerné par l'obscurité. Alors que les récitants ne profèrent plus que des bégaiements et des hoquets, Benoît Lachambre s'allonge, semble se frapper la tête au sol, convulser au rythme de ces accroc's sonores. Il s'extirpe de son polo. Soudain le silence se fait, puis on distingue un bruit d'arrachement : le danseur décolle le départ d'une des bandes adhésives dessinant la signalisation du tapis de sol, l'approche de sa bouche, et roule lentement sur lui-même pour que cette bande s'embobine autour du bas de son visage. Il tire et tourne jusqu'à se relever, puis de nouveau s'agenouiller et s'allonger. Il est maintenant muselé et tente de chanter avec son bâillon ; il finit par hurler. Comme pour tenter de mieux retenir sa fureur débordante, il complète son bâillon en transformant son polo en camisole, voire en ceinture de chasteté, et descend son pantalon sur ses chevilles pour en faire une ligature. Il se lève, comme pour lutter, et paraît se débattre contre les entraves qu'il s'est pourtant lui-même fabriqué. Les muscles de son torse sont tendus, il pousse des cris. Il adopte des positions ambiguës et contradictoires, aussi bien enfantines que viriles, combattives que craintives, burlesques qu'humiliantes, son attitude amuse autant qu'elle gêne. Même s'il sent que cette séquence a été prévue, organisée et préparée, le spectateur assiste au procès de son exécution mouvement après mouvement, de son exposition action après action ; il éprouve à la fois la surprise de la découvrir, traverse la multiplicité de sentiments qu'elle provoque et constate l'investissement du danseur dans le processus de cette mise en œuvre. Manifestement, il y a un écart entre la prévision de se bâillonner sur scène et l'accomplissement de se bâillonner face au public, entre la supposition que l'interprète va enrouler le ruban adhésif sur sa tête et le fait de le voir procéder à ce musèlement. On constate ainsi que la planification de ce qui arrive n'entrave, ni n'atténue le basculement en porte-à-faux que produit l'entrée dans l'effectivité du spectacle – en témoigne en particulier les répercussions affectives chez le spectateur et physiques chez le danseur que suscite le déploiement de la séquence. Si le public est saisi, suspendu aux mouvements de Benoît Lachambre, ce n'est pas en raison d'un suspens concernant le déroulement et l'achèvement de cette scène, ni à cause d'un risque encouru sous ses yeux par le danseur – le danseur ne fait rien ici de dangereux et le voir prendre garde de se protéger les cheveux (pour éviter de se les arracher) montrait suffisamment qu'il ne souhaitait pas se blesser –, mais cela tient à l'exhaustion même de cette action. Même si chacun devine ce qui va avoir lieu, même si certains saisissent, avant d'y assister, les intentions qui ont pu présider à l'écriture de cet enchaînement, et peut-être précisément parce qu'on l'a deviné et compris, être spectateur de chaque

instant de cet enrubannement lent et résolu puis de cette rage de s'en extraire produit un effet propre, bien différent de celui engendré par le simple pressentiment que Benoît Lachambre peut ou va interpréter cette scène.

À l'inverse, durant *Body-Scan*, le basculement dans l'effectivité s'éprouve comme une exploration de la variété des modalités du bien-être, comme un processus d'harmonisation de l'atmosphère qui se dégage du volumineux plateau et de son décor constitué de matelas, de socles, de duvets et de chaises, donc d'accessoires dédiés au repos et à la détente (*cf.* photographie ci-contre), de l'attitude sereine et radieuse des interprètes et du vécu des spectateurs. À chaque instant, les possibles sensations de désagrément, d'agressivité, de brutalité ou de raidissement sont écartées, le cheminement choisi et réalisé tente toujours de suivre les méandres de la jouissance et d'éviter les gouffres et les pièges de l'inconfort ou de l'indisposition. À mesure de son effectuation, la danse révèle de nouvelles modalités du lâcher prise. Le processus de déploiement de la pièce s'offre comme une expérience de dilatation du temps et de l'espace, comme le gonflement d'une bulle dans laquelle chacun pourrait respirer et s'installer de plus en plus librement et complètement. Le passage du possible à l'effectif et de l'effectif au possible est vécu comme une disparition progressive de l'inquiétante incertitude, de ce que l'indétermination concernant ce qui va arriver peut avoir d'inconfortable. L'attente, la suspension devient douce promesse, aspiration confiante. L'ici et maintenant se convertit en un flux de plus en plus dense et riche, une vague de plus en plus enveloppante. Les interprètes manifestent dans leur attitude le plaisir qu'ils prennent à la réalisation de cette pièce, à respirer, se mouvoir, s'asseoir, courir, se toucher, se déshabiller, se montrer, puis se cacher, bondir puis s'allonger, évoluer seuls puis en duo ou en trio, *etc.* Le spectateur se sent ainsi invité à participer à un processus de recherche, d'approfondissement et de partage des variations du bien-être, à découvrir l'expérience de plénitude que peut procurer le fait d'être ici et maintenant, de s'inscrire dans ce contexte, de prendre le temps de l'habiter. L'avancée dans l'effectuation de la pièce se donne comme une occasion offerte à chacun de renoncer aux tentatives de prévoir ce qui va suivre, de prendre soin et de profiter de sa présence. Minute après minute il s'agit de goûter le fait d'être là et éventuellement d'intensifier ce contentement, de se laisser accompagner dans un travail d'approfondissement des sensations agréables et de dissipation des gênes et des tensions.

L'examen de quatre pièces de Benoît Lachambre telles que je les ai vu jouer dans les années 2000 dans quatre salles de spectacle parisiennes m'a permis d'éclairer les opérations

par lesquelles le déploiement d'une œuvre de danse convertit l'écheveau de circonstances de son avoir lieu en un support et un tremplin ouvert sur l'émergence du possible. La notion merleau-pontyenne de porte-à-faux s'est avérée pertinente et fructueuse pour penser les processus par lesquels l'ici et maintenant se donne comme état de fait irréductible et cependant contingent, traversé de déterminations susceptibles de participer au surgissement de l'imprévisible. Les protagonistes de l'effectuation et l'apparaître d'une danse sont amenés à envisager et s'approprier leur place et leur rôle dans l'avènement de l'œuvre, à explorer le contexte qui les accueille pour s'y installer et se disposer à découvrir ce qui peut s'y produire, c'est-à-dire à s'avancer en porte-à-faux vers la rencontre et l'expérience de l'événement chorégraphique en cours. Chacun est invité à « habiter » le lieu et le moment du spectacle afin d'accompagner sa progressive révélation et d'éprouver son accomplissement. Ce processus relève d'une dynamique en porte-à-faux, de ce mouvement d'enracinement et d'échappée qu'E. de Saint Aubert qualifie de « dialectique d'involution et d'ouverture »¹ dans la mesure où les œuvres montrent et investissent l'enchâssement de leur réalisation et de leur exposition dans un tissu circonstanciel, où elles ne se déposent pas seulement mais s'inscrivent dans l'environnement où elles adviennent et, par là même, convertissent leur contexte en un point d'appui dont peut, devrait émerger des événements inattendus aux répercussions imprévisibles : pour avoir lieu et s'offrir en partage la danse révèle les failles qui fissurent le donné et fait résonner en elles l'appel de la phénoménalité à son propre dépassement, l'aspiration qui la porte toujours déjà vers sa transformation. Le spectacle chorégraphique n'apparaît pas comme une pure émanation de son contexte, ni comme sa négation, mais comme sa réinvention depuis la manifestation du champ de possibles qu'il est.

1 E. de Saint Aubert *Vers une Ontologie indirecte*, op. cit., p.218.

c] La circulation de la danse

L'avènement d'une œuvre chorégraphique a lieu en porte-à-faux au sens où une danse se déploie et se dévoile en s'articulant à son contexte, où elle émerge ici et maintenant et vient à la rencontre de ses spectateurs à partir d'un investissement de ses circonstances. On ne reçoit pas une pièce de danse comme le vide accueillerait le plein ou comme l'esprit prendrait connaissance de l'extension matérielle. Un spectacle chorégraphique ne s'inscrit pas au registre de l'apparaître en gagnant des coordonnées spatio-temporelles pour s'exposer *partes extra partes*. Une œuvre de danse apparaît ici et maintenant et ceux qui sont venus la découvrir en font l'expérience à condition qu'une ouverture mutuelle s'opère, c'est-à-dire à condition que se manifestent les possibilités et les modalités d'articulation du spectateur à la situation qui le contient et à laquelle il est invité à participer, et de l'événement chorégraphique au contexte dans lequel il s'inscrit, a lieu et se donne en partage. Un événement de danse ouvre donc le champ de son surgissement et de sa « productivité »¹ phénoménale à partir d'une inscription dans l'ici et maintenant et d'un investissement de la multiplicité des déterminations constituant son environnement. Il révèle ainsi en l'accomplissant l'opération par laquelle il y a « inauguration du *où* et du *quand*, possibilité et exigence du fait, en un mot facticité, ce qui fait que le fait est fait »². Une fois décrits ces jeux de bascule – entre appui et échappée, insertion et transcendance, retrait et ouverture, *etc.* – par lesquels un contexte est investi pour qu'advienne un spectacle chorégraphique, je me propose d'examiner la nature de la rencontre des percevants et du perçu dans et pour l'apparaître de la danse. Que se passe-t-il quand un spectateur reçoit une danse dont les déterminations se dévoilent à mesure de son effectuation ? Qu'arrive-t-il quand le public découvre une danse en train de se réaliser ?

1 Terme employé par É. Bimbenet pour désigner la dynamique d'apparaître du sensible, il la définit comme « puissance de manifestation, qui se maintien[t] comme puissance dans son actualisation même » [*Nature et humanité. Le problème anthropologique dans l'œuvre de Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, 2004, p.243. Désormais j'emploierai l'abréviation suivante: *Nature et humanité*.]

2 *Le Visible et l'invisible*, p.184.

À la Ménagerie de Verre, sous le plafond très bas et dans l'espace bétonné du « garage », Alain Buffard surgit en *Good Boy*¹ nu et glabre : il ouvre une porte, entre et se positionne au fond de la pièce derrière quatre tubes luminescents suspendus verticalement à la hauteur de son visage. Il semble très calme, concentré sur ce qu'il fait. Il tourne lentement sur son axe, comme on le ferait pour se laisser identifier et examiner. Il saisit ensuite son scrotum du bout des doigts, l'étire, le rabat sur sa verge, qui se trouve ainsi enveloppée dans une membrane, et le fixe au bas-ventre à l'aide d'un ruban adhésif. Pour terminer cette séquence d'introduction du spectacle, Alain Buffard enfile les uns sur les autres plusieurs slips kangourous blancs. D'emblée, le spectateur ressent une certaine violence dans cette phénoménalité froide, sans effets ni détours. L'apparaître survient abruptement, jusqu'à l'impudence, alors même qu'il consiste en des gestes de recouvrement, voire d'enfouissement des parties génitales. Quelque chose vient écorcher le percevant, le gêner et le concerner jusque dans le secret de son « dedans »². Comme dans la peinture moderne telle que Merleau-Ponty la décrit, malgré leur trivialité les phénomènes ici engendrés et manifestés « ne glissent pas sous le regard à titre d'objets "bien connus", mais [...] au contraire l'arrêtent, lui communiquent bizarrement leur substance secrète, le mode même de leur matérialité, et, pour ainsi dire, "saignent" devant nous »³. Au cours de cette séquence d'introversión et d'habillage, le « *percipi* »⁴ atteste d'une pudeur que le « *percipere* » reçoit paradoxalement comme une intrusion indécente. Puisque le danseur s'expose en train de cacher ses parties intimes, le spectateur qui l'observe se contente de répondre à son invitation. Pourtant celui qui regarde éprouve la responsabilité de sa curiosité, de son consentement à contempler et de son activité de perception. Il se sent prendre position dans la situation, entériner et favoriser une mise en circulation du perceptible entre la salle et la scène et participer à l'actualisation d'une réversibilité. Le partage entre activité (de monstration et d'observation) et passivité (de l'exposé et du récepteur) s'avère flou, l'évé-

1 Créé à la Ménagerie de verre, à Paris, en janvier 1998, et repris en novembre 2009 dans la même salle.

2 Expression récurrente chez Merleau-Ponty, pour désigner l'invisible, la profondeur. Elle apparaît en particulier dans le chapitre du *Visible et l'invisible* sur lequel je m'appuie ici, intitulé « L'entrelacs – le chiasme ». J'y reviendrai.

3 *Causeries*, « L'homme vu du dehors », p. 53.

4 Merleau-Ponty reprend ces verbes latins pour décrire la réversibilité de la chair, sans doute pour se rapprocher de la fameuse formule de Berkeley : « *esse est percipi aut percipere* ». Il écrit :

« parce que mes yeux qui voient, mes mains qui touchent, peuvent être aussi vus et touchés, parce que, donc, en ce sens, ils voient et touchent le visible, le tangible, du dedans, que notre chair tapisse et même enveloppe toutes les choses visibles et tangibles dont elle est pourtant entourée, le monde et moi sommes l'un dans l'autre, et du *percipere* au *percipi* il n'y a pas d'antériorité, il y a simultanéité ». [*Le Visible et l'invisible*, p. 164]

nement de cette danse se manifeste comme « réfléchi en bougé »¹ : se montrer se cachant et observer ce qui apparaît se révèlent deux opérations à la fois distinctes et corrélées, enchâssées et pourtant dissociables. Le perceptible se donne, mais il ne bascule dans le perçu que de rencontrer un percevoir répondant à son appel. Chaque spectateur se sent ramené à cet irréductible chiasme du perçu et du percevant qui l'inscrit et l'engage dans la situation, en vertu duquel il collabore à l'événement qui s'y déroule. Il expérimente cet embarquement par lequel « mon corps comme chose visible est contenu dans le grand spectacle. Mon corps voyant sous-tend ce corps visible, et tous les visibles avec lui »². Husserl montrait déjà que ma main touchante est tangible et Merleau-Ponty précise qu'elle n'est cependant touchée que si l'autre main actualise sa puissance percevante et bascule à son tour dans le registre du tangible non perçu. La perceptibilité ne se réalise qu'avec sa perception, qu'à condition d'obtenir la contribution d'un percevant, lui-même perceptible. Le philosophe français nomme « réversibilité imminente » cette inscription du percevant au registre du perceptible et l'impossibilité où il se trouve de se saisir en train de percevoir : le percevant est perceptible et échappe pourtant à la perception en tant que tel. On peut alors parler d'un exhibitionnisme du sensible, car il s'offre à la perception, et d'un voyeurisme du sentant, car il procède au dévoilement de ce qui se livre à son désir. Exhibitionnisme et voyeurisme, appel et curiosité, exposition et exploration sont les deux faces d'une même chair s'ouvrant et se repliant sur elle-même. Finalement, pour Merleau-Ponty, si le sensible « saigne » sous mes yeux, cette blessure ne se répand qu'à la faveur de l'ouverture pratiquée par mon opération de perception.

Pour éclairer les modalités de cette opération et de ce saignement au cours d'un spectacle de danse, je m'arrête sur trois moments de *Good boy* d'Alain Buffard. D'abord, Alain Buffard s'allonge au sol, puis se recroqueville face, épaules et mains contre terre et lève à plusieurs reprises son coude plié, le laissant retomber brutalement, en claquant, comme s'il lui échappait dans une convulsion. Il construit ensuite des talons aiguilles avec des tubes de médicaments attachés à ses pieds nus par du ruban adhésif; il se surélève, se travestit pour ainsi dire, mais après quelques pas, ses "échasses" cèdent. Enfin, il saisit entre ses mains et soulève d'un seul bloc un empilement de dizaines de boîtes de médicaments, entreprend de marcher en portant ce fragile assemblage, mais très vite ce dernier lui échappe, se désagrège et s'effondre au sol (cf. photographies ci-contre). Face à ces actions pour ainsi dire triviales,

1 *Ibid.*, p.313.

2 *Ibid.*, p.182.

sans risques, et sans autre mise en scène que leur effectuation tranquille, presque mécanique, le spectateur ressent étonnamment une tension. Pourquoi ce mélange d'attendrissement, de commisération et de gêne devant une situation et des phénomènes si simples ? Ces saynètes manifestent les tentatives d'un homme pour se donner à voir, prendre le pouvoir sur la situation, mais elles révèlent aussi la fragilité de cette production contrôlée de phénomènes, la persistance de chaque geste vers la constitution d'un apparaître glorieux et la résistance de la facticité, jusqu'à l'effondrement. Le danseur expose l'entropie de son apparaître, mais y expose aussi le spectateur ; il s'efforce de se montrer conquérant, maître de sa phénoménalité, ordonnateur de l'apparaître et de son contexte, mais il dévoile aussi la débandade et l'écroulement des piédestaux, la fragilité des constructions, et l'impuissance d'un corps auquel l'initiative et le contrôle de la phénoménalisation se dérobent et dont l'exposition se retourne en humiliation. Celui qui assiste à ces scènes dérisoires sent que ce qui s'y révèle le concerne : d'une part il participe à la gênante et douloureuse exhibition de ces convulsions, il opère la conversion de ces tentatives manquées en échecs publics puisqu'il consent à s'en faire le témoin, et d'autre part il sait que le spectacle qu'il observe n'est qu'une actualisation au dehors, par et sur le corps d'un *alter ego*, de ce qui pourrait lui arriver et au fond de ce qui lui arrive à ce moment même. S'il est touché par ce qu'il perçoit, c'est qu'il se trouve confronté à sa propre « chair », et c'est bien son narcissisme qui s'en trouve blessé. Le public est emporté dans la débandade phénoménale à laquelle il collabore. L'événement qui a lieu et apparaît se produit par et pour le perçu aussi bien que par et pour le percevant, il enveloppe la totalité de ses protagonistes dans un mouvement de réversion, son avènement s'accompagne de sa mise en circulation, son surgissement est spiralé

« comme sur deux miroirs l'un devant l'autre naissent deux séries indéfinies d'images emboîtées qui n'appartiennent vraiment à aucune des deux surfaces, puisque chacune n'est que la réplique de l'autre, qui font donc couple, un couple plus réel que chacune d'elles. De sorte que le voyant étant pris dans cela qu'il voit, c'est encore lui-même qu'il voit : il y a un narcissisme fondamental de toute vision »¹.

Le malaise ou l'inquiétude des spectateurs durant ces séquences serait donc l'expression du porte-à-faux qui distribue et fait circuler perceptibilité, perception et perçu. Puisque l'avoir lieu et l'apparaître d'une danse supposent la rencontre, l'articulation et la collaboration de deux opérations, d'exposition et d'observation, qui ne s'accomplissent qu'en se conjoignant, ils s'avèrent réaliser un mouvement de retournement sur lui-même du sensible : le percevant

1 *Le Visible et l'invisible*, p.183.

se perçoit pour ainsi dire dans le perçu et le perçu perçoit pour ainsi dire le percevant dans un circulation brouillant les places et les initiatives. Dans ce cadre spectaculaire, qui a en propre de se manifester à mesure qu'il se réalise et se déploie en un événement chorégraphique, c'est finalement le porte-à-faux de la chair, tissu de l'être et de l'apparaître, échappée de l'être vers son apparaître, qui se révèle à lui-même. S'y éprouve le va-et-vient charnel que Merleau-Ponty découvre à la faveur d'une réduction phénoménologique et décrit en ces termes :

« ce qui fait le poids, l'épaisseur, la chair de chaque couleur, de chaque son, de chaque texture tactile, du présent et du monde, c'est que celui qui les saisit se sent émerger d'eux par une sorte d'enroulement ou de redoublement, foncièrement homogène à eux, qu'il est le sensible même venant à soi, et qu'en retour le sensible est à ses yeux comme son double ou une extension de sa chair »¹.

La rencontre de l'œuvre et de son public consiste donc dans l'imminente coïncidence, la progressive mais impossible fusion, donc dans l'articulation en porte-à-faux de la tendance narcissique du percevant et de l'inclination à la réversibilité du perçu.

Pour compléter cette analyse, une précision s'impose. Le brouillage des places et des rôles, la circulation de la phénoménalité – par lesquels une œuvre de danse s'ouvre comme champ d'apparaître et d'expérience et déploie avec les spectateurs une situation dans laquelle l'événement chorégraphique peut émerger – ne sauraient résulter de simples trouvailles ou audaces topologiques. Même si le dispositif spectaculaire place le public au cœur du contexte de l'œuvre, renonce à la distinction frontale de la salle et de la scène et interdit aux spectateurs de demeurer statiquement à leur place, il ne peut générer à lui seul la rencontre et l'accomplissement phénoménal d'une danse contemporaine de son effectuation. Bien au contraire, il peut faire obstacle à la réception et à l'apparaître et faire écran à l'avoir lieu de l'œuvre, c'est-à-dire à la manifestation et à l'actualisation du porte-à-faux par lequel la danse s'expose et s'explore ; le va-et-vient charnel décrit ci-dessus ne trouve alors ni son rythme, ni son fragile point d'équilibre, il échoue et se fige. J'ai pu observer et éprouver de telles difficultés lors de la représentation à Mains d'Œuvres² d'une pièce de Cindy van Acker intitulée *Kernel*³. La chorégraphe a choisi de circonscrire le spectacle entre les quatre murs du gymnase où il se déroule, sans installer de plateau séparé de la salle. En entrant dans ce volumineux espace vide, chaque spectateur se voit remettre une petite carte. Il s'agit d'un "mode d'emploi" ou

1 *Ibid.*, p.153.

2 À Saint-Ouen, le 24 mai 2008.

3 Créé au Théâtre du Grû, à Genève, en juin 2007.

“guide du spectateur” indiquant comment réagir face aux changements de couleur de l’éclairage durant la pièce. Chacun se place d’abord où et comme il le souhaite, assis par terre ou debout. Une tendance générale se dessine : les spectateurs s’assoient en périphérie, à proximité des murs. Au début du spectacle, les danseuses arrivant dans la salle par des entrées dérobées dans les cloisons et se déplaçant, en appui sur les épaules, les pieds contre les murs, les spectateurs se poussent, changent de place pour éviter d’entraver les mouvements des interprètes. Après quelques minutes, les danseuses ont disparu, chacun cherche autour de lui, reste debout pour pouvoir réagir rapidement : par où vont-elles arriver, et pour aller où ? Quand elles entrent de nouveau dans la salle, en regardant droit devant elles et en marchant d’un pas décidé, les gens se décalent une fois encore, se bousculent un peu pour les laisser passer. Elles tournent leurs regards les unes vers les autres, font converger leur trajectoire et se rassemblent. Après quelques minutes d’une chorégraphie minutieuse, aux allures mécaniques et sans déplacements, les danseuses défont le cercle qu’elles formaient et traversent une nouvelle fois le public amassé en cercle autour d’elles. Certains s’avisent de regarder le “mode d’emploi” distribué à l’entrée, ne voient rien concernant cette séquence, cherchent où et comment se positionner et s’installer. La gêne et les agitations engendrées par les déambulations intempestives des interprètes sont plus manifestes encore quelques minutes plus tard, après un noir au cours duquel chaque spectateur se tient prêt à se pousser, à heurter incidemment un autre spectateur ou à couper involontairement le chemin d’une danseuse : brusquement les interprètes sortent en courant des coulisses dissimulées, se jettent littéralement au sol, au milieu du public, précisément là où il s’est spontanément regroupé. Les bras et les jambes des danseuses claquent sur le sol et les pieds des spectateurs sursautent, chacun tente d’anticiper, de se presser de changer de place, de libérer des passages, de rester attentif aux sorties depuis la périphérie de la salle. Une nervosité se fait sentir, certains semblent se lasser de ces déplacements, s’éloignent du centre de l’action, se tiennent à l’écart et d’autres choisissent d’en jouer, ne se décalent plus quand ils se trouvent sur la trajectoire d’une interprète, la forçant à dévier sa route. Enfin, revêtues de nouveaux costumes, la démarche calme et régulière, les danseuses s’installent progressivement dans le milieu de la salle, là où le public s’attendait à les voir évoluer au début du spectacle. Commence alors le ballet des spectateurs chromatiquement dirigés grâce au guide distribué à l’entrée de la salle. Durant ce spectacle, on constate que les danseuses ne regardent pas le public qui les entoure. Elles se déplacent et se meuvent en laissant aux gens le soin de s’écarter et de trouver où aller ; si d’aventure elles se heurtent à des spectateurs récalcitrants ou simplement peu réactifs, elles se contentent

d'éviter les collisions. Pour certains, cette situation rend difficile l'attention à ce qui a lieu ; la réception de ce qui apparaît là est entravée par un souci de comprendre où et comment il faudrait se positionner pour ne gêner ni le déroulement du spectacle ni la perception des autres, tout en parvenant à voir ce qui se passe et en particulier ce que font les artistes. Quand interviennent les éclairages colorés, une rumeur parcourt la salle : il est temps de suivre les instructions du "mode d'emploi" de la pièce. Cependant, les ouvreurs n'ayant rien précisé concernant la fonction de cette carte, certains spectateurs n'en ont pas pris connaissance, ne s'aperçoivent pas que les changements de lumière répondent à un code, s'étonnent de voir des regroupements se former et (se) demandent s'ils doivent y participer. D'autres personnes ont perdu leur petite carte indicative, la cherchent par terre et fouillent leurs poches, leur sac. Ceux qui l'ont conservée en main, quant à eux, s'aperçoivent que l'éclairage les gêne grandement pour la lire. Des regards et des paroles s'échangent entre les spectateurs, certains suivent sans vraiment comprendre ce qui arrive, d'autres essaient d'organiser ces placements quelque peu chaotiques. Doucement la redistribution du public se fait, ou plus exactement les spectateurs rejoignent les places qui leur sont assignées¹.

Sur un mode déambulatoire, *Écorchés vivifs*² de Claude Brumachon et Benoît Lamarche se présente aussi comme un exemple de pièce qui, en brisant les lignes et certaines habitudes de la représentation scénique, théâtrale, engendre de nouvelles assignations et déstabilise moins le spectateur qu'il ne tend à l'accabler. Selon les espaces du Musée Bourdelle investis

1 J. Rancière énonce clairement cette importante distinction entre redistribution et réassignation des places et des rôles. Merleau-Ponty invitait déjà à la penser en affirmant que les êtants ne se trouvent pas *dans* l'espace mais sont des modes de spatialisation, donc qu'il y a une différence entre la modification des places et la modification des modalités de placement. Alors, le renoncement au face-à-face des rangées de fauteuils et du plateau n'induit pas nécessairement un abandon de la pratique de la séparation et un déverrouillage de l'apparaître spectaculaire. J. Rancière interroge en particulier la volonté de certains artistes de déplacer les spectateurs dans l'intention d'inclure le public dans le déroulement d'une œuvre et de favoriser les relations entre les spectateurs :

« cet effort pour bouleverser la distribution des places a produit bien des enrichissements de la performance théâtrale. Mais une chose est la redistribution des places, autre chose l'exigence que le théâtre se donne pour fin le rassemblement d'une communauté mettant fin à la séparation du spectacle. La première engage l'invention de nouvelles aventures intellectuelles, la seconde une nouvelle forme d'assignation des corps à leur bonne place, qui est en l'occurrence leur place communiale ». [*Le Spectateur émancipé*, op. cit., p.22-23]

Le philosophe demeure méfiant à l'égard des pièces dans lesquelles on attend du public qu'il fasse unité, qui exigent des spectateurs, pour être de bons spectateurs, qu'ils soient en communion. Il montre que la véritable nouveauté ne se joue donc pas fondamentalement dans les déplacements, les réorganisations spatiales du système théâtral mais dans la capacité (qui peut cependant passer par des modifications d'agencement) à soulever de nouvelles interrogations, à favoriser la liberté et ainsi à provoquer de nouvelles prises de position, en particulier en mettant en question la façon dont une pièce entre en relation avec ses spectateurs, dont ces derniers viennent à sa rencontre et dont un public se constitue et expérimente son unité ou au contraire son éclatement dans ce moment de rassemblement et de découverte.

2 Créé au Musée Bourdelle, à Paris, en mai 2003.

par les interprètes et la façon dont ils y évoluent, tantôt les membres du public sont dans la nécessité de chercher les danseurs, de découvrir seuls les places que l'on attend pourtant qu'ils prennent et qui leur permettront de véritablement percevoir ce qui se donne – si bien que les interprètes doivent attendre, sans le montrer, que cette enquête aboutisse, répéter des enchaînements pour s'assurer que les spectateurs les moins rapides ne les aient pas manqués –, tantôt ils se voient installés par des médiateurs qui protègent les œuvres du musée et font en sorte que les spectateurs avancent dans les temps, selon le rythme prévu pour cette déambulation. La promenade s'avère fatigante, elle consiste en une marche syncopée et autoritairement guidée, n'offrant l'occasion ni de regarder les sculptures d'Émile Bourdelle, ni d'apprécier leur mise en relation avec ce que font les danseurs, et encore moins d'expérimenter l'événement nocturne de cette danse au cœur d'un contexte muséal. Même si l'espace est volumineux et ouvert, même si les différents secteurs dans lesquels le public est invité à stationner abondent d'œuvres et même si l'architecture complexe du musée offre une multiplicité de possibles perspectives, le spectateur n'est pas autorisé à se déplacer et se positionner librement, au moindre écart il est rappelé à l'ordre : non seulement on surveille ses gestes à proximité des pièces du musée mais on le place, on exige qu'il adopte le point de vue qui a été prédéterminé pour lui. De plus, dans les moments où le public est livré à lui-même, où les médiateurs lui laissent l'occasion de découvrir un espace dans lequel on l'a conduit, le spectateur n'est pas tant convié à inventer son parcours, son attitude et son positionnement qu'à comprendre ce qui lui est suggéré, il se sent pour ainsi dire chaperonné et par conséquent observé et embarrassé, inquiet de satisfaire une attente qui n'est cependant pas énoncée. S'il ne trouve pas cette place qui lui est réservée, s'il erre et tâtonne alors que les médiateurs le regardent et que les interprètes demeurent suspendus à son installation, il se sent mal à l'aise, gauche, incompetent¹ même.

Kernel de Cindy van Acker et *Écorchés vifs* Claude Brumachon et Benoît Lamarche illustrent donc l'écart qui peut exister entre d'un côté la rencontre effective du spectateur

1 Lors du festival EXTRA BALL du Centre Culturel Suisse, en octobre 2010, à Paris, Julia Cima a présenté dans le jardin du Musée Carnavalet une variante audacieuse quoique modeste du spectacle déambulatoire. Dans une pièce intitulée *Danse Hors-Cadre*, elle interprète des extraits de chorégraphies du répertoire de la danse moderne européenne et de la danse traditionnelle orientale, chinoise et balinaise. Elle n'hésite pas à dialoguer avec le public, le conseiller pour favoriser sa réception, à exprimer certaines de ses difficultés et impressions, donner des précisions sur l'avancée de ses recherches, elle se montre attentive aux spécificités de l'environnement et aux petits incidents circonstanciels (lecteur de disque capricieux, pigeons qui se manifestent, badauds qui regardent depuis la rue, à travers les grilles du jardin, etc.), et crée finalement un événement partagé, commun, qu'elle propose mais ne porte pas seule, amenant les membres du public aussi à le rendre possible, y participer et découvrir les modalités de leur propre expérience.

et de l'œuvre chorégraphique, la mise en circulation d'une danse qui apparaît, les effets de miroir et de chiasme qui adviennent dès lors que les protagonistes trouvent leur place dans l'avoir lieu du spectacle, et d'un autre côté les dispositifs qui mettent les spectateurs en mouvement, défont la topographie théâtrale traditionnelle et permettent au public l'évoluer dans le même espace que les interprètes. Les procédés mis en œuvre pour tenter d'échapper à la violence et aux écueils voyeuristes de la frontalité ou à la puissance d'aliénation de l'habitude, de l'inertie et de la passivité, pour amener le public à s'approprier une situation et à prendre part à l'évènement chorégraphique peuvent donc se retourner contre leur but. Dès lors que le spectateur vit son ignorance et son éventuelle maladresse face à l'indétermination de la danse qu'il découvre non seulement comme un embarras pour sa réception mais aussi comme une potentielle gêne pour la réalisation de l'œuvre par les interprètes, il se trouve rejeté à l'écart de ce qui arrive et à distance des seuls véritables maîtres d'œuvre que seraient les artistes. S'il se sent traité comme un individu à guider et contenir pour éviter qu'il dérange et entrave le déroulement du spectacle et à secourir ou assister pour l'aider à ne pas manquer l'évènement qui a lieu, il ne peut éprouver la liberté de participer à l'apparaître de la danse, tout au plus tente-t-il de ne pas l'empêcher et consent-il à s'en faire un témoin discipliné. L'attitude d'évitement et d'apparente indifférence que les danseuses de *Kernel* manifestent à l'égard du public, la distribution d'un mode d'emploi, la surveillance et le pressant aiguillage du public des *Écorchés vifs* comme les quelques impatients quartiers libres octroyés à ce dernier renvoient de ces spectateurs l'image d'une masse chaotique, étrangère, adverse et d'autant plus menaçante qu'elle est libre de ses mouvements et positionnements. Finalement celui qui assiste à ces pièces se sent encombrant, incapable d'aborder la proposition perceptive pour laquelle il faudrait qu'il se montre à la fois disponible et discret, libre et docile ; il participe certes à la situation, irrémédiablement, mais sans parvenir à se saisir de la position qui lui incombe, de gré ou de force.

Cependant, si ce travail de décentrement et de réagencement des dispositifs et du contexte spectaculaires n'est pas garant d'une manifestation et d'une mise en branle du porte-à-faux de la chair, à la fois réversible et narcissique, il peut aussi en être le support,

s'avérer un «véhicule»¹ de circulation entre percevant, perceptible et perçu, et donc une médiation susceptible de soutenir l'apparaître d'une œuvre de danse. Étrangeté de la création et familiarité de la chair qui se montre à elle-même s'équilibrent l'une l'autre, comme deux cercles pour ainsi dire concentriques et pourtant « faiblement décentrés l'un par rapport à l'autre »². L'extériorité du spectateur comme son immersion, son sentiment de déstabilisation et celui d'être incité à inventer et prendre sa place, son renoncement à prévoir l'inconnu et son consentement à participer à l'événement en cours s'articulent. L'abandon de la frontalité et de la séparation entre l'espace scénique et la salle peut en effet favoriser la rencontre du public et de la danse, il peut activer les jeux de réversion et de projection entre le perçu et le percevant dans la mesure où il nourrit un questionnement et stimule une expérimentation des écarts variables et des points de convergence, des distances relatives et de la proximité radicale entre les protagonistes du spectacle plongés en plein cœur du perceptible. Alors, le spectateur éprouve le porte-à-faux qui l'articule à ce qui arrive, il se saisit de l'événement chorégraphique qui advient à la fois pour et par lui, il peut y collaborer sans s'y perdre ni l'entraver, tout comme l'observateur d'une chose, tel que Merleau-Ponty le décrit à la faveur de la réduction phénoménologique, s'avère à la fois l'opérateur et le médiateur de sa perception pendant que ce qu'il perçoit se révèle étranger, lointain, et pourtant familier, proche :

«à la fois nous voyons les choses elles-mêmes, en leur lieu, où elles sont, selon leur être qui est bien plus que leur être-perçu, et à la fois nous sommes éloignés d'elles de toute l'épaisseur du regard et du corps : c'est que cette distance n'est pas le contraire de cette proximité, elle est profondément accordée à elle, elle en est synonyme. C'est que l'épaisseur de la chair entre le voyant et la chose est constitutive de sa visibilité à elle comme de sa corporéité à lui ; ce n'est pas un obstacle entre lui et elle, c'est leur moyen de communication »³.

*Inside#### : game/sigh/core*⁴, de Edmond Russo et Shlomi Tuizer, offre un exemple de pièce

1 Merleau-Ponty emploie ce terme pour désigner le rôle du corps et de son être situé dans une philosophie dite de la « négintuition », proche de celle de Heidegger :

« une philosophie rigoureuse de la négintuition rend compte des mondes privés sans nous y enfermer : il n'y a pas à proprement parler d'intermonde, chacun n'habite que le sien, ne voit que selon son point de vue, n'entre dans l'être que par sa situation ; mais parce qu'il n'est rien et que son rapport avec sa situation et son corps est un rapport d'être, sa situation, son corps, ses pensées ne font pas écran entre lui et le monde, ils sont au contraire le *véhicule* d'une relation à l'Être dans laquelle peuvent intervenir des tiers témoins ». [*Le Visible et l'invisible*, p.89-90. Je souligne.]

2 *Le Visible et l'invisible*, p. 182.

3 *Ibid.*, p. 178.

4 Créé dans le cadre des Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis, au Centre National de la Danse, à Pantin, en mai 2009.

chorégraphique au cours de laquelle les rôles et les places se trouvent redistribuées plutôt que réassignées. Son dispositif: spectateurs et danseurs sont plongés dans un espace commun, il n'y a ni sièges, ni gradins, ni estrade pour le plateau. Quand les spectateurs entrent dans cet espace entièrement ouvert, ils y découvrent un cube d'environ 8 m³ dont les parois sont en plastique translucide et percées de fentes, et un danseur masqué, circulant partout dans la salle, avec des gestes vifs, souples, assez acrobatiques et inhabituels. Au cours du spectacle, la structure cubique apparaît comme un centre magnétique; soit les danseurs évoluent à l'intérieur de cette enceinte, soit ils se meuvent autour d'elle, ne s'en éloignant que brièvement et en se maintenant généralement orientés vers elle, soit enfin ils la tirent et la poussent pour la déplacer. Cette architecture mobile polarise le problème et les enjeux de la rencontre du public avec une danse dont la détermination est contemporaine de son effectuation dans une situation sensible, de la circulation et de l'organisation de l'apparaître de l'œuvre entre perceptible, percevant, et perçu. La présence d'une enveloppe plastique derrière laquelle les interprètes demeurent visibles mais enfermés et la focalisation des déplacements, des mouvements et de l'attention autour de cette armature auraient pu constituer un écueil. Le dispositif aurait en effet pu redoubler symboliquement la distance que la suppression du dispositif théâtral traditionnel tend à abolir au moins d'un point de vue topographique, il aurait alors assigné au spectateur une place (en périphérie, autour du cube, sur un cercle mobile, concentrique à celui dans lequel les danseurs évoluent) et un rôle (d'observateur, de curieux désœuvré et étranger) d'autant plus extérieurs, donc exclure le public d'autant plus fermement du théâtre des opérations que l'espace serait resté ouvert tout en s'avérant traversé par une frontière impénétrable et divisé en deux régions foncièrement imperméables. Le spectacle risquait d'apparaître comme une tentative d'exhaustion des possibilités offertes par cette trouvaille scénographique et de figer l'événement chorégraphique dans une succession d'images ou de saynètes cristallisées autour du cube. Pourtant, cette pièce parvient à ouvrir un champ d'exécution, de perception et d'expérience pour les interprètes comme pour les spectateurs, et à laisser chacun prendre position et participer à cette phénoménalité. Les opérations paradoxales de plongée et d'échappée, d'inscription et de différenciation que suppose l'apparaître sont à l'œuvre. Les échanges entre le percevant et le perçu s'effectuent, chacun s'approprie (à) ce qui arrive dans le perceptible. Le cube, le contexte, les danseurs et les spectateurs viennent à la rencontre les uns des autres et s'articulent en porte-à-faux, manifestant et réalisant le travail charnel de réversion et de narcissisme. Les spectateurs sont surpris, ébranlés et donc concernés par ce qu'ils perçoivent, les relations se tissent et une circulation advient entre les

danseurs dans le cube, entre le cube et les danseurs, entre les danseurs à l'intérieur et à l'extérieur du cube, mais aussi entre la salle tout entière et le cube, entre les danseurs et les spectateurs, entre les spectateurs et le cube. Et simultanément chacun trouve le temps, l'espace et la liberté de s'installer dans la situation, d'explorer ce qui s'y donne et d'inventer sa position, voire même ses positions. Le « miracle » de la perception a lieu, ceux qui assistent au spectacle se découvrent en mesure d'approcher et de recevoir cet étrange événement, et finalement de collaborer et de se coordonner à ce qui advient, d'investir et d'expérimenter ce qui se propose. Il devient possible d'habiter la situation, d'en accompagner la conversion et les variations, de se laisser toucher par ce qui s'y passe et s'y montre tout en "s'y retrouvant". Au cours de cette pièce, la découverte de l'inconnu et de l'imprévisible s'avère exploration de soi, le spectateur éprouve son engagement dans l'advenue à soi de la chair, dans les porte-à-faux engendrés par ses mouvements de renversement et de basculement :

« Le regard [...] enveloppe, palpe, épouse les choses visibles. Comme s'il était avec elles dans un rapport d'harmonie préétablie, comme s'il les savait avant de les savoir, il bouge à sa façon dans son style saccadé et impérieux, et pourtant les vues apprises ne sont pas quelconques, je ne regarde pas un chaos, mais des choses, de sorte qu'on ne peut dire enfin si c'est lui ou si c'est elles qui commandent »¹.

Avec un sentiment paradoxal d'aisance et d'étonnement, le spectateur pénètre le champ perceptible qui s'ouvre à lui et l'inclut, il prend part au « débat » perceptif en cours ; exploration et exposition se font relations d'échange.

La notion de porte-à-faux permet donc de penser les modalités selon lesquelles une œuvre de danse s'inscrit dans son contexte perceptible et vient ainsi à la rencontre de ses spectateurs. Merleau-Ponty décrit la donation du perçu et la perception, c'est-à-dire l'accomplissement du perceptible en sa phénoménalisation, comme l'érection d'un porte-à-faux : l'apparaître consiste dans la rencontre, au sein d'une même chair, du percevant et du perçu, il résulte de leur enracinement dans le perceptible, de leur émergence et de leur articulation à partir et au-delà de leur installation dans un même environnement. Cette notion d'inscription, d'ouverture, d'approche mutuelle et de quasi-permutation s'est avérée opératoire dans la description de séquences de pièces chorégraphiques, en particulier pour penser l'avènement d'une proposition de danse *a priori* indéterminée et sans prérequis et pour envisager la nature de la rencontre de celle-ci avec un public qui la découvre à mesure de son déploiement. Finalement, pour qu'une œuvre de danse apparaisse et s'offre en partage, pour que s'accomplissent

1 *Le Visible et l'invisible*, p.175.

le processus de conversion d'un réseau de circonstances en un événement chorégraphique et les opérations nécessaires à investissement du contexte et des protagonistes dans l'avènement d'une danse, cette dernière révèle, réalise et dépasse à la fois la situation dans laquelle elle se déroule grâce à l'ouverture du champ qu'elle se donne. Le spectacle se déploie ainsi entre familiarité et étrangeté, dans un geste paradoxal de reconnaissance et de découverte de la chair par elle-même. Par exemple, lorsque Steven Cohen traverse le plateau puis la salle du centre Georges Pompidou¹ maquillé en *drag queen*, vêtu d'un tutu dont le plateau est constitué d'un grand lustre en verre et chaussé de gigantesques talons compensés (*cf.* photographie ci-contre), chacun, dans la tranquillité de son fauteuil, l'ombre du projecteur et le confort de son vêtement de ville, se trouve immédiatement invité, intimement concerné. Malgré l'excentricité extrême de l'allure du danseur et la différence irréductible de positions entre celui qui se donne en spectacle et ceux qui sont venus l'observer et découvrir ce qu'il propose, dès que les lumières de la salle s'allument et que l'interprète gagne les escaliers bordant les rangs de spectateurs, un champ d'expérience commune s'ouvre, les souffles se coupent pour laisser place à l'événement et en prendre soin. L'ascension de Steven Cohen se révèle périlleuse. Bien que son corps soit musculeux et puissant (les acrobaties qu'il a précédemment exécutées sur le plateau l'ont d'ailleurs attesté), la hauteur démesurée de ses chaussures et l'insistante lenteur avec laquelle il gravit l'escalier fragilisent sa démarche; chaque pas apparaît comme une lutte pour l'équilibre à l'issue incertaine, si bien que cette traversée de la salle ressemble à un véritable défi que le danseur se lancerait à lui-même et au public, et son accomplissement à une conquête de l'apparaître. Est-il porté par ses jambes, aidé par le balancier de ses bras ou vainc-t-il la pesanteur et les vacillements qui le menacent grâce à la force que lui fournit l'attention et la bienveillance qu'il trouve dans les regards et les mains tendus vers lui? Qui, de Steven Cohen et des spectateurs, garantit la réussite à cette montée? Qui se confronte au risque du ridicule, voire de l'humiliation d'une chute en pleine lumière et qui sort victorieux, glorieux de cette traversée de la salle? Chacun suit Steven Cohen du regard et ce dernier appelle et nourrit ces échanges en promenant ses yeux autour de lui. Les corps sont tendus, on s'apprête à rattraper le grimpeur en cas de chute; on s'accroche à son sourire pour s'assurer que rien d'alarmant n'arrive et on sursaute presque quand il vacille et gémit doucement. Dans le silence concentré de la salle, les tremblements et les tressaillements du danseur

1 *Dancing inside out / Maid in South Africa / Chandelier*, dans le cadre du Festival d'Automne, au Centre Georges Pompidou, à Paris, du 6 au 8 novembre 2008.

font tinter les éléments suspendus au lustre du tutu, cela résonne comme un roulement de tambour. Ici et maintenant, dans ces gradins, chacun éprouve sa présence et sa collaboration vigilante à ce qui arrive; la perceptibilité et son actualisation phénoménale circulent, des regards s'échangent avec Steven Cohen mais aussi entre les spectateurs qui, sans jamais perdre complètement de vue la traversée du danseur, s'observent comme pour s'assurer du partage de la responsabilité à l'égard de cet événement à la fois anodin, léger et palpitant. En retour de ce concours du public, l'étrange personnage adresse à chacun un battement de ses immenses faux cils, enveloppe la salle d'un silencieux sourire, ambigu, énigmatique. La circulation du perçu et du percevant dans le perceptible, leur rencontre et leurs échanges sont ici à leur comble : la réalisation de cette danse émerge d'une participation de chacun, de l'investissement de tous.

Les œuvres de danse contemporaine ouvrent finalement le champ de leur apparaître en s'entant en porte-à-faux sur leur contexte, c'est-à-dire en le prenant en charge et en le mettant en œuvre pour s'y inscrire sans s'y diluer ni tenter de le nier. L'avoir lieu d'un spectacle invite dès lors chaque spectateur à s'installer dans la situation proposée et à y prendre position pour éprouver ce qui se déploie. Ainsi, les spectateurs investissent l'événement en cours sans le subir, et consentent à inventer les moyens de l'éprouver dans un jeu de recul et d'enchaînement. Pour *Tempo 76*¹, Mathilde Monnier joue du contexte théâtral en recouvrant la scène de gazon et en l'illuminant comme sous un soleil de printemps. Elle propose le spectacle d'une situation d'extérieur certes simple, habituelle, mais largement artificielle et décalée dès lors qu'elle se produit dans une salle de spectacle et, lors de la création à Paris, en automne. Une puissante odeur d'herbe fraîche règne dans la grande salle du Théâtre de la Ville. Avant même que le spectacle ne débute, dès leur arrivée, les spectateurs sont d'emblée pénétrés par ce parfum; pourtant, parcourant les escaliers moquetés de la salle et s'installant dans leurs fauteuils de velours, ils demeurent à l'écart de cette atmosphère bucolique et printanière. Quand les projecteurs s'allument sur le plateau et dévoilent cette pelouse et que l'obscurité tombe sur le public, cette distance s'atteste entre les spectateurs, assis dans l'ombre sur des fauteuils de théâtre, et les danseurs, assis sur le gazon sous une lumière ensoleillée. Le porte-à-faux – par lequel l'œuvre s'inscrit sur son contexte pour le convertir et offre sa visibilité tout en demeurant suspendue à un désir d'accueil – se dévoile sur un mode ironique. Il ne s'agit

1 Créé dans le cadre du Festival d'Automne 2007, au Théâtre de la Ville, à Paris, le 9 octobre.

pas de créer une illusion, de s'abstraire de l'ici et maintenant pour se laisser transporter dans un au-delà, mais de jouer sur les lignes de partage et de séparation entre ordinaire et possible, «habité» et «habitable» tels que Merleau-Ponty les redéfinit dans ses dernières notes sur l'ontologie : « Le temps actuel, c'est le temps habité, où l'on est. La distinction classique du possible et de l'actuel change de sens : le possible c'est habitable, l'actuel c'est l'habité »¹. Cette articulation de la situation de l'œuvre avec son contexte dans un porte-à-faux ironique se redouble quand les neuf danseurs commencent à se mouvoir. Tout paraît d'abord ressortir de l'ordinaire : ces individus sont tranquillement installés sur la pelouse, genoux pliés, les pieds, les fessiers et les mains appuyés sur le sol, ils sont vêtus de simples *jeans* et de *tee-shirts* de différentes couleurs. Après quelques secondes, ils se passent calmement une main dans les cheveux – neuf mains gauches effectuant le même mouvement au même instant. Un éveil se produit chez le spectateur et déclenche le mouvement de va-et-vient de son attention et de son sentiment de présence, entre recul et participation. Il constate à la fois la familiarité du comportement des interprètes et l'étrangeté de ce tapis herbacé et de la coïncidence des mouvements de mains de ceux qui s'y exposent ; il est incité à explorer ce qui apparaît, à demeurer vigilant, à prendre position, à adopter l'attitude qui lui paraît appropriée pour découvrir cette danse, qu'il se sente observateur concerné, complice amusé, curieux étonné ou témoin sceptique, ennuyé. Alors que les danseurs se laissent emporter par le tempo et leurs mouvements, jouent de la synchronie et des décalages, de la ressemblance formelle de leurs gestes et de la singularité de leurs styles moteurs, le spectateur peut lui aussi se prendre au jeu, faire varier la focale de son attention et les résonances en lui de ce qu'il perçoit. Il oscille entre passivité et activité, surprise et reconnaissance, identification et inspection circonspecte. Au cours de ce spectacle, il éprouve en particulier les effets paradoxaux provoqués par l'association sur le plateau de conventions habituelles mais ordinairement exclusives les unes des autres, celles de la vie quotidienne et celles de la chorégraphie à l'unisson. Au comble de cette rencontre, des enchâssements et des basculements entre habité et habitable, consentement et distanciation, la visibilité entre en circulation, entre narcissisme de celui qui assiste au spectacle et réversibilité de ce qui apparaît : ce qui arrive et se manifeste sur cette pelouse, c'est-à-dire l'exposition de variations au bord de l'unisson autant que de l'éclatement, l'avènement de regroupements tendus entre une tendance à l'uniformité et une incessante échappée des

1 Manuscrit inédit, B.N. volume VI, [120] (13). On peut aussi lire, dans ce même volume : « Le fait du monde (non seulement comme totalité de l'actuel, mais aussi de *Weltmöglichkeiten* [en marge : « changement de sens des termes possible et actuel : [...] ils signifient l'habitable et l'habité [...]]) ». [*Ibid.*, 104D]

individualités singulières, n'est-il pas un miroir tendu au public, une projection sur gazon de ce qui a lieu dans la salle de ce théâtre ? N'assiste-t-on pas à une mise en scène des jeux de différences et d'identifications, d'homogénéisation, d'harmonisation mais aussi de discordance qui traversent toutes les situations communes, de rassemblement ? Qui fait le spectacle pour qui ? Le point de vue le plus complet, parce qu'il englobe les danseurs et les spectateurs, n'est-il pas celui de la chorégraphe en coulisses ou des régisseurs en fond de salle ? Au fond, qui s'amuse de qui, de quoi ? Le spectateur se trouve ainsi en porte-à-faux avec sa propre position.

3.

Une danse qui ne se trouve nulle *part* et se donne *partout*

Pour apparaître, les œuvres de danse contemporaine ne suivent pas les sillons ni ne s'adosent aux frontières tracées par la tradition. Elles ne font donc événement dans le sensible qu'en se donnant des contours contemporains à leur déploiement. Pour cela, elles ne travaillent ni à nier leur insertion dans le tout sensible et dans un contexte spécifique, ni à créer l'illusion de s'en arracher, mais elles manifestent le porte-à-faux par lequel elles s'y inscrivent et s'en détachent. Finalement, elles s'offrent comme mise en œuvre de leur mouvement d'apparaître ; elles surgissent et engendrent leur avoir lieu en révélant leurs liens et leurs attaches, tout en les mettant à l'épreuve. Après cette analyse des modalités selon lesquelles les spectacles de danse contemporaine adviennent et s'offrent une tenue perceptive, il est temps de se confronter à ce que ces événements font apparaître et de tenter de le penser. Entrons donc plus avant dans leur déploiement sensible pour interroger, non plus les conditions de leur avoir lieu, mais ce qui s'y montre et les modalités de cette manifestation.

*Des arbres sur la banquise*¹ de Serge Ricci a la particularité de durer quatre-vingt dix minutes – alors que les spectacles de danse contemporaine dépassent rarement les soixante

1 Créé à l'occasion des Potsdamer Tanztage, à la Fabrik, à Postdam, le 13 mai 2009.

minutes – et de requérir un plateau d'une assez grande taille¹. Cette inhabituelle extension spatio-temporelle de la pièce peut paraître anecdotique mais elle participe de la profusion, de l'immersion par débordement qu'elle propose. Au cours de ce spectacle, on assiste en effet à la multiplication, parfois à la superposition, en tout cas à la juxtaposition de séquences ou de "scènes" qui sont liées, ne serait-ce que du fait de leur coexistence sur ce plateau durant ces quatre-vingt dix minutes, et qui créent un réseau d'articulations souterraines, latentes et complexes : une logique de germination se dessine, réticulaire et striée à la fois, toujours en cours de transformation. Cette danse advient en faisant tenir ensemble des éléments aussi incongrus et disparates qu'un arbre en fleurs suspendu horizontalement (à un mètre du sol) côté cour (fig. 1), des amoncellements de tissus, de vêtements et d'accessoires dont certains interprètes s'affublent, des jeux d'enfilage et de mises en scène de "demi-costumes" qui ne couvrent qu'une face du corps (fig. 2), des courses-poursuites accélérant le mouvement de giration de l'arbre suspendu, des gestes de désignation et des postures tragiques exécutés par une danseuse habillée d'une robe blanche et installée seule sur une estrade côté jardin, etc. Le collage surréaliste de ces vignettes et les effets de collision, de collusion, de ressemblance et de discordance qu'il engendre provoquent autant de trouble que d'exaltation chez les spectateurs. Où tout cela mène-t-il ? Comment tout cela s'organise-t-il et que faudrait-il y discerner ? À quoi s'agit-il d'être attentif ? À quelles orientations peut-on se fier ?

L'œuvre éclate, se disperse, résiste à la linéarité, pourtant elle ne se désagrège pas dans un chaos, elle s'offre en régime énigmatique, échappe, mais ne se refuse pas à toute saisie et à tout suivi. Progressivement, au cours de la phénoménalisation, des amorces d'engrenage, des connexions, des regroupements et des distinctions s'instillent ; une logique inchoative, en permanence corrigée et nuancée s'ébauche. Merleau-Ponty reprend les termes de « serpentement »² ou d'« enchevêtrement »³ pour nommer ce phénomène latent mais sensible et l'impression de cohésion sourde, labile et pourtant indéniable qu'elle génère. À ses yeux, les peintures de Matisse ou de Klee par exemple sont bel et bien constituées de couleurs et de lignes, mais en ces éléments sensibles retentit un appel, une exigence ou une invitation,

1 Le dossier de presse précise les dimensions minimales exigées :

« Plateau ouverture : 14m, idéal 17m.

Plateau profondeur : 11m, idéal 13m ».

2 *L'Œil et l'esprit*, p.73.

3 J. Gasquet parle d'enchevêtrement dans son *Cézanne*, et Merleau-Ponty cite plusieurs fois ce passage, en particulier en exergue de *L'Œil et l'esprit* : « Ce que j'essaie de vous traduire est plus mystérieux, s'enchevêtre aux racines mêmes de l'être, à la source impalpable des sensations ».

chaque phénomène perçu emporte au-delà de lui-même, il « est un certain déséquilibre ménagé dans l'indifférence du papier blanc »¹. L'œuvre se présente comme un être vivant : elle se trouve *là* devant celui qui l'observe et demeure néanmoins insaisissable dans sa totalité et sa globalité, ou plus précisément elle se révèle intotalisable, tout à fait perceptible mais polymorphe, versatile, d'une vitalité manifeste et par là même irréductible à ses manifestations : elle un « lieu de totale instabilité – porte-à-faux dans la terminologie de Merleau-Ponty »². L'art atteste une phénoménalité qui se livre tout en échappant à une cristallisation et une fixation définitives, dont les aspects ne se donnent pas comme les indices d'une identité en elle-même invisible, ni comme les constituants exhaustifs d'un ensemble profus mais offert, en attente d'une exploration minutieuse et intégrale. Le serpentement dont Merleau-Ponty décrit la procession dans les « ligne[s] latente[s] »³ de Klee et de Matisse ressortit d'« une vie qui ne se laisse pas méduser »⁴. L'œuvre s'avère en porte-à-faux, elle n'expose pas « une base stable à laquelle toutes les manifestations doivent se rapporter, mais plutôt un courant de vie toujours en cours de transformation et de métamorphose »⁵. Son caractère énigmatique ne tient pas à ce qu'elle cache, ce qu'elle tairait et proposerait au spectateur de deviner à partir des indices phénoménaux qu'elle concède, il consiste dans une présence sans au-delà mais animée, dans un « dépassement sur place »⁶ des données sensibles qui ne cessent de s'interpeler, de renégocier leurs relations, de basculer vers de nouvelles configurations. Voilà le porte-à-faux dont il est question, celui d'œuvres qui s'offrent ici et maintenant et échappent d'autant plus que l'on cherche à en saisir exhaustivement et à en articuler définitivement les parties.

Ainsi, au cours *Des arbres sur la banquise*, la danse se montre généreusement, elle ne joue pas la dissimulation, les six danseurs demeurent en scène et multiplient les propositions phénoménales, elle est donc génératrice d'apparitions et se livre dans l'infinité de ses aspects, partout sur le plateau, et sans arrêt. Pour autant, ou plus exactement pour cela même, il semble que l'œuvre, dans son unité, son intégrité et son intégralité ne se trouve nulle part, ne se réduisant à aucune de ses données, échappant inévitablement dès lors que l'on s'arrête sur l'un d'eux. Il s'agira donc ici de montrer que les œuvres de danse contemporaine apparais-

1 L'Œil et l'esprit, p.76.

2 I. Matos Dias « Maurice Merleau-Ponty : une esthésiologie ontologique », in : *Recherches sur la phénoménologie de Merleau-Ponty* accompagnant les *Notes de cours sur L'Origine de la géométrie de Husserl*, p.286.

3 *Ibid.*, p.77.

4 *Ibid.*, art. cit., p.286.

5 *Id.*

6 *Le Visible et l'invisible*, p.200.

saient comme des processus producteurs de relations, de constellations et d'échos, dont les phénomènes successifs ou simultanés s'articulent, s'appellent, se répondent, se complètent, se contredisent, se dissocient et se heurtent. Ces spectacles chorégraphiques s'exposent tout en engendrant d'insaisissables glissements, des charnières imperceptibles et des points de passage invisibles. Chaque apparition émergeant au cours de leur déroulement s'indique comme insuffisante et invite à de nouvelles associations. Chaque danse met en œuvre des modes de transitivity dont aucun terme n'est élément négligeable ni fondement; elle est un "ceci" qui se livre à l'expérience, et à elle seule, et pourtant un "ceci" jamais tout à fait présent dans les moments de sa réalisation ni dans la somme de ses aspects. Des nœuds se font et se défont, et le spectateur parcourt ce tissage vivant, mais n'en possède jamais le tout. L'œuvre n'en finit pas de s'offrir et par là même d'échapper. Tentons donc de décrire et de penser ce porte-à-faux de danses incontestablement perceptibles et manifestement inassignables.

Quand les spectateurs de *Déserts, désirs*¹ de Taoufiq Iziddiou et Bouchra Ouizgen entrent dans la salle, ils sont distribués en deux groupes. Du fond du plateau jusqu'au sommet de la salle, un tissu blanc opaque sépare côtés cour et jardin. S'il prête attention à la composition du public qui l'entoure le spectateur s'aperçoit que la distribution s'est faite selon les sexes: les femmes verront le côté cour de la scène et les hommes le côté jardin. De la même façon, le duo est interprété côté cour par Bouchra Ouizgen et par Taoufiq Iziddiou côté jardin. Le tissu qui partage le plateau en deux espaces distincts et aveugles l'un à l'autre se révèle à la fois « surface de séparation et d'union »². Au début du spectacle, la présence d'un interprète invisible, de l'autre côté du drap, demeure incertaine, à peine perceptible si ce n'est par quelques craquements et frottements; mais progressivement ce "voisin" se manifeste, se laisse entendre et entre en relation avec son partenaire. Les danseurs s'interpellent finalement, appuient leurs corps sur le drap pour en révéler les formes sur l'autre face, ou encore l'un se meut au son d'une mélodie chantée par l'autre. S'ils ne se voient pas et si les spectateurs ne peuvent regarder que l'un d'entre eux, on a cependant bien affaire à un duo. À mesure, l'écart se creuse entre le plateau, où des relations transversales se nouent entre les deux interprètes, et la salle, où les spectateurs sont définitivement assignés à la vision d'un seul côté de la scène. Cette disparité s'atteste en particulier lorsque les danseurs étendent une longue bande

1 Créé à Tours, au Centre Chorégraphique National, en octobre 2006.

2 *Le Visible et l'Invisible*, p.287.

de papier traversant perpendiculairement le voile qui divise le plateau et l'enroulent autour de leur buste (cf. photographie ci-contre) : le couple qui évolue sur scène se relie et s'unit alors que les hommes et les femmes du public demeurent séparés.

Cette pièce souligne et rend immédiatement manifeste le problème soulevé par l'apparaître de la danse au cours d'un spectacle : si un spectateur attentif vient avec le désir de mémoriser l'œuvre le plus fidèlement et exhaustivement possible, systématiquement, pour ensuite conserver le souvenir de son entièreté et de la façon dont les divers phénomènes qu'elle génère s'articulent et forment un tout, il est rapidement mis devant la difficulté, voire l'absurdité de son intention : jamais il ne perçoit cette totalité ordonnée dont il espère se souvenir, puisqu'il fait l'expérience d'un déploiement toujours en cours de réagencement. Michel Bernard souligne d'ailleurs que « le désir du souvenir de la danse [...] implique sinon son autodestruction, du moins sa perversion. [...] La danse ne peut avoir d'échos durables en nous, continuer à hanter notre imaginaire qu'en acceptant d'être oubliée à travers ses métamorphoses »¹. *Déserts, désirs* montre que l'on peut faire un pas de plus : percevoir, recevoir une œuvre de danse contemporaine ce n'est pas seulement accepter d'en oublier les subtiles, complexes et infinies variations, c'est constater leur échappée et leur perte au moment, au sein même de la perception, et admettre l'impossibilité de les saisir dans leur intégralité et dans leur ordonnancement, peut-être même est-ce faire l'expérience d'une œuvre qui, en se déployant pourtant dans son intégralité et son ordre, ne donne jamais sa totalité, ne s'offre pas plus comme un tout ordonné que comme un système. En effet, cette pièce de Taoufiq Izediou et Bouchra Ouizgen met en scène le caractère toujours partiel et processuel de la danse contemporaine. L'œuvre se donne bien là, pour les spectateurs qui se trouvent dans la salle, d'un côté ou de l'autre du voile, elle apparaît et n'a d'autre réalité que cet apparaître, pourtant sa production phénoménale se révèle en demeurant toujours en partie cachée, elle ne s'exhibe jamais toute entière et à chacun en pleine visibilité. Recevoir cette pièce, c'est accepter de n'en voir qu'une partie, elle se livre *comme partiellement* perceptible. Bien qu'elle se déploie ici et maintenant, se donne et apparaisse, elle ne cesse d'échapper, et la réception de chaque spectateur glisse sur les apparitions qu'il perçoit vers toutes celles qui ont déjà disparu, qui ne sont pas encore apparues et celles qui ne lui apparaissent pas. On voit bien dans cet exemple qu'une captation vidéographique du spectacle, dont le montage montrerait certainement les deux côtés du plateau, ne peut offrir une expérience de l'œuvre telle qu'elle se donne, de l'évé-

1 M. Bernard *De la Création chorégraphique, op. cit.*, p.220.

nement qu'elle constitue, alors même et justement parce que ce film exposerait et dévoilerait sur l'écran davantage de phénomènes que ceux auxquels un spectateur n'a accès dans la salle de spectacle. Dans *Déserts, désirs*, l'articulation des manifestations visuelles et sonores, des formes et des fonds, de ce que les danseurs font et de ce qu'ils montrent apparaît comme problématique, mouvante et instable – en porte-à-faux. Chaque phénomène perçu, que l'œuvre est en partie, se donne comme point de passage, de glissement vers une constellation d'autres perceptibles « impossibles », c'est-à-dire comme perte manifeste des apparitions générées par le déroulement de la pièce et dont le dévoilement est irréductiblement exclusif d'autres perspectives. Le spectateur attentif reçoit ainsi beaucoup, le champ de sa perception est sans cesse traversé d'événements sensibles, et pourtant chaque aspect perçu appelle tous les autres en les voilant.

Merleau-Ponty nomme « parties totales »¹ ces phénomènes qui se manifestent comme éléments d'un tout qu'ils constituent et dévoilent, qui s'expose en eux tout en demeurant occulté, insaisissable en tant que tel. Au cours des spectacles de danse contemporaine, les apparitions produites se donneraient donc comme des « parties totales ». La danse en tant que telle, l'œuvre elle-même seraient présentes dans chacune des manifestations par lesquelles elles se déploient et se réalisent, elles ne seraient nulle part ailleurs, et pourtant elles ne seraient à proprement parler aucune d'elles. Leur totalité, leur intégralité n'existe qu'en tant qu'elle se montre partiellement, en porte-à-faux. Comment s'exposent et s'explorent de tels tous sensibles instables, offerts à la perception et néanmoins insaisissables, dépassant cela même qui les dévoile, échappant toujours à l'expérience à laquelle ils se proposent ? Accéder à ces œuvres suppose de suivre les cascades en porte-à-faux qu'elles génèrent, et donc leur réception est paradoxalement le fruit de cristallisations insuffisantes et de pertes prometteuses. Nourrissant et affamant à la fois l'expérience du spectateur, les pièces chorégraphiques se détournent de l'exposition traditionnelle – et d'abord de la séparation conventionnelle de ce qui est montré et de ce qui montre dans le but d'offrir une perceptibilité optimale à ce qui est exhibé. Durant un spectacle de danse ce qui apparaît est ce qui est montré et montrer est ce qui est fait. Le perceptible et l'imperceptible ne sont pas distribués selon une logique d'exhibition spectaculaire qui, d'un côté, expose et dévoile ce qui doit être perçu et, de l'autre,

1 Expression récurrente chez Merleau-Ponty. I. Matos Dias la définit clairement : « La notion de "partie totale" met en évidence la relation de participation entre la partie et le tout ainsi que la primauté du tout sur la partie » (« Maurice Merleau-Ponty : une esthésiologie ontologique », *art. cit.*, p.284). J'ajoute que cette expression signifie que la partie renvoie au tout qu'elle n'est pas et dont elle est, car c'est par et depuis le tout qu'elle se donne et se différencie.

dissimule ce qui permet ce dévoilement. Le spectacle a lieu et se manifeste, mais les apparitions sensibles qui en dévoilent l'avènement et permettent de l'expérimenter ne l'exposent pas dans sa globalité; tout comme le monde, selon Merleau-Ponty, s'atteste dans chaque perçu tout en demeurant à l'horizon, chaque danse se livre dans une phénoménalité que sans cesse elle transcende.

a] Une dynamique chiasmatisque

Le tissu blanc qui divise le plateau et la salle structure l'apparaître de *Déserts, désirs*. Cet "élément de décor" à la fois visible et maintenu à la périphérie de ce qui est montré fonctionne comme un pivot: sa dimension tant occultante et séparatrice qu'unificatrice et médiatrice gouverne ou du moins oriente la distribution et l'organisation des phénomènes. Le son occupe dès lors une place d'autant plus importante dans ce duo qu'il est une voie d'accès privilégiée à l'interprète invisible. Les sons, diffusés depuis une bande enregistrée ou produits par un danseur, peuvent aussi recouvrir les bruits émis par le partenaire caché, barrant ainsi la communication, les échanges ou même l'intrusion indiscreète de la perception dans la partie cachée du spectacle. Dans cette pièce, les phénomènes audibles et visibles (qu'il s'agisse de la visibilité ouverte de la scène ou de celle, manifestement oblitérante, du drap) opèrent donc tant comme modes de révélation que de voilement. Cet exemple permet d'éclairer l'instabilité des articulations que les œuvres de danse génèrent entre les phénomènes. N'empruntant pas systématiquement les modèles d'organisation du sensible livrés par la tradition ou les habitudes, les spectacles de danse contemporaine ravivent une labilité dans les relations sensibles, introduisent de l'écart ou intensifient un jeu articulaire au sein des systèmes de différenciations perceptives. Les chevilles et les nœuds de l'apparaître qui unissent et distinguent les différentes qualités sensibles comme les formes et leurs fonds s'avèrent ainsi en

porte-à-faux. Au cours de son déploiement, chaque pièce chorégraphique manifeste et met en œuvre cette plasticité des relations entre les « *qualia* »¹ et donc l'instabilité et la variabilité des "figures" qui émergent et se dessinent dans leur tissage phénoménal.

— Sens dessus dessous

Les œuvres de danse s'exposent et se réalisent par la génération de phénomènes visuels, mais aussi auditifs, tactiles et même olfactifs et gustatifs – dans la mesure où cette classification est valable. Plus précisément, leur productivité phénoménale constitue une puissance d'articulation et d'organisation de telles qualités sensibles. En proposant des rencontres, des associations ou des partitions, voire des disjonctions ou des rapports d'exclusion entre différents « *qualia* », c'est-à-dire entre des modalités sensibles hétérogènes, elles engendrent des volumes et des textures, des tensions dissonantes et des vagues enveloppantes, des modes d'entrée, de maintien, de persistance ou de reflux dans le sensible. Et comme les systèmes et hiérarchies sensibles institués par la tradition ne fonctionnent ni comme conditions ni comme support tutélaire de l'apparaître de ces pièces chorégraphiques, comme chaque spectacle propose la mise en œuvre d'une danse contemporaine de son déploiement, le choix des qualités sensibles à générer et exposer et celui des articulations à provoquer ou favoriser entre elles est abordé depuis une indétermination, dans une interrogation. Autrement dit, les relations entre les « *qualia* » ou modalités du sensible sont revisitées, transformées, voire réinventées dans chacune de ces œuvres. Une danse contemporaine de son avoir lieu – qui ne *part* donc pas de structurations ni de normes préétablies garantissant l'inscription d'une œuvre dans une école ou un type de danse (néo-classique, jazz, post-moderne, minimaliste, conceptuelle, *etc.*), qui est *d'abord* contemporaine – manifeste les porte-à-faux par lesquels ses « *qualia* » se relie, se tissent et s'offrent sans cesse en cours de réagencement.

1 Ce terme a été défini plus haut, il désigne une qualité sensible. Les *qualia* sont aussi bien ce que je perçois que ce par quoi je perçois, ils attestent et manifestent la présence et la singulière détermination de ce qui m'apparaît.

Le premier/dernier¹ “tableau”, un solo de Akiko Kajihara, du *Trouble du trait*², pièce déambulatoire en extérieur d’Anne-Marie Pascoli, déploie de façon éclairante cette labilité des relations entre qualités sensibles. Sur le bord du chemin, une alcôve apparaît. Le spectateur découvre le lieu par ses qualités visuelles, riches de promesses tactiles : un sol accidenté d’où émergent des rochers à demi enterrés et un enchevêtrement de branches d’arbustes. Une danseuse est accroupie en équilibre sur une de ces excroissances minérales, ses bras enserrant ses jambes ; elle se balance légèrement. Rapidement, le spectacle s’avère également sonore : se mêlent les piailllements d’oiseaux et de légers bruits émis par Akiko Kajihara, entre le murmure et le simple souffle. La terre étant humide, la scène offre des qualités odorantes : une puissante senteur d’humus et de verdure s’exhale. Une bourrasque de vent vient caresser les peaux, soulever les poils : l’apparaître se révèle aussi tactile. Or, cet événement venteux perturbe le réseau des qualités sensibles : dans l’alcôve, les branches des arbustes tremblent, s’agitent et engendrent, derrière la danseuse, des scintillements et des ondes – ils proviennent d’un film plastique transparent tendu entre deux troncs d’arbres. Les qualités sensibles des éléments naturels et industriels se rencontrent, le souffle du vent donne au plastique une présence sonore et la lumière du soleil éveille à sa surface des chatoiements visuels. La danseuse est toujours là, entre le blotissement triste et le plaisir de participer à cette vague de phénomènes hybrides. Par contamination des qualités sensibles, elle ressemble de plus en plus à un oiseau posé dans la fraîcheur de l’ombre, chantant son plaisir pour des spectateurs gagnés, quant à eux, par la chaleur des rayons du soleil. Les qualités sensibles – visuelles, sonores, tactiles, et même odorantes (sous l’effet de la chaleur, le plastique exhale effectivement une odeur) – du film transparent enrichissent, compliquent celles de ce coin de nature, mais les bouleversent également, déroutent leur organisation. Soudain, silencieusement, le balancement de la danseuse s’accélère et se transforme en un tremblement : du vent aux arbres, des branches à la pellicule en plastique, du film à la terre et des roches à la danseuse, le frémis-

1 Pour cette pièce qui se déroule dans le parc de Chamarande, les spectateurs sont divisés en deux groupes, les uns commençant à une extrémité du parcours et les autres à l’autre extrémité. Les uns commencent donc par un tableau qui sera le dernier pour les autres. Le public se réunit provisoirement au mitan du parcours, dans une clairière.

2 Créé à l’issue de la résidence de la compagnie Pascoli à Chamarande durant les saisons 2006 et 2007, à l’occasion du Festival Parcours de danse, dans le Parc de Chamarande, en juillet 2007.

sement paraît se propager. Le présent, qui s'avère ici une « vague »¹, que R. Barbaras nomme aussi un « passer »², se déploie donc dans des jeux de bascule et de glissement, d'articulations et de réagencements des « *qualia* »; à chaque instant et à mesure qu'elle s'expose et se réalise, cette scène de danse, cette vignette chorégraphique se réorganise, se confirme et se corrige; ses axes, ses niveaux et ses charnières révèlent la flexibilité et les fluctuations du système qu'ils semblent former.

Merleau-Ponty analyse ces liaisons fluides et flexueuses, et la labilité avec laquelle les différentes qualités sensibles se distribuent, se connectent et interfèrent sans cesse; il décrit aussi bien les échos, les glissements, les échanges et les participations mutuelles qui peuvent rapporter, associer les « *qualia* » les uns aux autres, que les écarts, les différenciations, les tensions et les confrontations qui font vibrer et peuvent déchirer le tissu sensible. Dans le chapitre du *Visible et l'invisible* intitulé « L'entrelacs – le chiasme », Merleau-Ponty illustre cette dynamique relationnelle du sensible par la description de la réversibilité du visible et du tangible :

« le spectacle visible appartient au toucher ni plus ni moins que les "qualités tactiles". Il faut nous habituer à penser que tout visible est taillé dans le tangible, tout être tactile promis en quelque manière à la visibilité, et qu'il y a empiètement, enjambement, non seulement entre le touché et le touchant, mais aussi entre le tangible et le visible qui est incrusté en lui, comme, inversement, lui-même n'est pas un néant de

1 L'instabilité et la variabilité des relations entre les qualités sensibles, qu'elles soient simultanées ou successives, manifestent au fond le chiasme temporel, et les glissements et les basculements de la temporalité ne sont autres que ceux de la phénoménalisation. Ainsi manifester les porte-à-faux par lesquels les *qualia* s'articulent et se réagencent sans cesse, c'est révéler les porte-à-faux par lesquels le présent glisse vers le passé, le passé pousse vers l'avenir, l'avenir s'annonce dans le présent, etc. Cette indissociabilité de la labilité phénoménale et de la nébulosité temporelle est soulignée par Merleau-Ponty dans la *Phénoménologie de la perception*. Il écrit :

« La croyance à la chose et au monde ne peut signifier que la présomption d'une synthèse achevée – et cependant cet achievement est rendu impossible par la nature même des perspectives à relier, puisque chacune d'elles renvoie indéfiniment par ses horizons à d'autres perspectives. [...] La synthèse d'horizons est essentiellement temporelle, c'est-à-dire qu'elle n'est pas assujettie au temps, elle ne le subit pas, elle n'a pas à le surmonter, mais elle se confond avec le mouvement par lequel le temps passe. Par mon champ perceptif avec ses horizons spatiaux, je suis présent à mon entourage, je coexiste avec tous les autres paysages qui s'étendent au-delà, et toutes ces perspectives forment ensemble une seule temporelle, un seul instant du monde ». [p.381-382]

R. Barbaras commente ce passage comme suit :

« Il est clair que je ne peux à la fois avoir une expérience partielle de la chose et la posséder comme totalité des aspects. En revanche, le *temps* a ceci de propre que le présent ne se donne comme tel, c'est-à-dire comme temporel, qu'en étant son propre passage, c'est-à-dire toujours déjà dépassé vers un avenir. Dans le temps, il n'y a pas d'alternative entre le présent et son dépassement vers des présentations futures puisque l'être du présent est de se transcender vers l'avenir. Dès lors, dans la mesure où je ne suis au présent qu'en le dépassant, la présence de l'aspect ne contredit plus l'explicitation de l'horizon, la donation par esquisses ne fait plus alternative avec la présence de l'objet en personne ». [Merleau-Ponty, *op. cit.*, p.45]

2 R. Barbaras *De l'Être du phénomène*, *op. cit.*, p.257.

visibilité, n'est pas sans existence visuelle. [...] Il y a relèvement double et croisé du visible dans le tangible et du tangible dans le visible, les deux cartes sont complètes, et pourtant elles ne se confondent pas. Les deux parties sont parties totales et pourtant ne sont pas superposables¹.

M. Bernard nomme « chiasme intersensoriel »² cette communication des sens les uns avec les autres et « chiasme intrasensoriel » l'auto-affection qui accompagne l'activité de chaque sens. À ses yeux, l'analyse merleau-pontyenne de ce système sensoriel chiasmatique inciterait à concevoir l'expérience de l'interprète comme du spectateur de danse comme une exploration des ponts, des dialogues et des confrontations entre les sens. Cependant, dans les derniers états de sa philosophie au moins³, Merleau-Ponty renonce à décrire la perception et le perçu à partir du corps propre et de ses cinq sens. Son ontologie du sensible le conduit à penser les sens comme « des "orifices" de passage et d'échange »⁴ à travers lesquels l'Être brut entre dans l'apparaître tout en préservant sa profondeur invisible:

« La chair du monde, (le "quale") est indivision de cet Être sensible que je suis, et de tout le reste qui se sent en moi [...]. L'écart vision-toucher (non *superposables*, un des univers en porte-à-faux sur l'autre) à comprendre comme cas plus frappant du porte-à-faux qui existe à l'intérieur de chaque sens »⁵.

La perception procéderait d'un mouvement de la chair se retournant sur elle-même sans jamais parvenir à se recouvrir et coïncider tout à fait avec elle-même, chaque perspective ouverte sur le monde attesterait d'un dévoilement et d'une donation incessante et par là même irréductible aux apparitions qu'elle génère, et finalement l'avancée du corps dans l'exploration de son environnement résulterait d'une émergence et d'une différenciation à l'égard de ce qui l'enveloppe autant que d'un franchissement des frontières ouvertes et poreuses de ses contours. Les sens seraient donc des « parties totales », variantes et différenciations d'un même élément, d'une matrice polymorphe qui est la Chair dans son mouvement de phénoménalisation ». Et le porte-à-faux des qualités ou des modalités sensibles que Merleau-Ponty invite à penser ressortirait moins de glissements et de basculements s'organisant dans les tréfonds du corps du spectateur que de la vitalité de la chair, de sa frondaison et de sa floraison phénoménales incessantes. La phénoménalité même serait animée d'une dynamique

1 *Le Visible et l'invisible*, p.177.

2 Je me réfère en particulier à ce que M. Bernard écrit dans son article intitulé « Esquisse d'une théorie de la perception du spectateur chorégraphique », publié dans *De la Création chorégraphique* (*op. cit.*).

3 M. Bernard se réfère aussi à ce dernier état de la philosophie de Merleau-Ponty puisqu'il renvoie explicitement au chapitre « L'entrelacs – le chiasme ».

4 Cette citation et la suivante : I. Matos Dias *Merleau-Ponty. Une poétique du sensible*, *op. cit.*, p.97.

5 *Le Visible et l'invisible*, p.309

en porte-à-faux; l'idée d'une communication des sens, d'une structuration chiasmatisque interne au sujet résulterait d'une vue partielle sur les vagues, les plis et les vectorisations qui ont cours dans le sensible. L'orchestration des relations entre les qualités sensibles relèverait de l'harmonie même de la chair, d'un mouvement de phénoménalisation plus que d'un travail de la seule réception. On peut alors penser que chaque œuvre de danse travaille, explore et manifeste la labilité de ces articulations en porte-à-faux et invite à expérimenter des variations entre les « *qualia* » et à éprouver l'instabilité et la variabilité elles-mêmes des configurations qualitatives.

En raison de cette richesse et de cette complexité sensibles, l'apparaître des œuvres de danse résulte toujours d'un travail en équipe, d'un réseau de participations; au-delà des interprètes et chorégraphes eux-mêmes, des individus concourent à la création des costumes, des lumières, du son, et éventuellement de la scénographie et de la dramaturgie. De plus, pour explorer la diversité des modes d'interaction et d'ordonnement des qualités sensibles, pour dérouter leurs pratiques et pour générer d'autres façons d'appréhender et d'organiser le sensible, les chorégraphes et interprètes de danse contemporaine s'aventurent fréquemment dans des collaborations avec des individus, le plus souvent des artistes, extérieurs au milieu de la danse¹. Une pièce de danse contemporaine ne consistant pas systématiquement à exposer sur un plateau illuminé face à une salle obscure des corps humains athlétiques revêtus de costumes et exécutant des pas coordonnés à une musique, les types de « *qualia* », leurs modes de production, d'agencement et leur « synergie »² étant toujours à réenvisager et à réinventer, chaque œuvre réveille dans son déploiement les porte-à-faux générateurs de

1 La création chorégraphique apparaît comme un terrain fertile pour les rencontres et les croisements. Peut-être cela tient-il justement au fait qu'elle n'a pas de *medium* propre, qu'elle s'effectue depuis le refus de toute assignation de *medium*. Elle ouvrirait ainsi un champ privilégié pour l'hybridation, échappant aux écueils dénoncés par J. Rancière. En effet, dans *Le Spectateur émancipé*, ce dernier explique que « la manière de comprendre et de pratiquer ce mélange des genres » (p.27) peut échouer, s'avérer stérile quand elle « tend plutôt à être [...] celle de quelques egos artistiques surdimensionnés ou d'une forme d'hyperactivisme consumériste, sinon les deux à la fois » (p.28), ou bien quand elle « conduit à une forme d'abrutissement, qui utilise le brouillage des frontières et la confusion des rôles pour accroître l'effet de la performance sans questionner ses principes » (*id.*). Dès lors qu'une collaboration s'opère dans le cadre de la création d'une pièce de danse dont les déterminations se réalisent et se révèlent à même son effectuation et son exposition, donc au moment même de son interprétation devant un public, elle consiste à questionner et expérimenter le rapport des autres supports artistiques sur et avec l'espace scénique, si bien que ce dernier fonctionne

« comme une nouvelle scène de l'égalité où des performances hétérogènes se traduisent les unes dans les autres. Car dans toutes ces performances il s'agit de lier ce que l'on sait avec ce que l'on ignore, d'être à la fois des performers déployant leurs compétences et des spectateurs observant ce que ces compétences peuvent produire dans un contexte nouveau, auprès d'autres spectateurs ». [p.28]

2 Merleau-Ponty emploie ce terme dans *Le Visible et l'Invisible* (p.22 et p.27) pour désigner la façon dont les différents aspects sensibles d'une chose s'ordonnent et participent d'un même tout.

différenciations et d'associations entre les qualités sensibles. Or cette découverte et cette manifestation de points d'appui et de pivots inattendus, comme des ressorts du déplacement et du désaxement des articulations habituelles peuvent être favorisées par la rencontre d'artistes venus de champs différents. J'ai par exemple mentionné précédemment les improvisations de Boris Charmatz avec des musiciens¹ et la façon dont il pousse ces derniers, par le corps à corps, à réarticuler leur production sonore à leur visibilité et à leur rencontre avec le danseur, tout en jouant de sa propre productivité sonore, des articulations qu'il peut lui aussi engendrer à partir d'une exploration des qualités audibles, visibles et tangibles des instruments de musique comme des musiciens. On peut également évoquer la rencontre que lui a proposée le concepteur de lumières Yves Godin² : Boris Charmatz a été invité à improviser dans un dispositif lumineux consistant en un alignement de bougies posées sur le rebord d'une poutre du plafond et en une planchette tirée par un mécanisme automatique éteignant les bougies une à une, jusqu'au noir complet. Cette progressive extinction des bougies organisait le déroulement du spectacle autour du passage du temps et de la variation progressive de l'intensité lumineuse. Alors que la luminosité commence à baisser sensiblement, le danseur se lance dans une course circulaire, d'abord tranquille, puis insistante et finalement effrénée, éclaboussant le public de phénomènes visuels, sonores et tactiles (bruits des pas, vibration du parquet, déplacements d'air, gouttes de sueur, *etc.*), dont la quantité et la puissance sont croissantes. En courant avec persévérance dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, il semble tenter, désespérément, de reprendre le dessus ou la main sur le passage, la mesure et la distribution du temps et de la visibilité inéluctablement déterminées par l'installation lumineuse. Puis, comme s'il revenait à lui et à la raison, constatant le petit nombre de bougies encore allumées, Boris Charmatz paraît se détourner ou se défaire de la question et de l'enjeu de sa productivité visuelle pour se consacrer – malgré son annonce : « Non, je ne parlerai pas » – aux modalités sonore et tactile de sa phénoménalité. Alors que le noir est tombé, il clôt le spectacle par la description d'une œuvre chorégraphique (fantasmée, future, en cours de

1 Pour éclairer le caractère problématique de la conversion d'un contexte en une situation de danse et pour tenter d'élucider le porte-à-faux en vertu duquel un événement chorégraphique advient au sein d'un environnement phénoménal circonstanciel, j'ai en particulier décrit les premières minutes de la rencontre de Boris Charmatz avec le percussionniste Han Bennink et la performeuse Antonija Livingstone le 7 septembre 2006 dans le cadre du festival Jazz à la Villette et celles de la première improvisation de ce chorégraphe avec le cornettiste Médéric Collignon le 8 juillet 2007 à l'occasion du festival Parcours de Danse à Chamarande.

2 À la Ménagerie de verre, à Paris, le 13 décembre 2008. Il faut préciser qu'Yves Godin n'est pas extérieur au milieu de la danse puisqu'il crée fréquemment les éclairages de spectacles de danse contemporaine, mais pour cette soirée il organisait autrement la collaboration avec le chorégraphe puisque l'installation lumineuse était donnée comme élément de départ.

création ?) qu'il nomme « la sculpture vivante ». Son récit est essoufflé – non seulement parce qu'il succède à une course mais aussi parce qu'il s'efforce, tout en parlant, de se tenir suspendu par les mains aux poutres de la salle – et ponctué de plaintes et d'excuses puisqu'en circulant dans le public sans le voir, il bouscule certains spectateurs. Au cours de cette pièce, donc, et depuis la rencontre qu'elle tente entre un danseur et une proposition lumineuse, l'ordonnement, l'articulation et la hiérarchisation des qualités sensibles s'avèrent en porte-à-faux, se modulent, se révisent, glissant de l'emboîtement à la concurrence, de la juxtaposition à la coordination, de la friction à l'harmonie, *etc.*

Avant de terminer sur ce point, je voudrais souligner qu'avec ces jeux d'interférence et de communication entre les diverses qualités sensibles engendrées au cours d'une pièce de danse se dessinent les modalités suivant lesquelles une œuvre fait vibrer les dimensions du sensible. J'ai montré qu'un spectacle de danse contemporaine apparaît, c'est-à-dire s'inscrit et tend à faire événement au sein du tout perceptible, en revisitant, dénouant, voire en défaisant les engrènements habituels de qualités sensibles. En introduisant du jeu ou en dégrippant les articulations qui organisent le réseau charnel des « *qualia* », il en dévoile les porte-à-faux et ouvre sur de nouvelles compositions mouvantes. Par là il étonne et invite à explorer ces diverses combinaisons d'aspects sensibles qu'il manifeste, qu'il est. Chaque pièce soulève le problème, ou du moins la question, non seulement du contenu des « *qualia* » exposés mais aussi – et c'est sans doute une seule et même chose puisque apparaître c'est rayonner sur un environnement sensible et s'enter sur ses rayons¹, donc participer à un *réseau* d'interférences sensibles – des rencontres et des relations à dénouer, à tenter ou à favoriser entre ces qualités. Or, générer des ordonnancements dans la profusion et la variété des qualités sensibles, orchestrer des hiérarchies dans l'instabilité du tissu phénoménal, c'est aussi se donner des *modalités* de vibration des dimensions, en particulier tracer des chemins pour mener le déploiement spatio-temporel de l'œuvre. J'ai par exemple signalé que, dans *Mùa*, une danse

1 Merleau-Ponty ouvre le chapitre « L'entrelacs – le chiasme » par une description de ce double porte-à-faux qui articule un « *quale* » singulier, « *ce rouge sous mes yeux* », à une dimension (il apparaît alors comme un mode de dimensionnalisation, selon un rayonnement vertical) et à ceux qui l'environnent (il apparaît alors comme un mode de différenciation, selon un rayonnement horizontal) :

« Il demande une mise au point, même brève, il *émerge d'une rougeur* [...]. Et si, maintenant que je l'ai fixé, mes yeux s'enfoncent en lui, dans sa structure fixe, ou s'ils recommencent d'errer alentour, le *quale* reprend son *existence atmosphérique*. Sa forme précise est solidaire d'une certaine configuration ou texture laineuse, métallique ou poreuse, et il est peu de chose en regard de ces participations. [...] La couleur est d'ailleurs variante dans une autre dimension de variation, celle de ses rapports avec l'entourage : ce rouge n'est ce qu'il est qu'en se reliant de sa place à d'autres rouges autour de lui, avec lesquels il fait constellation, ou à d'autres couleurs qu'il domine ou qui le dominent, qu'il attire ou qui l'attirent, qu'il repousse ou qui le repoussent. Bref, c'est un certain nœud dans la trame du simultané et du successif ». [*Le Visible et l'invisible*, p. 174. Je souligne.]

fantomatique d'Emmanuelle Huynh se donnant en grande partie dans l'obscurité, les phénomènes audibles, qu'ils soient produits par la danseuse ou le violoncelliste, jouent un rôle vectoriel. Les sons fonctionnent comme des pivots dans le déploiement et la perception des volumes et de la temporalité. Ainsi quand retentit, dans le noir complet et après quelques instants de silence, le soudain fracas de billes répandues sur le sol du plateau, le spectateur éprouve le sentiment d'une ouverture, pour ainsi dire d'une déchirure de l'étendue de la scène et d'une rupture dans le lent déroulement de la pièce; alors que jusqu'ici le spectacle se déployait suivant des modalités flottantes, jouant sur la confusion des « *qualia* » et le flou des contours, une structuration assez nette, une solide dimensionnalisation temporelle et spatiale s'échafaude brusquement. À la fin de cette même pièce, le visible reprend le dessus et régit à son tour la spatio-temporalisation de l'apparaître. Un projecteur s'allume, braqué sur le visage de la danseuse: cette fois la spatialité se concentre et se densifie, s'écrase ou se condense sur cette face soudain révélée, la lumière semble aspirée par ses yeux, et un appel d'air temporel, une suspension se produit qui ouvre enfin un champ pour la rencontre du passé et de l'avenir. L'équilibrage des porte-à-faux articulant les qualités sensibles les uns aux autres s'avère variable, il se reconfigure au fil des processus qui le manifeste et l'opère et ces opérations apparaissent comme des modes de vibrations des dimensions, de dimensionnalisation. À mesure que la danse se réalise et s'expose, qu'elle se tisse en réseaux de « *qualia* », se manifestent et s'organisent dans un seul et même mouvement fluent des « parties totales » de la chair du sensible et les vecteurs de son apparaître.

— Formations et fondations

Les spectacles de danse consistant dans l'événement de leur apparaître, leur unité ne se dévoile et ne se réalise qu'à même le processus de leur déploiement, elle n'est qu'autant qu'elle apparaît, donc en cours. Autrement dit, elle se donne mais dans sa donation même elle n'offre que des « parties totales », des éléments phénoménaux qui participent de sa totalité en s'en distinguant, qui apparaissent par différenciation. Il est toujours trop tôt pour que le spectateur se fixe sur un principe d'unification ou de cohésion et s'attache à un mode ou à un système d'engrenage des qualités sensibles, mais il est aussi toujours trop tard puisque tout

ce qui s'est passé s'est déjà échappé, transformé en traces agissant pourtant encore sur ce qui apparaît maintenant. L'intégrité d'une œuvre de danse serait donc dynamique, instable et insaisissable, c'est-à-dire à la fois faite de ses accidents, de la possibilité d'altérations ou même de bouleversements et toujours déjà manquée, perdue. Elle se dévoile donc comme «une forme», notion que Merleau-Ponty emprunte à la *Gestalttheorie* pour la retravailler. Une forme a une cohésion irréductible à ses moments, à ses apparitions toujours partielles, mais elle est présente en chacune d'elles et inaccessible au-delà d'elles.

«Qu'est-ce qu'une *Gestalt*? [...] C'est un principe de distribution, le pivot d'un système d'équivalences, c'est le *Etwas* dont les phénomènes parcellaires seront la manifestation – [...] La *Gestalt* n'est pas un individu spatio-temporel, elle est prête pour s'intégrer à une constellation qui enjambe sur l'espace et le temps, – mais elle n'est pas libre à l'égard de l'espace et du temps, elle n'est pas aspatiale, atemporelle, elle n'échappe qu'au temps et à l'espace conçus comme série d'événements en soi, elle a un certain poids qui la fixe sans doute en un lieu objectif et en un point du temps objectif, où elle règne, où elle est partout présente sans qu'on puisse dire jamais : c'est ici. Elle est transcendance.»¹

Dès lors qu'une pièce chorégraphique creuse elle-même les sillons de son apparaître, qu'elle invente les axes de son déploiement, qu'elle dévoile ses déterminations axiales et accidentelles à mesure de leur mise en œuvre, ses parties apparaissent d'autant plus manifestement en porte-à-faux les unes par rapport aux autres et chacune à l'égard du tout auquel elles participent. Dans les modalités mêmes de sa monstration et de sa réalisation, sa forme s'avère ouverte et instable et s'éprouve comme *Gestaltung*² (forme en cours, formation).

Chaque pièce chorégraphique joue certainement des espèces et des genres existants, emprunte ou détourne des caractères typiques et navigue ainsi dans le sillage de formes connues. Cependant elle se trouve toujours en porte-à-faux avec ces éléments hérités et repris car elle les aborde, les rencontre, les traverse et éventuellement s'appuie sur eux depuis une indétermination, une confrontation initiale à l'infini des possibles et une dynamique de déroutage ou même de suspension des assignations préétablies. Comment des formes apparaissent-elles dès lors qu'elles émergent sur le fond d'une telle vacance, d'une abstention radicale de prérequis et de prescriptions préalables et qu'elles se révèlent comme proces-

1 *Le Visible et l'invisible*, p.258.

2 Dans un chapitre de *Nature et humanité* consacré à «La productibilité du sensible», É. Bimbenet écrit : «Une rigoureuse analyse intentionnelle de la forme ne pouvait déboucher que sur une caractérisation dynamique de son être, en quoi venait se récapituler le mouvement de l'existence [...]. Ce remaniement du sens de la *Gestalt* restait encore discret dans la *Phénoménologie de la perception*; les notes de préparation du *Visible et l'invisible* ne cessent au contraire d'y insister. [...] La *Gestalt* veut alors officiellement apparaître comme *Gestaltung*. [*Nature et humanité, op. cit.*, p.236]

sus et non comme totalité stabilisée et achevée? Merleau-Ponty rejette l'idée de « bonne forme » (variable dominante qui doit finalement s'imposer dans le champ de la perception) mise en place par les psychologues gestaltistes. Cette notion étant exclusivement étayée sur des normes physiologiques ou des règles de fonctionnement psychologiques, elle interdit de penser la contingence et la labilité du sensible, la coexistence des contraires, et elle fige les porte-à-faux que l'idée de forme inviterait pourtant à concevoir. Effectivement, cet idéal de la « bonne forme » paraît trop dogmatique et peu pertinent pour penser des œuvres chorégraphiques qui apparaissent, s'agencent perceptivement et font événement dans le sensible en s'entant en porte-à-faux sur les normes prédéterminées de la *Gestaltung* chorégraphique et spectaculaire : les traditions et les habitudes opèrent dans la perception et donc dans l'apparaître comme des balises latentes, des modèles disponibles et éventuellement attendus mais ils ne s'imposent pas pour autant comme les conditions d'un avènement phénoménal consistant et recevable. Instituant ses repères et ses articulations au cours de son effectuation, une pièce chorégraphique contemporaine manifeste le caractère processuel et ouvert de sa forme, interdit la clôture ou la résolution du régime problématique de son déploiement. Cet apparaître de la forme, toujours en porte-à-faux, incite à renoncer à l'attitude perceptive ordinaire balançant entre attente, présupposition et recherche d'indices de confirmation et il suscite un mode d'attention double, portée à la fois sur ce qui se donne, apparaît, et sur les tendances articulatoires et vectorielles qui/que semblent configurer ces apparitions. La forme se déploie sans se fixer, elle se propose sans se déposer; sa découverte étonne, déroute éventuellement mais elle n'éveille pas pour autant le sentiment d'un avènement manqué, inaccessible, douteux ou défectueux, d'une présentation "non-bonne". Ce qui convainc ou atteste de son effective donation ne tient ni à son inscription dans un tracé habituel ou traditionnel, ni au respect d'un cahier des charges, ni à son achèvement, mais au dévoilement de ses aspects comme parties totales, comme mise en œuvre et en présence incomplète parce qu'efficace de son intégrité. Les spectacles chorégraphiques contemporains génèrent des modes de formation et manifestent "de la configuration" bien plus qu'ils n'exposent une forme; dévoilant leur cohésion à mesure qu'ils produisent leur phénoménalité, leur agencement ne se donne pas comme forme parfaite et accomplie mais comme puissance d'ordonnement génératrice de phénomènes et d'articulations.

De plus, en l'absence de *medium* proprement et préalablement assigné à la danse et en présence de réseaux de « *qualia* » aux articulations variables et ambiguës, non seulement le spectateur d'une pièce chorégraphique contemporaine se trouve confronté à une œuvre

dont la configuration globale s'avère instable, toujours en cours et plurielle, insaisissable en tant que telle, mais les phénomènes mêmes, les figures partielles qui se présentent à lui, donc les « parties totales » qu'il perçoit à mesure que le spectacle se déroule se révèlent également incertaines, ouvertes et mouvantes. En effet, les apparitions générées au cours d'une pièce de danse s'avèrent processuelles et ambiguës, elles ne livrent pas des figures aux contours fermes mais se donnent comme des *Gestaltungen* polymorphes. Au moment même où des phénomènes s'organisent en une configuration, cette distribution entre une figure et un fond se montre labile, en porte-à-faux sur d'autres articulations possibles. Alors que certains aspects perceptibles reculent pour que d'autres s'en détachent et dessinent les contours d'une figure, les apparitions tendent à glisser vers d'autres modes d'agencement, un appel se fait sentir vers la possible perception d'autres figures pourtant composées des mêmes éléments. La notion dynamique de forme permet donc de penser aussi bien la façon dont une œuvre de danse contemporaine livre son intégrité, en porte-à-faux sur ses parties, que les processus ouverts selon lesquelles se configurent en elle des silhouettes en porte-à-faux sur des fonds. Dans son ouvrage consacré à la pièce d'Odile Duboc intitulée *Projet de la matière*¹, Julie Perrin analyse cette plasticité des relations entre figures et fonds, et entre forme et matière, et décrit les articulations en porte-à-faux qui font sans cesse et simultanément basculer les configurations et les fonds les uns dans les autres, brouillant les tracés. Cette œuvre travaille tout particulièrement sur le bougé des lignes et la possibilité pour des interprètes d'entrer dans une qualité de présence au bord de l'effacement. À mesure qu'elles se dessinent, les lignes tendent à s'estomper, se flouter; au moment même où elles se détachent de leur fond, les figures confinent à l'exténuation. La scénographique et la qualité de mouvement des danseurs contribuent particulièrement à cet apparaître en retrait sur lui-même, gommant les frontières et les contours: les costumes, le tapis de sol et les cloisons du volumineux plateau sont tout en gamme de gris, les dispositifs du décor, également gris, paraissent figés, minéraux et se révèlent pourtant susceptibles d'accueillir et d'épouser doucement les corps qui viennent s'y appuyer et pour ainsi dire s'y fondre, les danseurs effectuent des mouvements souvent lents, toujours fluides et chaque enchaînement se termine par un positionnement et finalement un dépôt, un abandon du corps sur un de ces éléments de décor (cf. photographie ci-contre). Ainsi Julie Perrin souligne-t-elle que

1 Julie Perrin *Projet de la matière – Odile Duboc*, Pantin, Centre National de la Danse, 2007.

« le tremblement de la figure, oscillant entre forme et matière, trouble en effet la clarté du visible ou tout au moins éloigne d'une lisibilité immédiate: le danseur ne se détache pas nettement, ne se donne pas à voir en toute clarté, "trouvant dans cette absence de forme la forme parfaite de sa présence". La figure semble refuser de se séparer du fond »¹.

Julie Perrin propose finalement de considérer cette pièce comme un parangon de l'instabilité propre à l'apparaître de ce qu'elle nomme « la figure dansante » dans les œuvres de danse. Dès lors que le mode d'exposition de l'interprète échappe aux modèles traditionnels du numéro virtuose, du prodige de l'étoile, aussi bien qu'à celui du sujet de ballet d'autant plus efficace qu'il se fond dans un ensemble, les configurations dans lesquelles il se donne n'ont pas la fermeté et la détermination de figures et des pas exécutés dans un cadre et selon un vocabulaire codifiés. Ce qui environne le danseur ne fonctionne plus comme un fond systématiquement consacré à la mise en valeur des phénomènes moteurs. Chaque pièce propose un mode d'organisation et de négociation des articulations entre l'apparaître des interprètes et la phénoménalité concomitante qui les accueille et les enveloppe :

« Ce rapport constant entre le fond et la figure exerce une tension continue au sein de toute œuvre, un rapport de force qui ne cesse de changer et détermine peu à peu l'équilibre d'une pièce chorégraphique, sa mise en forme. Le statut de la figure en danse relève ainsi plus largement de la construction d'une configuration plastique; la figure dansante instaure un régime de visibilité chaque fois spécifique, selon que la figure se détache ou demeure au contraire absorbée, engloutie, elle joue avec les structures constitutives de notre perception »².

Tentons de faire un pas de plus, d'élargir l'analyse et d'en étendre le principe à tout ce qui apparaît dans les œuvres de danse, au-delà de la « figure dansante ». La question de la configuration, de la formation se pose de façon globale : au sein de cette profusion sensible que constitue un spectacle chorégraphique, qu'est-ce qui se montre, tend à apparaître et qu'est-ce qui tend à montrer, à faire apparaître ? Dans *Projet de la matière*, est-ce l'interprète s'installant sur une masse apparemment minérale qui s'expose, ou est-ce cet "élément de décor", sur et dans lequel le danseur a tendance à s'abandonner jusqu'à l'effacement de ses contours, qui manifeste sa puissance d'accueil, d'assimilation et sa persistance dans la forme ? N'est-ce pas plutôt la rencontre d'un corps au mouvement fluide et d'une matière apparemment pétrifiée qui se déploie, ne s'agit-il pas de manifester des figures mobiles aux lignes de plus en plus

1 *Ibid.*, p.128.

2 *Ibid.*, p.117.

troubles sur fond de masses inertes à la présence de plus en plus intense et l'accomplissement progressif de leur inclination commune à se mêler et à se confondre en un tout quasiment uniforme ? À moins que ce danseur qui s'installe et se dépose sur cette masse et que celle-ci recevant celui-là ne soient que des éléments du fond, d'où se détache la marche d'un autre interprète au milieu du plateau, ou que cette installation comme cette marche participent à un tableau vivant plus global constitué par tout ce qui advient sur le plateau ? Cet enchâssement de basculements, cette instabilité ouverte, ces formations en porte-à-faux ne se figent pas dans une « bonne forme » mais circulent d'une configuration à l'autre, apparaissent en transition, s'offrent davantage comme des passages que comme une pluralité d'images simultanées et juxtaposées. Chaque œuvre chorégraphique proposerait donc un mode de métamorphose. Son intégrité inassignable et son avoir lieu caractéristique tiendraient dans une modalité de glissement en porte-à-faux. Pour terminer cette analyse, décrivons par exemple la façon dont la phénoménalité d'un décor se déploie en *Gestaltungen* qui se donnent et se retirent, se dessinent et se corrigent pour devenir fond. Durant *Do animals cry* de Meg Stuart¹, un immense boyau en arc de cercle et tissé de branchages traverse le fond de la scène (fig. 1). Au cours du spectacle, il apparaît alternativement comme un fond, comme un élément structurant, un pivot, ou comme une véritable forme, une configuration de premier plan. Comme fond, il compose un paysage champêtre abritant une scène de déjeuner à laquelle il confère des allures de pique-nique (fig. 2), ou bien il peut apparaître comme la clôture d'un jardin ou même fonctionner comme un lieu de passage intérieur, une entrée ou un couloir. Il est un pivot structurant quand il devient une ligne de démarcation – une frontière séparant un espace familier, protégé, d'un lointain mystérieux, ou justement la hauteur, la butte d'où on observe cet ailleurs –, ou un tunnel divisant la scène en deux parties, jardin et cour, chacune ouverte sur une de ses deux bouches. Cette même installation végétale apparaît enfin comme une véritable forme quand se manifeste sa puissance d'engloutissement, la force d'attraction qu'elle exerce sur les danseurs comme sur les éléments du décor ; en tant que telle, elle menace à ce point le maintien de toute autre figure que les interprètes semblent s'en protéger quand ils en barricadent les ouvertures en empilant un bric-à-brac d'accessoires. Ce boyau déposé sur le plateau de *Do animals cry* demeure immobile et identique pendant toute la durée de la pièce et pourtant, à chaque moment et plus encore à mesure que leur environnement se modifie,

1 Ce travail sur les décors est fréquent chez Meg Stuart, on le retrouve dans *It's not funny* et plus encore dans *Blessed* et son décor de carton détruit par une pluie fine prolongée.

ces mêmes phénomènes avancent et reculent, s'associent et se séparent, s'adossent les uns aux autres, se joignent et s'écartent au sein du champ. Quant aux interprètes, ils s'avèrent participer, avec ce décor et les nombreux autres accessoires qui le composent, d'une dynamique globale de bascules et de glissements de configurations en porte-à-faux; s'ils apparaissent souvent comme les pivots de cette labilité et des articulations qu'elle autorise, ils ne semblent pas pour autant en constituer nécessairement et systématiquement les figures de proue.

La notion merleau-pontyenne de porte-à-faux, en particulier telle qu'elle est éclairée par celle de forme, aide à penser les modalités selon lesquelles les phénomènes se donnent et se configurent au cours des pièces chorégraphiques, la façon dont ils tendent à participer à des formations plurielles, instables et toujours ouvertes, en cours. Paradoxalement, alors que ou plus exactement dès lors qu'un spectacle de danse a lieu, il advient, se réalise et se montre intégralement mais son unité demeure inassignable, sa cohésion globale comme celle de ses éléments constitutifs, de ses « parties totales » se révèlent polymorphes, échappant à toute saisie définitive et refusant de se déposer dans une forme fixe et close. Cette incertitude des configurations s'avère particulièrement intense durant *Maybe forever*¹ de Meg Stuart et Philipp Gehmacher. La pièce se déroule sur un plateau dégagé, sans coulisses ni double-fond, et dénudé. Dans cet espace volumineux, les deux danseurs, d'ailleurs assez petits, semblent perdus, visibles (puisque rien ne les cache ni n'obstrue la réception) et pourtant quelque peu indistincts. Ce flou est renforcé par les costumes : des vêtements ordinaires dans les mêmes tons que le décor (jaune, beige, marron) (cf. photographie ci-contre). Les deux protagonistes adoptent une attitude assez passive, sans effet ni effort de projection; ils se déplacent en marchant, effectuent des mouvements qui sollicitent assez peu leur musculature et suscitent une faible dépense d'énergie. Ils sont simplement là, font peu de choses, attendent souvent, s'approchent, s'enlacent, s'éloignent, se regardent, s'assoient, s'appuient l'un contre l'autre. Ils ne luttent ni ne s'efforcent pour apparaître, produire des formes, prendre en charge les articulations du sensible. Pendant toute la durée du spectacle, le spectateur demeure en attente, paradoxalement tendu face à la calme indolence des interprètes; il se demande s'il va arriver quelque chose, il épie à l'affût des failles qui pourraient menacer ce tranquille équilibre, préparer et annoncer l'éclatement de cette suspension. Côté jardin se trouve une estrade bordée de quelques marches – cette scène en abyme promet des moments de spectacularité, de gloire

1 Créé au Théâtre de la Ville, à Paris, en février 2008.

de la visibilité. Cependant, les interprètes s’y installent surtout dans des postures d’attente ou de repos : ils s’y assoient, parfois même dos au public, s’y étendent, s’avancent dans des attitudes d’exposition, d’abandon à la pleine visibilité. Le registre d’apparaître de cette œuvre est à l’opposé d’une pièce précédente de Meg Stuart, *It’s not funny*¹, au cours de laquelle, pour se montrer, “faire le spectacle”, les danseurs dépensent inlassablement leur énergie, sans ordre ni mesure, au prix même d’une véritable concurrence, voire d’une cruauté les uns à l’égard des autres. Durant *It’s not funny*, chacun est sans cesse et à la fois occupé, d’une part, à courser les autres, manœuvrer, comploter et se démener à leur rencontre pour contrecarrer leur apparaître et voiler leurs manifestations, les réduire à l’invisibilité et au silence, et, d’autre part, à préparer et effectuer des tours, à tenter des actes de bravoure, des prouesses, à rechercher des adjuvants (costumes, microphone, sifflets, *etc.*) à sa pavane, quitte à se ridiculiser, à attirer l’attention et devenir une figure sur fond de ce désordre au préjudice de sa personne. *Maybe forever* présente au contraire un long flottement, une suspension, un vacillement ou un creux, comme on peut en éprouver dans une conversation, un discours ou même un spectacle qui s’essouffle. Le décor laisse lui aussi dans l’indétermination, entre figure et fond, exposé et exposant : au fond du plateau, un grand panneau expose la photographie d’un motif végétal dans des teintes sépia, il tend à fonctionner comme une tapisserie, élément visible qui ne se regarde pas, comme un fond pour une vie quotidienne qui elle-même ne s’expose guère, un fond pour l’intime donc. Enfin, l’instabilité du sensible se manifeste dans l’articulation des qualités sensibles. Côté cour, la présence et le jeu du musicien troublent par exemple quand il entonne des chansons : ses *riffs* de guitare n’apparaissent plus comme un fond sonore sur lequel la visibilité se détache, mais comme un accompagnement de la voix. Quoique ces ballades n’introduisent pas de rupture dans la tonalité globale de la pièce, la musique, les phénomènes sonores et en particulier vocaux deviennent alors le centre de l’attention. D’ailleurs, quand le musicien chante, il arrive que les danseurs se tournent vers lui, invitant le public à se détourner de leur visibilité, ils se présentent des images en miroir des spectateurs, réceptifs, à l’écoute de ce que le musicien propose. Cette œuvre donne finalement lieu à une danse qui se refuse à articuler des formes claires et des configurations sensibles ordonnées, elle se déploie dans un glissement, en évitant la fixation des images et des airs qui émergent, la hié-

1 Créé au Théâtre de la Ville, à Paris, en mars 2007.

rarchisation des phénomènes et leur agencement distinct échappent ; cette œuvre tient tout entière dans la manifestation de ses porte-à-faux, de ses transitions, instables et tranquilles, qui débouchent encore et toujours sur de nouvelles transitions.

b] Une exposition paradoxale

*Parades and changes*¹ s'ouvre sur une séance de *strip-tease*. La salle demeure éclairée, les six interprètes s'alignent à l'avant-scène et se déshabillent lentement, sans manières, un léger sourire aux lèvres (fig. 1). Ils regardent les spectateurs un à un, droit dans les yeux, avec insistance mais sans agressivité. Ce qui se montre là, plus que les corps qui se dévoilent progressivement ou que le dévoilement progressif des corps, c'est le fait même de l'exposition : l'événement qui consiste à montrer, à donner et à percevoir, geste inaugural et principal de toute œuvre, est amené au centre du spectacle perceptible. Puisque la danse qui se déploie est contemporaine, le fait qu'elle montre et la façon de montrer sont d'emblée problématiques, à déterminer, et participent donc de la question de ce qui est montré. *Parades and changes* s'ouvre par une mise en scène de ce porte-à-faux de l'exposé sur son exposition, de la question de la distribution des phénomènes en exposants² et exposés, de la distinction entre les moyens au service de la monstration (qui seraient ici les vêtements et la technique de déshabillage, l'éclairage, le choix de l'absence de musique et la frontalité du dispositif spectaculaire) et les objets mêmes de la manifestation (ici le *strip-tease* et son résultat, le corps nu). On expose la dynamique exposante, l'exposer. Une fois nus, les interprètes de *Parades and changes* se rhabillent, exhibant ce que le *strip-tease* conserve habituellement hors-scène ; et plus encore, chacun s'emploie à rendre ludique cette activité (fig. 2), usant de procédés

1 Pièce d'Anna Halprin créée et interdite en 1965, puis reprise par Anne Collod, dans le cadre du Festival d'Automne, au Centre Georges Pompidou, à Paris, en septembre 2008.

2 Je souligne ici l'opération d'exposition. Il ne s'agit plus seulement de la distinction et de la relation subordination entre une forme exposée, qui s'avance et s'exhibe, et un fond exposant ou plus exactement non-exposé, en retrait, reculant à l'horizon, mais de la différence entre un acte qui expose et un phénomène qui, en conséquence de ce premier geste, se trouve exposé.

contournés, inutilement acrobatiques, n'hésitant pas à se donner ainsi une allure grotesque. Durant cette séquence de rhabillage, les danseurs ne braquent plus leur regard sur les spectateurs et l'inconfort des procédés qu'ils mettent en œuvre pour enfiler leurs vêtements paraît nécessiter une plus grande attention de chacun à ce qu'il fait. Cette séance de recouvrement des corps souligne elle aussi, paradoxalement, le fait de l'exposition : les interprètes montrent ce qu'ordinairement on garde dans le secret des coulisses et, comme pour entériner et justifier qu'on les regarde se rhabiller ou pour caricaturer les effets des regards posés sur eux, ils se mettent en scène, "font les intéressants". La question de l'exposer est d'autant plus manifeste que ce qui est montré ne fait guère écran, n'arrête et ne retient que partiellement l'attention, la laissant s'échapper vers la considération du montrer. Ainsi se dévoile le porte-à-faux de l'exposé sur l'exposer. Enfin, pour terminer cette séquence d'ouverture de *Parades and changes* et prolonger la manifestation du geste inaugural et inhérent à la présentation d'une œuvre – qui consiste à organiser la visibilité pour désigner ce qu'il s'agit d'en percevoir –, les danseurs changent de place, investissent l'espace du plateau et se font face deux à deux. Ils se déshabillent de nouveau. Cette fois le *strip-tease* est plus espiègle, sans être véritablement lascif; les *strip-teaseurs* semblent échanger des regards complices, si bien qu'ils paraissent moins chercher à se séduire, se charmer mutuellement qu'à *jouer* la séduction, sur le fond d'une habitude à se voir nus, à se dévêtir et se revêtir ensemble (dans les coulisses, en studio ou sur un plateau). Se montre alors un jeu de l'intimité : la présence d'un public observateur n'est pas niée, oubliée, même si s'expose une connivence à laquelle les spectateurs ne participent pas, que ces derniers ne peuvent que constater et contempler. L'exposition est bien ce qu'il s'agit de montrer, à partir d'un double désamorçage de ses effets, sur le partenaire de *strip-tease* auquel chacun fait face et sur le public auquel ces *strip-teases* sont offerts en spectacle.

Si elle ne s'adosse pas à une tradition, une œuvre rencontre comme un problème le geste de l'exposition, qu'elle est et qui l'inaugure même : n'étant pas porté par la légitimité et les habitudes de la tradition, ce geste devient lui aussi indéterminé et contingent. Qu'est-ce qu'exposer ? Pourquoi et comment montrer ? Or la séquence d'ouverture de *Parades and changes* tel qu'Anne Collod l'a repris met en scène ce porte-à-faux d'une œuvre qui engendre les modalités de son exposition à mesure qu'elle se déploie, et donc à mesure qu'elle montre ce qu'elle expose. L'organisation du fait, des conditions, des moyens de la monstration se révèle être cela même qui est montré car le geste de faire apparaître s'avère être celui de la réalisation de l'œuvre. Comment donc apparaît une danse dont l'avènement tient aussi bien dans ce qui se montre, est donné, que dans le fait et la manière de montrer, de déployer ? La notion

merleau-pontyenne de porte-à-faux permet, et je vais tenter de l'attester, de penser la façon dont exposé et exposant s'articulent au cours des pièces dont la danse se détermine à mesure qu'elle est effectuée et exposée, c'est-à-dire de concevoir la manière dont ces œuvres manifestent l'*exposition* qu'elles opèrent et dont elles montrent ce qu'elles font apparaître. Dans un spectacle chorégraphique, la phénoménalisation participe de la phénoménalité, c'est-à-dire que ce qu'on montre, c'est également qu'on montre. Or, et c'est en cela que le porte-à-faux n'est pas simplement renversement ni réversion, l'*exposition* n'apparaît qu'en étant efficiente, donc en produisant de l'exposé, c'est-à-dire en se portant toujours au-delà d'elle-même et en engendrant ce qui la transcende. Si la danse s'expose en dévoilant son exposer, son avoir lieu générateur d'apparitions se donne comme exposant. La phénoménalité des œuvres de danse s'expose ainsi en porte-à-faux sur les opérations qui la font apparaître de sorte que l'acte d'*exposition* se dévoile à travers ces apparitions, s'en montre indissociable tout en se retirant, s'écartant suffisamment du champ pour faire son office, pour laisser ces dernières se livrer à la perception.

— Une fluence phénoménale qui ne quitte pas la Terre

Le décor de *Parades and changes* est transformé à vue par les danseurs, sans que ces moments apparaissent comme des entractes ou des pauses dans le déroulement du spectacle (cf. photographie ci-contre). Les interprètes exposent aussi bien les opérations par lesquels ils construisent des scénographies que les activités par lesquelles ils les habitent et les animent. En cela, ils sont deux fois exposants et exposés : exposants puisqu'ils font entrer et sortir les décors de la phénoménalité et qu'ils en usent, manifestant certains possibles qu'ils recèlent, et exposés aussi bien dans les décors qu'ils montent que lors de leur montage et démontage. Le spectateur assistant à cet enchâssement de gestes et de phénomènes qui exposent et sont exposés peut éprouver le fond non phénoménal sur lequel ces vagues d'apparitions émergent. En deçà de ces activités manifestes et de l'environnement perceptible où elles s'effectuent, au fond de leur production phénoménale, il peut éprouver l'existence d'un gîte accueillant et ouvert sur lequel cette phénoménalité en perpétuelle mutation s'appuie pour advenir, se

faire, se défaire, se transformer et s'offrir à expérience. Si la pièce d'Anne Collod intègre dans son déploiement phénoménal les opérations nécessaires à la mise en place de chaque séquence, les apparitions que ces installations génèrent et accueillent et finalement celles qui manifestent le passage de l' "univers" d'une séquence vers un autre, il s'avère que cette fluence orchestrée de l'exposition (qu'il s'agisse du flux des apparences exposées ou de celui des actes et des décors exposants) n'est possible, ne se donne et ne s'expérimente qu'appuyée en porte-à-faux sur un socle, prise et tenue dans un domaine imperceptible, certes, mais ressenti.

Husserl, d'abord, et Merleau-Ponty, à sa suite, nomment « Terre » qui « ne se meut pas »¹ ce fond que l'avènement d'une danse contemporaine de sa mise en œuvre sollicite et amène à éprouver (à tous les sens du terme). C'est un « sol » qui porte les fluctuations de phénomènes, que ces derniers soient phénoménalisants, tendus vers la production d'apparitions, ou phénoménalisés, résultats, produits d'une activité de phénoménalisation, et qui n'est pas lui-même emporté dans le mouvement de phénoménalisation, qui demeure au seuil de l'apparaître. Sans ce support, cet accueil et cet asile, que Merleau-Ponty nomme aussi « patrie », il n'y a pas d'exposition ; l'il y a ne s'avance dans l'apparaître que s'il est hébergé en un ici, reporté à une région d'appartenance, d'enracinement. Passer, s'écouler et manifester les chatolements et les ondes de son flux, c'est d'abord avoir un lit dans lequel se déverser et d'où laisser exhaler ses apparitions et ainsi offrir une rive d'où observer ces phénomènes de passage et d'où descendre pour faire l'épreuve de cette fluence. Merleau-Ponty explique que l'enracinement en ce « sol terrestre » est tel qu'aucun voyage, y compris hors de la Terre, ne s'en dégage : « l'accès à d'autres planètes ne relativise pas la Terre, n'en fait pas un *Körper* comme d'autres, mais au contraire étend à d'autres la fonction de *Boden* pré-objectif »². De façon analogue, l'exposition, l'apparaître d'une œuvre n'invite pas à rompre tout amarre mais à éprouver cet irréductible appui et éventuellement les intenses secousses et transformations auxquelles il résiste et donne accès. Alors, si une pièce propose l'expérience et la découverte d'une danse contemporaine de son déploiement, dont les modalités de manifestation, de transformation et d'inscription se dévoilent à mesure qu'elle se donne, s'accomplit et se montre, elle n'apparaît et n'est accessible qu'en révélant ou en avérant le porte-à-faux qui articule ses métamorphoses, la variation fluctuante de ses phénomènes, exposés et exposants, à

1 *La Terre ne se meut* (Paris, Éditions de Minuit, 1989) est le titre donné par Didier Franck à l'opuscule de Husserl que Merleau-Ponty avait lu, en allemand, sous le titre *Umsturz des kopernikanischen Lehre: die Erde als Ur-Arche bewegt sich nicht* (Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, *Philosophical essays in Memory of Edmund Husserl*, 1940).

2 *Notes de cours sur L'Origine de la géométrie de Husserl*, p.87.

un ici, une « souche »¹ qui les accueille et les porte. Donc en offrant le spectacle des mutations et enchâssements de cela même qui l'expose, et par là en exposant la contingence de ce qu'elle expose, la pièce d'Anna Halprin reprise par Anne Collod, *Parades and changes*, dévoile à la fois l'irréductibilité et la variabilité du socle « portant les vivants et les pensées au-dessus du déluge », que l'on « peut déplacer, non [...] supprimer »². Le spectateur éprouve l'ancrage imperceptible de ces empiètements de phénomènes exposants et exposés ; les vagues de manifestations révèlent leur appartenance à « une arche »³ depuis laquelle elles peuvent se donner sans se répandre et se perdre en un simple chaos phénoménal inabordable, en un éclatement apatride.

Les procédés d'exposition d'une œuvre chorégraphique et la phénoménalité qu'ils génèrent se déploient dans l'apparaître et s'offrent à la perception tout en faisant éprouver leur enracinement terrestre, c'est-à-dire le porte-à-faux par lequel l'avancée dans la manifestation du spectacle – des phénomènes qu'il montre et qui le montre – s'appuie, s'enracine dans un fond qui demeure hors de l'exposition et de ses flux mais les accueille et les porte. Le problème soulevé par l'exposer et les porte-à-faux par lesquels ce geste d'exposition est mis en œuvre sont ainsi révélés. En dévoilant aussi bien la variabilité et les modes de variation des phénomènes produits et montrés que l'articulation de cet exposé à ce qui l'expose, les pièces de danse ouvrent un accès à l'invariable et irréductible « patrie » qu'elles ne peuvent ni ne font semblant de quitter, qui s'avère « le berceau, la base et le sol de toute expérience », le « type d'être qui comprend toutes les possibilités ultérieures de l'expérience »⁴. *Umwelt*⁵ de Maguy Marin met en scène cette ébullition d' « univers », de « provinces »⁶, ces jeux de retournements entre exposant et exposé, donc l'exposition de l'exposer et l'appui en porte-à-faux de ces fluctuations sur une Terre. Cette pièce est plongée dans le brouhaha de puissants ventilateurs et des vibrations qu'ils causent sur les cordes de guitares électriques posées sur le sol en avant scène. En fond de scène se trouve un dispositif constitué de deux rangées de

1 *Signes*, « Le philosophe et son ombre », p.293.

2 *Notes de cours sur L'Origine de la géométrie de Husserl*, p.83.

3 Terme employé par Husserl pour désigner la Terre comme sol originaire. Voici la traduction, proposée par D. Franck, des indications portées par Husserl sur la couverture de son manuscrit :

« Renversement de la doctrine copernicienne dans l'interprétation de la vision habituelle du monde. L'arche-originaire Terre ne se meut pas. Recherches fondamentales sur l'origine phénoménologique de la corporéité, de la spatialité de la nature au sens premier des sciences de la nature ». [*La Terre ne se meut pas, op. cit.*, p.9]

4 *Parcours deux. 1951-1961*, p.227.

5 Créé à Décines, en novembre 2004.

6 *Signes*, « Le philosophe et son ombre », p.293.

panneaux verticaux d'une matière réfléchissante mais légèrement déformante, rigide mais légèrement flexible et disposés en quinconce¹ face au public. Durant le spectacle, les danseurs sont en continuel déplacement, sortant du fond de scène, ils passent devant un (ou parfois plusieurs) panneau(x) réfléchissant(s) et disparaissent de nouveau derrière l'un d'eux. À l'occasion de la plupart de leurs passages (de face ou de dos, en avançant ou en reculant, seuls ou en groupe), ils changent de costume ou d'accessoire (couronne, robe de mariée, plateau de serveur de café, robe de chambre, lunettes, plante verte, pomme, *etc.*), et éventuellement d'attitude (course, bagarre, marche rêveuse, explosion de joie, enlacement, *etc.*). À chacune de ces apparitions des interprètes, l'exposition est exposée par le miroir, la mise en scène se redouble elle-même – plus encore lorsqu'un danseur se montre changeant de costume ou d'accessoire (*cf.* photographie ci-contre). Ce qui jaillit et s'expose se maintient sur quelques pas et se trouve déjà annulé, modifié ou remplacé par l'arrivée d'autres danseurs, exposant d'autres phénomènes. Paradoxalement, l'enveloppement continu du souffle des ventilateurs et des vibrations des cordes de guitares renforce le caractère inassignable et incontestable de cette « arche »² de la Terre sur laquelle les « foyers »³ se déploient, se donnent, se montrent et se défont : par ce grondement, au cœur même de ce vrombissement incessant qui accueille la circulation agitée et tumultueuse des interprètes, se signale un sol. Ça n'en finit pas de changer, de passer et de tourner, mais c'est toujours là, ça se tient là, ça ne s'envole pas. Le terme de « foyer » convient d'ailleurs d'autant mieux ici que les petites scènes qui se jouent devant les miroirs paraissent souvent domestiques, comme si elles offraient une perspective sur le couloir d'une habitation et sur les habitants qui le traversent. Des « univers », des « milieux », ou des « foyers » donc, se donnent ainsi en porte-à-faux sur une « Terre », leur « archi-foyer », « possibilité de toute habitation »⁴.

Cependant, à mesure qu'*Umwelt* se déploie, un interstice se creuse entre l'épreuve de l'enracinement, de l'enveloppement de la « Terre » et la perception du flux des apparitions, d'où jaillit et résonne une interrogation : qu'est-ce qui se montre dans ces passages miroités ? Au-delà du dévoilement de la contingence et du geste de l'exposition et de la manifestation

1 Comme sont par exemple disposés les carrés noirs d'un échiquier. Ainsi les panneaux de derrière demeurent visibles dans les interstices de ceux de devant.

2 *Notes de cours sur L'origine de la géométrie de Husserl*, p.83.

3 *Ibid.*, p.89.

4 F. Robert *Phénoménologie et ontologie. Merleau-Ponty lecteur de Husserl et Heidegger*, Paris, L'harmattan, 2005, p.252.

des vagues que cet exposer porte à l'apparaître, qu'est-ce que ce qui se donne là? Que révèlent ces apparitions, ce surgissement fluent de saynètes? Quatre individus de dos enfilent un imperméable vert en marchant à reculons. Une personne s'arrête devant un miroir pour croquer dans un sandwich. Quelques minutes plus tard, une autre reproduit le même geste. Un homme court derrière les panneaux. Des poupons sont portés à bout de bras dans un geste de joie et de jeu, puis ils sont poussés du bout du pied comme de vulgaires chiffons et finalement, dans une troisième saynète, les voilà propulsés d'un coup de pied au milieu du plateau. Certains danseurs se frappent, d'autres se coursent ou se disputent. Mais qu'est-ce que tout cela montre? Qu'est-ce qui apparaît dans ces phénomènes exposés? N'exposent-ils pas quelque chose à leur tour?

— Faire des mondes : exposer l'imprésentable

Pour penser ce qui s'expose dans les œuvres de danse contemporaine, dès lors que chaque phénomène exposé s'articule à l'exposition dont il résulte et qu'il dévoile, revenons encore une fois à la pièce d'Anne Halprin reprise par Anne Collod, *Changes and parades*. Les danseurs ont totalement dégagé le plateau et arrivent sur scène les bras chargés d'objets colorés et hétéroclites qu'ils installent perpendiculairement au public en six rangées parallèles. Durant cette séquence, chacun marche – descendant d'abord vers le public puis remontant la scène – le long d'une rangée, ramassant certains objets et s'en affublant sans s'arrêter (*cf.* photographies ci-contre). Les interprètes adoptent l'attitude de sérieux de mannequins durant un défilé de mode, alors même que la démarche de l'un est déséquilibrée par le port d'une chaussure à talon à un pied et d'une botte de montagne à l'autre ou qu'un autre a un panier à œufs sur la tête en guise de chapeau ou encore que le tuyau d'arrosage qu'un troisième a enroulé autour de son buste pour former une espèce de corsage est en train de se dérouler et de tomber jusqu'à ses pieds en une robe bien encombrante. Le flux des apparitions et disparitions est incessant, les danseurs n'interrompent ni leur marche ni leur activité d'habillage et de déshabillage, exposant moins leurs accoutrements que le passage ininterrompu d'un costume à un autre. Mais qu'est-ce que ces vagues de phénomènes exposent? Qu'est-ce que ce défilé nous montre? Qu'est-ce que ces persévérants entassements manifestent? Ce qui se montre est pré-

cisement le porte-à-faux articulant chacun de ces phénomènes exposés à « l'imprésentable » d'un « monde »¹ qu'ils dévoilent. En effet, la construction de chaque « costume » ou « tenue » se donne comme esquisse d'un « monde » qui ne se montre jamais en lui-même mais s'avère dans les apparitions qui le révèlent et s'inscrivent en lui. Plusieurs échelles de lecture sont ici possibles. D'abord, chacun des accoutrements présentés (ainsi que l'attitude et la démarche qu'il induit chez celui qui le porte) peut être perçu comme un « flash » émergeant d'un « monde » ou faisant surgir la possibilité d'un « monde » et d'une façon de l'habiter (de s'y habiller). À une échelle plus large, la séquence du défilé peut apparaître comme l'exposition d'un « monde » dont les défilés de mode mettraient aussi à l'épreuve la créativité des mannequins et leur capacité à s'habiller avec les éléments qui leur sont livrés. Enfin, plus généralement encore, la pièce tout entière peut apparaître comme la réalisation d'un « monde » dont on saisirait la nature, les caractéristiques à travers la fenêtre que les phénomènes exposés ouvrent sur lui. À tous les niveaux, l'exposé, le manifeste de l'œuvre s'avèrerait en porte-à-faux sur ce qu'il présente sans pouvoir le dévoiler exhaustivement ; la phénoménalité produite se signifierait comme phénoménalisation exposant un « monde » qui la conditionne, dont elle émerge et atteste mais qui, en lui-même, échappe à la phénoménalité ou plus exactement demeure toujours à l'horizon des modes phénoménaux qu'il engendre et qui le révèle.

Merleau-Ponty montre que le « monde » est cela même qui apparaît en chaque phénomène et dont chaque apparition est un « rayon ». Le « monde » demeure donc « horizon de tous les horizons », globalité sans exhaustion, cela qui se montre, tend à s'exposer en tout phénomène sans pour autant se donner en lui-même, en tant que tel. Merleau-Ponty le qualifie d'« imprésentable » de toute présentation, chaque élément perceptible se livrant comme « apparaît d'un monde (qui n'apparaît pas en totalité) »², c'est-à-dire aussi bien comme ce qu'un « monde » montre que comme ce qui montre un « monde ». Autrement dit, les phéno-

1 Termes récurrents chez Merleau-Ponty : il conçoit le « monde » comme un « horizon » pour ce qui apparaît et qui lui-même ne peut jamais apparaître, demeure « imprésentable ». À la différence de la « Terre » il n'est pas imperceptible, il ne s'éprouve pas seulement, il apparaît bien mais n'est pas saisissable. Il dévoile certains de ses aspects dans le perçu, toujours mondain, d'un monde, pris dans un monde donc, et se donne comme horizon, comme un lointain prometteur de nouvelles perceptions, de nouvelles manifestations de ses aspects : « le monde se donne originairement comme horizon, manifestation spécifique de l'infini imprésentable » (R. Barbaras *Le Désir et la distance. Introduction à une phénoménologie de la perception*, Paris, Vrin, 1999, p. 153). J'ai précédemment montré, dans un chapitre intitulé « Faire écart dans la promiscuité du monde », que l'apparaître des œuvres chorégraphiques, pour faire événement et se donner des contours, s'inscrit en porte-à-faux dans le monde qui les accueille. Je voudrais maintenant établir que l'avènement d'une pièce de danse révèle un monde possible, qu'en apparaissant un spectacle déploie un possible mode d'habitation et donc, à l'horizon, un autre univers, différent de celui que nous rencontrons, habitons, transformons et finalement faisons au quotidien.

2 R. Barbaras *Le Désir et la distance. Introduction à une phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 104.

mènes se manifestent comme conditionnés conditionnant: le « monde » n'apparaît et finalement n'advient qu'en eux, et sans le « monde » il n'y a pas d'apparaître, de phénoménalité. Alors, chaque phénomène produit et montré au cours d'un spectacle de danse se présente comme exposé et exposant d'un « monde » qui demeure en lui-même « imprésentable »: le spectateur perçoit certains aspects d'un monde sans que ce dernier ne se laisse saisir. Dès lors que l'exposition d'une danse ne repose pas sur les sillons de la tradition, que la productivité phénoménale qu'elle déploie et qui la constitue ne s'appuie pas sur un dispositif traditionnel, son apparaître se donne avec le problème qu'elle soulève: que montrer, pourquoi et comment? Les phénomènes engendrés ne s'offrent donc pas d'abord comme la manifestation et la mise en œuvre d'un cadre conventionnel hérité ni comme celles des marges de manœuvre et des possibles qu'un tel cadre laisserait ouverts, mais comme émergés en porte-à-faux sur un « monde », comme attestant d'une manière de vivre, de séjourner dans un « monde » et de l'occuper, de s'en emparer et d'être enveloppé par lui. Face à une pièce chorégraphique qui se révèle comme exposer, comme entreprise et opérations de production de phénomènes exposés, inévitablement se soulève le problème de ce qui s'expose là – l'« imprésentable d'un monde » vient nommer cette question. L'apparaître de telles œuvres de danse amène à éprouver la tendance de chaque phénomène, d'une phénoménalité libre, c'est-à-dire sans but ni fonction déterminés si ce n'est d'apparaître parce qu'on la montre, à faire « monde », donc à se convertir ou se retourner en exposant. Durant ces spectacles chorégraphiques, les rayonnements de « mondes », qui s'indiquent en demeurant « imprésentables » et exposent en offrant des horizons, invitent finalement les spectateurs à une expérience exploratoire. Puisqu'un « monde » ne se déploie qu'en reculant à l'horizon des apparitions qui en révèlent certains aspects, puisqu'il ne s'actualise, n'est effectif qu'en étant habité, il demeure impénétrable et, au fond, imperceptible pour celui qui lui reste absolument étranger. Le spectateur s'interrogeant sur ce que montre ce qu'on lui montre se sent donc appelé par les phénomènes qu'il perçoit: il ne s'agit pas seulement de les observer mais d'éprouver en eux un mode d'habiter, une habitation (qui serait à la fois un habitat et une manière d'y vivre, comme la production désigne à la fois une opération et son résultat). Le porte-à-faux de ce qui apparaît et du « monde » qui s'y manifeste résonne comme une interpellation: en se manifestant il invite aussi à se laisser conduire par le jeu de bascule des exposés et des exposants les uns vers et dans les autres jusqu'à l'exploration, l'expérimentation d'un, voire de « mondes ».

Ce porte-à-faux par lequel l'exposer des œuvres de danse contemporaine se fait dévoilement de l'« imprésentable d'un monde » est particulièrement sensible dans les pièces ou les

séquences durant lesquelles les interprètes improvisent tout en suivant des instructions, une forme de partition. *Changes and parades* fonctionne ainsi. Par exemple, après avoir installé sur le plateau de nombreux accessoires, dont de grands ballons en suspension et de petites estrades, et s'être revêtus de chapeaux, de bottes de *cow-boys* et de vestes ornées de longues franges, les danseurs semblent s'adonner à un jeu (cf. photographie ci-contre) : ils frappent des mains et des pieds à l'unisson, en marchant, montent et descendent des estrades, et s'arrêtent soudainement mais synchroniquement, parfois deux d'entre eux s'enlacent, puis se séparent. Le spectateur perçoit la concentration et la détermination des interprètes, ils semblent faire ce qu'ils *ont* à faire, suivre des règles leur permettant de savoir ce qu'ils doivent faire, mais ils ne cherchent pas à manifester, faire comprendre ou deviner les instructions qu'ils suivent. Se met en branle le porte-à-faux précédemment décrit : les phénomènes produits et montrés se donnent comme des manifestations venues d'un « monde » en lui-même « imprésentable », ils révèlent ce qui les conditionne et qu'ils mettent en œuvre sans l'exposer. Il ne s'agit pas de dire ici que le « monde » révélé serait contenu dans les partitions ou les instructions suivies par les danseurs ou connu par le chorégraphe seul qui en délivrerait quelques sibyllines bribes au public. Ce « monde » qui s'éveille et se déploie à travers les apparitions produites et exposées par les danseurs est celui-là même que ces phénomènes engendrent comme *leur* condition, dans un mouvement renversé. Il s'agit d'un monde qui n'appartient qu'à la phénoménalité, que cette dernière seule fait exister, à partir de règles du jeu à l'occurrence mais au-delà d'elles, et qui n'est exploré que par celui qui le perçoit et l'habite, non par celui qui en énonce ou en connaît les règles sans participer à l'expérience du jeu qu'elles régissent. Autrement dit, les phénomènes engendrés par le spectacle et montrés comme ce qui est exposé se donnent à leur tour comme apparitions exposant, « variantes du même monde »¹, « approches progressives », « rayonnements de ce monde » toujours hypothétique, en suspens, éventuel.

1 Cette citation et les suivantes : *Le Visible et l'invisible*, p.65.

— Montrer ce qu'on fait et faire ce qu'on montre

Parce qu'apparaître et montrer ne sont qu'une seule et même chose dans une œuvre chorégraphique et que montrer devient problématique dès lors que ce geste ne s'adosse pas à la tradition pour la continuer et en creuser les sillons, et enfin parce que ce problème se manifeste dans le porte-à-faux de ce qui est montré sur ce qui montre, l'exposer en quoi consiste l'avoir lieu des œuvres d'une danse dont la détermination est contemporaine de son effectuation s'avère fondamentalement ambigu. Partons une dernière fois d'une séquence de *Parades and Changes* d'Anna Halprin, repris par Anne Collod. Les danseurs sont nus, en fond de scène, et déchirent un rouleau de papier kraft dont ils lancent les morceaux en l'air (cf. photographie ci-contre). Le spectateur perçoit dès lors des individus qui se montrent nus, affairés à déchirer du papier, à en jeter les morceaux, les ramasser, en accumuler quelques uns pour de nouveau les envoyer, etc. Cependant, dans et par cette activité exposée, peut surgir d'autres apparitions, qui ne remplacent pas la précédente mais s'y superposent, voire s'immiscent en elle. Par exemple, les sons continus produits par la manipulation des morceaux de papier kraft peuvent faire entendre le bruit d'une chute d'eau, et les mouvements par lesquels les danseurs se baissent, ramassent, se relèvent et jettent en l'air le papier ainsi que les envols, les flottements et les retombées du papier peuvent donner à voir les remous et les éclaboussures d'une fontaine ; de plus l'éclairage jaune orangé uniformisant la couleur des peaux et du papier kraft tend à les faire ressembler à un liquide doré. Une ambiguïté se crée dans l'apparaître, introduisant un écart entre phénoménalisation et phénoménalité, entre ce qui se fait sur scène et ce que les spectateurs en perçoivent. Merleau-Ponty définit l'ambiguïté comme une coexistence des contraires. Il rapporte cette notion à la définition qu'en donne Mélanie Klein concernant la relation à la mère : alors que la pensée ambivalente affirme tantôt que la mère est aimante et aimable, tantôt, dans un total déni de la première représentation, que la mère est méchante et haïssable, la pensée ambiguë admet que la mère est à la fois aimante, aimable, méchante et haïssable :

« l'ambiguïté [...] ne consiste pas à avoir deux images alternatives du même objet, mais à penser fortement et vraiment que le même être est bon et mauvais. Quand je parle d'ambiguïté, cela ne signifie pas

une pensée tremblante qui passe du blanc au noir, et qui affirme le noir, puis le blanc. Je veux parler d'une pensée qui distingue les différents rapports des choses, le mouvement intérieur qui les fait participer des contraires»¹.

Dans l'apparaître d'une œuvre de danse contemporaine, la phénoménalité exposée ne recouvre pas la phénoménalisation qui la produit, dans le cas de *Parades and changes* l'apparition d'une fontaine dorée ne fait pas écran à la perceptibilité des danseurs, à la manifestation de leur jeu de récolte, d'accumulation et de jet de morceaux de papier. Exposant et exposé cohabitent dans le même apparaître, l'exposer demeure perceptible tout en montrant ce qu'il expose. Le spectacle sensible se donne donc en porte-à-faux, – porte-à-faux des phénomènes montrés sur ceux effectués pour les produire et les montrer, car les gestes qui exposent sont également manifestes.

Merleau-Ponty attribue à la modernité la conscience (ce serait déjà un fait dans la peinture classique, mais encore implicite, latent, peut-être inaperçu) que l'œuvre ne se contente pas de faire illusion, de représenter le monde en se saisissant des secrets ressorts « imposant à *nos sens* un spectacle irrécusable »² et sur lesquels la nature elle-même s'appuierait pour apparaître avec évidence. Il s'oppose à la thèse de Malraux selon lequel la modernité serait caractérisée par un retour à la subjectivité, à l'individualité et par un désir que l'œuvre exprime l'originalité de l'*ego*. Dans « Le langage indirect », Merleau-Ponty explique que si les peintres modernes laissent apparaître la toile, les touches, « un tracé du pinceau presque dépourvu de matière »³, c'est pour manifester le geste d'exposition (ou d'expression), donc l'ambiguïté qui sépare et unit à la fois l'exposer et l'exposé. Le fait, les raisons et les façons de montrer s'avèrent problématiques et donc parties prenantes de ce dont il est question dans l'œuvre, c'est-à-dire de ce qu'elle a à montrer. Ainsi, dès lors qu'on a à faire à une danse dont les modalités et la nature de l'exposer, des opérations l'exposant et des phénomènes qui la montrent se révèlent à mesure qu'elle est effectuée en public, les pièces chorégraphiques se donnent dans un double mouvement de dévoilement : leur accomplissement révèle à la fois ce qu'il manifeste et la façon dont cette manifestation est offerte, c'est-à-dire ce qu'il s'agit de faire apparaître et comment cette monstration advient. Chaque spectacle de danse affronte deux problèmes indissociables, prégnants dès lors que la réponse traditionnelle n'est pas systématiquement reprise

1 *Parcours deux. 1951-1961*, p.340.

2 *La Prose du monde*, « Le langage indirect », p.70.

3 *Ibid.*, p.78.

et reconnue comme légitime ou pertinente : comment ce qui se apparaît rend-il manifeste ce qu'il s'agit de montrer, et que montre-t-on ? Pour le dire autrement, le spectateur de ces pièces chorégraphiques les aborde en se demandant et donc en recherchant des éléments pour éclairer ce questionnement : que me montre ce que je perçois là, qu'est-ce que cet apparaît et ces opérations d'exposition à l'œuvre ici et maintenant tendent à manifester ? Cet apparaît en porte-à-faux sur lui-même s'expose vigoureusement, jusqu'à l'excès, dans *W.H.A. (Warning Hazardous Area)*¹ de Régine Chopinot. Durant cette pièce, cette chorégraphe et cinq autres danseurs ne cessent de s'agiter, de courir, de sauter, de monter sur les éléments de décors, etc. Ils dépensent leur énergie, la dilapident même dans une apparente fuite en avant. Parfois, de ce tumulte surgit un geste, une figure du "vocabulaire" (qui s'est institué avec les années, sans qu'il ne soit fixé dans un code ou les principes d'une école) de la chorégraphe ; immédiatement celui qui paraît avoir laissé échapper cette forme articulée malgré lui repart dans une explosion de mouvements indéterminés et de déplacements sans autre but qu'eux-mêmes, comme pour effacer ou ensevelir l'esquisse d'une figuration sous le chaos d'un gribouillage. Cette frénésie s'accompagne de fréquents changements vestimentaires à vue : les danseurs enfilent, enlèvent et jettent des éléments de costumes – créés par Jean-Paul Gaultier et accumulés au cours de la carrière de Régine Chopinot –, en trouvent d'autres et s'en revêtent. Le public assiste au spectacle de personnes parcourant tous les recoins du plateau, allant jusqu'à se jeter dans la fosse à orchestre. L'échafaudage de chaises, les seaux d'eau suspendus, l'immense cerf empaillé, rien n'arrête ces interprètes, bien au contraire tout les appelle. Pourtant, des sauts, de petites variations des bras et de rapides enchaînements des jambes émergent au cœur de cette vitalité absurde et de ce bouillonnement perpétuel : des pas jaillissent tels des bulles qui s'élèveraient inopinément et viendraient éclater sur une surface de lignes brisées. Dans l'apparent et impérieux désir d'exhaustion de l'espace, dans le déversement sans frein de l'énergie motrice, vient s'immiscer l'irruption, quoique fragmentée, déchirée, malmenée, de formes dansantes et de configurations chorégraphiques, comme une exécution (au double sens du terme, d'effectuation et de destruction). Sillonnant le plateau, les danseurs semblent en labourer la matière, comme celle de leur corps, pour en extraire toutes les institutions, tous

1 Créé à la Chapelle Fromentin, à La Rochelle, en février 2004.

les tours, les cadres et les vecteurs pointant encore vers la « figure dansante »¹. Finalement cette pièce manifeste un écart en porte-à-faux entre ce que les interprètes font dans ce décor, leur entreprise de phénoménalisation (qui consiste quasiment, pour chaque danseur, à se vider, de son énergie, de ses élans formels, de sa mémoire corporelle, *etc.*), et ce qui se montre, la phénoménalité engendrée (qui manifeste un tumulte d'où émergent des figures). Or cet écart et cette articulation de l'exposer et de l'exposé est d'autant plus grand que les danseurs ne se montrent pas dans une pure et simple attitude ou activité de production phénoménale. Contrairement au geste de Matisse peignant², à la marque du pinceau qu'il laisse sur la toile ou même à la danseuse étoile pivotant sur l'extrémité de sa pointe, ce que les interprètes de *W.H.A.* font ne consiste pas seulement à montrer, à engendrer de l'exposé, des apparitions, puisque cela même (leurs gestes, leurs attitudes) se montre, apparaît, exhale une phénoménalité de premier degré avant de participer à une phénoménalisation à la seconde puissance. Alors que chaque danseur est pris dans un enchaînement effréné de courses, d'escalades ou de sauts dans la fosse d'orchestre, apparaît pour le spectateur une puissante et joyeuse effusion d'énergie, dont jaillissent des formes, des "pas" qui, à peine éclos, éclatent, sont expulsés, brisés. Pour autant, les phénomènes ainsi générés et exposés ne s'échappent pas au point de se séparer de ce qui les produit : à l'inverse des simulacres d'Épicure quittant leur source pour

1 Expression employée par J. Perrin dans *Projet de la matière* et que j'ai articulée précédemment, dans un chapitre intitulé « Processus de formation et de fondation », à celle de porte-à-faux : dès lors qu'une danse est contemporaine, l'émergence de figures apparaît comme le résultat d'un travail de configuration, d'une opération d'agencement des phénomènes, les uns reculant en un fond et les autres s'ordonnant en une forme. La « figure dansante » serait le résultat d'une émergence en porte-à-faux.

2 Merleau-Ponty distingue d'une part tous les phénomènes qui participent à la réalisation et l'apparition d'une toile et d'autre part ceux qui sont montrés comme constitutifs de l'œuvre. Pour illustrer cette dissociation entre l'exposer et l'exposé, il prend l'exemple d'un film au cours duquel on verrait Matisse peindre au ralenti : ce film ne montrerait jamais que l'exposer. Il écrit dans « La science et l'expérience de l'expression » :

« L'acte de peindre est à deux faces : il y a la tache de couleur ou de fusain que l'on met sur un point de la toile ou du papier, et il y l'effet de cette tache sur l'ensemble, sans commune mesure avec elle, puisqu'elle n'est presque rien et qu'elle suffit à changer un portrait ou un paysage. Et quelqu'un qui observerait le peintre de trop près, le nez sur son pinceau, ne verrait que l'envers de son travail. L'envers c'est le mince trait noir, l'endroit c'est la grande tache de soleil qu'il se met à circonscrire. L'expérience a été faite. Une caméra a enregistré au ralenti le travail de Matisse. L'impression était prodigieuse, au point que Matisse lui-même en fut, raconte-t-on, ému. Le même pinceau qui vu à l'œil nu sautait d'une action à l'autre, on le voyait méditer, dans un temps dilaté et solennel, dans une imminence de commencement du monde, commencer dix actions possibles, exécuter devant la toile comme une danse propitiatoire, la frôler plusieurs fois jusqu'à la toucher presque, s'abattre enfin comme l'éclair sur le seul tracé nécessaire ». [*La Prose du monde*, p.62]

Au contraire, puisqu'effectuer et montrer une danse constituent un seul et même geste, la filmer, c'est tenter de saisir à la fois l'exposer et l'exposé, c'est-à-dire à la fois les opérations d'exposition en cours et ce que ces opérations tendent à faire apparaître. Comme la tache de soleil émerge en porte-à-faux sur le trait noir dessiné par Matisse, la phénoménalité de la danse surgit en porte-à-faux sur les actes de phénoménalisation.

venir au contact des sens, les apparitions occasionnées par l'agitation des danseurs demeurent prises dans l'exposer manifeste qui les montre, l'exposé se donne à l'interstice des phénomènes exposant, comme leur vapeur.

Les œuvres de danse apparaissent donc en porte-à-faux sur elles-mêmes dans la mesure où elles se donnent depuis leur déploiement sensible, à même et à mesure de leur exécution et par là même dans chacune de leurs apparitions sans être réductibles à aucune d'elles. Le spectateur en perçoit donc des « parties totales » et n'accède qu'ainsi à l'intégrité d'une pièce : le tout s'offre dans ses parties et leurs articulations sans pour autant se dévoiler intégralement en elles. De plus, le réseau sensible de ces « parties totales » est toujours en cours d'organisation, se révèle dans des agencements instables et variables. Ainsi tout en se présentant, en s'érigeant dans le perceptible, l'œuvre ne cesse de se dérober et de se transformer, refusant de se cristalliser en une forme. Les spectacles de danse contemporaine livrent donc l'exposition qu'ils sont comme un problème : à mesure que l'œuvre se déroule et se montre, la contingence du fait, des modalités et du contenu de cet exposer s'exhibe à travers l'ambiguïté de la monstration.

Pour terminer cette analyse et en rassembler les acquis, voyons avec quelle simplicité et quelle clarté presque démonstrative *Divers matériaux*¹ de Tiago Guedes met en œuvre ce porte-à-faux de la phénoménalité de la danse sur elle-même. Ce solo articule trois temps. Habillé de vêtements de ville et présentant une allure peu gracieuse qui se maintiendront durant l'intégralité de la pièce, l'interprète évolue d'abord sur le plateau nu et exécute des mouvements sollicitant essentiellement ses bras. Il se déplace fréquemment, s'assoit, se lève. L'exécution des gestes est minutieuse mais sans projection ni élégance. Peut-être mime-t-il, mais quoi? Il demeure impossible de découvrir à quoi pourraient ressembler ou ce que pourraient représenter ces attitudes et ces enchaînements de mouvements. Dans un deuxième moment, Tiago Guedes se munit de matériaux simples – un rouleau de sacs-poubelles bleus, un journal, du ruban adhésif, des bombes de peinture – et de quelques outils, comme un *cut-ter* ou un briquet. Il réitère les mouvements qu'il effectuait pendant la précédente séquence ; cette fois, néanmoins, il manie et emploie des fournitures. Progressivement, les procédés adoptés pour utiliser ces instruments et combiner ces matériaux paraissent assez détournés et ludiques (*cf.* photographie ci-contre). Les actions de l'interprète aboutissent, presque par sur-

1 Créé au Théâtre National Dona Maria II, à Lisbonne, en octobre 2003.

croît et par surprise, à la production d'un assemblage rectangulaire de feuilles de journaux, à la suspension de ce panneau, à la fixation des sacs plastiques déroulés depuis ce panneau et à travers le plateau jusqu'à l'avant-scène, au tracé (à la bombe) de courbes sur les feuilles de journaux, *etc.* (*cf.* photographie ci-contre). Dans un troisième temps, l'interprète se tourne vers l'installation qu'il a produite et prend place en son sein, contre le panneau de feuilles, à côté des sacs plastiques déroulés. Alors, enfin, ces matériaux associés dévoilent leur ressemblance avec l'image d'un paysage montagneux dont descendrait une rivière. Tiago Guedes apparaît s'y prélassant, profitant de la chaleur d'un soleil printanier et du frémissement de l'eau qui s'écoule. Après quelques secondes cependant, laissant à peine cette image se cristalliser, il se lève et défait son installation. Il brise les liens de ruban adhésif, découpe le rouleau de sacs-poubelles, brûle le panneau de papiers journaux.

Premièrement, l'instabilité des articulations est au principe de l'apparaître de cette pièce. Durant la première séquence, les gestes du danseur se donnent comme des sources de phénomènes sonores (frapper le sol, frotter ses vêtements, souffler en se baissant, tapoter, gratter, *etc.*) aussi bien que de sensations tactiles variées (modulant la qualité de son mouvement – tantôt saccadé et raide, tantôt fluide et glissant, tantôt tendu ou précis, tantôt souple et ample, *etc.* –, il paraît incarner, traverser ou explorer différentes textures – rêche, dure, molle, striée, lisse – et matières – flexible, résistante, extensible, sécable). Parce que le plateau est nu, et surtout parce que Tiago Guedes paraît concentré sur ce qu'il fait, et par là peu soucieux de projeter et de montrer ses gestes, de les donner à voir et de dépasser son manque de grâce et la tendance de son corps à se replier sur lui-même, il est assez difficile pour le spectateur de se focaliser sur les seuls phénomènes visibles : l'attention cherche d'autres qualités sensibles, tente d'éveiller d'éventuelles articulations avec d'autres « *qualia* ». De plus, avant de se révéler comme montage d'une installation visuelle, la deuxième séquence s'avère riche en productions sonores et olfactives (on peut reconnaître les bruits et les odeurs d'un atelier et du bricolage) et Tiago Guedes semble particulièrement attentif aux associations de matières, à la qualité de chaque matériau sous ses mains et aux sonorités que leur manipulation produit : il paraît davantage attaché à explorer les ressources sensibles de ce dont il se sert qu'à aboutir à la production de son installation. La question de la *Gestaltung* est quant à elle soulevée par l'articulation des trois moments de la pièce : les mouvements du danseur se donnent d'abord comme formes sur le fond d'un plateau vide, mais ils deviennent ensuite le fond d'une ma-

nipulation des matériaux et des outils, et enfin les matériaux assemblés reculent à leur tour pour offrir un fond à l'installation qui se configure en un paysage artificiel – pour terminer les gestes du danseur prennent de nouveau le dessus, en détruisant ces formes¹.

Deuxièmement, l'instabilité et l'indétermination de ce qui est montré au cours de ce spectacle chorégraphique en rend l'exposition ambiguë. La nudité initiale du plateau et son encombrement final par des débris signalent ce « sol » indéfectible sur lequel s'appuie, se transforme, circule la production phénoménale de la pièce. De plus, l'incertitude dans laquelle les mouvements de Tiago Guedes laissent le spectateur (mime-t-il?, que mimerait-il?, que regarder dans cette multiplication d'actions?, exécute-t-il une deuxième fois les mêmes mouvements?, ces manipulations ont-elles une finalité?) soulève la question de l'horizon sur lequel ces gestes se donnent, s'inscrivent, si bien que ces apparitions éveillent des « mondes » hypothétiques et « imprésentables » pour eux-mêmes dont les phénomènes sensibles exposés seraient des « rayons ». Enfin, ce spectacle joue avec le problème de la monstration, sur la possibilité qu'il existe un écart entre ce qui est fait et ce qui se montre, entre ce qui est effectué en vue de faire apparaître et ce qui est offert à la perception du spectateur. Tiago Guedes expose-t-il véritablement ce qu'il est en train de faire, les mouvements qu'il effectue ou ces gestes sont-ils exposant, au service de l'apparaître d'un exposé qu'ils n'incarneraient, n'endossent pas? L'ambiguïté concerne également les éclairages créés par Cathy Olive : ils sont si précis et élaborés qu'ils s'avèrent visibles, qu'ils paraissent non seulement éclairer, c'est-à-dire faire voir, montrer, mais aussi se manifester, exposer leur participation à l'exposition et finalement s'inscrire au sein de l'exposé. Cette pièce s'offre donc tout entière dans son déploiement, elle n'est pas au-delà de son effectuation et de ce que les opérations qui l'accomplissent manifestent; et pourtant les phénomènes qu'elle génère apparaissent toujours en porte-à-faux sur un imprésenté, voire un imprésentable qu'elle est tout aussi bien.

1 Je ne fais ici qu'esquisser l'analyse, cette pièce jouant particulièrement finement sur l'apparition et la disparition, la distinction, la confusion, l'empêtement et le basculement des formes et des fonds qu'elles se donne ou les reprend.

Conclusion

Dans ce premier temps, j'ai suivi le *pharmakon* merleau-pontyen et procédé par réduction phénoménologique au sens où je me suis focalisée sur les modalités selon lesquelles une œuvre chorégraphique fait événement dans le monde sensible, s'y donne des contours, s'installe dans un contexte pour le convertir en situation de danse et genre, et montre sa phénoménalité. L'exposer, l'apparaître et ce qui s'y livre ressortissant à un régime problématique dès lors que l'on a à faire à une danse contemporaine, le spectateur désireux de découvrir et de faire l'expérience de telles pièces chorégraphiques s'avère par définition ignorant et inquiet de ce qu'il s'agit de percevoir en elles, de la façon dont elle peuvent advenir et se manifester et de ce qu'elles peuvent montrer. J'ai donc d'abord tenté d'interroger, de décrire et de penser comment ces spectacles chorégraphiques se déploient et s'avancent vers leur public. La notion de porte-à-faux, dont Merleau-Ponty use non seulement par analogie, pour éclairer ses considérations et analyses, mais aussi comme pivot et support de sa pensée, et qu'il travaille sans pourtant l'élaborer explicitement, s'est avérée opérante. Elle m'a permis d'articuler les interrogations de ce philosophe aux miennes, quoique ces dernières portent sur un objet absent des premières, et elle a ainsi étayé et nourri mes hypothèses relatives aux modalités de l'avoir lieu des pièces de danse. En conjuguant la description et l'analyse de spectacles chorégraphiques à la lecture et l'exposé de la pensée de Merleau-Ponty, j'ai tenté d'explicitier la façon dont ces pièces et cette philosophie peuvent se rencontrer et s'éclairer réciproquement dans la conception d'un porte-à-faux, que je qualifie de perceptif. Par cette expression je désigne un mouvement de phénoménalisation, un apparaître jaillissant depuis un point d'ancrage en lui-même imperceptible et pourtant obliquement présent en chaque apparition qui en émerge, que cet appui propulse. Il s'agit d'une dynamique de production phénoménale esquissant une

totalité articulée tout en la voilant, en générant une profusion d'apparitions qui tendent à se configurer sans jamais se fixer et se donner dans une forme achevée. Si les spectacles de danse se montrent à mesure qu'ils s'accomplissent, s'ils adviennent, se déploient et s'offrent en partage à travers les données sensibles que leur déroulement produit, ces phénomènes s'y présentent en porte-à-faux dans la mesure où ils révèlent leur apparaître comme échappée depuis une poussée imprésentable et comme acte d'inscription (au double sens : intransitif – s'inscrire dans un englobant, s'insérer –, et transitif – inscrire quelque chose, tracer des contours, se différencier) dont l'apparition occulte la cohésion qu'elle alimente. Autrement dit, les œuvres d'une danse qui se détermine à mesure qu'elle se manifeste se donnent mais par là même se retirent ; à mesure qu'elles se dévoilent et s'exposent, les phénomènes qu'elles engendrent se révèlent articulations, charnières d'une globalité imprésentable. Elles s'avèrent et s'attestent fondamentalement insaisissables.

Pour conclure et rassembler les principaux acquis de cet exposé du porte-à-faux perceptif, je propose d'utiliser la notion merleau-pontyenne de style comme fil conducteur et de la mettre au travail dans l'analyse de quelques aspects de l'œuvre de Maria Donata d'Urso. Je m'arrête plus spécialement sur deux pièces : *Collection particulière*¹ et *Mem_brain*². Ces deux soli interprétés par la chorégraphe (nue dans la première pièce et vêtue d'un simple justaucorps dans la seconde) mettent en œuvre des dispositifs plastiques et se déroulent sous un éclairage faible et polarisé sur le praticable et le corps de la danseuse qui s'y meut. Durant *Collection particulière*, Maria Donata d'Urso se trouve sur une table transparente, percée en son milieu, et pour *Mem_brain* elle évolue sur un dispositif mobile constitué de trois barres métalliques reliées par des cordes élastiques. Dans les deux pièces, la danseuse bouge lentement, sans saccades, et paraît interpréter de véritables duos avec les structures dans lesquels elle se meut ; chacun de ses gestes, chacun de ses membres, sa peau et ses muscles s'appuient, se déposent et finalement semblent se distribuer sur le support.

Merleau-Ponty emploie tout d'abord la notion de style pour penser le mode d'être et d'apparaître, la nature et la donation du monde et de la chair. Ces derniers ne sont pas des entités positives et closes, offertes en elles-mêmes et déterminées par des qualités essentielles, sensibles ou intelligibles, mais se présentent et existent comme horizons, typiques, dimen-

1 Créé dans le cadre des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis, au Théâtre Gérard Philippe, à Saint-Denis, le 4 juin 2005.

2 Créé dans le cadre des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis, au Centre National de la Danse, à Pantin, le 13 mai 2009.

sions ou éléments ; autrement dit la chair et le monde sont une manière d'être et d'apparaître qui sourd dans tout ce qui existe et se manifeste sans s'exaucer dans chaque fragment actuel perceptible. Or, le style ne se définit pas comme une chose, ne se déploie pas comme un objet qu'une observation détaillée permettrait de cerner, il prescrit au contraire une façon de venir au devant de ce qui se donne et de l'explorer, il ouvre sur certains possibles, coordonne des esquisses, fait converger des vecteurs, permet de reconnaître avec une évidence qui cependant ne peut s'expliquer par quelque définition précise. Il est comparable à une nervure qui anime une feuille, traverse sa persévérante présence, se trouve au cœur de la matière vivante et la porte dans le sensible, qui a des répercussions sur chacun de ses aspects et y vibre, qui se déploie, se réalise donc par la feuille qu'elle innerve et qui la cache en apparaissant. Merleau-Ponty affirme que « la surface du visible est, sur toute son étendue, doublée d'une réserve invisible, [...] qui en est la condition, un style allusif, elliptique, comme tout style, mais comme tout style inimitable, inaliénable »¹. Le style esquisse une cohésion qui demeure ouverte, il est un principe d'équivalences et par là aussi d'identification, de différenciation. Or, mon premier questionnement concernant l'apparaître des œuvres de danse contemporaine portait précisément sur les modalités de leur inscription et de leur distinction dans le sensible qui les accueille et les englobe, dans ce style général du monde et de la chair, mais aussi plus spécifiquement dans un contexte déterminé, dans des circonstances qu'il s'agit de transmuier en situation de danse, de cette danse qui s'accomplit ici et maintenant. Nous avons interrogé la façon dont chaque pièce émerge face à la menace de sa dissolution, de son engloutissement dans le tout indéfini du monde ou dans le maillage serré d'une situation donnée. Comment donc avoir lieu et faire événement pour advenir et apparaître, esquisser un style singulier au sein de ces entités enveloppantes et irréductibles ?

Si tout ce qui fait le monde participe d'un même style, d'une manière charnelle d'être, y compris, bien sûr, la phénoménalité produite au cours des spectacles de danse, ces derniers font événement en manifestant les modalités selon lesquelles ils s'articulent à ce tout stylisé, y ménagent une caisse de résonance. Ils offrent une perspective sur l'horizon du monde, ouvrent un chemin d'accès singulier aux dimensions de la chair, une variation sur le thème charnel. Merleau-Ponty précise donc à la fois que le monde est « non seulement la somme des choses qui tombent ou pourraient tomber sous nos yeux, mais encore le lieu de leur compossibilité, le style invariable qu'elles observent, qui relie nos perspectives, permet

1 *Le Visible et l'Invisible*, p.199-200.

la transition de l'une à l'autre»¹, que la chair est «une sorte de principe incarné qui importe son style d'être partout où il s'en trouve une parcelle»², mais aussi que le style désigne pour chaque chose et individu, et plus encore chez chaque artiste, en chaque œuvre un «rapport original au monde»³, un «moyen [...] de donner à voir»⁴ et par là la marque d'une différence. Non seulement tout ce qui apparaît présente la «familiarité»⁵ rassurante du «semblable», réitérant le style général du monde, mais se révèle, m'interpelle aussi par «un style qui m'est d'abord mystérieux, mais qui du moins m'apparaît d'emblée comme style, parce qu'il répond à certaines possibilités dont les choses de mon monde étaient nimbées». Nous pouvons reprendre une analogie, que le philosophe met à plusieurs reprises en œuvre et fonde⁶ : le style de l'écrivain, de l'œuvre vient décentrer et faire résonner autrement le style de la langue, ses principes phonématiques et sémantiques, comme le style gestuel, comportemental d'une personne fait vibrer autrement celui de l'apparaître, du visible. Ainsi, on peut affirmer qu'une œuvre de danse apparaît en porte-à-faux sur le monde qui l'enveloppe de son style général, dans lequel elle s'inscrit et qu'elle manifeste car elle se donne comme mode d'accès, ouverture singulière sur cette totalité intotalisable, sur cette tonalité dans laquelle elle s'enracine et trouve son élan pour émerger et vers laquelle elle glisse selon son style propre. Elle se laisse traverser, mais agit cependant comme un filtre, une «déformation cohérente» selon l'expression que Merleau-Ponty reprend à Malraux. Comme la toile peinte offre, d'après le phénoménologue, une perspective sur la totalité inachevée du monde et sur la façon, toujours en cours, dont la chair apparaît, chaque pièce de danse contemporaine inscrit sa propre production phénoménale dans le monde en l'articulant selon un mode propre à la globalité sensible. Par exemple, dans les soli susnommés, Maria Donata d'Urso choisit de se polariser sur les modalités selon lesquelles un dispositif reçoit, dispose et fait apparaître son corps (cf. photographies ci-contre). Porté à quelques dizaines de centimètres du sol, dans un environnement plongé dans l'obscurité (dont on ne distingue donc pas les murs, les coulisses et le tapis de sol, qu'ils paraissent uniformément noirs ou reçoivent simplement les ombres projetées de cet entremêlement du corps et du praticable), le corps de la danseuse paraît

1 *Ibid.*, p.29.

2 *Ibid.*, p.184.

3 *La Prose du monde*, «Le langage indirect», p.79.

4 *Ibid.*, p.81.

5 Cette citation et les suivantes : *ibid.*, «La perception d'autrui et le dialogue» p.198.

6 Pour Merleau-Ponty, le monde de la culture et du langage est une continuation de ce qu'il nomme le monde muet ou sauvage de la gesticulation (entendue littéralement comme effectuation de gestes).

flotter; ses gestes et déplacements, combinés aux lignes, à la matière et, pour *Mem_brain*, aux mouvements du dispositif qui les accueille et les expose, se défont non seulement de la fonctionnalité mais aussi des articulations de la physionomie humaine, s'enchevêtrent à la matière et à la dynamique de leur support. Ainsi, l'œuvre se déploie comme une suspension au cœur du monde, une configuration inconnue et surprenante pourtant animée par les dimensions, le style charnel; l'éclatement sensible de ces apparitions depuis l'insaisissable sauvagerie de l'être et leurs échappées perceptives vers l'horizon mondain se donnent comme prises dans un prisme, milieu concentrant, réorientant mais se laissant aussi traverser par la lumière de l'apparaître. La pièce fonctionne pour ainsi dire comme un goulot d'étranglement dont émerge des phénomènes abstraits, inconnus, chimériques. Elle paraît ainsi se déposer sur le monde, y inscrire son étrangeté, sa différence quasiment impossible; son apparaître même pose la question de son mode d'insertion dans le tout du sensible, s'avère en porte-à-faux. Par ses soli, Maria Donata d'Urso fait surgir ou plus exactement souligne dans le style général du monde et de la chair une phénoménalisation nouvelle, imprévue.

D'autre part, le style est pensé par Merleau-Ponty comme un processus, une opération qui « inaugure »¹ des façons d'explorer et de s'orienter :

« il suffit que, dans le plein des choses, nous ménagions certains creux, certaines fissures [...] pour faire venir au monde cela même qui est le plus étranger [...]. Il y a style [...] dès qu'il y a des figures et des fonds, une norme et une déviation »².

Introduire un style, c'est décentrer et recentrer le donné pour l'ordonner autrement, l'intégrer dans de nouvelles configurations, y faire résonner de nouveaux accords. Alors en stylisant, il est possible de tracer de nouveaux sillons, d'ouvrir latéralement les mailles du monde pour en faire surgir de nouveaux paysages, de même que l'écrivain, par « le miracle » d'un style, génère des significations inédites, des formulations et des ellipses inconnues mais expressives, au sein des règles phonétiques, syntaxiques et du lexique d'une langue. Merleau-Ponty explique que le romancier propose une nouvelle manière de dire et de faire comprendre et que les lecteurs l'appréhendent et l'assimilent non en analysant les « effets » et « figures de style » mais en suivant, en accompagnant la dynamique et les orientations ouvertes par les tendances reconnaissables mais indéfinissables du style. Le philosophe poursuit ses analogies et affirme que de même que nous dépassons les conditions neuromusculaires de la perception et de la

1 *Ibid.*, « L'algorithme et le mystère du langage », p. 174.

2 *Ibid.*, « Le langage indirect », p. 85.

motricité pour explorer des environnements inconnus et y agir, le roman se fait « inauguration d'un style, signification oblique ou latente »¹ et

« le langage littéraire ne peut dire des choses neuves qu'à condition que nous fassions cause commune avec lui, [...] que nous laissons les mots, les moyens d'expression du livre s'envelopper dans cette buée de significations qu'ils doivent à leur arrangement singulier »².

Prolongeant l'analogie, je constate à mon tour que chaque spectacle de danse se déploie dans un contexte sensible donné et ne peut faire événement que par l'opération du style, convertissant ces conditions en situation de danse. En investissant les phénomènes déterminés qui constituent son environnement sensible, une pièce chorégraphique agence autrement les axes et les pivots de leur distribution phénoménale, leur apparaître s'anime d'un nouveau style. Portées par ces normes et ces vecteurs institués au cours du spectacle, les données circonstancielles offrent des reliefs accueillants et participent finalement à l'apparaître de l'œuvre qui s'y accomplit. Pour que cette ouverture et cette mutation sensibles se réalisent, chaque pièce de danse présente le porte-à-faux par lequel elle se donne lieu et place, c'est-à-dire par lequel elle pénètre, s'inscrit et s'installe dans son contexte, en articule les aspects et les gagne à la situation chorégraphique. Autrement dit, c'est le processus même de stylisation du contexte qui constitue l'avoir lieu de la danse. Pour ses soli, Maria Donata D'urso joue en particulier sur les éclairages et sur le son. Elle baigne le spectateur dans une atmosphère sensible qui le désoriente, le dispose à d'autres modes d'apparaître et l'invite à plonger dans une expérience de flottement et d'hybridation. Perdant ses repères, le spectateur se laisse conduire par les phénomènes qui se donnent, éprouve les effets de suspension, de vertige ou au contraire d'alourdissement que ces apparitions induisent. Passant éventuellement de l'ennui à l'exaltation, il est transporté au cœur de l'événement chorégraphique par l'opération d'un style d'apparaître, une façon particulière de mettre en œuvre les données sensibles. En stylisant la phénoménalisation pour en coordonner les retombées apparentes, la pièce s'offre en partage et invite le spectateur à se faire spectateur de danse : le style présente une situation à laquelle participer, accompagne celui qui désirerait la comprendre et l'explorer. Durant les soli de Maria Donata d'Urso, sous certains aspects, le contexte d'accomplissement et de donation de l'œuvre semble se convertir en alvéole, l'enchevêtrement mouvant de phénomènes corporels et d'un support artificiel s'y révèle comme une vie secrète et en cours de mutation.

1 *Ibid.*, p.125.

2 *Ibid.*, p.127-128.

Alors, quand, à la fin du spectacle, la lumière s'allume, que le praticable est exposé dans sa simplicité, posé sur le tapis de scène, et que la danseuse, revêtue d'un peignoir ou d'une tenue de sport, vient saluer, le contexte, les circonstances spectaculaires marquent une rupture avec l'événement phénoménal chorégraphique qui vient de s'arrêter. Il est si difficile d'articuler cette situation, la révélation de ces conditions à l'expérience qui en a émergé, que les applaudissements s'avèrent laborieux, presque pénibles.

Le style nomme également chez Merleau-Ponty la façon dont des phénomènes manifestent leur participation à une unité, une « famille »¹ et, réciproquement, le mode d'être et d'apparaître d'une identité, d'une individualité qui ne se réduit à aucun de ses moments phénoménaux mais n'existe, ne se réalise qu'en eux. Le phénoménologue affirme que le modèle moléculaire est plus pertinent que le modèle corpusculaire pour penser la réalité et que cette dernière se donne davantage à distance, dans sa production, sa dynamique phénoménale globale qu'à une observation intrusive, voire à une analyse pointilleuse. Il écrit :

« les choses perçues ne sont pas, comme les objets géométriques, des êtres accomplis dont notre intelligence possède *a priori* la loi de construction, mais des ensembles ouverts et inépuisables que nous reconnaissons à un certain style de développement, quoique nous ne pouvions par principe les explorer entièrement et qu'ils ne nous donnent jamais d'eux-mêmes que des profils ou des vues perspectives »².

L'unité apparaîtrait donc comme une totalité ouverte dont les aspects ponctuels apparents se coordonnent par leur style commun. Or, dans le second moment de mon étude du porte-à-faux perceptible, je suis passée d'une description des modalités selon lesquelles les œuvres de danse se donnent des contours pour se distinguer du tout sensible qui les enveloppe, à une interrogation concernant la façon dont les aspects perceptibles, qu'elles génèrent et qui les exposent, s'articulent et se coordonnent. La notion de porte-à-faux m'a permis de penser aussi bien les glissements associant ces aspects les uns aux autres, leur tissage dynamique et plastique, que le mode de participation de ces apparitions à l'intégrité de l'œuvre. Autrement dit, une pièce de danse se livre en porte-à-faux au sens où elle n'est nulle part ailleurs que dans son apparaître, son effectuation est sa production phénoménale, mais sa totalité ne transparait qu'en filigrane, comme un style, dans la façon dont ses apparitions glissent les unes dans les

1 *Le Visible et l'invisible*, p. 149.

2 *Parcours deux. 1951-1961*, texte remis à M. Guéroult pour la candidature de Merleau-Ponty au Collège de France, p. 40.

autres, s'appellent et s'associent et dans la façon dont elles esquissent une cohésion transcendante et pourtant immanente, qui les habite, dont elles émanent autant qu'elles la génèrent.

Les œuvres de danse n'existant qu'en cours d'accomplissement et d'apparition, leur unité ne peut s'exposer que de manière processuelle, en porte-à-faux, toujours en train d'échapper au-delà des actes qui la montrent ; elle ne se trouve jamais offerte dans une configuration définitive – elle oscille entre des possibles. Or si le style atteste un principe d'individuation et embrasse des tendances singulières convergentes, il englobe des apparitions variées, éventuellement divergentes, dont l'association peut demeurer approximative et faire résonner des dissonances. Au cours des soli de Maria Donata d'Urso, aux phénomènes manifestant l'enchevêtrement du corps de la danseuse en mouvement et du praticable se superposent et se joignent les apparitions d'une femme simplement au repos sur un support ou au contraire se déplaçant prudemment et non sans efforts sur une structure qui rend sa mobilité difficile, voire acrobatique. Tous les moments et tous les aspects de ces danses se relient et se combinent, ne serait-ce que parce qu'ils participent d'un même spectacle, mais ils ne convergent ni ne se confirment systématiquement : la cohésion qui s'esquisse à mesure de ce déploiement phénoménal s'avère ambiguë et plurielle. Les œuvres chorégraphiques demeurent ouvertes à une diversité d'arrangements phénoménaux, passant les uns dans les autres suivant des porte-à-faux, sans autre solution de continuité que les empiètements successifs ou même simultanés qui apparaissent, dévoilant la participation des mêmes phénomènes à une multiplicité de configurations. L'unité de ces pièces qui se montre tout en échappant, éclate tout en s'esquissant relève donc du style précisément parce qu'elle ne cesse de glisser, de déraiper et de se reprendre, d'ouvrir et d'abandonner des possibles, de tracer des vecteurs dont elle se joue tout aussi bien.

Une précision s'impose : Merleau-Ponty ramène le plus souvent la considération des différentes dimensions du style à la façon dont autrui m'apparaît, ce depuis *La Phénoménologie de la perception* et cette fameuse comparaison entre l'unité stylistique de la conduite perceptive et motrice et celle d'une œuvre d'art :

« Ce qui réunit les "sensations tactiles" de ma main et les relie aux perceptions visuelles de la même main comme aux perceptions des autres segments du corps, c'est un certain style des gestes de ma main, qui implique un certain style des mouvements de mes doigts et contribue d'autre part à une certaine allure de mon corps. Ce n'est pas à l'objet physique que le corps peut être comparé, mais plutôt à l'œuvre d'art »¹.

L'apparaître d'un corps, c'est-à-dire aussi bien sa donation que sa réception sensibles, se déploie de façon stylistique. La rencontre des corps résulte d'une mise en concordance des styles: le corps perceptible se donne comme un mode d'apparaître et le corps percevant l'explore en se laissant contaminer par les accents particuliers que lui communique celui qu'il perçoit. Comme la cohésion d'une œuvre d'art échappe à l'analyse, à la sommation et à l'induction et se révèle dans la façon dont ses aspects apparaissent et tendent à s'agencer tout en transcendant ses manifestations, l'allure propre à un corps serpente au cœur des phénomènes qui la dévoilent sans la contenir, elle ne se montre qu'à celui qui se prête à l'expérience perceptive du corps mais ne se réduit jamais à ce qu'on perçoit d'elle. Cette analogie me conduit à relâcher pour ainsi dire l'attitude *pharmakologique* réduite que j'ai jusqu'ici adoptée à l'égard des spectacles chorégraphiques. Force est de constater que la présence et la manifestation de corps humains en mouvement tiennent une place spécifique dans l'apparaître de ces œuvres. Comment s'articule l'apparaître des danseurs au déploiement global d'une pièce? Comment s'opère cette attraction de l'attention du spectateur sur les corps? Et surtout, en quoi consiste l'apparaître des mouvements corporels? Qu'arrive-t-il quand, au cours d'un spectacle de danse, des interprètes viennent se mouvoir sur le plateau?

1 *Phénoménologie de la perception*, « La synthèse du corps propre », p. 175-6. Mon propos n'est pas d'entrer dans l'analyse détaillée de ce texte et de sa place dans l'histoire et l'évolution de la pensée de Merleau-Ponty. Cependant, je souligne l'ambiguïté de ce passage: le philosophe décrit-il l'expérience du corps propre, l'exploration et la perception de son propre corps ou encore l'expérience de la perception d'un autre corps? L'analogie avec l'œuvre d'art concerne-t-elle la façon dont je vis mon corps, la manière dont je perçois un corps ou encore la façon dont un corps apparaît? Il ne me paraît ni utile ni pertinent de trancher entre ces différentes hypothèses puisque, justement, Merleau-Ponty insistera dans les années 1950 sur le tort qu'il a eu, dans sa thèse, de dissocier ces différents aspects. La notion de chair vient nommer cette ambiguïté et la réalité qu'elle recouvre: la distinction entre mon corps vécu, mon corps perçu, mon corps percevant et l'autre corps perçu est seconde, elle s'enracine dans un même mouvement d'apparaître, d'émergence perceptible d'une chair qui échappe toujours à la réversion et à l'exposition vers lesquelles elle tend sans cesse.

II.

Une expérience polarisée par la perception des corps

Quand le public entre dans la salle, puis au moment d'en sortir, donc avant et après les spectacles de Christian Rizzo – mais alors ces frontières entre l'avant et l'après de la pièce sont-elles encore pertinentes? – de véritables “installations”¹ apparaissent sur scène. Or, selon que celles-ci incluent des interprètes ou qu'au contraire aucune figure humaine n'y participe, l'effet produit sur la perception et l'attention des spectateurs diffère. À leur arrivée,

1 Je me réfère ici à l'emploi du terme d'installation concernant l'art contemporain ; ce terme désigne une œuvre *in situ* qui propose de faire l'expérience d'un lieu, d'un espace agencé, l'attention du spectateur étant attirée aussi bien sur ce qui est exposé, installé, que sur les modalités et les répercussions de cette exposition. T. Lenain en propose une définition simple et claire :

« *installations*, type d'œuvres visant à prendre possession du lieu d'exposition pour perturber son fonctionnement normal et, ainsi, l'attirer sur la scène du regard, plutôt que de s'y inscrire comme dans un espace neutre et purement extérieur. [...] La *prise de regard*, c'est-à-dire, en sa constitution la plus élémentaire, l'acte spectatoriel comme tel, [...] se retrouve dépossédé de son ancienne évidence et précipité dans une sorte d'abîme expérimental ». [« L'art contemporain et la problématisation du regard esthétique », in : *Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, Bruxelles, De Boeck Université, 2002, p.268-269]

les spectateurs de .../... (b) (*rencontre improvisée*)¹ découvrent un plateau encombré d'objets, mais aucun individu humain ne semble s'y trouver; les spectateurs discutent librement devant ce bric-à-brac et ne se taisent finalement qu'avec la venue sur scène de Christian Rizzo et Bruno Chevillon. L'apparition des interprètes semble appeler et happer l'attention du public en direction du plateau et détourner brutalement chacun de ses préoccupations individuelles. Au contraire, quand le public venu assister à *Mon amour*² pénètre dans la salle, il découvre d'emblée sur le plateau un groupe de sept personnes, toutes debout, de dos, vêtues de jeans, la tête couverte par la capuche d'un *sweet-shirt* et qui fléchissent les jambes au rythme des battements sourds d'une musique électronique. Les regards ont tendance à se focaliser sur cette scène. Les spectateurs discutent d'ailleurs d'autant moins que le volume de la musique est élevé, presque assourdissant. De façon analogue, à la fin de *autant vouloir le bleu du ciel et m'en aller sur un âne*³, "l'installation" que Christian Rizzo laisse derrière lui en quittant le plateau paraît exposer les vestiges du spectacle qui vient d'avoir lieu et offrir aux spectateurs un support pour leurs souvenirs, invitant chacun à rester encore un peu dans la salle, face à la scène et à laisser résonner les échos de la pièce dont vibrent encore le décor et les objets utilisés et déposés par le danseur. En partant, certains observent encore, voire indiquent à d'autres des parties du plateau pour amorcer les discussions et les évocations communes de l'expérience qu'ils viennent de traverser. À l'opposé, à la fin de *soit le puits était profond, soit ils tombaient très lentement, car ils eurent le temps de regarder tout autour*⁴, la lumière se rallume sur les corps des danseurs restés immobiles après s'être positionnés dans les creux du décor; les spectateurs partent alors avec un sentiment d'inachèvement, de possible reprise manquée, laissant aux interprètes le soin de défaire en secret la tension engendrée par l'œuvre. Et cette différence joue également au cours des spectacles. La question de la présence et de l'absence d'individus humains semble être au cœur de *100% polyester, objet dansant n°(à définir)*⁵ puisque pour cette pièce Christian Rizzo expose deux robes abouchées par les manches et mises en mouvement par des ventilateurs (*cf.* photographie ci-contre). Cette ronde que personne n'incarne met véritablement à l'épreuve l'attention du spectateur de danse. Plus généralement, selon que

1 J'ai décrit ce plateau précédemment dans un temps de mon analyse intitulé : « Produire un écart dans la promiscuité du monde ».

2 Créé à l'Opéra de Lille, le 28 février 2008.

3 Créé à l'occasion du festival des Antipodes au Quartz, à Brest, le 25 février 2004.

4 Créé au Théâtre de la Ville, à Paris, le 28 juin 2005.

5 Créé au Labs, à Lisbonne, en 1999.

les danseurs manipulent, traînent les corps d'autres individus, comme dans *ni fleurs ni ford mustang*¹ du même Christian Rizzo, ou qu'ils utilisent et exhibent des objets, ordonnent des éléments du décor, comme c'est le cas dans *avant un mois je serai revenu, et nous irons ensemble en matinée, tu sais, voir la comédie où je t'ai promis de te conduire*², ces managements ne provoquent pas les mêmes impressions chez les spectateurs.

Merleau-Ponty a plusieurs fois décrit cette bascule produite par la perception d'autres êtres humains et il a dénoncé la réserve cartésienne concernant l'évidente humanité de celui que je perçois; que je voie celui-ci se réveiller sous le soleil et saisir son chapeau pour s'en protéger³, ou bien contempler le paysage et m'observer ou encore s'approcher pour me serrer la main⁴, « je dis qu'il y a là un homme, et non pas un mannequin »⁵. Il serait à la fois artificiel, fallacieux et condamnable de feindre que la présence de personnes humaines paraît simplement corrélatrice, voire accessoire dans les œuvres de danse contemporaine et d'affecter que leur perception participe à l'expérience des spectateurs au même titre que celle des autres éléments sensibles. Cependant, fidèle aux exigences de la réduction phénoménologique, je propose d'envisager l'effet de bascule produit par la manifestation sensible d'individus sans me laisser porter par l'idée que cet effet définit la condition de l'événement chorégraphique ou en détermine le seuil. Alors qu'I. Ginot prend explicitement la décision de fonder le regard critique qu'elle veut construire pour les pièces de danse contemporaine sur « la prise en compte des gestes »⁶ et la considération du reste à partir des danseurs, je voudrais aborder la perception ou la perceptibilité des corps et des mouvements des interprètes depuis l'apparaître global de chaque spectacle et du porte-à-faux perceptif. Autrement dit, je considère cet élément humain dans sa spécificité sans l'isoler pour autant du champ et de la dynamique sensibles auxquels il participe et qui l'enveloppent. Dans une perspective merleau-pontienne, admettons et assumons la contingence et l'adversité de l'apparaître et de l'exister humain, demeurons fidèles au « primat de la perception »⁷ qui évite les écueils du naturalisme

1 Créé à l'Opéra de Lyon, le 12 septembre 2004.

2 Créé à l'occasion du festival des Antipodes au Quartz, à Brest, en octobre 2002.

3 *La Prose du monde*, « La perception d'autrui et le dialogue », p. 186 et suivantes.

4 *Signes*, « Le philosophe et son ombre », p.274.

5 *Ibid.*, p.276.

6 I. Ginot *La Critique en danse contemporaine. Théories et pratiques, pertinences et délires*, dossier d'habilitation à diriger des recherches, Université Paris 8, 2006, p.93.

7 « Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques » est le titre donné au texte de l'exposé de Merleau-Ponty devant la Société Française de Philosophie pour la séance du 23 novembre 1946, d'abord publié dans le *Bulletin de la Société française de Philosophie* (tome XLI, n°4, octobre-décembre 1947) puis dans *Le Primat de la perception*.

comme ceux d'un humanisme absolu : d'un point de vue sensible, autrui « est une des choses, et en circuit avec les autres choses. [...] Dans le monde, et mesurant, étalon du monde »¹. Ainsi, durant les premières minutes de *Régi*², de Boris Charmatz, le spectateur s'amuse d'abord de la mécanique qui se déploie autour de lui : une machine tire sur une corde, décolle et arrache progressivement ses attaches et en rend visible son serpentement dans les recoins de la salle du théâtre. Mais quand les danseurs apparaissent finalement, attachés à l'autre bout de la corde, entraînés puis pendus à la machine par les pieds (*cf.* photographie ci-contre), l'amusement se meut en une forme de stupeur ou de malaise et la découverte de cette situation renverse en partie la perspective : la corde, la machine et la traction de l'une par l'autre deviennent un système phénoménal périphérique dont le centre bascule des manifestations sonores puis visuelles des mouvements de la corde au bras mécanique qui les commande pour finir par se cristalliser sur ces corps humains entraînés en scène et enfin suspendus au-dessus du plateau. Les individus qui apparaissent ont beau être passifs, pris dans un système qu'ils subissent et enveloppés par la pénombre, le circuit des phénomènes s'organise autour de leur présence.

Les problèmes se soulèvent dès lors que nous portons notre attention sur ce que les danseurs manifestent et sur les modalités de perception de leur phénoménalité propre. En effet, si le corps et ses mouvements permettent aux hommes de se montrer, de se reconnaître mutuellement, d'échanger mais aussi de s'inscrire dans leur environnement et d'agir sur lui, ils ne sont d'ordinaire pas perçus et contemplés pour eux-mêmes. C'est pourquoi Merleau-Ponty affirme qu'autrui n'est jamais directement « devant »³ moi, « dans ce visage »⁴, « dans cette voix », ni d'ailleurs « derrière » eux puisqu'« il n'y a là que des "ténèbres bourrées d'organes" »⁵. La motricité serait le point aveugle de la perception, aussi bien parce qu'elle est ce qui me permet, en demeurant inaperçue en elle-même, de m'inscrire dans le monde, de m'y repérer et de l'explorer, que parce qu'elle est ce à travers quoi, restant voilée et inobservée pour elle-même, je reconnais et comprends autrui. G. Agamben nomme « médialité »⁶ cette propriété du geste : celui-ci n'est pas un moyen en vue d'une fin extérieure mais il ne devient

1 *La Nature*, p.285.

2 Créé aux Subsistances, à Lyon, le 15 février 2006.

3 *La Prose du monde*, « La perception d'autrui et le dialogue », p. 187.

4 Cette citation et les suivantes : *Ibid.*, p.185.

5 Valéry *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, in : *Œuvres I*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1957, p. 1224.

6 G. Agamben « Le geste et la danse », in : *Œ la danse*, *Revue d'esthétique*, numéro 22, première occurrence p.9.

pas pour autant lui-même le but. Dans la mesure où les œuvres de danse ne se présentent pas comme la répétition et la confirmation d'un cahier des charges et d'un vocabulaire gestuel institués, qu'il ne s'agit pas d'y exposer systématiquement des prouesses motrices et des acrobaties, on peut se demander ce que donnent à percevoir ces corps humains présents sur le plateau. Comment se fait l'expérience de ce qui habituellement conditionne la perception – celle du percevant comme celle du perçu humain ? Que peut-il y avoir à percevoir, qu'est-ce qui apparaît dans une telle manifestation des corps des autres et de leur mobilité ? Qu'advient-il avec l'apparaître des danseurs ? Paradoxalement, s'articulant au reste du spectacle sensible et s'y insérant jusqu'au brouillage, les individus (humains), mobiles ou immobiles, s'offrent comme élément nodal de l'événement chorégraphique qui se déploie et se refuse à une saisie perceptive pleine et directe. Je voudrais maintenant montrer que, dans les œuvres de danse, la perceptibilité des corps et de leurs mouvements se donne dans un appel, une incitation, voire une aspiration, et dans un glissement, une échappée. Avec l'apparaître des interprètes aussi et peut-être plus encore, l'expérience proposée au spectateur se révèle en porte-à-faux.

1.

L'exposition du mouvement corporel : une expérience de l'accouplement¹

Poursuivant pour ainsi dire le dialogue ou la polémique avec Descartes, certains danseurs² partagent la scène avec des mannequins. Le dispositif de *Ha! Ha!*³ de Maguy Marin s'avère particulièrement intéressant sous cet aspect : côté jardin, les spectateurs découvrent dès leur arrivée des rangs de chaises tournées vers le fond de scène et sur lesquelles sont assis des mannequins, continuation inerte du public, puis l'attention est happée par l'entrée en scène des danseurs qui s'installent côté cour sur un rang de chaises faisant, lui, face au public. Durant le spectacle, les interprètes lisent manifestement des partitions mais la musique qu'ils jouent est constituée de plaisanteries ponctuées d'éclats de rires paramétrés. Soudain, alors que le côté gauche de la scène, plus sombre et surtout inerte, se fait pour ainsi dire oublier et

1 Ce terme traduit la notion husserlienne de *Paarung*.

2 Le travail sur l'équivoque entre personne humaine et automate, qu'il s'appuie ou non sur la présence effective de mannequins, s'avère fréquent en danse contemporaine. Il est important chez Christian Rizzo. Par exemple dans *et pourquoi pas* : « *bodymakers* », « *falbalas* », « *bazaar* », etc, etc... ? (cf. photographie ci-contre) les danseurs se trouvent sur un podium tournant et montrent, exposés comme des mannequins de prêt-à-porter, leurs corps déformés par les costumes, ou dans *100% polyester*, objet dansant n°(à définir) les "protagonistes" sont comparables à des automates. On peut également penser à l'intérêt de Gisèle Vienne pour les poupées, dans des pièces comme *Jerk* ou *This is how you will disappear*, ou à l'incertitude des spectateurs de *Lugares Communes*, de Benoît Lachambre, arrivant dans la salle et s'interrogeant sur la nature des êtres (il s'agit en réalité des interprètes coiffés de perruques) posés/assoupis sur le plateau.

3 Créé au Centre Chorégraphique National de Rillieux-la-Pape, le 6 avril 2006.

sort du champ d'observation du spectateur, un sac de sable y tombe du plafond, brisant une chaise et écrasant le mannequin installé dessus. Un sursaut secoue la salle, témoignant de la surprise mais aussi du choc provoqué par une telle image. Les chutes suivantes, d'ailleurs nombreuses, sont peut-être moins surprenantes, mais l'irrégularité de leur survenue et le tableau formé par l'accumulation de ces chaises cassées et de ces poupées écrasées continuent d'impressionner, voire de faire frémir (cf. photographie ci-contre). Au cours de la pièce, le spectateur oscille entre un sentiment de proximité avec les interprètes, de connivence dans le rire et une tendance à l'agacement (vont-ils raconter leurs histoires et en rire pendant une heure ? Ce spectacle se veut-il drôle ? Que montre cette mécanique de la plaisanterie, du rire et de l'écrasement des mannequins ?), à la distanciation (il est difficile de s'identifier à ces individus riant grassement de blagues grossières d'autant que ces derniers ne semblent pas s'apercevoir de ce qui arrive à leur droite, côté jardin). Au fond, la situation du public face au groupe des danseurs peut être comparée à celle d'un individu face à son reflet dans un miroir : l'image reflétée complète la perception directe que celui qui se mire peut avoir de lui-même, pourtant ce reflet demeure à distance. Ainsi, chaque spectateur pris individuellement ne se reconnaît guère dans ce groupe d'interprètes. Il incline même plutôt à s'en distinguer. S'il se compare à eux c'est pour mieux constater leur altérité. Mais chacun sent aussi que le public considéré dans son ensemble et dont il est bien une partie n'est pas sans ressembler à cette association de blagueurs inconséquents et de rieurs indifférents, sourds et aveugles à ce qui les entoure.

Merleau-Ponty décrit comme un porte-à-faux cette tension entre une tendance à l'identification et une propension à la différenciation : il nomme « apparemment »¹ ou « étrange filiation »² cette ambiguïté de la relation à l'autre, cette résistance à la fusion matée d'une affinité profonde. À ses yeux, la rencontre avec autrui est aussi bien faite de fraternité (« il est comme ce double que tel malade sent toujours à son côté, qui lui ressemble comme un frère [...] et qui visiblement n'est qu'un prolongement au dehors de lui-même »³) que d'adversité (« Reste qu'autrui n'est pas moi, et qu'il faut bien en venir à l'opposition »⁴). Le philosophe attribue d'ailleurs ce décentrement en porte-à-faux aussi bien au rapport in-

1 *La Prose du monde*, « La perception d'autrui et le dialogue », p. 186.

2 *Ibid.*, p. 188.

3 *Ibid.*, p. 186.

4 *Id.*

dividuel moi/autrui¹ qu'à la relation plus globale des individus au sein de l'espèce humaine. À la suite de Husserl, Merleau-Ponty pense cette dynamique en terme d'« accouplement »² : percevoir autrui consisterait à faire l'expérience d'un échange, à la fois tentative de réunion et sentiment de la différence, mais aussi d'une reproduction, de l'engendrement d'un tiers qui une fois encore se donne aussi bien comme continuation, reflet, que comme autre, séparé : « je me dédouble, j'enfante, cet autre est fait de ma substance, et cependant ce n'est plus moi »³. Ainsi affirme-t-il que, même si l'espèce humaine a un rapport particulièrement complexe et plastique à son environnement, aux autres vivants et donc aussi aux *alter ego*, en son sein « les êtres n'existent qu'en porte-à-faux les uns par rapports aux autres »⁴; les individus sont tous corrélés quoique distincts, pris dans des rapports de solidarité et d'empiètement, comme des « cercles presque concentriques et qui ne se distinguent que par un léger et mystérieux décalage »⁵. Je souhaite montrer maintenant qu'au cours des spectacles de danse l'apparaître des danseurs offre une expérience de cette dialectique filiale d'identité et de différence : le spectateur est à la fois « happé »⁶ au plus près des corps mobiles et sensibles des individus qui

1 Dans des notes préparatoires sur Valéry, pour son cours intitulé « Recherches sur l'usage littéraire du langage », et prononcé au Collège de France en 1953, Merleau-Ponty décrit ce qu'il nomme le « porte-à-faux moi-autrui » (Manuscrit inédit, B.N. volume XI, [43] (III 11)) par le biais de citations extraites de *Tel quel*. On en trouve déjà une partie dans « L'homme et l'adversité » : « Dès que les regards se prennent, l'on n'est plus tout à fait deux et il y a de la difficulté à demeurer seul. Cet échange, le mot est bon, réalise dans un temps très petit une transposition, une métathèse : un chiasma de deux "destinées", de deux points de vue. Il se fait par là une sorte de réciproque limitation simultanée. Tu prends mon image, mon apparence, je prends la tienne. Tu n'es pas moi, puisque tu me vois et que je ne me vois pas. Ce qui me manque, c'est ce moi que tu vois. [...] Et si avant que nous allions dans la connaissance l'un de l'autre, autant nous nous réfléchissons, autant nous serons autres... » [*Tel quel*], Paris, Gallimard, 1941, p.42, cité dans *Signes*, p.377-378]

2 Il l'explique par exemple dans la conclusion d'une communication concernant les principaux acquis, les limites et les impensés de la philosophie de Husserl :

« On se rappelle comment Husserl finit par fonder sur ce qu'il appelle "phénomène d'accouplement" et "transgression intentionnelle" ma perception d'une conduite (*Gebaren*) dans l'espace qui m'entoure. Il se trouve que, sur certains spectacles, – ce sont les autres corps humains et, par extension, animaux, – mon regard achoppe, est circonvenu ». [*Signes*, « Sur la phénoménologie du langage », p. 153]

3 *La Prose du monde*, « La perception d'autrui et le dialogue », p. 187.

4 Manuscrit inédit, B.N. volume VI, [120] (14). Je souligne.

Merleau-Ponty énonce cette idée à plusieurs reprises : dans la cinquième de ses *Causeries*, prononcée en novembre 1948 (« l'humanité [...] est par principe en porte-à-faux » (p.50)), comme au cours de ses entretiens avec G. Charbonnier (cette question constitue d'ailleurs le thème et le titre de l'émission du 24 juillet 1959 : « L'homme en porte-à-faux »), ou dans ses notes manuscrites conservées sous le titre « Projets de livres 1958-1960 » (cité dans le corps du texte ci-dessus).

5 *La Prose du monde*, « La perception d'autrui et le dialogue », p. 186.

6 Cette citation et les suivantes : *Signes*, « Sur la phénoménologie du langage », p. 153.

se montrent, « investi » par leur sensibilité pourtant inaccessible et, alors même qu'il se sent « émigr[er] dans le spectacle¹ qu'il était en train de se donner », il éprouve ce qui l'en sépare, l'en éloigne et sous certains aspects l'en exclut.

a] Le corps, « organe à être vu »²

L'apparition d'individus humains au cours d'une pièce de danse offre d'abord le spectacle de la visibilité des hommes. Un narcissisme de second degré se dévoile dans l'événement d'une vision spéculaire, ou plus exactement d'une vision dont la réversion est à la fois essentielle et imminente. Se rejoue pour ainsi dire le porte-à-faux du « *stade du miroir* », du moins tel que Merleau-Ponty le comprend et l'interprète. En effet, les spectateurs d'une danse expérimentent paradoxalement leur propre visibilité en découvrant et observant celle des corps en scène, mais ils ressentent aussi l'écart qui tend à dissocier ces visibilités comme ces corps, de celui qui contemple et de ceux qui se montrent. *Att...enen...tionon*³ de Boris Charmatz et *Quantum-quintet*⁴ de Brice Leroux offrent deux exemples éclairants, parce qu'inverses, de cette expérience de la specularité en porte-à-faux, à la fois redoublement, complétion, voire extension de la visibilité du spectateur, et sentiment de mise à distance, de différenciation, voire de radicale altérité face aux corps vus. La pièce de Boris Charmatz se déroule sur un échafaudage de trois étages autour duquel le public se place et se déplace librement. Les spec-

1 Merleau-Ponty n'emploie pas ce terme dans le même sens que moi ici, il ne fait pas référence à des œuvres spectaculaires. Cependant il me semble que le choix de cette métaphore, ou du moins de cette formulation pour désigner ce qui apparaît, est riche et instructive pour ma propre analyse du rapport du spectateur à l'événement chorégraphique dont il fait l'expérience. En effet, le philosophe souligne par là une double relation, un mouvement ambigu, en porte-à-faux, d'identification et de distanciation, que je juge efficiente dans la rencontre dynamique qui s'établit entre un spectateur et un spectacle de danse, et plus spécialement entre un spectateur et les interprètes qu'il perçoit au cours d'une pièce.

2 Expression de A. Portmann, extraite de *La Forme animale* (trad.. G. Remy, Paris, Payot, 1962 ; première édition en allemand : *Die Tiergestalt*, Bâle, F. Reinhardt, 1948), employée plusieurs fois par Merleau-Ponty, notamment dans son cours « Sur le concept de nature » et ses « Notes » publiées dans *Le Visible et l'invisible*.

3 Créé dans le cadre des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis, au Forum du Blanc-Mesnil, le 25 février 1996.

4 Créé à l'occasion du Kunsten Festival des Arts, à La Raffinerie, à Bruxelles, le 24 mai 2006.

tateurs font l'épreuve de leur visibilité puisqu'ils se voient les uns les autres autour de la structure sur laquelle les danseurs évoluent ou même à travers elle. L'arrivée des trois interprètes et le démarrage du spectacle sont ressentis par certains spectateurs comme une libération car la plupart des regards se trouve ainsi focalisée vers ce qui a lieu sur l'échafaudage et détournée de la considération du dispositif, lequel tend à enclorre le public et à souligner sa visibilité. À l'inverse, au début de *Quantum quintet* de Brice Leroux, le spectateur entre dans une salle de spectacle classique, traverse les rangs et gagne son siège. En s'asseyant, il découvre sur scène, face à lui, un miroir. Le public venu regarder est renvoyé à sa propre visibilité : non seulement chacun se voit mais surtout il se voit vu, entouré de spectateurs susceptibles de l'observer. Pour reprendre les termes de Merleau-Ponty décrivant ce qui arrive « dès que nous voyons d'autres voyants »¹, chacun « [s]'apparaî[t] retourné jusqu'au fond sous [s]es propres yeux »². Et, pour citer les mots du philosophe concernant l'expérience du miroir, chacun éprouve cette « universelle magie qui change les choses en spectacles, les spectacles en choses, moi en autrui et autrui en moi »³. Une fois encore, le démarrage du spectacle provoque un basculement du regard et de la vision : le jeu des éclairages révèle que le miroir est sans tain ; les spectateurs cessent de se voir, réflexivement et mutuellement et, derrière la vitre, apparaissent des danseurs – et plus particulièrement leurs avant-bras, en raison de la relative opacité de la vitre, du jeu des éclairages et des costumes (cf. photographie ci-contre). Les dispositifs d' *Att...enen...tionon* et de *Quantum quintet*, qu'ils jouent de perspectives traversantes ou réfléchissantes, soulignent la condition de l'apparaître des hommes et de leurs mouvements corporels : leur visibilité. C'est cette condition qui amène Merleau-Ponty à affirmer d'une part que « voir c'est ne pas voir, – voir autrui, c'est essentiellement voir mon corps comme objet »⁴, c'est-à-dire que percevoir un autre homme c'est être affecté de sa propre visibilité, de sa phénoménalité offerte à celui qu'on voit, et d'autre part que « l'homme est un miroir pour l'homme »⁵, c'est-à-dire que je m'identifie à ceux dont j'observe le corps et les mouvements, que je suis concerné par leur phénoménalité. Autrement dit, celui qui regarde et reconnaît comme telles les apparitions d'autres individus considère celles-ci, s'y arrête et se focalise

1 *Le Visible et l'invisible*, p.188.

2 *Ibid.*, p.189.

3 *L'Œil et l'esprit*, p.34.

4 *Le Visible et l'invisible*, p.278.

5 *L'Œil et l'esprit*, p.34.

sur elles précisément parce qu'il s'agit manifestement d'êtres humains. Par là même, il fait l'épreuve du partage de la condition visible, que Merleau-Ponty analyse et R. Barbaras commente comme suit :

« Dire que le corps est voyant, curieusement, ce n'est pas dire autre chose que : il est visible. [...] Quand je dis que mon corps est voyant, il y a, dans l'expérience que j'en ai, quelque chose qui fonde et annonce la vue qu'autrui en prend ou que le miroir en donne¹. L'identité originaire de ma vision et de ma visibilité fonde l'expérience d'autrui comme identité de sa visibilité et de sa vision. Afin d'être vision, le corps se déporte vers une visibilité, au revers de laquelle d'autres visions surgissent sans compromettre la sienne².

La visibilité s'éprouvant comme condition partagée et par là comme nœud articulant spectateurs et interprètes de danse, la contemplation ou l'observation de ce que les danseurs exposent d'eux-mêmes, de leurs corps et de leur motricité, offre aux spectateurs une occasion de se découvrir eux-mêmes. On peut affirmer avec Merleau-Ponty que l'individu regardant apprend à voir sur l'individu regardé ce qui lui demeure invisible, inaperçu ou insoupçonné de lui-même. Puisque « avoir un corps, c'est être regardé (ce n'est pas seulement cela), c'est être visible »³, chaque spectateur observe chez les danseurs sa propre condition de corps livré à la vision. Si cette exposition des danseurs au cours d'un spectacle autorise ou favorise parfois une attention particulière aux détails de leurs corps et de leurs mouvements, elle suscite d'abord et surtout une attestation et une expérience de la visibilité elle-même : regarder les interprètes en présence, qui se montrent là, c'est observer et explorer ce que la visibilité des corps peut donner à voir et sur quel mode elle se trouve mise en œuvre ici par ces individus. Par exemple, dans la pièce de Boris Charmatz précédemment évoquée, *Aatt... enen... tionon*, l'apparaître des individus, c'est-à-dire leur monstration visible aussi bien que leur observation visuelle, se présente comme une question centrale – démultipliée par le dispositif qui à la fois place les trois danseurs au centre d'une vue sur trois cent soixante degrés et interdit presque de voir simultanément la danseuse qui évolue sur le troisième niveau de l'échafaudage, à 6 mètres de hauteur, et celui qui se trouve en bas. Après être montés sur leurs plateaux respectifs, les interprètes, habillés de simples survêtements, s'échauffent à vue ; après quelques minutes ils se dévêtissent, dévoilant leur costume : un *tee-shirt* blanc (cf. photographie ci-contre). Les spectateurs (rappelons qu'ils sont visibles les uns pour les autres et qu'ils peuvent se déplacer

1 *Le Visible et l'invisible*, p.327.

2 R. Barbaras *De l'Être du phénomène*, op. cit., p.286.

3 *Le Visible et l'invisible*, p.243.

et se rapprocher librement de l'échafaudage) ont donc sous les yeux des individus à demi nus, mal couverts ou mal dévoilés par leurs *tee-shirts*. Se trouvent ainsi mises en scène la visibilité et la contemplation de personnes qui se donnent à voir, qui s'exposent alors qu'elles se meuvent nues, et, plus particulièrement, la visibilité et la contemplation de leur sexe pour ainsi dire souligné par la couture du vêtement. Que faire de son regard ? Que regarder ? Pour voir quoi ? Ces questions se posent d'autant plus intensément que celui qui regarde ses égaux se montrant ressent sa propre visibilité.

La specularité de la visibilité humaine s'avère alors porte-à-faux : un jeu ambigu d'appropriation et de désappropriation, de gêne et de curiosité est à l'œuvre. Le spectateur de pièces chorégraphiques, comme l'enfant traversant le « stade du miroir », tente de saisir, dans l'apparaître des danseurs, ce qui lui échappe de lui-même et expérimente les limites irréductibles de l'inclination à l'indivision : les corps et les mouvements visibles de l'autre se révèlent comme identité et altérité.

« Le corps d'autrui est devant moi – mais quant à lui, il mène une singulière existence : [...] il est comme une réplique de moi-même. [...] Tout autre est un autre moi-même. [...] Reste qu'autrui n'est pas moi »¹.

Dans son cours de 1951 sur « Les relations avec autrui chez l'enfant »², Merleau-Ponty explique que, pour un enfant, « reconnaître son image dans le miroir »³ est source de « jubilation » et d'une véritable transformation de la personnalité car « c'est pour lui apprendre qu'il peut y avoir un spectacle de lui-même [...]. L'enfant s'aperçoit qu'il est visible et pour soi et pour autrui ». La découverte est ambiguë puisqu'elle met au jour un redoublement et une division de soi, c'est-à-dire une multiplication de soi par l'autre et une séparation entre soi et son image. L'enfant fait l'épreuve d'un dévoilement, d'une conquête de soi et, paradoxalement, d'une perte de soi, d'une aliénation par le visible. Avec le franchissement du stade du miroir naît chez l'individu un désir de s'emparer de cette dimension perceptible, de contrôler ce « pour autrui » de lui-même et ainsi de procéder à une réconciliation avec son image spéculaire comme avec le regard d'autrui. Le mélange de jubilation et de malaise d'abord ressenti par l'enfant se convertit en une vigilance et une curiosité, une attraction, une concurrence et une forme d'agressivité à l'égard de la visibilité d'autrui : progressivement l'enfant apprend à se jouer du regard de l'autre et à choisir ce qu'il manifeste de lui-même en observant les

1 *La Prose du monde*, « La perception d'autrui et le dialogue », p. 186.

2 *Parcours 1935-1951*, p. 147-229.

3 Cette citation et la suivante : *Ibid.*, p. 202.

effets de son apparence sur celui qui le regarde comme la façon dont ceux qui le voient se montrent et se comportent sous son propre regard. L'insatiabilité de ce désir, qui attire et parfois aime le regard du spectateur sur les corps des danseurs, s'intensifie face aux œuvres chorégraphiques qui, tout en manifestant la specularité de la visibilité humaine, en révèlent les écarts: le spectateur est invité à observer ceux qui évoluent sous ses yeux pour s'y mirer, éventuellement pour y découvrir ce qu'il ignorait ou ne soupçonnait pas de lui-même, mais il se trouve aussi confronté à une étrangeté qui l'inquiète, l'amène à s'interroger sur les limites de sa filiation avec ceux qui s'exposent face à lui. Prenons comme exemples deux procédés permettant de mettre en œuvre cette articulation ambiguë du spectateur et des interprètes: l'invisibilité des visages et la déformation des corps. Tout d'abord, le porte-à-faux entre celui qui voit et celui qui est vu est souligné dans les pièces dont les protagonistes ne montrent pas, ou pas tout à fait, leur visage. Christian Rizzo travaille particulièrement sur cet aspect de l'exposition humaine: au cours de .../...(b) *rencontre improvisée*¹ le chorégraphe et danseur enfle un masque de porc et couvre son visage de viande; dans *b.c, janvier 1545, fontaine-bleau*², il porte un masque de lapin alors qu'une cagoule en résille enserre la tête de Julie Guibert (cf. photographie ci-contre); de plus, les interprètes de ses pièces utilisent plusieurs fois des masques posés sur le dos de la tête, comme dans *avant un mois je serai revenu et nous irons ensemble en matinée, tu sais, voir la comédie où je t'ai promis de te conduire*³, et usent également de procédés plus singuliers, comme l'association des capuches couvrant la tête et de légers voiles colorés flottant devant les visages au début de *Mon amour*⁴ ou encore les costumes noirs dont les capuches sont closes sur les visages dans *l'oubli, toucher du bois*⁵. Par ces modes de monstration de leur corps et de leurs mouvements, les danseurs s'offrent à la contemplation visuelle tout en se retirant, en se décalant du fonctionnement habituel de la reconnaissance de l'altérité et de l'identification de l'individualité d'une personne par son visage⁶. Il en résulte pour le spectateur une tendance plus aisée à la projection spéculaire – car l'autre n'expose pas la singularité distinctive de son visage – mais aussi une reconnaissance plus difficile,

1 *Op. cit.*

2 Créé à l'occasion du Festival Montpellier Danse, au Chai du Terral, à Saint-Jean-de-Védas, le 24 juin 2007.

3 Créé à l'occasion du Festival International du CDC de Toulouse, au Théâtre de la Cité, le 7 mai 2003.

4 *Op. cit.*

5 Créé à l'Opéra de Lille, le 25 février 2010.

6 Je reviendrai dans les pages suivantes sur la question de la singularité du style moteur. Je me focalise pour le moment sur la dimension spéculaire de l'apparaître des danseurs.

moins immédiate et évidente, de l'humaine condition qu'il partage avec cet être visible¹. Merleau-Ponty insiste particulièrement sur le rôle de la vision de l'œil (visible qui précisément m'échappe chez moi) de l'autre dans la reconnaissance de son humanité mais aussi de son altérité, c'est-à-dire dans l'expérience d'un autre qui n'est pas un simple visible parmi les visibles, pas tant devant moi (« on ne comprendra jamais qu'autrui apparaisse devant nous ; ce qui est devant nous est objet »²) que « près de moi, de mon côté »³. De plus, second type d'exemples, le regard spéculaire du spectateur est perturbé par l'exposition de corps bossus⁴, mutilés⁵, amplifiés par des prothèses ou des accessoires⁶, ou encore démultipliés par des costumes siamois ou des enchevêtrements de corps⁷. Ainsi *Just for show*⁸ de Lloyd Newson interroge l'exposition publique et spectaculaire des corps en exhibant tant des corps féminins et masculins pour ainsi dire parfaits qu'un interprète cul-de-jatte, d'ailleurs particulièrement virtuose. Le porte-à-faux joue ici à plein, entre les désirs d'identification et de différenciation avec les individus qui se montrent, entre la curiosité scrutatrice qui cherche à pénétrer les détails des corps visibles et la gêne qui préférerait maintenir ces images à distance. Pour reprendre une image de G. Didi-Huberman concernant le danseur et chorégraphe Israel

1 Ces problématiques ont connu un écho particulier avec la proposition du gouvernement français, en mai 2010, d'interdire le port du voile intégral. Héra Fattoumi s'est d'ailleurs saisie assez frontalement de cette problématique dans son solo *Manta* (créé à l'occasion du Festival Montpellier Danse, au Studio Bagouet, le 26 juin 2009). Je n'entre pas dans le commentaire de cette pièce ici car mon analyse se focalise pour le moment sur la dimension perceptive des événements de danse contemporaine – même si les questions éthiques, politiques et juridiques s'y enracinent et déjà s'y déploient, pour la clarté du propos je choisis de m'en tenir à la dissociation (généralement maintenue par Merleau-Ponty et dont l'artificialité demeure explicite et assumée) entre l'ontologie phénoménologique et la phénoménologie socio-politique.

2 *La Prose du monde*, « La perception d'autrui et le dialogue », p. 187-188.

3 *Ibid.*, p. 186.

4 On peut en particulier penser au corps de Raimund Hoghe, que ce soit dans ses propres pièces – au cours desquelles il confronte toujours la visibilité de son corps bossu à celle d'autres corps, jeunes et athlétiques (comme dans *Young People, Old Voices* [créé au Concertgebouw, à Bruges, le 26 septembre 2002]) et/ou au souvenir de corps glorieux (comme dans *Bolero variations* [créé à l'occasion du Festival d'Automne à Paris, au Centre Georges Pompidou, le 21 novembre 2007] ou *36, avenue Georges Mandel* [créé à l'occasion du Spring Wave Festival, au Seoul Arts Center, le 21 mai 2007]) – ou dans sa collaboration avec Boris Charmatz, dans *Régi* (*op. cit.*).

5 Par exemple le danseur Jacques Poulin-Denis, qui n'a ni pied ni mollet gauches collabore avec Mélanie Demers dans *Les Angles morts* (*op. cit.*).

6 Marie Chouinard use fréquemment de ces procédés, par exemple dans *bODY_rEMIX* (créé à l'occasion du Festival international de danse contemporaine de la Biennale de Venise, au Théâtre Malibran, le 17 juin 2005). Mais des corps déformés apparaissent aussi chez Christian Rizzo dans *et pourquoi pas : «bodymakers», «falbalas», «bazaar», etc, etc... ?* (*op. cit.*)

7 *Herses (une lente introduction)* de Boris Charmatz (créé au Quatz, à Brest, le 27 septembre 1997) montre par exemple l'avancée d'un entassement de danseurs nus roulant les uns sur les autres – scène qui n'est pas sans évoquer ce commentaire de Merleau-Ponty concernant les rapports d'introjection et de projection entre les corps, l'empiètement des schémas corporels les uns sur les autres et la notion de « *body-images intercourse* » de Schilder : les corps se mêlent et se confondent « *comme au cirque où les parties du corps sont entremêlées* » (*La Nature*, p. 347).

8 Créé au LG Arts Centre, à Séoul, le 31 mars 2005.

Galván, la tension spéculaire en porte-à-faux qui articule le spectateur à la visibilité des danseurs travaille l'*aura* benjaminienne jusqu'à l'inverser :

« Israël Galván danse à distance – il semble même affectionner les terrains de retrait, les fonds de scène, les bordures du rai de lumière –, et pourtant il nous donne l'impression que nous sommes tout proches de lui [...]. La tache brillante de sueur qui grandit sur son dos évoque la façon dont le sang fait briller, dans l'arène, la robe sombre du taureau. Je veux dire qu'on le voit de loin mais qu'il nous oblige à le regarder de près, à nous sentir proche de sa blessure. Effet d'*aura*, mais comme inversé : unique apparition d'une proximité, si lointain que soit le lieu où elle apparaît »¹.

b] Sentir le mouvement

Durant le *Deuxième Boléro*² d'Odile Duboc interprété par Emmanuelle Huynh et Boris Charmatz, les deux danseurs se meuvent les yeux fermés et ne rompent jamais le contact tactile qui les unit (*cf.* photographies ci-contre). Les deux corps s'appuient l'un sur l'autre, modifient leurs positions et leurs rapports, l'un déplace l'autre, les poids se transfèrent, les peaux se frottent, les membres se fléchissent et se déploient, sans heurts. Le spectateur assiste à l'exposition visible d'une expérience tactile et kinesthésique, les individus sur scène demeurant aveugles comme pour mieux se concentrer sur la circulation des masses et des zones d'adhérence de leurs corps, entre eux et avec le sol. Merleau-Ponty offre une description de la montée et de l'excitation du désir charnel entre deux individus qui n'est pas sans écho avec ce spectacle :

« le corps ne s'accouple plus au monde, il enlace un autre corps, s'y appliquant soigneusement de toute son étendue, dessinant inlassablement de ses mains l'étrange statue qui donne à son tour tout ce qu'elle

1 G. Didi-Huberman *Le Danseur des solitudes*, Paris, Éditions de Minuit, 2006, p.94-95.

2 Créé à la Filature, à Mulhouse, le 8 mai 1996.

reçoit, perdu hors du monde et des buts, fasciné par l'unique occupation de flotter dans l'Être avec une autre vie, de se faire le dehors de son dedans et le dedans de son dehors. Et dès lors, mouvement, toucher, vision s'appliquant à l'autre et à eux-mêmes, remontent vers leur source»¹.

S'il existe un indéniable écart entre l'expérience traversée par ceux qui se montrent alors qu'ils se meuvent et celle vécue par ceux qui les contemplent, celui-ci n'a rien d'absolu; il ne marque pas une séparation hermétique mais une différenciation et une mise en circulation sur fond d'une appartenance commune: il s'agit d'une communication en porte-à-faux, non d'une simple juxtaposition (du vécu kinesthésique et tactile des uns et de la perception visuelle des autres) ni d'une succession causale (les informations tactiles provoquant chez les danseurs des réactions motrices et ces dernières générant des données visuelles fonctionnant comme des stimuli pour le spectateur). On retrouve ici le porte-à-faux des qualités sensibles analysé plus haut², c'est-à-dire le chiasme du visible et du tangible comme du voyant et du visible, du touchant et du tangible, ou encore du voyant et du tangible. Par un jeu d'échanges entre le touchant et le touché, les deux danseurs se montrent en porte-à-faux; l'un donne à l'autre l'élan pour basculer hors de l'aplomb puis le rapport s'inverse par un effet de communication de l'énergie et de déplacement du centre de gravité de leurs corps; le spectateur assistant à cette manifeste alliance des corps en mouvement éprouve au creux de son propre corps les effets d'appui, d'élan, de bascule et d'échange que les interprètes mettent en œuvre. Cependant, puisque la phénoménalité sur laquelle le public de cette pièce sans décor se focalise est celle d'individus humains, le porte-à-faux ici en jeu tient plus spécifiquement à «l'indivision»³ originaire ou à l'«*Ineinander*» ressentis par les membres de l'espèce humaine et à la dynamique désirante, libidinale, qui l'accompagne: chacun tend à pénétrer empathiquement l'expérience proprioceptive et kinesthésique de celui qu'il reconnaît comme un homme. Le philosophe explique que cette relation sensible à l'autre s'enracine dans l'épreuve

1 *Le Visible et l'Invisible*, p. 189.

2 Dans un précédent exposé intitulé «Sens dessus dessous» j'ai analysé ces chiasmes des sens et des *qualia* et montré qu'ils s'enracinent dans une tendance fondamentale de l'apparaître à se donner en des différences en porte-à-faux les unes à l'égard des autres.

3 *La Nature*, p. 246.

d'une « comprérence »¹ dans laquelle « mon corps annexe le corps d'autrui dans [une] "sorte de réflexion" dont il est paradoxalement le siège [...], lui et moi sommes comme les organes d'une seule intercorporeité »²; si bien que la contemplation des mouvements d'autrui ne consiste pas dans un constat tout extérieur ni dans un relevé point par point de ses déplacements objectifs, mais fonctionne par « projection et introjection »³ et se trouve animée par un désir de faire correspondre mon dedans et son dehors, son dedans et mon dehors⁴. Le « plaisir »⁵ vers lequel tendrait le spectateur de danse, tout en lui demeurant manifestement inaccessible, serait « la fin du porte-à-faux visible-invisible », « l'intégration de ce qui se voit à ce qui se fait » et ainsi le sentiment d'une « indivision de mon corps et des autres corps : de ses cavités, de ses reliefs, et de ceux des autres corps, et de ceux-ci entre eux »⁶.

L'apparaître des danseurs expose certes la visibilité des corps en mouvement mais propose donc aussi, par le porte-à-faux intercorporel et le désir qu'il provoque, une expérience

1 Cette formulation apparaît à plusieurs reprises. Je me réfère ici plus particulièrement, pour cette citation et les suivantes, aux analyses que Merleau-Ponty consacre à la philosophie de Husserl dans « Le philosophe et son ombre ». Il explique que la perception des choses comme celle des autres hommes procède d'une comprérence originaire toujours à l'œuvre mais oubliée dans l'attitude ordinaire et plus encore dans celle du savant, et d'une différenciation au sein du visible. Il écrit :

« Il faut donc concevoir [...] un *On* primordial qui a son authenticité, qui d'ailleurs ne cesse jamais, [...] dont chaque perception renouvelle en nous l'expérience [...]. La réduction à l' "égologie" [...] n'est qu'une épreuve des attaches primordiales, une manière de les suivre jusque dans leurs prolongements derniers. Si "à partir" du corps propre je peux comprendre le corps et l'existence d'autrui, si la comprérence de ma "conscience" et de mon "corps" se prolonge dans la comprérence d'autrui et de moi, c'est que le "je peux" et le "l'autre existe" appartiennent d'ores et déjà au même monde, que le corps propre est prémonition d'autrui, l'*Einführung* écho de mon incarnation, et qu'un éclair de sens les rend substituables dans la présence absolue des origines ». [*Signes*, p.285-286]

2 *Signes*, « Le philosophe et son ombre », p.274.

3 Expression très fréquente chez Merleau-Ponty, dans les analyses de la perception d'autrui en particulier. Je signale par exemple son occurrence dans une note importante du *Visible et l'invisible* :

« Il n'y a pas coïncidence du voyant et du visible. Mais chacun emprunte à l'autre, prend ou empiète sur l'autre, se croise avec l'autre, est en chiasme avec l'autre. [...] Voyant-visible = projection-introjection. Il faut qu'ils soient l'un et l'autre abstraits d'une seule étoffe. [...] Le chiasme vérité de l'harmonie préétablie – Beaucoup plus exacte qu'elle : car elle est entre faits locaux-individués, et le chiasme lie comme envers et endroit des ensembles d'avance unifiés en voie de différenciation ». [p.314-315].

4 Ce mode de perception et de contemplation de l'autre, animé de désir, n'est également pas sans effet sur le mode de mobilité de celui qui est regardé. Merleau-Ponty analyse cet effet de bascule qui advient dès lors que la visibilité du corps en mouvement donne effectivement lieu à une vision, quand bien même d'ailleurs ce regard posé sur le corps en mouvement d'un autre être humain ne serait pas avéré ou fondé sur un constat visuel de la présence de l'observateur. Il qualifie de « télépathie » ce sentiment d'être regardé et ses conséquences sur celui qui se trouve observé. Il revient en particulier à deux reprises (cf. *Le Visible et l'invisible* p.243 et p.299) sur le cas d'une femme qui remettrait son manteau, sans véritablement s'en apercevoir, en sentant le regard des hommes qui se porte vers elle. Il faudrait aussi s'arrêter sur la spécificité de cette télépathie et de ses répercussions sur la motricité dans le cadre spectaculaire puisqu'alors les danseurs se montrent, se meuvent *pour* être regardés ou du moins participer à un tout exposé. Cependant ces analyses dépassent ma perspective puisque je me focalise sur l'expérience que les œuvres de danse proposent à ceux qui y assistent, aux spectateurs.

5 Cette citation et les suivantes : *La Nature*, p.348.

6 *Ibid.*, p.346.

motrice, tout comme, ainsi que Merleau-Ponty le rappelle à de nombreuses reprises, « je sens dans la glace le contact de ma pipe sur ma main. [...] Par le voir et ses équivalences tactiles, inauguration d'un dedans et d'un dehors et de leurs échanges »¹. On comprend alors la réduction, voire l'envoûtement engendré par le *Boléro* qu'interprètent Emmanuelle Huynh et Boris Charmatz, malgré le caractère minimal et apparemment clos sur lui-même de ce duo : non seulement le spectateur suit des yeux mais il ressent les échos des transferts de poids, des appuis des corps l'un sur l'autre, des écrasements au sol, des portés et des enchaînements de mouvements qu'il regarde. L'expérience peut être décrite dans les termes mêmes de Merleau-Ponty : « leurs gestes infimes, je les épouse, je les vois du dedans »², nous sommes, spectateurs et danseurs, des « hommes-gigognes », si bien que nous expérimentons une « productivité de ce que je fais en lui et de ce qu'il fait en moi, communication vraie par entraînement latéral »³. Cependant, encore une fois, l'apparaître des œuvres de danse contemporaine manifeste le porte-à-faux perceptif, l'échappée inhérente à cette articulation : « l'indivision » n'autorise pas une intrusion allant jusqu'à la coïncidence ; les expériences des spectateurs et des danseurs se donnent comme distinctes ; le plaisir est mêlé d'inconfort. L'empathie s'éprouve comme telle, et donc aussi comme écart : la visibilité du corps en mouvement et l'expérience kinesthésique de cette motricité se décalent et se manifestent comme liées, articulées, mais distinctes.

Ce porte-à-faux qui anime l'*Einfühlung* et en révèle l'irréductible imminence est par exemple mis en œuvre et en exergue dans les spectacles qui contrarient l'élan et le tempo du mouvement. Dans ses notes sur « Le monde sensible et le monde de l'expression »⁴, Merleau-Ponty étudie les expériences faites et interprétées par A. Michotte dans *La Perception de la causalité*⁵ et montre que la perception humaine d'un déplacement ne consiste pas à observer « le changement de rapport de lignes ou de la figure et du fond »⁶. Même quand il regarde sur un écran des lignes et des points dont les coordonnées se modifient, « celui qui perçoit un tel mouvement n'est pas un spectateur géomètre ». L'individu humain se projetterait dans ce

1 *Ibid.*, p.345.

2 Cette citation et la suivante : *Notes de cours 1959-1961*, « L'ontologie cartésienne et l'ontologie aujourd'hui », p.211.

3 *L'Institution. La passivité*, p.35.

4 Les notes prises par Merleau-Ponty pour ce cours de 1953 se trouve dans le volume XI des manuscrits conservés à la Bibliothèque Nationale de France. Je remercie Stefan Kristensen, qui en a établi une transcription, de me l'avoir généreusement transmise avant sa publication.

5 A. Michotte *La Perception de la causalité*, Paris, Vrin, 1946.

6 Cette citation et les suivantes : *Le Monde sensible et le monde de l'expression*, p.189.

qu'il voit : « ce mouvement n'a pas lieu au sens où un point a lieu dans l'espace objectif. Il me parle à travers l'espace anthropologique, il tente mes capacités d'*Einfühlung* ». Autrement dit, l'empathie opère au-delà même de la perception d'autres hommes, dès lors que des rapports entre des éléments se modifient, se trouvent modifiés selon un tempo, un rythme qui évoque schématiquement ceux de la vie, de notre corps comme « machine à vivre ». Plusieurs philosophes comprennent dès lors la danse et le plaisir de la contempler comme de la pratiquer depuis cette sensation du rythme qui animerait le mouvement et du mouvement qui relancerait le rythme. R. Barbaras écrit ainsi, concernant l'activité du danseur :

« la danse [...] accompagne spontanément chez chacun l'audition d'un rythme [...]. Suscitée par la musique et par les sensations corporelles induites par les mouvements, elle se nourrit d'elle-même, comme si les gestes intensifiaient la tension des sensations musculaires au lieu de la libérer, comme si la musique se faisait plus impénétrable à mesure que le corps tente de se l'approprier en en épousant et en en mimant le rythme »¹.

Et G. Didi-Huberman semble confirmer cette analyse en se positionnant dans la perspective de l'expérience du spectateur. Il décrit la relation que le rythme noue entre le musicien et le danseur Israel Galván :

« Ne cherchons pas à établir – comme voudraient le faire tant d'*aficionados* désireux de légiférer sur les gestes des artistes comme nos académiciens prétendent légiférer sur les mots des poètes – *qui* décide et *qui* suit, *qui* commande et *qui* est commandé. Dans toute "progression de l'entente", comme l'appelle si bien Ordonez, on n'a plus besoin de savoir qui est le maître du rythme puisque c'est le rythme lui-même – cette façon d'être ensemble dans le temps – qui, alors, règne en maître sur les deux solitudes partenaires »².

Effectivement, la question du rythme traverse et travaille les œuvres de danse et l'apparaître des interprètes qui y participent. Cependant, concernant des pièces dont la danse se trouve contemporaine de l'événement de son advenue, sans prescriptions ni déterminations préalables de ce qui doit faire et fera effectivement danse, il s'agit d'une *problématique*, se donnant comme telle dans l'expérience d'un porte-à-faux. Le spectateur n'est donc pas systématiquement et essentiellement emporté par la rythmique du mouvement des danseurs dans une vague qui l'arracherait à sa position d'observateur; il ne coïncide pas avec l'expérience rythmique et kinesthésique de celui qui se meut. S'il est donné au public de danse contem-

1 R. Barbaras *Vie et intentionnalité. Recherches phénoménologiques*, Paris, Vrin, 2003, p.212-213.

2 G. Didi-Huberman *Le Danseur des solitudes, op. cit.*, p.160.

poraine d'expérimenter le tempo et l'élan moteur comme modalité de circulation, de partage et d'échange des sensations kinesthésiques et proprioceptives, cette expérience peut aussi bien surgir comme un possible purement virtuel, un absent, un attendu frustré, un plaisir à peine ressenti et immédiatement interrompu, mais aussi comme un fait assommant, une menace, une aliénation ou même un avertissement. Par exemple, le solo *Feignant*¹ de Laurent Pichaud ne montre que des ébauches motrices d'emblée abandonnées, suspendues ou interrompues au profit de nouvelles. Le danseur ne se laisse jamais porter vers le déploiement d'un mouvement; des élans le traversent mais il papillonne de l'un à l'autre sans en accomplir ni en privilégier un pour le mener à son éventuel terme. Le spectateur ressent une forme de frustration, de contraction face au spectacle de ces incessantes syncopes; son corps se tend à mesure que celui de l'interprète manifeste sa passivité, joue d'une dynamique velléitaire. Ce qui est vu et ce qui est fait communiquent, un transitivity s'avère, mais il n'est ni plaisir de la coïncidence ni à proprement parler invitation à l'expérience par substitution. Le désir que le corps du danseur s'engage dans l'effectuation d'un mouvement et initie ou suive simplement un tempo moteur gonfle d'autant plus chez le spectateur qu'il semble absent chez l'interprète: un écart apparaît entre l'inclination et l'attente tendues du premier, et la visible passivité comme la paradoxale détente motrice du second à l'égard des spasmes qui traversent ses muscles et soulèvent ses membres. Loïc Touzé propose une expérience similaire dans une pièce cependant plus élaborée, intitulée *9*². Neuf femmes se meuvent dans une cavité aux parois blanches, beaucoup plus large (12m) que haute (2,90m). Contrairement à Laurent Pichaud, elles tentent de provoquer et de suivre l'impulsion motrice d'un saut, d'une course, d'une pirouette ou d'une extension, mais paraissent, pour cela, devoir lutter contre une camisole invisible et intérieure qui contrarie, interrompt ou détourne la rythmique de leur corps. Le spectateur ressent à double titre le porte-à-faux qui anime le désir empathique et le dérouté. En premier lieu, les danseuses semblent enfermées, comme happées, magnétisées par le décor; elles sont séparées de la salle et du public, enveloppées dans une blancheur qui les offre d'autant plus à la visibilité qu'elle paraît couper les fils de la transitivity et de la circulation kinesthésiques; ainsi, quand les interprètes s'avancent vers le public, et gagnent l'espace vide et recouvert de moquette noire de l'avant-scène, elles sortent paradoxalement de la pleine visibilité, du cadre illuminé qui les montre, mais recouvrent la liberté motrice,

1 Créé à l'occasion du Festival Montpellier Danse, en 2002.

2 Créé au Théâtre de Bretagne, à Rennes, le 11 janvier 2007.

l'expansion du souffle dans le corps et l'appui d'un sol qui n'aimante, n'aspire plus l'effort musculaire au point de l'exténuer. En second lieu, l'apparaître de ces corps contrariés dans leurs tentatives motrices provoque frustration et tension musculaire chez le spectateur et lui permet ainsi de découvrir l'anticipation et l'attente kinesthésiques qu'éveille la vue d'un être amorçant un mouvement. Face à la manifestation de la visibilité humaine, les spectateurs d'œuvres de danse éprouvent donc le porte-à-faux empathique qui articule et distingue à la fois leur dedans et le dehors des danseurs qu'ils regardent, leur dehors et le dedans de ces interprètes qui se montrent se mouvant. Chaque spectateur explore l'efficace, la « productivité » de la tendance à l'identification comme de la résistance de l'altérité, des équivalences et des différences dévoilées et mises en branle par le désir d'*Einführung*.

Pour conclure ce point concernant la réflexivité et la réversibilité toujours imminentes de l'apparaître des interprètes dans les pièces de danse, et donc concernant l'échec, qui est aussi bien un succès, du narcissisme, que Merleau-Ponty qualifie de « second et plus profond »¹, par lequel, face à un homme qui se montre et se meut, celui qui regarde tend à « exister en lui, émigrer en lui, être séduit, capté, aliéné [...], de sorte que voyant et visible se réciproquent et qu'on ne sait plus qui voit et qui est vu », voyons la variation simple et puissante que les *Fernands* d'Odile Duboc en proposent. Ces événements chorégraphiques, qui ne sont annoncés par aucun programme ni aucune installation spécifique, consistent, pour quelques interprètes, à se mêler aux passants en effectuant un acte ordinaire, non spectaculaire, de façon répétitive. Une moto, dont la passagère est vêtue d'une robe de mariée, arrive sur une petite place puis repart, et arrive et repart de nouveau, et ainsi de suite. Une fenêtre s'ouvre, une femme arrose ses plantes, les vitres se referment ; quelques secondes plus tard, la même fenêtre, la même femme, le même geste. La visibilité des *Fernands* se manifeste dans le décalage, le dérapage que la répétition introduit au sein des mouvements et des activités quotidiennes qui animent les espaces publics. Les passants observent ces personnages précisément parce qu'ils leur ressemblent sans se comporter tout à fait comme eux. Les danseurs ne se contentent manifestement pas de vivre un fragment du quotidien mais ils l'effectuent et le

1 Cette citation et la suivante : *Le Visible et l'invisible*, p. 183. Le narcissisme à l'œuvre dans la perception des autres est qualifié de « second » car il n'est pas une simple quête de soi dans son reflet, un désir de retour sur soi ; il ne s'agit en effet plus seulement de se regarder comme un autre le ferait, pour conquérir son image, mais de regarder l'autre comme un autre soi-même, donc de se retrouver dans l'altérité.

donnent à voir, ils offrent l'apparaître d'un segment de vie, font d'une scène ordinaire un événement spectaculaire. Ils renvoient ainsi un reflet légèrement fantomatique de la visibilité de l'existence humaine et sollicitent l'empathie tout en la mettant en porte-à-faux – ils font rire.

2.

La perception du mouvement dans son environnement : « Là-bas aussi, minute par minute, la vie est vécue »¹

Dès son entrée dans la salle, le public qui vient assister à *Pan!*² de Lionel Hoche est pour ainsi dire assailli par le décor qui occupe le plateau du sol au plafond. Côté jardin une accumulation d'objets suspendus forme une sorte de voûte ; ces objets sont accrochés très haut en avant scène et jusqu'à quelques dizaines de centimètres du sol dans le lointain du plateau (cf. photographie ci-contre). Manifestement usagés, ils forment une décharge organisée, un bidonville aérien : on peut distinguer une chaise, une commode, une échelle, un abat-jour, un parapluie, une table à repasser, une poussette, des vêtements, un arrosoir, etc. Côté cour se trouve une structure cylindrique métallique ; elle contient quelques affaires, peu visibles, et sur son étage supérieur on reconnaît une console technique. Il y a une disproportion sensible entre l'ampleur, l'instabilité et l'envahissant désordre de la suspension d'une part, et l'exiguïté, la fixité et les lignes précises de la tour d'une autre. Mais au-delà de ces tendances et de ces jeux d'équilibre et de déséquilibre, la profusion et l'extravagance du décor compliquent,

1 *Le Visible et l'invisible*, p.26.

2 Créé au Centre National de la Danse, à Pantin, le 5 février 2009.

voire obstruent toute tentative d'observation précise et/ou globale, si bien qu'au moment de l'extinction des lumières de la salle et de l'entrée en scène des danseurs, le spectateur sent qu'il a à découvrir et explorer cet environnement. Le spectacle est constitué de séquences qui se distinguent par les modifications de l'éclairage et de la musique, mais aussi par les changements de costumes, de qualités de mouvement et de modes de mobilité des interprètes ainsi que par les déplacements des danseurs, leur convergence autour de tel ou tel endroit et de tel ou tel élément du décor. Ces différents moments se donnent finalement beaucoup moins comme exposition de corps en mouvements ou de pas, que comme mise en œuvre de différentes modalités d'articulation des individus à un environnement, de dévoilement d'un milieu par ses "habitants" et, réciproquement, d'inscription et d'apparition des êtres évoluant dans tel contexte. Autrement dit, l'apparaître des corps en mouvement ouvre sur le décor qui les contient, si bien qu'ils le manifestent, voire le modifient (ne serait-ce que par les vecteurs, les sillons et les reliefs qu'ils activent et soulignent), et ces entours enveloppant la phénoménalité des premiers la façonnent à leur tour, en accentuent certaines lignes, voire suscitent certaines dispositions.

Ce spectacle invite à interroger l'engrènement des manifestations des danseurs sur leur milieu. Or, non seulement la perceptibilité d'autrui ne peut être absolument dissociée de celle de ce qui l'environne, l'accueille et finalement l'englobe, mais surtout elle se complique du fait même de la spécificité de la corporéité et de la mobilité humaines et des relations que celles-ci nourrissent et manifestent avec le reste du sensible. L'apparition sur scène d'une personne provoque un basculement et une transformation dans mon expérience de spectateur car,

« que cet homme là-bas voie, que mon monde sensible soit aussi le sien, je le sais sans contredit, car j'assiste à sa vision, elle se voit dans la prise de ses yeux sur le spectacle. [...] Un autre comportement et un autre regard prennent possession de mes choses »¹.

Percevoir un autre homme, ce serait d'abord percevoir, comme dans un appel d'air, qu'il est

1 *Signes*, « Le philosophe et son ombre », p.276-277.

aussi « *Unverborgenheit* »¹, « double fond »² ou « *punctum caecum central* »³, et qu'il perçoit le même monde que moi. Le spectateur, en pivotant sur la jointure « imprésentable » d'une autre perception, glisse en porte-à-faux de l'apparition d'un corps mouvant sensible à celle de son environnement perçu et, en retour, il est amené à percevoir le monde dans lequel les conduites perceptives d'autrui s'inscrivent et à éprouver les interactions corrélatives à cet investissement de l'autre dans un environnement. Ainsi, dans les œuvres de danse, l'apparaître des danseurs appellerait et entraînerait l'attention du spectateur dans un emboîtement dialectique de porte-à-faux; on glisserait insensiblement et simultanément du corps au comportement perceptif de ce corps, de l'attitude exploratoire à l'environnement, de la phénoménalité de ce milieu au corps mouvant qu'il contient, et enfin de l'apparition des gestes à leurs visées et effets périphériques. Il s'agit, pour reprendre les termes de R. Barbaras, de penser ce fait que,

« avec l'apparition d'autrui, j'assiste en quelque sorte à l'avènement du chiasme charnel. [...] Autrui n'est pas intégré au visible comme le sont les autres choses, et cependant il ne s'en éloigne pas : il est, dit Merleau-Ponty, "en porte-à-faux"⁴. [...] Autrui naît du porte-à-faux sur lui-même: il n'est pas un objet du monde, ni autre chose, mais écart et articulation, prise sur le monde et impact du monde. [...] Il ne se donne que comme l'axe d'un regard, une ligne de fuite au sein du visible [...]. Ainsi, l'apparition d'autrui est avant tout l'épreuve d'un écart, d'une dissonance au sein du monde visible. Le porte-à-faux qui ca-

1 *Le Visible et l'invisible*, p.308. Dans cette importante « Note », Merleau-Ponty précise que le porte-à-faux qui interdit la coïncidence ou la réversion du sujet se percevant n'est pas à concevoir comme l'indication d'une future perception ou de l'existence d'une dimension spirituelle imperceptible. Il est constitutif de la perception et de celui qui perçoit, il s'avère donc irréductible, il est « un succès dans l'échec » (p.308) :

« Toucher et se toucher [...]. Ils ne coïncident pas dans le corps : le touchant n'est jamais exactement le touché. Cela ne veut pas dire qu'ils coïncident "dans l'esprit" ou au niveau de la "conscience". Il faut quelque chose d'autre que le corps pour que la jonction se fasse : elle se fait dans l'*intouchable*. Cela d'autrui que je ne toucherai jamais. Mais ce que je toucherai jamais, il ne le touche pas non plus, pas de privilège du soi sur l'autre ici [...]. L'intouchable, ce n'est pas un touchable en fait inaccessible [...]. Le négatif ici n'est pas un *positif qui est ailleurs* (un transcendant) – C'est un vrai négatif, *i. e.* une *Unverborgenheit* de la *Verborgenheit*, une *Urpräsentation* du *Nichturpräsentierbar*, autrement dit un originaire de l'*ailleurs*, un *Selbst* qui est un Autre, un Creux ». [p.307-308]

2 *Ibid.*, p.26.

3 *Ibid.*, p.308.

4 R. Barbaras se réfère à cet extrait d'une « Note » de Merleau-Ponty :

« Autrui naît dans le corps (d'autrui), par porte-à-faux de ce corps, son investissement dans un *Verhalten*, sa transformation intérieure dont je suis le témoin. L'accouplement des corps, c'est-à-dire l'ajustement de leurs intentions à une seule *Erfüllung*, à un seul mur où se heurtent de deux côtés, est latent dans la considération d'un seul monde sensible, participable par tous, qui est donné à chacun. L'unicité du monde visible, et par empiètement invisible, telle qu'elle s'offre par redécouverte de l'Être vertical, est la solution du problème des "rapports de l'âme et du corps" ». [*Le Visible et l'invisible*, p.286-287]

ractérisé autrui est finalement transformation du visible lui-même : [...] autrui ne sera pas autre que ce monde mais bien une certaine modalité de son apparition. [...] Autrui n'est ouvert qu'en tant qu'ouvrant et n'est donc saisi que depuis le monde dont il déploie l'ouverture»¹.

a] Le corps esthésiologique : se mouvoir c'est percevoir

Un été, en fin d'après-midi, partiellement à l'ombre d'un flanc de l'abbaye de Royaumont², quelques dizaines de spectateurs prennent place dans le demi-cercle de chaises installées sur la pelouse. Il a fait chaud, le soleil est encore éblouissant. Arrivent le saxophoniste Florian Allaire, le chorégraphe et danseur Thierry Lafont et la danseuse Brigitte Asselineau. D'emblée, leurs gestes et attitudes manifestent des corps percevants. Le musicien regarde les danseurs comme il écoute la façon dont son instrument sonne, dont le son rebondit contre la paroi de l'église pour se propager dans le parc ; Thierry Lafont se montre également attentif à ce que font ses partenaires et vient au contact du corps du musicien, ses mouvements entrent en dialogue avec ce qu'il perçoit et ce qu'on lui propose ; Brigitte Asselineau enfin paraît saisie par la vue de la ligne d'horizon et des mouvements de la végétation qui se balance dans la brise mais aussi par le toucher et l'odeur de l'herbe et de la terre. Les interprètes d'*Ultime* entretiennent donc manifestement des relations perceptives entre eux aussi bien qu'avec leur environnement, qui est également celui du spectateur. Les corps à l'œuvre s'avèrent donc «résidence d'une "vision", d'un "toucher"»³ ; chacun se déplace, use de ses organes comme

1 R. Barbaras *De l'Être du phénomène*, op. cit., p.299-300.

2 Je décris ici la présentation d'*Ultime* (créé en 2005), de Thierry Lafont, du 25 août 2009, à 18h30, dans le jardin de l'abbaye de Royaumont. Elle a eu lieu à l'occasion de la journée consacrée à la passation de la direction du Centre de Recherche et de Composition Chorégraphique, de la Fondation Royaumont, de Susan Buirge à Myriam Gourfink.

3 *La Nature*, p.366.

un « animal de perceptions et de mouvements »¹ de sorte que les attitudes adoptées par les danseurs présentent des « comportements »². Le spectateur saisit une « négativité naturelle »³, un imprésentable à même la phénoménalité mobile des interprètes. Malgré leurs dissonances et l'étrangeté de certaines d'entre elles, les apparitions de ces trois corps se donnent de toute évidence comme « chair massive de l'esthésiologie, chair subtilisée de la co-perception »⁴ : ce sont trois individus aux corps et aux conduites distincts et pourtant quelque chose circule entre eux trois aussi bien qu'entre eux et le public et met ainsi en communication et en relation d'échange toutes ces singularités, ces perspectives particulières. On éprouve l'ouverture mutuelle et commune de la perception. Au creux de ce que ces danseurs exposent d'eux-mêmes, en porte-à-faux avec leurs comportements s'avère une « *Empfindbarkeit* »⁵ qui demeure quant à elle, par définition, imperceptible. L'apparaître de chacun de ces interprètes atteste « un corps devant les choses debout, en circuit avec le monde », « capable de se rapporter à autre chose que sa propre masse, de fermer son circuit sur le sensible ».

Merleau-Ponty appelle « esthésiologie » l'analyse de ce qu'il nomme, pour échapper à l'idée de réversion ou de réflexion, « l'invagination », c'est-à-dire ce mouvement d'ouverture et d'émergence par lequel la chair se fait percevante, l'œil se fait vision⁶. Elle est « l'étude de ce miracle qu'est un organe des sens : il est la figuration dans le visible de l'invisible »⁷, autrement dit l'esthésiologie examine l'« envers »⁸, le « vrai négatif » qui traverse, anime et porte les organismes vivants et leur « appareil nerveux »⁹. Autrui se montre donc, là, dans cet environnement et par ce comportement d'exploration, et pourtant ce qui fait de lui un

1 *Signes*, « Le philosophe et son ombre », p.273.

2 Terme fréquent chez Merleau-Ponty depuis son premier ouvrage, *La Structure du comportement*, jusque dans ses derniers cours « Sur le concept de nature ». R. Barbaras rappelle dans son *Merleau-Ponty* que cette notion offre en particulier l'avantage d'éviter la disjonction entre le psychologique et le physiologique, entre une intériorité subjective, représentative, et une extériorité mécanique, objective. « Se comporter » consisterait à « s'orienter dans le monde de manière articulée » (*Merleau-Ponty, op. cit.*, p.53).

3 *La Nature*, p.273.

4 *Ibid.*, p.287.

5 Cette citation et les suivantes : *Ibid.*, p.271.

6 Merleau-Ponty s'intéresse particulièrement à l'embryologie et à la phylogénie dans ses derniers cours et écrits. Par exemple on peut lire dans une « Note » publiée dans *Le Visible et l'invisible* :

« Quand l'organisme de l'embryon se met à percevoir, il n'y a pas création par le corps en soi d'un Pour soi, et il n'y a pas descente dans le corps d'une âme préétablie, il y a que le tourbillon de l'embryogénèse soudain se centre sur le creux intérieur qu'elle préparait – Un certain écart fondamental, une certaine dissonance constitutive émerge ». [p.287]

7 *La Nature*, p.272.

8 Cette citation et la suivante : *Le Visible et l'invisible*, p.308.

9 *La Nature*, p.272.

individu vivant, percevant et capable d'adopter une telle conduite ne se trouve nulle part dans ses manifestations : il se donne mais échappe, il est présent mais en tant que tel, c'est-à-dire en tant qu'*alter ego*, « sujet du mouvement et sujet de la perception »¹, il demeure sans lieu ni place déterminés, « quelque part derrière ces yeux, derrière ces gestes, ou plutôt devant eux, ou encore autour d'eux »². Revenant sur l'interprétation husserlienne³ de la kinesthésie et, en conséquence, de la perception d'autrui, Merleau-Ponty insiste contre son prédécesseur sur « l'homogénéité »⁴ du mouvement et de la perception. Se mouvoir c'est percevoir et percevoir c'est se mouvoir. Partant, un corps vivant en mouvement, *a fortiori* un corps humain, apparaît d'emblée comme ouverture et avancée perceptives : son mouvement révèle en porte-à-faux une *Empfindbarkeit* et ainsi sa mobilité me le donne comme homme.

« Quand [...] un autre corps explorateur, un autre comportement m'apparaît, c'est l'homme en bloc qui m'est donné avec toutes les possibilités, quelles qu'elles soient, dont j'ai par devers moi, dans mon être incarné, l'irrécusable attestation. [...] Que cet homme là-bas *voie*, que mon monde sensible soit aussi le sien, je le sais sans contredit, car *j'assiste à sa vision*, elle *se voit* dans la prise de ses yeux sur le spectacle [...]. Tout ce qui de mon côté est appuyé sur l'animal de perceptions et de mouvements [...] tombe d'un seul coup dans l'autre »⁵.

De même que j'accomplis et expérimente – quoique éminemment seulement puisque la réversion n'est jamais complète coïncidence – mon propre percevoir dans la mise en branle motrice de mon corps, de même lorsque j'observe un autre homme j'assiste à l'insaisissable porte-à-faux moteur, écart et inscription à la fois, qui lui donne une perspective sur le monde.

1 *Ibid.*, p.270.

2 *Le Visible et l'invisible*, p.26.

3 R. Barbaras rappelle l'analyse du corps propre faite par Husserl dans les *Recherches phénoménologiques pour la constitution* :

« la sensation tactile peut faire l'objet d'une double appréhension, en fonction de la direction de l'attention : elle peut être saisie comme trait caractéristique de l'objet extérieur, c'est-à-dire sous forme de propriétés tactiles, mais elle peut également être appréhendée comme "sensation de l'objet-corps propre". Dans le contact tactile avec un objet se constitue le corps propre comme champ de localisation de cette sensation tactile : le toucher fait naître le corps à la surface duquel il se répand. Ce trait s'accuse lorsque le corps se touche lui-même. [...] Au §40, où il s'agit de préciser le sens de cette constitution tactile, Husserl pose le problème en ces termes : "Quelle liaison y a-t-il entre le contenu de sensation et le constitué et de quelle manière le corps propre, qui est en même temps une chose matérielle, possède-t-il, en lui et sur lui les contenus de sensation ?" L'énoncé du problème est frappant : loin que le mode singulier de constitution mette en jeu le sens d'être du corps propre, celui-ci est d'emblée ressaisi comme une chose physique qui possède "en et sur elle", des sensations ». [*Le Tournant de l'expérience*, *op. cit.*, p.127-128]

Or Merleau-Ponty récuse cette dissociation entre les *data* sensibles, qui constitueraient le perçu, et les kinesthéses, purement exposantes, permettant de se savoir sujet percevant, de se positionner et de s'orienter et par là de se reconnaître distinct des objets sensibles. Il insiste au contraire sur l'intrication de la perception et de la motricité.

4 *Le Visible et l'invisible*, p.308.

5 *Signes*, « Le philosophe et son ombre », p.275-276.

Reprenons certains exemples récurrents de Merleau-Ponty: *regarder* suppose des *mouvements* de la tête et des yeux pour accommoder, c'est-à-dire pour compenser les déplacements relatifs de l'objet perçu et du corps de celui qui perçoit, et *toucher* implique des *mouvements* du bras et de la main pour examiner la texture, la consistance, les reliefs et la forme de ce qu'on tâte. En conséquence, le « corps se mouvant est visible, tangible, et [le] corps touché, vu, est animé intérieurement »¹. Pour explorer le monde comme pour y agir je m'y meus et ces mouvements apparaissent à autrui non seulement comme un comportement, un ensemble cohérent de déplacements articulés autour de valeurs et d'axes imperceptibles, mais d'abord comme une attitude perceptive, prospective, ouverte sur le monde et dont chaque ébranlement perceptible est l'autre côté d'un événement percevant. C'est pourquoi Merleau-Ponty affirme :

« *Wahrnehmen* et *Sich bewegen* sont synonymes : c'est pour cette raison que le *Wahrnehmen* ne rejoint jamais le *Sich bewegen* qu'il veut saisir : il en est un autre. [...] *Wahrnehmen* et *Sich bewegen* émergent l'un de l'autre »².

Les interprètes de danse apparaissent donc en porte-à-faux dans la mesure où la phénoménalité de leur corps en mouvement avère leur puissance phénoménalisante, c'est-à-dire dans la mesure où les mouvements vivants (humains) se présentent comme l'envers d'une perception de l'environnement sensible qui les accueille et les englobe. Dans *Ultime*, Brigitte Asselineau se montre extrêmement attentive à la végétation qui l'entoure, elle la scrute, observe le frémissement des feuilles et le léger balancement de la flore dans la brise qui caresse aussi sa peau. Elle se laisse happer avec une délicatesse résolue par les effluves et la consistance du sol sur lequel elle se déplace. Par ce comportement, elle n'imité ni ne représente une plante, elle ne se transforme pas en une masse terreuse, mais le spectateur éprouve dans sa conduite une tendance à pénétrer, s'absorber magnétiquement dans son environnement. Les étranges mouvements de la danseuse attestent de l'intensité et de l'intimité de son articulation perceptive à ce qui l'entoure et l'accueille, le public sent que l'interprète s'enfonce si profondément dans l'exploration de ses alentours immédiats que s'opère entre elle et eux une jonction secrète, jusqu'à la contagion. De la même façon, Thierry Lafont expose son corps râblé et musculeux, les profonds fléchissements comme les vigoureux rebonds qu'il lui permet; il joue de la circulation de sa masse en écho aux vibrations aériennes du saxophone ou

1 Notes de cours 1958-1961, « L'ontologie cartésienne et l'ontologie aujourd'hui », p. 173.

2 *Le Visible et l'invisible*, p.308.

du contraste entre la plénitude charnue et plastique de ses membres et la sécheresse ainsi que les angles acérés du corps de sa partenaire. Or, le spectateur de ces manifestations physiologiques et comportementales n'assiste pas seulement aux agitations d'un corps qui se donne en spectacle aux côtés, voire au détriment d'individus qui semblent au contraire s'enfoncer et/ou se dilater dans leur milieu : il découvre une autre expérience du monde, une manière singulière de ressentir, de goûter ce contexte et la vitalité qu'il éveille dans le corps, il explore les divers jeux de bascule et de circulation que l'enchâssement de la motricité, de la perception et des entours permet.

Chaque œuvre de danse contemporaine propose ainsi des variations autour du porte-à-faux du corps mouvant qui apparaît et se révèle percevant, et peut jouer des ambiguïtés, voire des énigmes, que ces modulations engendrent. Par exemple dans la mesure où les mouvements et les attitudes exploratoires des interprètes se donnent comme les manifestations d'une perception dont la focalisation, les axes et les charnières demeurent, au moins partiellement secrets, voire mystérieux, le spectateur peut être amené à s'interroger sur ce que perçoivent les individus qui se meuvent face à lui. Assister aux mouvements d'un vivant « qui inspecte le paysage »¹, c'est y reconnaître l'« être interrogatif de la vie »², son engagement dans une dynamique d'échange, « interrogation et réponse », avec son milieu. Cependant, ses attitudes singulières, les modalités selon lesquelles il paraît interroger son environnement et répondre aux sollicitations qu'il en reçoit peuvent surprendre et venir interroger à leur tour, dialectiquement, voire perturber celui qui assiste à cet étonnant commerce entre un vivant et son contexte : par son comportement l'individu perçu peut sembler dialoguer avec son environnement dans une langue inconnue à celui qui l'observe. L'observé et l'observateur s'avèrent alors partager une même situation, une même faculté de percevoir et d'explorer celle-ci, et pourtant la conduite du premier paraît impénétrable et étrangère au second. Deux spectacles déjà évoqués plus haut illustrent clairement ce phénomène. *b.c, janvier 1545, fontainebleau*³ de Christian Rizzo se déroule dans un espace fermé par de hautes parois blanches au sein duquel sont suspendus des éléments informes noirs. Le chorégraphe, masqué, semble focalisé sur ce que la danseuse fait, à l'exception des moments où il déplace la table à roulettes et la trentaine de bougies qui se trouvent aussi dans ce lieu. Son comportement appliqué et

1 Cette citation et la suivante : *La Nature*, p.289.

2 *La Nature*, p.207.

3 *Op. cit.*

résolu paraît obéir aux règles précises d'un rituel inconnu du spectateur. Les interprètes se meuvent à la fois d'une façon rigoureusement organisée, choisie et hermétiquement close, comme si chacun suivait secrètement un code ; leurs conduites apparaissent comme « des effets, une espèce de mise en scène, une cérémonie »¹ dont les spectateurs ignorent les modalités d'articulation à l'environnement dans lequel elles se déploient. Les spectateurs éprouvent l'écart qui sépare leur perception de ce qui arrive et celle des interprètes à l'initiative de cet événement : les individus en mouvement qui se montrent attestent d'une ouverture perceptive et intentionnelle sur leur environnement mais les axes et les charnières de leur perception et leurs actions restent insondables, énigmatiques. Les gestes effectués et exposés au cours de *Kernel*² de Cindy van Acker présentent également cette ambiguïté : ils se donnent à la fois comme la levée d'une ouverture et la tombée écran. À plusieurs reprises, dans le gymnase de Mains d'Œuvres par exemple – dont certaines parties du sol, comme les corps des interprètes, sont mystérieusement couverts d'inscriptions numériques –, alors que les spectateurs sont dispersés dans l'espace, ne sachant pas où se positionner, comment s'installer ni dans quelle direction porter leur attention, les danseuses viennent « se glisser dans [leur] champ »³, s'en emparer et leur arracher pour ainsi dire : elles se rassemblent, se regardent et/ou se touchent, se montrent unies et complices et entament des séries de mouvements précis, composés et parfaitement accordés ; pourtant ces comportements se révèlent impénétrables pour le public. Le spectateur se sent étranger à ce qui advient, incapable d'adopter une attitude réceptrice appropriée ; il se trouve davantage rappelé à sa dimension corporelle et motrice qu'il ne développe sa faculté de percevoir ; il tente de se pousser, de repérer les emplacements où il pourrait se réfugier, comme si sa présence d'observateur était incongrue et encombrante. Face au soudain surgissement des interprètes au milieu d'un public qu'elles ne regardent pas, à leurs imprévisibles déplacements, aux étranges enchaînements moteurs qu'elles effectuent, on s'interroge sur la façon dont ces femmes perçoivent ce qui les environne, sur la manière dont elles s'y orientent, y réagissent et s'y inscrivent. Leurs conduites manifestent une perception et une façon d'aborder, d'investir et d'éprouver ce contexte, de le considérer et de l'animer qui échappent, demeurent impénétrables, excentriques, si bien que chaque spectateur ressent cette intrusion et cette inscription motrices et perceptives dans son champ comme

1 *La Prose du monde*, « La perception d'autrui et le dialogue », p. 185.

2 *Op. cit.*

3 *La Prose du monde*, « La perception d'autrui et le dialogue », p. 192.

une façon de « le multiplier du dedans »¹ et de le rendre étranger. Finalement, pour reprendre les mots de Merleau-Ponty, chacune de ses interprètes semble « occupée à des tâches secrètes, possédée par un rêve inconnu »²; les attitudes de ces danseuses laissent à imaginer que leur perception les ouvre à une toute autre réalité que celle de leur public alors même qu'elles partagent la même situation et la même faculté perceptive que lui. Le porte-à-faux qui engrène les mouvements à leur environnement s'éprouve donc d'autant plus intensément que le mode d'articulation des comportements visibles à la perception qu'ils attestent s'avère impénétrable et énigmatique.

b] Des corps en proie et en prise

Quand les interprètes d'*Ultime* entrent dans l'espace enclos entre les rangées de spectateurs installés en demi-cercle et un flanc de l'abbaye de Royaumont, ils attirent et polarisent l'attention sur eux. Leur apparition suscite une impression de « familiarité »³ car elle « est à première vue celle des gestes ou des comportements de "l'espèce humaine" ». Le public se sent *rejoint* par ces individus et leur arrivée est vécue comme la promesse d'un événement chorégraphique conçu, préparé et réalisé par des hommes pour d'autres hommes. Or ce sentiment communautaire primordial s'ancre dans la manifestation immédiate du porte-à-faux qui articule les corps en mouvement des interprètes au contexte phénoménal: ils se donnent donc « en proie au même monde, en prise sur le même monde que moi »⁴. Puisque je m'éprouve participant à un « monde commun »⁵ qui me contient et sur lequel je suis ouvert, et à la « généralité » du sentir, qui offre à chacun une perspective singulière sur ce même monde, l'autre paraît se mouvoir et s'orienter dans un paysage qui est aussi le mien. Un double porte-

1 *Id.*

2 *Signes*, « Le philosophe et son ombre », p.276.

3 Cette citation et la suivante: *La Prose du monde*, « La perception d'autrui et le dialogue », p.198.

4 *Ibid.*, p.192.

5 *Ibid.*, « La science et l'expérience de l'expression », p.26.

à-faux articule autrui à l'environnement dans lequel il évolue et à mon point de vue sur ce milieu qui nous enveloppe : il est « pris dans [le] circuit qui le relie au monde, comme nous, et par là aussi dans le circuit qui le relie à nous »¹. Autrement dit, le danseur, qui se meut devant moi, et moi, qui me prête à la contemplation de ses mouvements, nous confluons et différons à la fois au niveau de la « jointure »² motrice de nos corps (que nous sommes) et du monde ; l'autre se donne, tout comme je m'éprouve, « insér[é] entre les deux feuillets [...] du monde »³, et son entour, comme le mien, semble « insér[é] entre les feuillets [sentant et sensible de s] on corps ». Ainsi, dans la pièce de Thierry Lafont, la productivité phénoménale des danseurs comme du musicien procède de leurs mouvements et attitudes et s'expose articulée en porte-à-faux au contexte du parc de Royaumont, c'est-à-dire enveloppée dans un milieu commun aux spectateurs et aux artistes mais dont les seconds font manifestement une expérience perceptive et exploratoire singulière, individuellement différenciée.

L'apparaître des interprètes de danse se donnerait donc dans une dialectique du même et de l'autre, c'est-à-dire qu'il dévoilerait un double porte-à-faux à l'œuvre, d'une part des prises singulières sur un même milieu et d'autre part des impacts variables de cette « morsure »⁴ mondaine sur des corps « jumeaux »⁵. En se détournant de l'exposition systématique et éclatante de figures et de pas, les pièces d'une danse contemporaine de son déploiement manifestent les modalités motrices et perceptives d'avancée et de pénétration de corps dans un environnement et les conséquences sensibles de l'enveloppement de ces conduites dans un contexte. Merleau-Ponty qualifie cette dynamique dialectique d'« investissement » et R. Barbaras en propose une définition :

« que le sujet ne soit pas hors de l'espace ne signifie pas qu'il soit situé en lui ; son appartenance demeure connivence plutôt qu'inclusion. Afin de caractériser cet enracinement, Merleau-Ponty utilise le terme d'investissement, au sens d'une adhésion non objectivable, d'une inscription à distance. Le sujet moteur est au monde sans lui appartenir, il le possède sans le représenter et, dans cette mesure, est possédé par lui »⁶.

Cette notion, héritée de la psychanalyse freudienne et retravaillée à la lumière des interfé-

1 *Le Visible et l'invisible*, p.322.

2 *La Prose du monde*, « La perception d'autrui et le dialogue », p. 192.

3 Cette citation et la suivante : *Le Visible et l'invisible*, p.317.

4 *La Prose du monde*, « La perception d'autrui et le dialogue », p. 190.

5 *Signes*, « Préface », p.30.

6 R. Barbaras *Le Tournant de l'expérience*, « Motricité et phénoménalité chez Merleau-Ponty », *op. cit.*, p.233.

rences qui apparaissent entre les corps en mouvement et leur milieu, permet de penser la rencontre en chiasme, voire les empiètements qui ont cours, lors des spectacles de danse, entre les phénomènes moteurs humains et ceux qui les entourent. Pour la nécessité de l'analyse de cette dialectique simultanée, je procède en deux temps. Je commencerai par décrire le glissement en porte-à-faux de la manifestation du corps en mouvement vers l'environnement qu'il phénoménalise, pour ensuite m'attacher aux débordements sensibles des entours sur l'apparaître des comportements qui s'y déploient.

Pour son solo¹ intitulé *Effroi*², Sylvain Prunenec partage le plateau avec un guitariste. La scène est nue mais sur le tapis de scène on distingue le tracé blanc de lignes courbes formant une figure labyrinthique abstraite. Durant le spectacle, le danseur alterne entre des postures de repos, voire d'abandon dans lesquelles il se contente de tendre le cou pour approcher sa bouche d'un microphone et faire entendre des textes de Célia Houdart), et des parcours, des tentatives de cheminement et d'exploration apparemment difficiles et périlleuses (cf. photographie ci-contre). Alors que dans ses attitudes de repos Sylvain Prunenec paraît tout entier concentré sur l'énonciation des textes qu'il récite et ainsi sur les mouvements de sa bouche, comme oublieux du reste de son corps étendu et engourdi, quand il se tait, se lève et se déplace, il semble réinvestir l'intégralité de son corps et le champ qui s'ouvre à lui : quand il regagne la verticale, un monde se lève avec lui, « il porte dans chacun de ses gestes *Umweltintentionalität*, il dessine et déploie un *Umwelt* et vise un monde »³. Dans le vide du plateau, les gestes du danseur suscitent un environnement phénoménal. Par exemple, s'il vacille, titube en regardant sous ses pieds, des gouffres se creusent, des failles s'ouvrent et n'en finissent pas de s'écarter, le sol échappe et se refuse à mesure que le danseur tente d'y trouver un support, le plateau s'efface et la noirceur du tapis comme les lignes blanches qui le sillonnent s'avèrent de profondes crevasses. Au contraire quand le danseur traverse l'espace en sautillant et en se faufilant souplement, son corps paraît flotter dans un milieu aérien et porteur, ses membres semblent posés sur des ballons ; mais progressivement, quand sa promenade s'alourdit d'un effort croissant pour se frayer un passage, le milieu se révèle comprimé et envahissant, les

1 Je reprends cette caractérisation aux textes qui accompagnent le spectacle dans les programmes, la feuille de salle et la presse. Elle peut paraître discutable dans la mesure où le chorégraphe et danseur n'est pas seul en scène.

2 Créé au Forum, au Blanc Mesnil, le 10 octobre 2003.

3 *Le Monde sensible et le monde de l'expression*, p.58.

supports gazeux paraissent se gonfler et se durcir, enceindre le corps qui tente encore de se mouvoir et l'espace environnant finit par le presser et l'écraser alors que d'autres bulles semblent s'introduire dans ses orifices, croître dans ses organes jusqu'à le menacer d'éclatement.

Merleau-Ponty qualifie de «synonymie»¹ ce mode d'investissement et d'expression symbolique du milieu par les gestes, cette «contagion»² de la phénoménalité environnante dans le mouvement. Pour l'illustrer il évoque le cas de séquences cinématographiques au cours desquelles ce qui arrive est présenté indirectement, à travers des images du personnage en prise sur cet événement :

«Présence extraordinairement intense de ce qui n'est pas ici explicité: regard vers..., spectacle horrible, qu'on ne voit pas – [...] Donc soudure par-dessus des lacunes, présentation indirecte, i.e. désignation de l'absent par le présent, = engrenage de l'un dans l'autre»³.

Pour revenir à *Effroi*, il arrive aussi que l'exploration de Sylvain Prunenec se transforme en une avancée périlleuse, en équilibre précaire sur le bout des doigts de pieds, comme si, à chacun de ses pas, le sol se contractait, pour finalement se réduire à un fil dont les courbes sinueuses se révèlent dans le tracé blanc dessiné sur le plateau. Le mouvement du danseur s'expose donc moins en et pour lui-même qu'il ne met en œuvre un mode d'articulation à un milieu qu'il phénoménalise par là. L'apparaître du corps explorant, par la présentation de sa singulière prise sur son environnement, échappe en porte-à-faux vers la manifestation du monde qui l'accueille et qu'il investit : «Quand je le regarde, mon regard ne s'arrête plus, ne se termine plus à lui, comme il s'arrête ou se termine aux choses ; par lui, comme par un relais, il continue vers les choses»⁴. Quoique l'attention soit focalisée sur la phénoménalité du danseur ou, plus précisément, et même s'il y a là encore une ambiguïté, justement parce

1 *Id.* Voici la façon dont Merleau-Ponty explicite cette synonymie des gestes et du paysage :
«L'identité de la chose est l'équivalence des gestes divers qui y conduisent. Or c'est cette expressivité qui rend possible les 3 propriétés signalées du perçu :
1) Ouverture à existant et non à significations ou valeurs sans porteur et, conséquemment, proximité et transcendance : l'une et l'autre fondée sur synonymie de certains gestes et d'un certain paysage, sur enracinement du corps dans le monde, donc sur rapport expressif du corps explorateur et de ce qu'il explore [...].
2) Sens qui n'est pas encore essence: [...]. Sens comme *écart* (comme "diacritique") par rapport à un niveau. J'exprime le monde ou il m'exprime.
3) Sens non parlant, "mutisme" de la perception [...]. Nous comprenons le sensible comme si entre notre corps et lui il y avait un pacte antérieur à nous, à toute institution ».

2 *Ibid.*, p.187 : « il y a contagion de l'espace par le mouvement, loin que l'espace soit toujours cadre du mouvement. Mouvement, comme oblique, est l'un de ces phénomènes qui menacent l'espace de l'intérieur ».

3 *Ibid.*, p.169.

4 *Signes*, «Préface», p.30.

qu'elle se laisse happer par les manifestations de ce corps mouvant qui se montre, le spectateur éprouve l'irrésistible évasion de cet apparaître vers ce que les mouvements visent, vers le contexte auquel ceux-ci réagissent, avec lequel ils dialoguent et qu'ils font sentir. Merleau-Ponty constate que cette tendance propre à la perception humaine des corps en mouvement renverse l'attitude que le physicien choisit d'adopter dans l'observation d'un déplacement : spontanément, le mouvement naissant offre une perspective sur son point d'arrivée, il révèle les reliefs des chemins qui l'en sépare, alors que, scientifiquement, le mouvement serait envisagé depuis son point de départ et son environnement serait considéré comme un espace constitué de lignes, de plans et de distances mesurables dont le mobile est un segment.

Le corps en mouvement de l'interprète se manifeste donc effectivement mais il s'offre dans une « présence par investissement »¹ que R. Barbaras qualifie aussi de « diffuse »², qui « habite le monde, rayonne en lui, l'investit de toute part, toujours au-delà du point où je la fixe ». La qualité de mouvement, les gestes réalisés par les danseurs ne s'exposent pas comme des « quelques choses » positifs, mais, par l'articulation singulière qu'ils proposent sur l'environnement qu'ils traversent et qui les porte, ils offrent un accès à d'autres prises et perspectives sur le sensible, à une « déformation cohérente »³ de leur contexte. Dans un spectacle de danse, il ne s'agit pas de manifester la singularité ou la virtuosité d'un enchaînement de pas, l'éclatante mise en œuvre d'un vocabulaire précieux et d'une syntaxe exigeante, mais de découvrir d'autres façons de se mouvoir dans un environnement et par là de l'ouvrir et de le faire apparaître, de faire résonner différemment un ensemble de circonstances, de dévoiler divers champs d'exploration dans un paysage devenu « l'instrument dont un autre joue »⁴ : à travers des modalités du mouvoir et du percevoir se donnent donc des variations sur le thème de la phénoménalité d'un milieu. Ainsi, par le porte-à-faux des surprenantes contorsions ou des inattendus vacillements de Sylvain Prunenec sur le plateau d'*Effroi*, le spectateur éprouve une enrichissante démultiplication de son point de vue sur ce qui l'entoure :

« l'autre organisme, au lieu de "se comporter" comme moi, use envers les choses de mon monde d'un style qui m'est d'abord mystérieux, [...] répond à certaines possibilités dont les choses de mon monde étaient nimbées »⁵.

1 *Le Visible et l'invisible*, p.309.

2 Cette citation et la suivante : R. Barbaras *De l'Être du phénomène*, op. cit., p.299.

3 *Le Visible et l'invisible*, p.315.

4 *Ibid.*, p.26.

5 *La Prose du monde*, « Le langage indirect », p.198.

Pour conclure ce premier point constatons le caractère opératoire de la notion de porte-à-faux pour penser les modalités d'apparaître des corps et des mouvements des danseurs : elle permet par exemple de comprendre l'attitude d'Israel Galván devant son miroir, dont G. Didi-Huberman constate avec surprise «qu'il ne "se" regarde pas»¹ mais «semble plutôt regarder quelque part dans le vide, tout autour». Le danseur tenterait ainsi de saisir le porte-à-faux dont le spectateur fera l'expérience et qui articule l'apparaître de ses mouvements au jaillissement phénoménal d'un entour.

Comme annoncé, j'aborde maintenant le second aspect de ce porte-à-faux. Si l'entour sensible vient répondre et s'ajuster aux interrogations mais aussi aux interpellations qu'un corps en mouvement lui adresse, l'apparaître du corps et de ses mouvements se trouve à son tour investi, donc sollicité par le milieu dans lequel il fait événement, s'inscrit, et qui l'enveloppe. Non seulement le monde traversé et habité de corps en mouvement se fait chair mais la chair de ces individus mouvant se fait monde ; l'échange est circulaire, chiasmatique : le porte-à-faux des interprètes sur le décor est aussi porte-à-faux de la situation sur les personnes qui s'y montrent. Leur «corps est fait de la même chair que le monde (c'est un perçu), et de plus cette chair de [leur] corps est participée par le monde, il la *reflète*, il empiète sur elle et elle empiète sur lui»². Autrement dit, si la perception du mouvement des interprètes ouvre au spectateur un accès à des perspectives et des prises inattendues sur un monde commun, les mouvements des corps se donnent eux aussi comme réponses aux propositions, aux problèmes et éventuellement aux injonctions et impératifs présentés par leur environnement. Alors, les manifestations motrices portent les stigmates, les échos de la phénoménalité qui les entoure. Ce porte-à-faux se déploie plus précisément à deux niveaux : d'une part dans l'intime connivence des corps explorant et de ce qu'ils explorent et d'autre part dans « le rapport de transgression ou d'enjambement » par lequel les aspects d'un environnement débordent, agissent sur l'apparition de ce qu'ils contiennent. Je voudrais en particulier montrer que la lecture merleau-pontyenne de certaines études psychologiques, éthologiques et biologiques permettent de penser ce porte-à-faux tel qu'il apparaît par exemple dans certaines séquences de *Pan!*³.

1 Cette citation et la suivante : G. Didi-Huberman *Le Danseur des solitudes*, op. cit., p.46.

2 *Le Visible et l'invisible*, p.302.

3 *Op. cit.*

Durant ce spectacle, les visages des interprètes sont en permanence cachés. Au mitan de la pièce, les cinq danseurs portent des masques identiques, en matière plastique brillante et souple, représentant un visage fardé de couleurs très vives et traversé par un large sourire. Ils sont vêtus de grenouillères rouges, et, en sus, qui porte une veste, qui un pantalon de costume, qui une chemise. Pendant quelques minutes, côté cour, avec une célérité, une précision et une dextérité immédiatement remarquables, employant une multiplicité de méthodes (par la tête, par les pieds, de face ou de profil, en plongeant, en bondissant ou en basculant en une roulade, *etc.*), les interprètes entrent et sortent de la structure cylindrique, circulent à sa périphérie et dedans, y installent des objets, déplacent des éléments, se faufilent les uns à côté des autres, encastrant et emboîtent leurs corps – pour finalement, soudain, s’immobiliser derrière les barreaux de cette tour. Ils demeurent quelques secondes disposés selon un arrangement optimal, sans entassement ni contact malgré l’exiguïté du lieu. Les corps et les objets sont agencés de sorte que chaque individu puisse éviter, ignorer les autres, orienter son attention dans une direction sans qu’elle ne soit entravée par la vue des autres. À ce temps d’arrêt succède une reprise du va-et-vient des corps, des entrées et sorties, avec la même rapidité et la même exactitude, – et de nouveau une immobilisation, l’un assis, l’autre recroquevillé, une troisième accoudé devant un écran de télévision, *etc.* Les danseurs semblent avoir si profondément incorporé les contraintes et les possibilités caractérisant ce milieu (la présence des autres, les passages permettant d’entrer et de sortir de la structure comme de circuler à l’intérieur, les emplacements permettant de ranger ou d’utiliser les différents objets qu’elle contient, les positions que les corps peuvent adopter pour cohabiter et s’installer) que leurs mouvements et leur environnement paraissent former une seule totalité.

Dans cette séquence de *Pan!* le spectateur fait l’expérience de corps vivants dont les comportements sont en continuité avec le milieu, le devenir du second transformant les premiers et les interventions des premiers participant à l’évolution du second. Merleau-Ponty, qui étudie scrupuleusement cette question dans son cours sur *La Nature*, montre que la cohésion de la conduite des vivants mobiles et de leur environnement concerne également l’homme. Chez ce dernier aussi les attitudes perceptives, exploratoires et pratiques manifestent une «harmonie préétablie»¹ avec ce sur quoi elles portent. Les mouvements humains sont toujours déjà accordés, ajustés à ce qu’ils doivent permettre de découvrir et de modifier,

1 *Le Visible et l’invisible*, p.175.

comme s'ils relevaient d'un « système de systèmes voué à l'inspection d'un monde »¹. Merleau-Ponty rappelle ce qu'il y a d'étonnant et même de miraculeux dans le moindre mouvement perceptif, par exemple celui des yeux ou celui des mains :

« Que serait la vision sans aucun mouvement des yeux, et comment leur mouvement ne brouillerait-il pas les choses s'il était lui-même réflexe ou aveugle, s'il n'avait pas ses antennes, sa clairvoyance, si la vision ne se précédait en lui ? »²

« D'où vient que je donne à mes mains, notamment, ce degré, cette vitesse et cette direction du mouvement, qui sont capables de me faire sentir les textures du lisse et du rugueux ? »³

Le philosophe reprend les analyses de psychologues comme C. F. von Weizsäcker ou H. Minkowski selon lesquelles celui qui se meut et perçoit répond aux sollicitations motrices de son milieu et n'en a jamais terminé de s'approcher des choses et de se porter vers un monde qui l'appelle mais ne se donne que dans des perspectives, des aspects : « le mouvement prospectif » tend vers « la réduction d'un écart et la perception n'est que l'autre pôle de cet écart, écart maintenu »⁴. Les questions et les réponses échangées entre l'apparaître du milieu et celui du vivant qui le sillonne circulent à double sens, se font dialogue, la motricité fonctionnant comme nœud articulatoire, au-delà de la causalité linéaire stimulus-réaction et en deçà de l'absolu néant d'où émergerait par abstraction un geste arbitraire :

« s'il est vrai que l'intentionnalité motrice suppose bien une sollicitation, celle-ci ne peut s'exercer que grâce au mouvement qui s'oriente vers elle, de sorte que l'on ne peut, même en droit, distinguer la pré-posssession du visible par les mouvements de l'appel que le visible leur lance »⁵.

Dans les œuvres de danse se dévoile ce porte-à-faux par lequel un environnement tend à basculer dans les conduites des vivants qu'il accueille, provoquant des mouvements en résonance avec leur entour. Les individus offrent dans leurs attitudes les échos d'appels lancés par le milieu et ils manifestent ce que les invitations et incitations d'un monde auquel ils participent produisent en eux. De ce point de vue, la présence dans les pièces chorégraphiques d'enfants

1 *La Prose du monde*, « Le langage indirect », p. 110.

2 *Ibid.*, « La science et l'expérience de l'expression », p. 17.

3 *Le Visible et l'invisible*, p. 175-176.

4 *La Nature*, p. 273.

5 R. Barbaras *Le Tournant de l'expérience*, « Motricité et phénoménalité chez Merleau-Ponty », *op. cit.*, p. 232.

ou de handicapés¹ mais aussi d'animaux², c'est-à-dire de personnes ou d'êtres vivants dont le comportement, les conduites manifestent des décalages par rapport aux normes ou aux habitudes, permet de multiplier les caisses de résonance vivantes et donc les modes de réponse aux questions soulevées par un environnement. Le spectacle de corps en mouvement, dont on ne sait d'avance ce qu'ils vont faire et donner à voir, manifesterait donc les articulations intimes par lesquelles un milieu fait vibrer les vivants qui l'habitent et se module en conduites comme un instrument de musique en sonorités, comme une peau de tambour fait entendre les variations infinies des frappes et des frottements qu'elle reçoit. On assiste à ce porte-à-faux que la réduction phénoménologique permet à Merleau-Ponty de décrire comme suit : « le corps est dressé *debout* devant le monde et le monde debout devant lui, et il y a entre eux un rapport d'embrassement. Et entre les deux axes verticaux, il y a, non pas une frontière, mais une surface de contact »³.

Ce glissement en porte-à-faux des phénomènes "environnementaux" dans l'apparaître des comportements se montre non seulement à travers l'intime et manifeste *connivence* des gestes avec les caractéristiques de leur contexte sensible – que nous venons de décrire –, mais aussi par le *débordement* des modalités d'apparition d'un milieu sur celles des individus en mouvement qui y évoluent. Revenons à *Pan!* de Lionel Hoche. En fonction des costumes et des endroits de la scène dans lesquels les interprètes se meuvent, les mouvements des danseurs prennent des tonalités, présentent des qualités sensiblement différentes. Ainsi, selon qu'ils exposent leurs corps enroulés de couches de vêtements accumulées jusqu'à dissimuler la totalité de leur peau et de leurs formes (fig. 1), ou vêtus de grenouillères rouges et masqués derrière des visages en plastique, ou enfin habillés de ces mêmes ensembles rouges mais surmontés d'imposants collages de boîtes en carton colorées (des emballages de produits alimentaires industriels : gâteaux, céréales, pâtes, jus de fruits, *etc.*) formant pour ainsi dire des masques totémiques (fig. 2), leurs gestes, aussi simples soient-ils, y compris la posture debout et la marche, apparaissent différemment, offrent des expériences perceptives distinctes. La première séquence (vêtements amoncelés), par laquelle le spectacle débute, se donne comme

1 Mathilde Monnier a par exemple proposé *Bruit blanc* (réalisé par Valérie Urréa, en 1998), un film de danse qu'elle interprète avec Marie-France Canaguier, autiste, ou *City maquette* (créé dans le cadre du programme « hors séries », au Centre Chorégraphique National de Montpellier, en novembre 2007) interprété par des amateurs dont des enfants et des adolescents.

2 Des chiens interviennent par exemple dans *Les taureaux de Chimène* (créé au Théâtre de Caen, en 1989) de Karine Saporta, ou dans les deux derniers spectacles de Michel Schweizer, *Bleib!* (*op. cit.*) et *Ô queens!* (créé au Cuvier, Centre de Développement Chorégraphique d'Aquitaine, à Artigues, le 10 octobre 2008).

3 *Le Visible et l'invisible*, p.324.

un rituel exécuté par des femmes qui accueilleraient humblement, salueraient le spectateur qui arrive, le remerciant d'être venu, et qui exposeraient en même temps une puissance guerrière certes contenue mais suggérée ; se montre donc une capacité à servir mais aussi à s'unir dans le combat. La deuxième séquence (grenouillères et masques humanoïdes en plastique) manifeste elle aussi une ambiguïté puisque les mouvements de corps à corps, d'enroulement et d'évitement des danseurs semblent être ceux d'une lutte, mais d'une lutte mâtinée de politesse, d'hypocrisie, comme une agressivité qui conserve la forme de la jovialité. Enfin le troisième moment paraît hésiter entre le "spectacle de fin d'année", exécuté par des enfants fiers de porter leurs productions plastiques et de les mettre en scène, et la danse sacrée, certainement indienne, en l'honneur d'esprits susceptibles de pénétrer et de posséder les corps. La phénoménalité des corps en mouvements est tissée avec celle de leur entour vestimentaire. Pour terminer avec *Pan!*, penchons-nous sur des moments où ce même porte-à-faux se manifeste par la variation des lieux dans lesquels les corps se meuvent, tandis que dans les exemples précédemment exposés ils se trouvaient systématiquement rassemblés au centre de l'avant scène. Alors que les interprètes portent la même grenouillère rouge susmentionnée, les conduites qu'ils adoptent paraissent différer selon qu'elles se déploient côté jardin vers, avec et même dans les objets suspendus du décor ou bien dans l'espace vide au centre de la scène ou encore côté cour, aux abords de la structure métallique cylindrique. Dans le premier contexte, les mouvements des danseurs tendent à se présenter comme des acrobaties car ils s'insèrent dans un milieu complexe et exigeant ; les individus composent avec une stratification verticale ou une suspension qui les dépasse, les assaille presque, tangue, – désordre flottant au sein duquel les corps donnent le sentiment d'être empesés, voire écrasés. Dans le deuxième cas, c'est-à-dire quand les danseurs se trouvent dans l'espace vide au centre de la scène, les mouvements paraissent libres, aisés, amples, presque aquatiques. Que ce soit au cours de la scène de quasi-combat que je décrivais précédemment, ou peut-être plus manifestement encore dans les divers soli qui se déroulent en ce lieu, les corps semblent happés, aspirés par les creux de cet espace, jouer des ondes et des élans que les déplacements et les poussées que leurs mouvements provoquent, que le contexte accueille et soutient. Au contraire, autour de la tour, comme je l'ai précisé plus haut, les attitudes sont contraintes, contenues et nerveuses.

Ces descriptions peuvent être éclairés par ce que R. Arnheim, et Merleau-Ponty à sa suite, nomment « *overlapping* » et que E. de Saint Aubert définit ainsi : « empiètement et enveloppement perceptifs créent ensemble une latence qui attire irrésistiblement notre

chair pour qu'elle y réponde en s'y configurant intentionnellement»¹. Dans le contexte d'un spectacle de danse, on peut parler d'une aspiration de la phénoménalité des corps en mouvement par celle du milieu. L'écart entre les comportements et le paysage qu'ils explorent se donne dans un chevauchement par lequel le second passe dans les premiers et s'y répand. L'expérience des corps en mouvement se révèle expérience d'une trame environnementale et de ses répercussions sur l'apparaître des gestes. Dans son cours intitulé *Le monde sensible et le monde de l'expression*, Merleau-Ponty décrit ce phénomène en porte-à-faux par lequel une situation s'avère climat, contexte et donc régime d'apparaître. Il s'attarde particulièrement sur les interférences de la luminosité et du volume spatial sur la perception du temps et du mouvement :

«le temps lui-même est pris dans la configuration : échange entre articulation spatiale du champ et ses propriétés temporelles : vitesse apparente plus grande dans un champ plus éclairé, plus petite dans un champ moins éclairé – or les espaces sont conservés. C'est donc que le temps coule plus vite dans espace sombre que dans espace clair. [...] Un champ clair, large et éloigné, aux mouvements horizontaux a un style paisible qui comporte un temps moins rapide»².

Les caractéristiques du mouvement perçu, comme son tempo ou son ampleur, s'avèrent donc liées à celles du cadre dans lequel ce mouvement a lieu, et les pièces de danse, en offrant l'apparaître de corps humains dans un environnement, proposent d'expérimenter le porte-à-faux par lequel les aspects sensibles du milieu envahissent, infiltrent ceux des comportements s'y déployant, comme une vague porte, éclabousse, enveloppe et peut finir par se refermer sur celui qui glisse sur et avec elle.

J'ai donc montré que la notion merleau-pontienne de porte-à-faux est opératoire pour décrire et penser la productivité phénoménale des interprètes d'une danse qui se détermine à mesure qu'elle est effectuée et montrée. Elle permet de mieux comprendre ce qui peut amener un spectateur à se focaliser sur l'apparaître des corps et des mouvements des danseurs et d'éclairer les modalités selon lesquelles ces manifestations s'articulent au milieu qui glisse en elles, les teinte et paraît même les susciter. Les œuvres chorégraphiques exposeraient finalement moins les mouvements exécutés par des danseurs que le commerce, les échanges et les interactions qui ont cours entre un environnement qui accueille autant qu'il interpelle et sollicite ceux qui s'y trouvent, en émergent, se mettent à son écoute, y répondent, le révèlent

1 E. de Saint Aubert *Vers une Ontologie indirecte*, op. cit., p.147.

2 *Le Monde sensible et le monde de l'expression*, p.115.

et le modifient par leurs dispositions, leurs inflexions motrices et leurs gestes. Ainsi, G. Didi-Huberman compare-t-il les temps d'arrêt, les suspensions d'Israel Galván au vol plané d'un oiseau et en vient-il à définir la danse comme mise en œuvre et en évidence de la façon dont un milieu s'offre à un corps, lui insuffle une dynamique et l'appuie :

« quand il s'arrête, il ne s'*arrête* pas pour autant de danser. [...] Il m'évoque un oiseau que j'ai vu un jour [...] *immobile* dans le ciel. [...] Son corps à mieux y regarder esquissait bien quelques gestes infimes : juste ce qu'il fallait pour demeurer dans le ciel en un point aussi précis qu'intangible. [...] Voilà exactement, me suis-je dit alors, ce que c'est que danser : faire de son corps une forme déduite, fût-elle immobile, de forces multiples. Montrer qu'un geste n'est pas la simple résultante d'un mouvement musculaire et d'une intention directionnelle, mais quelque chose de bien plus subtil et dialectique : la rencontre, au moins, de deux mouvements affrontés – ceux, dans notre cas, du corps et du milieu aérien – produisant, au point même de leur équilibre, une zone d'arrêt, d'immobilité, de syncope »¹.

Cependant, on constate que les résultats expérimentaux de Wertheimer ou de Stratton, les conduites des patients de Koffka ou de Goldstein ou même les attitudes des enfants ne sont pas pensés par Merleau-Ponty en termes de manque, d'anomalie, de pathologie ou de dysfonctionnement. Il les interprète comme des variantes inhabituelles et éclairantes des sollicitations et des réponses articulant un milieu et un individu, comme des modalités d'échange perceptif et moteur en décalage par rapport à un optimum ou enfin comme un ajustement oblique. Alors, par analogie et selon mon analyse, on ne peut affirmer que les œuvres d'une danse qui se détourne de tout prérequis se donnent comme recherche et manifestation systématique d'un équilibre et d'une concordance entre un contexte et les mouvements qui s'y déploient – attendre qu'elles approchent cette "perfection" serait déjà leur assigner une norme. Ces œuvres proposeraient plutôt un questionnement autour du porte-à-faux par lequel ce contexte s'engrène sur ces mouvements, c'est-à-dire une expérience du jeu, des branlements qui peuvent s'introduire et apparaître dans la façon dont un paysage contient et laisse émerger les individus qu'il accueille. Que les interprètes se montrent, tels des oiseaux dans l'air ou des poissons dans l'eau, en parfait accord avec les inflexions émises par leur environnement, qu'ils apparaissent pour ainsi dire comme sa continuation ou qu'ils y résistent, y semblent sourds ou mal ajustés, les pièces chorégraphiques manifesteront donc ce point² articula-

1 G. Didi-Huberman *Le Danseur des solitudes*, op. cit., p. 113-114.

2 J'emploie ici le terme aussi avec les nuances que lui donne son emploi dans le domaine de la broderie : mode d'articulation, de nouage et finalement de tissage.

toire par lequel d'une part le milieu tend à passer sur et même dans le vivant, à susciter un comportement, et d'autre part le corps se dispose ou non à favoriser cette entrée en résonance, cette contagion.

Finale­ment, l'apparaître des danseurs glisse, se répand dans celui de leur entour et la phénomé­nalité de l'environnement teinte celle des corps en mouvement, si bien que se manifeste un porte-à-faux à double sens par lequel les aspects sensibles des interprètes et ceux de leur contexte non seulement se rencontrent mais circulent l'un dans l'autre et se tissent. Les œuvres de danse révèlent ainsi ce que Merleau-Ponty nomme l'investissement et l'adversité de la chair, dont E. de Saint Aubert rappelle la proximité avec la matière et les éléments bachelardiens :

« la "chair du monde" de Merleau-Ponty [...] est à la fois de mon côté et contre moi, complice et adverse, à la façon dont autrui lui-même est, vis-à-vis de ma chair, chair miroir et chair contraire. [...] La résistance de la matière est aussi ce qui soutient les pas de l'homme »¹.

La productivité phénomé­nale du milieu s'avère provocatrice, voire perturbatrice, et les conduites des individus paraissent y négocier leur inscription et s'y avancer audacieusement pour tenter de la dompter et de l'endiguer. G Didi-Huberman souligne ce point en décrivant les liens qui unissent la phénomé­nalité de la danse flamenco et celle de la corrida :

« Posséder l'art de faire voir l'inévitable, suggérer qu'un affrontement a lieu mais ne mouvoir son corps qu'à dévier la violence de la charge. [...] Entre l'inévitable et l'évité, entre le face-à-face et la sortie de profil, il y a donc toute la danse elle-même, toute la combinatoire des transformations et des entrelacs, ce qui suppose un grand art des biais, des trois quarts, des dissymétries, des chantournements, des volutes, des bouleversements de stature »².

Cherchant à décrire et à penser la façon dont les mouvements d'un danseur révèlent un comportement et déploient un véritable dialogue avec son entour, cet auteur use à son tour d'un terme issu du vocabulaire de l'architecture et de l'ébénisterie qui me semble particulièrement éclairant : le chantournement. Ce procédé consiste à évider une pièce de bois pour découper les contours d'un profil. Les mouvements des danseurs émergeraient en chantournant leur environnement, et les profils ainsi dégagés se donneraient comme résultats des outils dont les interprètes disposent, de la dextérité de leurs gestes, des techniques employées comme des

1 E. de Saint Aubert *Du Lien des êtres aux éléments de l'être*, op. cit., p.262-263.

2 G. Didi-Huberman *Le Danseur des solitudes*, op. cit., p.40-41.

qualités propres à la pièce de bois qu'ils taillent. Mettons cette notion au travail à partir des analyses que G. Mayen¹ propose de *Déroutes*² de Mathilde Monnier et voyons comment elle peut nous aider à rassembler les acquis de l'étude que je viens de mener concernant l'apparaître des interprètes en mouvement. Les profils chantournés au cours de cette pièce seraient aussi bien des personnages-types, que les points d'orgue du spectacle ou que l'œuvre tout entière. Tout d'abord, des « pré-personnages »³ apparaissent, caractérisés par quelques traits moteurs qui se détachent progressivement en porte-à-faux de l'horizontalité du plateau et des lentes et permanentes marches qui le sillonnent dans lesquelles le regard du spectateur peut dans un premier temps se perdre (fig. 1). G. Mayen décrit ainsi autant de « figures » que d'interprètes sur scène (cependant il rappelle que ces personnages demeurent dissociés des personnes puisqu'à la fin de la pièce certains rôles sont intervertis); il repère par exemple « une femme-enfant en la personne de Corinne Garcia (quoique enceinte, mais justement...) jouant toujours à la balle »⁴, « un ouvrier tout d'abnégation en celle de Bertrand Davy rivé à ses blocs de glace », « le pantin Julien Gallée-Ferrée », « la fine Filiz Sizali [...] [qui] développe une véritable théorie expérimentale du chancelé savant »⁵, *etc.* Il précise que le chantournement de ces profils individués résulte de plusieurs procédés: des qualités de la présence (absentée chez le poète Stéphane Bouquet et théâtrale chez Herman Diephuis, par exemple), des modalités du mouvement (« gracieuse »⁶ chez Filiz Sizali, « vigoureuse »⁷ chez I-Fang Lin, « rugbystique »⁸ chez Rachid Sayet, *etc.*), la réitération d'un geste marqueur (les poiriers de Nuno Bizaro (fig. 2), les lanciers de blocs de glace de Bertrand Davy entre autres), l'exploration persistante de certains endroits du plateau (les bords, le centre, les passages, les frontières), la focalisation sur certains objets (les tubulures, les chambres à air, les tuyaux d'arrosage, le congélateur, la glace, le but et son filet...) et une manière spécifique de s'y rapporter (les chocs, les cris, les lanciers, les emboîtements). À un second niveau, on peut aussi repérer le chantournement de séquences. Ces profils sont caractérisés par le surgissement d'un ordre sur fond de désordre, ils jaillissent en porte-à-faux sur les marches et les activités isolées,

1 G. Mayen *De Marche en danse*, Paris, L'Harmattan, 2005.

2 Créé au Théâtre de Gennevilliers, le 13 décembre 2002.

3 G. Mayen *De Marche en danse*, *op. cit.*, p.55.

4 Cette notion et les suivantes: *Ibid.*, p. 113.

5 *Ibid.*, p.104.

6 *Ibid.*, p.113.

7 *Ibid.*, p.108.

8 *Ibid.*, p.115.

pour ainsi dire autistiques des treize interprètes et sur l'étendue chaotique du plateau et du décor. Ainsi deux unissons marquant des temps d'arrêt que G. Mayen qualifie de « répit[s] réparateur[s] »¹, un duo et un solo final se détachent et s'inscrivent comme événements marqueurs et marquants. Se manifestent aussi quelques moments de « coagulation »², c'est-à-dire de (ré)organisation du plateau autour de gestes ou d'objets déplacés et manipulés, prenant par là une place centrale, orchestrant une périphérie autour d'eux (par exemple, l'apparaître se focalise quelques secondes autour des deux sauts de profil et de dos de Stéphane Bouquet, des quelques secondes où la musique devient rythmique et harmonique, d'un changement des costumes et d'une substitutions de rôles). Enfin, la pièce tout entière peut apparaître comme un profil, paradoxalement flou, ambigu, réagissant aux appels par des questions, aux attentes par des indéterminations. À l'énigmatique décor qui les accueille, les interprètes répondent par le mystère de leur errance collective et de leur singulier cheminement. À l'impressionnante horizontalité du plateau (la pièce exige en effet un plateau particulièrement profond) est venu faire écho un chaos de sillons et de saillies.

1 *Ibid.*, p.63.

2 *Ibid.*, p.71.

3.

Une exploration de la variabilité de la corporéité

Les soixante-quinze minutes de *Kernel*¹ sont interprétées par Tamara Bacci, Perrine Valli et la chorégraphe Cindy van Acker. Pourtant les impressions que le spectacle de ces corps en mouvement produit sont parfois si différentes d'un moment à l'autre de la pièce que seule la permanence des traits des visages (toujours visibles et identifiables, d'autant que le dispositif permet aux spectateurs de s'en approcher) témoigne qu'il s'agit des mêmes danseuses. Quand, durant les premières minutes, apparaissant étrangement et disparaissant aussi mystérieusement dans des coulisses invisibles, les danseuses se meuvent lentement et continûment, les épaules toujours au sol, tête en bas, se déplaçant latéralement sur les mains et les pieds ou roulant autour de l'axe du cou, sur les épaules, pieds en l'air contre les parois de la salle, telles des crustacés ou des coraux, il semble d'abord impossible de les dénombrier avec certitude, de les distinguer clairement. Alors même que cette séquence se déroule au plus près des spectateurs (qui s'étaient d'abord spontanément installés à la périphérie de la salle), que les interprètes se trouvent au même niveau que le public, à quelques centimètres de certains spectateurs qui ne s'aperçoivent pas immédiatement du surgissement des danseuses et de leur présence silencieuse, il s'avère étonnamment difficile de déterminer si ces femmes sont grandes ou petites, robustes ou menues, juvéniles ou adultes. Les modalités

1 *Op. cit.*

de leur mouvement sont si inhabituelles et différentes de celles des spectateurs que les repères ordinaires et les communes mesures ne paraissent pas appropriés et n'opèrent pas. Les mêmes interprètes, quelques secondes après avoir quitté les parois de la salle, pénètrent dans la salle en marchant, vêtues de courtes robes, se rassemblent en un cercle face au centre et exécutent debout des mouvements répétitifs, saccadés, engageant en particulier les bras et le buste; ces femmes enchaînent et reprennent leurs gestes de façon particulièrement raide et précise, le visage fermé, les yeux dans le vague; leurs membres se frôlent mais ne se touchent jamais. Elles sont comme des machines automates, des robots en fonction: tout paraît réglé, savamment déterminé, les emplacements calculés et les mouvements précisément exécutés. Ensuite, quelques temps après un noir, les danseuses bondissent et se jettent au milieu de la salle où le public s'est regroupé; elles roulent au sol aux pieds des personnes qui se poussent, tentent de les éviter. Elles laissent leurs membres tomber lourdement, claquer violemment puis repartent en courant et reviennent. À chacune de leurs apparitions, elles changent de costume; elles ne portent plus leur robe argentée et se couvrent de tee-shirt et de jean. Ces corps, qui font maintenant voir et entendre leur chair, comme traversés de convulsions nerveuses, peuvent-ils être les mêmes que ceux, si froids, si lisses et si tendus qui se montraient précédemment? Par la suite, ces mêmes danseuses évoluent dans une structure géométrique lumineuse projetée à laquelle elles articulent les membres de leurs corps (fig. 1 et 2). Elles semblent associer leurs jambes, leurs bras et leur buste aux segments de cet objet lumineux en perpétuelle complexification et ajuster leurs épaules, leurs hanches ou leur bassin à ses angles. De nouvelles lignes apparaissent à mesure que les interprètes s'inscrivent au sein de ce système, comme si leurs corps engendraient de nouveaux croisements, dessinaient des tracés supplémentaires. Quand enfin les trois femmes roulent au sol, jusqu'à ce que leurs bustes se trouvent alignés, bord à bord, et lèvent leurs bras et leurs jambes pour les fléchir et les balancer dans un véritable enchevêtrement ondulant, elles semblent se transformer en un massif de végétation marine (fig. 3), de sorte qu'un flou vient brouiller toute tentative de dénombrement ou d'attribution des membres en présence. Sans déguisement, sans gestes mimétiques ni acrobaties, les interprètes de *Kernel* paraissent s'affranchir des normes de l'apparaître et des principes de fonctionnement caractéristiques de l'anatomie humaine; elles défont et revoient l'organisation, les nœuds, la dynamique et les hiérarchies conditionnant et animant ordinairement la motricité humaine si bien que quelque chose en elles donne le sentiment de glisser ou de circuler de l'individualité à l'espèce, de l'humanité à l'animalité, d'une espèce à une autre, du vivant au mécanique ou du règne animal au règne végétal. Les

identités corporelles se refusent, se modifient et la cohésion de chacun de ces êtres en mouvement se révèle plastique, poreuse et variable. La diversité manifeste des modalités gestuelles ici engagées se répercute en porte-à-faux en un éclatement ambigu, une multiplication des types de corps qui semblent effectuer, montrer et finalement être (incarner) ces motricités. Quelque chose, dans ces corps qui se meuvent et se montrent – et conservent d’ailleurs manifestement leur morphologie – s’offre comme pluriel, problématique, contingent : voici que se soulève, écrit L. Louppe, « la question “quel corps ?” que pose toute œuvre chorégraphique contemporaine »¹.

Je voudrais maintenant étudier ce qui se montre dans la phénoménalité des mouvements et des corps des interprètes d’une danse qui n’a ni vocabulaire ni syntaxe gestuels prédéterminés. Il va s’agir de montrer qu’elle n’exhibe pas véritablement de formes, de figures ou de pas, qu’elle ne se laisse pas saisir pour elle-même mais échappe vers le dévoilement de façons d’être corps. Par conséquent l’attention et la perception du spectateur ne se focaliseraient pas sur les manifestations gestuelles qui se donnent, mais tendraient à glisser, à dévier en porte-à-faux vers l’expérience d’une ou des corporités instables et ambiguës qui en émergent. Je reprends ici le terme de « corporité », employé par Merleau-Ponty en particulier dans son cours sur *La Nature* et conceptualisé par M. Bernard², pour m’écarter de l’idée d’un corps aux contours anatomiques fixés et aux aptitudes motrices prédéterminées et lui préférer l’évocation d’un corps vécu, éprouvé, polarisé par des projets, dont la cohésion est dynamique et souple, faite d’ombres et de soulignements, de nœuds et de franges. Cette corporité se

1 L. Louppe *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p.75. Je précise cependant que L. Louppe s’intéresse à cette plasticité de l’expérience corporelle et motrice telle qu’elle est vécue et explorée par les interprètes, et analyse les moyens employés par les chorégraphes pour accompagner les danseurs dans cette multiplication des possibles. Je maintiens quant à moi ma perspective, du côté de la découverte et de l’expérience de l’apparaître, de l’événement du spectacle de danse par les spectateurs.

2 Il affirme vouloir poursuivre les approches des « philosophes et esthéticiens contemporains [qui] s’accordent pour subvertir radicalement la catégorie traditionnelle de “corps” et nous en proposer une vision originale, à la fois plurielle, dynamique et aléatoire, comme jeu chiasmatisque instable de forces intensives ou de vecteurs hétérogènes. Vision qu’il est opportun de désigner désormais par le vocable aux connotations plus plastiques et spectrales de “corporité” ». [*De la Création chorégraphique*, op. cit., p.21]

Il précise, concernant les œuvres de danse contemporaine que

« l’image scénique de la corporité, même dans sa plus stricte immobilité et la permanence du flux lumineux, non seulement ne cesse de se décomposer au fur et à mesure de ses apparitions mais, curieusement, semble, par les oscillations perceptives, vouloir se dérober à une reconnaissance éventuelle de son être propre. [...] Or ce processus se renforce nécessairement et, *a fortiori*, lorsque la corporité exhibée n’est plus seulement immobile mais animée par une pulsion motrice ininterrompue qui la métamorphose en une diversité infinie de déplacements, mouvements, gestes, postures, attitudes, changements d’orientation, expressions physiologiques, autrement dit, en un jeu incessant et plus ou moins désordonné de figures hybrides et fugaces qui nous interdisent toute tentative d’en cerner l’hypothétique unité annoncée par la désignation trompeuse du mot “corps” ». [*Ibid.*, op. cit., p.88]

donnerait, au cours des pièces chorégraphiques, à la fois comme le transcendantal et l'émanation des conduites qui la révèlent. Elle ne se définit pas par des propriétés mesurables mais se dévoile à même ses apparitions et son contexte, ici et maintenant ; elle se décrit moins par subsomption que par l'appréciation et la qualification des impressions qu'elle produit. La corporéité s'esquisse obliquement à travers des modalités motrices et s'approche donc latéralement. Ainsi, alors qu'on associe ordinairement un comportement, des enchaînements de mouvements à un genre et une espèce, un règne et une race, comme si l'organisme conditionnait mécaniquement les compétences et les qualités motrices, alors que, dans les spectacles d'une danse (classique, hip-hop, acrobatique, folklorique, baroque, *etc.*) dont la réalisation répond à certains *requisits*, les gestes effectués et exhibés par les interprètes sont subordonnés à une morphologie archétypique, à un vocabulaire et à une syntaxe prédéterminés, dans les spectacles d'une danse qui se détermine à mesure qu'elle se déploie l'apparaître des mouvements tend à s'effacer ou s'estomper au profit de la manifestation d'une corporéité à l'œuvre ou même des modulations et des transformations par lesquelles cette corporéité peut passer. L'expérience offerte par les interprètes de cette danse dite contemporaine n'est donc pas celle de positions et de mouvements exigeants, attendus et reconnus, accomplis par des corps façonnés en vue d'incarner un modèle moteur, mais celle du porte-à-faux par lequel des corps humains, suivant les mouvements qu'ils effectuent et la façon dont ils se meuvent, se libèrent de l'exclusivité des lignes de force de la corporéité humaine ordinaire, en laissent émerger d'autres, basculent d'une corporéité à une autre, donc jouent avec ses frontières plastiques et dynamiques, en manifestent la porosité, jusqu'à les dépasser.

a] Mobiliser et moduler le schéma corporel

Quand *Le cri*¹ commence, les projecteurs éclairent deux femmes dont les liens de parenté sont visibles. Dalila Belaza et la chorégraphe Nacera Belaza sont debout côte à côte, habillées d'amples vêtements de sport, les cheveux noués. Leurs mouvements naissent et apparaissent progressivement. On ne distingue d'abord guère que des piétinements, de légers mouvements de rotation de la tête, des bras puis du buste. Le plateau étant nu et sombre autour des danseuses, l'attention se laisse absorber par ces événements moteurs ; mais la répétitivité des enchaînements exécutés use et dénoue cette focalisation sur les gestes. Au-delà ou en deçà de chaque mouvement effectué, quelque chose chez ces femmes se transforme, chacune semble incarner, animer et déployer une unité dynamique en expansion. Leur allure avait d'abord pu paraître quelque peu avachie ou pataude, sans doute en raison de leur habillement large, sans forme, mais peut-être aussi de leur attitude. Or à mesure que les mouvements prennent de l'ampleur et de la vitesse, une force centrifuge jaillit de ces corps, leur centre de gravité semble s'élever, leurs jambes se contracter, et leurs bras s'allonger à chaque fois qu'ils traversent l'espace. Leurs têtes tournent si souvent et si vite qu'on finit par ne plus en distinguer l'avant de l'arrière, on ne perçoit plus qu'une boule tournant sur elle-même, emportée par les allées et venues en spirales d'un axe autour duquel s'enroulent, se déroulent et s'envolent des membres désarticulés (cf. photographies ci-contre). Les mouvements réalisés par les danseuses se refusent à apparaître pour eux-mêmes, ils se retirent pour laisser émerger

1 Créé à l'occasion des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis, au Centre National de la Danse, à Pantin, le 10 mai 2008.

latéralement une structure dynamique en cours de mutation, c'est-à-dire une corporéité instable, ouverte, véritable « champ de tensions »¹ dont « les lignes de force »², « la polarisation »³ se transforment.

Pour penser ce « fond du mouvement »⁴ qui à la fois conditionne l'acte et en résulte, Merleau-Ponty reprend la notion de « schéma corporel » fondée par le psychologue H. Head et retravaillée par ses successeurs P. Schilder et J. Lhermitte. Je m'arrête sur deux aspects de ce concept importants pour mon analyse. Premièrement, ce schéma ne correspond pas à l'allure, ni à l'anatomie du corps; il ne consiste ni en une perception positive, ni en une représentation expresse. E. de Saint Aubert rappelle qu'il s'agit d'« un schéma plastique, en perpétuelle restructuration dans des phénomènes d'extension et de contraction »⁵, c'est-à-dire d'un système dynamique et fluent de niveaux, d'accents et de proportions que l'on éprouve; ce schéma offre un appui, aussi bien de l'ordre du support, de l'assise, que de l'élan, de la prise, et ouvre sur le monde et les autres. Il est un ressort de ce que Valéry, et Mer-

1 *Le Monde sensible et le monde de l'expression*, p.133 :

« dans nos *mouvements* il y a très peu de représentations de mouvements : régulation du mouvement par messages qui s'inscrivent dans le champ de tensions sans donner lieu à représentations, même pas de représentation du mouvement avant le mouvement ».

2 *L'Institution. La passivité*, p.223. Dans ce passage, Merleau-Ponty établit une analogie entre les axes structurant la vie motrice et perceptive et ceux qui organisent la vie psychique et affective. Dans les deux cas on a à faire à des lignes de forces, des valeurs qui ne sont pas représentées ni perçues pour elles-mêmes mais qui opèrent en donnant son relief à la situation :

« la norme du perçu est sous les apparences partielles. Il n'y a pas seulement schéma corporel co-constituant des dimensions spatiales; il y a schéma praxique qui fait les dimensions de l'intersubjectivité, comme le premier me donne les distances transformées en shilling et pences, le second me donne les autres transformés en ce qu'ils valent ou signifient pour ma "machine à vivre"; le schéma praxique de Mme B. est organisé autour du drame de K1. Ce drame eu déposé en elle comme un principe de classement de tout ce qu'elle perçoit. Les événements cristallisent sur ces lignes de force – modifient l'implexe et sont modifiés par lui – sont "compris" par lui sans pensée expresse comme la distance par le corps qui se meut sans estimation expresse de la distance ».

De la sorte, le mouvement perçu se donnerait comme mise en œuvre d'un schéma corporel et praxique et les œuvres de danse dévoileraient l'articulation en porte-à-faux du mouvement manifeste et du schéma latent qui le structure.

3 *Ibid.*, p.252 :

« en tant que ce qui advient, le présent, n'est pas tableau : il est une variation de mes prises, un écart de mes ancrages. [...] Perception d'un événement : la guerre, la personne aimée, comme elle est loin d'être spectacle devant moi – c'est une certaine posture de mon corps social, de mon être pour autrui, prenant position envers quelque chose en quoi il se retrouve, comme l'espace est pour moi une certaine polarisation de mon schéma corporel reprenant à mon compte une part de l'espace extérieur ».

4 *Le Monde sensible et le monde de l'expression*, p.127.

5 E. de Saint Aubert *Vers une Ontologie indirecte*, op. cit., p.239.

leau-Ponty à sa suite, nomment « la machine à vivre »¹, évoluant avec nos activités, notre histoire, nos rencontres et nos projets et nous permettant d'évaluer les écarts, inhabituels ou inattendus, que l'adversité nous oppose et nous impose. Dans ses cours sur « Le problème de la passivité : le sommeil, l'inconscient, la mémoire », Merleau-Ponty compare le fonctionnement du schéma corporel et celui de l'inconscient : critiquant l'idée de pensées séparées de la conscience et agissant sur celle-ci de façon dissimulée, il propose une analogie entre le « vide opérant »² de l'inconscient et le « jeu dans nos dimensions » permis par le schéma corporel. La corporéité envisagée sur ce modèle relèverait finalement d'un « je peux », principe régulateur mais variable, offrant un ensemble de dispositions et d'axes, distribuant les perspectives, privilégiant certaines postures et estompant d'autres tendances. Merleau-Ponty affirme finalement que ce « je peux » « établit et rétablit ses normes en distribuant [des] valences [...] sous les apparences partielles »³. Deuxièmement, ce schéma, que le philosophe qualifie aussi de « praxique », est « universel-latéral »⁴ : il peut être éprouvé à même le comportement d'autrui, qui « apparaît donc comme l'enveloppe visible d'un autre schéma corporel »⁵. Certes, il demeure immanent à un exister ou un agir, mais il n'est pas secret, ni hermétiquement enfermé ; il se communique, et serait même le *medium* ordinaire d'une compréhension – sans représentation, par adhésion – des apparitions d'autrui. Merleau-Ponty décrit cette transi-
 tivité comme un empiètement et l'explique par le caractère inachevé, inchoatif du schéma corporel. La variabilité, et finalement la contingence de cette unité dynamique et fluente la maintient ouverte, en quête d'une cohésion « interhumaine », de sorte que « mon schéma

1 Merleau-Ponty reprend cette expression valéryenne en particulier dans son cours sur *Le monde sensible et le monde de l'expression* :

« pour qu'il y ait une "perception immédiate" du mouvement comme "fait très clair " [Bergson *Matière et mémoire*, Paris, Alcan, 1ère édition : 1896, p.213] il faut médiateur entre mon indivision et la division de l'en soi, il faut une commune mesure entre eux, qui est fournie par mon corps, à la fois chose et saisi intérieurement. C'est ce qui va faire rayonner l'indivision dans les choses et rendre possible le mouvement. [...] Seulement à quelles conditions mon corps peut-il remplir la fonction de médiation ? C'est en tant qu'il est à la fois dans l'espace "réel" et perçu de l'intérieur dans l'indivision de son mouvement. (...) Il faut donc que mon corps s'étende dans l'espace d'une manière qui lui est propre et qu'il communique au monde entier en tant que prolongement de mon corps – Il faut que mon corps soit comme une "machine à vivre" [Valéry *Variété V*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2002, p.669] le monde, le distributeur de l'indivision grâce à sa spatialité privilégiée ». [p.91-92]

Voici le texte de Valéry dans lequel cette expression apparaît :

« Comme si quelqu'un se servait de ma *machine à vivre*. [...] Ceci combinait le mouvement de mes jambes marchantes et je ne sais quel chant que je murmurais ou plutôt qui se murmurait *au moyen de moi* ».

2 Cette citation et la suivante : *L'Institution. La passivité*, p.222.

3 *Ibid.*, p.223.

4 *La Nature*, p.281.

5 *Parcours 1935-1951*, p.177.

corporel se projette dans les autres et les introjecte, a des rapports d'être avec eux, recherche l'identification, s'apparaît comme indivis avec eux, les désire»¹. La perception du corps et des mouvements d'autrui se convertirait d'emblée en une expérience de son schéma corporel, ce qui revient à dire qu'elle consiste moins en une saisie expresse de son apparence, de ses aspects sensibles, qu'en une tendance à participer « intuitivement »², sans pour autant l'imiter, à l'« ordre » ou à la polarisation qui anime sa conduite. Merleau-Ponty illustre l'efficacité de cette « imprégnation posturale »³ par la capacité de l'enfant à apprendre de nouveaux mouvements en observant des individus qui les effectuent, témoignant que « la perception peut se traduire par une organisation motrice inédite »⁴. Il en souligne également la mise en œuvre chez « des spectateurs d'une partie de football qui font le geste que le joueur devrait faire à tel moment »⁵ pour assurer sa victoire ou éviter sa défaite. Le philosophe pense donc le schéma corporel comme porte-à-faux, et cela de deux points de vue. D'une part ce schéma est le fond sur lequel repose, dans lequel s'installe celui qui vit et agit, mais ce système d'accents et de normes est fondamentalement dynamique ; il n'est pas représentable expressément mais ressenti comme un « je peux », ouvrant un panel de dispositions latentes, et il n'est pas plus prédéterminé que fixe, il évolue et se déplace avec les projets moteurs et les situations : il est donc en porte-à-faux avec les caractères sensibles relativement stables de l'anatomie. D'autre part, il se partage, circule latéralement en porte-à-faux avec les frontières apparentes séparant les corps et les actes individuels.

Cette notion permet alors de penser les modalités d'apparaître des mouvements humains lors des spectacles de danse contemporaine : dès lors qu'il ne s'agit pas d'exhiber des mouvements dont l'exécution est réputée difficile et/ou la forme s'avère fixée dans un vocabulaire traditionnel, ni d'exposer des corps façonnés suivant un modèle (re)connu, la présence des interprètes et la manifestation de leur corps en mouvement (ne serait-ce que le mouve-

1 *La Nature*, p.287.

2 *Le Monde sensible et le monde de l'expression*, p.133 :

« Le corps remet en question distinction conscience ou sujet - objet, perception (pour soi) - mouvement (dans l'espace, en soi). 1) Schéma = concret, visible comme un dessin, nous n'avons pas à le penser, le comprendre n'est pas difficile, il est comme plan aide-mémoire qui n'a même pas besoin d'interprétation. Et cependant schéma ≠ individu opaque et fermé sur soi, notre corps est un système, le schéma indique l'essentiel, il domine les détails, il dégage le sens, il indique un ordre, un intérieur du processus. C'est donc comme une idée naturelle, une pensée donnée à elle-même, une intellection implicite, un savoir que nous avons parce que nous sommes. 2) Et comment cela est-il possible ? Parce que le schéma corporel est essentiellement attitude envers..., ouverture à des buts..., fond d'une praxis ».

3 Expression reprise à H. Wallon. *Parcours 1935-1951*, « Les relations avec autrui chez l'enfant », p.221.

4 *Le Monde sensible et le monde de l'expression*, p.133.

5 *Parcours 1935-1951*, « Les relations avec autrui chez l'enfant », p.216.

ment respiratoire, de la vie) ouvrent sur l'expérience d'un porte-à-faux par lequel ces apparitions tendent à échapper pour s'articuler à un schéma corporel. Or en éprouvant les possibles ouverts par ces schémas, en ressentant la variabilité de leur polarisation et de leur mise en œuvre, donc en accompagnant les danseurs dans une exploration des corporéités recélées par les corps, le spectateur découvre, parcourt et sonde la contingence comme les surprises potentielles de son propre fond corporel et praxique. Ainsi, dans *Le cri* de Nacera Belaza, la répétitivité et le *crescendo* des mouvements défont les liens qui tendent à arrimer l'attention du spectateur à chaque geste que les deux femmes effectuent. Progressivement on est amené à expérimenter, en filigrane de ces enchaînements moteurs, une corporéité s'enroulant et se déroulant en spirale et dont le centre de gravité s'élève avec les mouvements centrifuges et descend avec le retour centripète des bras. Pour certains spectateurs, cette exploration des possibles de la corporéité humaine, en deçà des caractères anatomiques et depuis l'apparaître des mouvements peut toucher au vertige, voire au malaise. Par exemple, la transitivité des schémas praxiques peut être ressentie avec une certaine violence, sur le mode d'un littéral empiètement, durant *Ad astra*¹ d'Emmanuelle Vo-Dinh ou *Matter*² de Julie Nioche (fig. 1). Dans ces œuvres chorégraphiques les interprètes visitent certaines accentuations extrêmes de la corporéité féminine si bien que le spectateur est amené à traverser les omissions et les dénis, les interdits, les manques, les saillies du désir mais aussi les contradictions, les excès, les irruptions du désordre ou les ambivalences qui peuvent morceler, disloquer, écarteler, voire déchirer cette corporéité. Dans le dernier tiers d'*Ad astra* en particulier (fig. 2 et 3), le spectateur assiste à une succession de soli et de moments collectifs dont émergent des corporéités divergentes, animées par des normes ou des axes moteurs spécifiques relevant de types dynamiques dissociés, impossibles pour reprendre un terme récurrent chez Merleau-Ponty. L'un de ces schémas se manifeste par des élans qui prennent naissance dans le sternum et dont les mouvements jaillissent depuis une cage thoracique ouverte jusqu'à l'explosion, projetant le reste du corps en arrière; une autre corporéité féminine semble articulée autour du ventre, de viscères agitant le bassin; dans une troisième le tronc est au contraire comme suspendu aux membres, au milieu de bras et de jambes toujours en extension et cherchant leurs appuis dans une lointaine périphérie, aussi loin que possible d'un buste manifestement pe-

1 Créé dans le cadre du Festival Agitato, au Triangle, à Rennes, le 13 mai 2009.

2 Créé dans le cadre des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine Saint-Denis, au Nouveau Théâtre de Montreuil, le 26 mai 2008.

sant et sans ressort; enfin un quatrième type moteur et corporel concentre toute son énergie autour de la tête, voire du visage, le corps étant ainsi porté à la frontalité et l'élévation. Par le dévoilement de ces schémas moteurs féminins traversés de tensions contraires, le spectateur est confronté aux profondes divergences, voire aux antinomies dynamiques opposant les modalités motrices des interprètes; il s'agit alors moins pour lui d'explorer et d'ouvrir des possibles que d'éprouver le ligotage et le blocage dont le schéma corporel peut être l'expression et l'éclatante virulence des transgressions et des libérations que la corporéité peut connaître.

Les interprètes qui apparaissent dans les œuvres de danse dite contemporaine n'exhibent donc pas les prouesses exécutées par des corps façonnés pour l'emploi et la monstration d'un vocabulaire et d'une syntaxe moteurs transmis par la tradition. Les manifestations émanant de ces corps exposés en mouvement glissent, obloquent vers l'expérience d'un porte-à-faux entre la phénoménalité des gestes et la cohésion dynamique qui traverse et structure cette mobilité. L'apparaître des danseurs échappe finalement à une perception strictement positive, qui se focaliserait sur le dessin de chaque mouvement, sur les formes corporelles et motrices incarnées sur scène; il induit davantage une épreuve de l'articulation des phénomènes produits par ces individus avec les tendances et les dimensions du schéma corporel, du « je peux » qu'ils mettent en œuvre. Les pièces chorégraphiques invitent ainsi les spectateurs à se libérer de l'exclusivité des organisations les plus ordinaires et habituelles de la corporéité pour en explorer et en traverser d'autres. L'expérience du porte-à-faux des conduites manifestes sur les dispositions qui les animent dévoile la variabilité des secondes, sans qu'elle implique une acrobatique multiplication des premières.

b] « Notre étrange parenté »¹ : *l'Ineinander* des règnes et des espèces

En intitulant sa pièce *Bad seeds*² (*Mauvaises graines*), Laure Bonicel joue d'emblée sur une ambiguïté : cette expression décrit-elle un type de semences et de plantes parasites, indésirables, et dans ce cas annonce-t-elle une danse évoquant, voire imitant ces végétaux, ou est-elle employée dans son sens métaphorique, pour désigner des individus dont les conduites pourraient être jugées blâmables, laissant ainsi présager un travail sur les comportements déviants? Un pont peut d'ailleurs être jeté entre ces deux acceptions : des individus se conduisant comme des herbes folles, se prenant apparemment pour des plantes ne dégradent-ils pas leur humanité, ne la perdent-ils pas, au moins en droit? Durant le spectacle, ce balancement entre littéralité, imitation, ressemblance, représentation, d'un côté, et métaphoricité, analogie approximative, mise en perspectives, rapprochement incongru mais fécond, de l'autre, se poursuit. En effet, les mouvements des danseurs et le plus souvent leurs mouvements d'ensemble – les façons dont ils se rapportent les uns aux autres, se regroupent, s'éloignent, se touchent, se répartissent dans l'espace, l'occupent et s'y déplacent – sont tantôt identifiables, ressemblant à des mouvements animaux ou végétaux, présentant certains traits caractéristiques de règnes et d'espèces, et tantôt indéterminés, indéfinissables, exposant des individus qui se déguisent et se conduisent étrangement, poussent des cris étranges et entretiennent des relations inhabituelles avec les autres. Quoi qu'il en soit, les modes de mobilité déployés au cours de cette pièce révèlent ce que des corps, pourtant manifestement humains, recèlent

1 *La Nature*, p.339 :

« Qu'y a-t-il? D'abord de l'être visible ou sensible, des choses avec leurs "côtés" cachés. Parmi les choses, des corps, qui ont aussi leurs côtés cachés, leur "autre côté", leur être pour le vivant (*i. e.* non en tant qu'il est une conscience, mais en tant qu'il a un *Umwelt*). Cela est non constitué par notre pensée, mais vécu comme variante de notre corporéité [...]. La vie animale renvoie à notre sensible et à notre vie charnelle. [...] Étendre à l'animal ce que Descartes dit du corps humain comme corps qu'on ne peut clore sur lui-même à la manière d'un fragment d'espace, parce que l'usage de la vie nous enseigne non seulement l'union de notre âme et de notre corps, mais l'union latérale de l'humanité et de l'animalité. Ce que la méditation de notre "étrange parenté" avec les animaux (donc de la théorie de l'évolution) à nous apprend touchant le corps humain : il est à comprendre comme notre projection – introjection, notre *Ineinander* avec l'Être sensible et avec les autres corporéités ». [p.338-339]

2 Créé au Centre de Développement chorégraphique de Toulouse, le 22 janvier 2009.

de non-humain. Plus précisément, les frontières que l'on attribue ordinairement à l'apparaître d'un être humain en mouvement se trouvent brouillées à trois niveaux : individuel, spécifique et générique.

Premièrement, les limites de l'individualité paraissent s'effriter, parfois jusqu'à se dissoudre. Les danseurs s'entassent au sol ou s'allongent en se reliant par les mains et les pieds ou bien s'emboîtent, serrant leurs bassins les uns contre les autres et levant les bras pour laisser un tremblement circuler et se propager, ou encore dispersés sur le plateau ils semblent traversés par une même vague qui les porte, au même moment et sans cause identifiable, à respirer fortement, à sautiller de façon saccadée, à se désarticuler, ou au contraire ils paraissent transis par une puissance qui les cristallise, les privant de leur souplesse et de leurs articulations pour finalement les engourdir et les raidir au point de les figer. Des unités, des entités, des formations vivantes ou inertes croissent, évoluent et finalement se délitent ; les corps se combinent, certains s'infiltrent et d'autres résistent ; des tendances s'installent, se diffusent, se convertissent en une masse et la régissent, puis elles s'altèrent, les vecteurs et les contours qu'elles engendraient se désagrègent, se perdent, supplantées par d'autres. Les individus ne se donnent plus que comme plis d'un même tissu, rides glissant à la surface d'un même élément. L'humanité, voire le vivant ou même la réalité perceptible, la substantialité se manifestent dans des vagues en porte-à-faux : non seulement les individus, les êtres singuliers empiètent et basculent les uns sur les autres mais chaque partie émerge du tout par un jeu d'appui et d'échappée, d'invagination et de déhiscence. Une identité, certes latérale, oblique et inachevée, ouverte mais profonde, irréductible et indéniable s'esquisse au cœur de la multiplicité ; une dynamique englobante, d'agglomération se fait sentir jusqu'à la surface de la diversité et de la séparation des corps des interprètes. Deuxièmement, les mouvements des danseurs révèlent une corporéité animale, une porosité des frontières entre les espèces vivantes, une aptitude du corps humain à participer à des modes d'exister et d'agir qui ne sont pas humains. Ainsi, sans que l'on reconnaisse nécessairement telle ou telle espèce animale dans tel ou tel comportement caractéristique, sans donc que l'on puisse parler d'imitation, de reprise de formes, les corps en mouvement ne se donnent plus seulement comme humains mais manifestent des qualités que l'on associe à une animalité ou plus exactement des espèces animales non-humaines. Mais surtout, troisièmement, ces transgressions, ces brouillages interviennent jusqu'au niveau des règnes. Par exemple, en usant de quelques accessoires en tissu et en modifiant les vecteurs et les directions de leur mobilité ou même de leur maintien et de leur tonus, les danseurs apparaissent comme des vivants aquatiques, à la lisière de

l'animal et du végétal, comme des coraux, des mollusques, des coquillages ou des crustacés (cf. photographies ci-contre). Les corps en mouvement laissent émerger des modes, des traits d'une vie ordinairement considérée comme très éloignée de l'existence humaine et dévoilent une vitalité dont les différenciations spécifiques et même génériques n'engendrent pas de solutions de continuité, de ruptures. Tant et si bien que certaines positions – par exemple de l'ordre de l'accroupissement, la tête baissée, les bras et les jambes repliés, le dos courbé –, à force d'être tenues, génèrent des apparitions minérales. Certains interprètes entrent progressivement dans des modalités de présence que l'on associe à l'inerte, et les accessoires en tissu qu'ils combinent à leur corps offrent à leur tour, et en conséquence, des images de parasitage – la surface immobile des danseurs semble envahie par de la mousse ou colonisée par des insectes. *Bad seeds* manifeste donc le porte-à-faux par lequel des individus en mouvement peuvent glisser vers d'autres façons d'être et d'apparaître. Les danseurs laissent émerger, s'accroître et se révéler ce qui les relie à l'altérité et leur permet de frôler, voire d'assumer, de traverser manifestement des états et des comportements communément jugés et perçus comme exclusifs de l'humanité. Par leurs mouvements, leurs conduites, les corps semblent transgresser les frontières phénoménales de l'individualité, de l'espèce et du genre. Les individus en scène paraissent se défaire de leurs appuis et contours habituels et gagner des modes de présence et d'action non-humains, se laisser infiltrer par ce qu'ils ne devraient pas être, découvrir en eux des voies d'accès vers d'autres manières de vivre, de se présenter, donc vers d'autres corporalités.

Je retrouve ici, sous un aspect plus spécifique, ce que la notion merleau-pontyenne de « chair »¹ m'a permis de penser concernant l'inscription en porte-à-faux de l'événement d'une œuvre de danse dans le tout du monde. La chair constitue la réalité, dans sa dynamique englobante et jaillissante, elle est un « élément »² toujours en cours de tissage, c'est-à-dire à la fois d'unification, d'association, d'enchevêtrement et de différenciation, de formation. L'apparaître des corps en mouvement dans les pièces de danse manifeste le porte-à-faux de cette chair considérée du point de vue de la vie et des catégories d'êtres naturels. Autrement dit, s'y dévoilent les glissements, les échappées, les empiètements et les enchâssements par

1 J'ai montré que les œuvres chorégraphiques font « danser la chair » dans la mesure où elles manifestent l'émergence en porte-à-faux de ce qui apparaît sur une chair toujours en cours de réversion, tendant à se retourner sur elle-même sans jamais se replier dans une coïncidence à soi. C'est l'apparaître même qui se dévoile ainsi dans la formation de cercles pour ainsi dire concentriques mais suffisamment décentrés pour se différencier.

2 *Le Visible et l'invisible*, p.184.

lesquels les individus, les espèces et les règnes émergent et peuvent se brouiller : la manifestation des corps en mouvement dévoile la chair qu'ils sont et qu'ils révèlent en traçant en son sein des frontières, en creusant des écarts mais aussi en gommant ces lignes de partage pour en inventer d'autres. Dans son cours sur *La Nature*, Merleau-Ponty part d'une lecture d'ouvrages scientifiques concernant la nature et le vivant pour penser à nouveaux frais l'ontologie, pour ressaisir les phénomènes naturels dans leur complexité et leurs dynamiques et ainsi mieux concevoir leur apparaître, les modalités de celui-ci et ce qu'il montre. Le philosophe est amené, avec les biologistes et éthologues, à remettre profondément en question les catégories traditionnelles des sciences de la nature, que la vulgarisation a disséminées dans les mentalités, et à constater l'absence de solution de continuité entre les règnes, à saisir le glissement insensible par lequel on passe de l'un à l'autre. Il remarque alors la pertinence des considérations de Teilhard de Chardin et reprend à son compte cette assertion d'un humanisme si surprenant et difficile : « l'homme est entré sans bruit »¹. En effet, la différence entre l'homme, sa manière d'être corps, d'être là et de se comporter, et le reste de la nature, des vivants en particulier, serait infime et fragile, quoiqu'elle soit immense dans ses conséquences. Merleau-Ponty écrit dans le résumé de son cours de 1957-1958 que

« l'on ne doit pas concevoir hiérarchiquement les rapports entre les espèces ou entre les espèces et l'homme : il y a des différences de qualité, mais précisément pour cette raison les êtres vivants ne sont pas superposés les uns aux autres, le dépassement, de l'un à l'autre, est, pour ainsi dire, plutôt latéral que frontal et l'on constate toutes sortes d'anticipation et de réminiscences »².

Le philosophe prend acte de la dynamique en porte-à-faux par laquelle les individus, les espèces et les règnes se différencient indéniablement, se donnent des contours, mais communiquent aussi, s'appuyant les uns sur les autres, se reliant obliquement tout en s'écartant profondément. Il qualifie d'*Ineinander* ce mode d'exister et d'apparaître par enchâssement, circularité et décalage. Dans cette totalité naturelle, dans cette unité ambiguë de la nature et du vivant qui est aussi diversité, l'humanité comme chaque individu apparaissent comme des nœuds, des points de bascule, donc en porte-à-faux : chaque homme et l'espèce humaine

1 Extrait du *Phénomène humain* cité dans le cours sur *La Nature*, p.339.

2 *Résumés de cours*, cours sur « Le concept de nature : l'animalité, le corps, le passage à la culture », p.136.

ne sont certes que parties, simples « point[s] de passage »¹, mais par là aussi carrefours de la nature. En effet, destitué de ses privilèges, de son trône et de sa place de survol, l'homme gagne une aptitude naturelle à observer et à étudier « les formes d'existence les plus éloignées de nous »², à se dégager des écueils du finalisme ou de l'anthropocentrisme. Pour cela, il se révèle en mesure de se prêter à une « *Einfühlung* méthodique du comportement animal, avec participation de l'animal à notre vie perceptive et participation de notre vie perceptive à l'animalité »³. La vie humaine se trouverait donc en porte-à-faux avec les autres formes de vie – et ce porte-à-faux se manifeste dans certains phénomènes émergeant des comportements et postures de danseurs qui n'exhibent pas tant tel ou tel mouvement ni la réalisation de telle ou telle forme motrice que leur corporéité même, au travail, en quête de ses propres possibles.

La phénoménalité produite par les corps en mouvement lors des spectacles de danse révèle, au-delà de toute imitation et même de toute identification déterminée, la présence latente du non-humain au cœur de la corporéité humaine, la possibilité pour un homme de laisser résonner dans son comportement les échos de conduites réputées étrangères. Ce troublant porte-à-faux, basculant des apparences premières identifiées comme humaines aux apparitions et impressions animales, végétales ou même minérales qu'elles génèrent, s'esquisse dans *Batracien, l'après-midi*⁴ de Bernardo Montet. Ce dernier, chorégraphe mais aussi interprète de la pièce, joue, à la suite de Nijinsky dans *L'après-midi d'un faune*⁵, sur des effets de brouillage d'autant plus déstabilisants qu'ils ne reposent ni sur des mouvements imitatifs, ni sur un décor évocateur. Le plateau est nu : seul un rectangle de plancher, comme une es-

1 Expression employée à plusieurs reprises par É. Bimbenet dans le chapitre « Le narcissisme vital » de *Nature et humanité*. Il désigne par là la place de l'espèce humaine au sein du règne animal et même de la nature en général. L'humanité constituerait pour Merleau-Ponty un rouage, un pivot inséré dans le fonctionnement global de la nature mais aussi dans son historicité, voire sa téléologie. É. Bimbenet insiste particulièrement sur le fait que l'homme ne possède pas de liberté absolue et qu'il est traversé par des tendances dont il n'est pas l'initiateur ; il accompagne donc éventuellement la dynamique de la nature ou de la chair, en favorise et en dévoile certains aspects mais sans les *faire* à proprement parler. Ainsi un spectacle de danse peut être considéré comme un moment, une forme prise par la corporéité mobile et vivante dans l'espèce humaine, se montrant à elle-même enchevêtrée dans un tissu, un complexe, peut-être un labyrinthe de modes d'être, d'apparaître, de vivre et de se comporter. Voir notamment p.218, la description de cette « étrange restitution du phénomène humain, qui vaut en même temps destitution » :

« On peut bien dire [...] qu'en l'homme le hasard se transmue en raison ou le passé naturel en passé de l'esprit ; mais l'homme n'est plus que le lieu ou le point de passage de cette transmutation, dont l'initiative lui vient d'en deçà de lui-même. Ou on peut bien dire encore que l'homme ne cesse de s'inventer, qu'il est un homme "se faisant" ; mais ce pouvoir de se faire ne cesse en même temps de défaire l'homme en direction d'une nature préhumaine ».

2 *Causeries*, p.38.

3 *Résumé de cours*, cours sur « Le concept de nature : l'animalité, le corps, le passage à la culture », p.136-137.

4 Créé dans le cadre du festival Mettre en scène, au Théâtre National de Rennes, le 15 novembre 2006.

5 Créé par les Ballets russes de Serge de Diaghilev, au Théâtre du Châtelet, à Paris, le 29 mai 1912.

trade, apparaît côté cour; la luminosité est faible, un simple faisceau rouge nimbe le corps du danseur quand il gagne l'estrade. Le costume (un académique marbré de couleurs sombres et réhaussé d'un motif de dentelles), le maquillage (reprenant les mêmes marbrures sur le crâne chauve de Bernardo Montet mais accentué sur son visage de larges contours bleus autour des yeux et de la bouche) comme les mouvements de l'interprète ne singent pas l'aspect, les traits ni les conduites d'un batracien (fig. 1 et 2). Dès les premières secondes pourtant, alors qu'il marche, court, étend les bras, manifestant par là les aspects humains de son corps et de sa motricité, quelque chose dans la corporéité du danseur se décale, se déplace et glisse du côté d'une animalité nocturne, peut-être d'un rapport à l'eau. Sa respiration gonfle et dégonfle sensiblement l'arrondi de son ventre; sur son visage se dessinent d'étranges expressions accentuées par la pénombre et les couleurs de l'éclairage (fig. 3). Son centre de gravité s'avance puis descend, ses jambes se fléchissent profondément et puissamment et son buste s'arrondit, se rétracte et s'étend. Aucun de ces phénomènes ni de ses mouvements ne paraît par lui-même porter les marques spécifiques de la corporéité et du comportement des batraciens; néanmoins le spectateur éprouve un irréductible ébranlement face à l'indétermination qui défait l'identité de cet apparaître corporel et moteur; des rituels, des parades, des plongeurs, des ébrouements et des manifestations de plaisir sexuel semblent s'ébaucher sans que l'on puisse en discerner clairement les contours et les étapes, ni les attribuer distinctement à telle ou telle espèce. Par cet exemple, on comprend que les œuvres chorégraphiques qui ne s'adosent pas sur un code moteur traditionnel offrent moins le spectacle de mouvements et de corps déterminés et fixes, rêvés, dessinés et finalement réalisés, que celui de leur latence, des secrètes ressources qu'ils recèlent. Ces pièces dévoilent les enchevêtrements, les glissements ou les résonances que le corps humain peut mettre en branle dès lors qu'il se décale des modalités et des conditions ordinaires de la conduite et donc de l'apparaître. L'exposition d'une danse dont la détermination est contemporaine de son déploiement public révèle la souplesse et la porosité des limites, des frontières et des contours de cette corporéité, elle joue de ces bascules pour faire émerger ce qui paraît être séparé, exclu de et par la mobilité humaine. Les mouvements des interprètes ne se donnent pas un à un, ils se montrent moins en et pour eux-mêmes qu'ils ne génèrent une phénoménalité en porte-à-faux sur la corporéité dont elle émerge et qu'elle atteste, laquelle corporéité s'avère bien plus riche, plus diverse, complexe et ouverte que la corporéité humaine telle que nous la percevons ou croyons la percevoir et nous la représentons ordinairement.

La notion merleau-pontyenne de porte-à-faux permet donc de décrire et de penser l'échappée de la phénoménalité des corps en mouvement des danseurs vers le dévoilement de manières d'être corps plastiques, variables. Au cours des spectacles de danse dite contemporaine, paradoxalement, les mouvements qui se montrent tendraient à se retirer du premier plan perceptif pour dévoiler obliquement les schèmes dynamiques qui les animent. Par là, les interprètes inviteraient les spectateurs à les accompagner dans une exploration des possibles, de la latence de la corporéité humaine, de ses indéterminations et de ses connivences avec d'autres façons d'être, d'agir et d'apparaître. Les parcours et les gestes des danseurs se feraient voyage dans les cosmologies de la motricité humaine. Dans cette mesure, l'expérience d'une œuvre de danse peut être qualifiée de libératrice, comme en témoigne L. Louppe relatant son expérience d'une pièce maintenant devenue célèbre et exemplaire :

«Xavier Le Roy, dans *Self-Unfinished* (1999) : un "soi inachevé". Le corps toujours en chantier. N'en finit pas avec son propre devenir. Au début tout paraît "normal" et même très objectif : "J'ai choisi de travailler dans un espace blanc, éclairé par des néons, ce qui éliminait les ombres, et de rester dans la frontalité"¹. Xavier Le Roy décline un certain nombre de gestes dits "quotidiens" : s'asseoir à une table, marcher, etc. Mais quelque chose se détraque. [...] À un moment, l'artiste s'allonge le long du mur : alors commence le voyage du corps vers son propre chaos. Sortir de la représentation. Amener ailleurs la perception du regardeur. Dans cet échange désiré, le travail de deuil du spectateur sur ses propres repères et le travail méticuleux et difficile de Xavier Le Roy sur son propre corps jusqu'à devenir innommable, se rejoignent»².

La perception s'affranchirait doublement de ses limitations ordinaires, accédant aussi bien au porte-à-faux des mouvements apparents sur le schéma vectorisé qui les anime qu'à celui par lequel les mouvements mettent en œuvre et manifestent la possibilité pour un même individu de glisser d'une corporéité à une autre.

Premier aspect de cette libération : elle offre au spectateur de se défaire de modes perceptifs ordinaires. On peut souligner deux tendances dans la perception quotidienne du mouvement : tantôt elle demeure aveugle ou du moins distraite à l'égard des aspects du mouvement, de son apparence, des phénomènes qu'il engendre, au profit d'une attention exclusive pour l'intentionnalité du geste, tantôt, au contraire, elle se focalise sur ces formes, cette surface phénoménale, et manque la puissance expressive du mouvement, l'inassignable cohésion dynamique qui l'imprègne et qu'il met en œuvre. Les pièces de danse condui-

1 «Penser les contours du corps», entretien avec J. Caux, in : *artpress* n°266, mars 2001, p.20.

2 L. Louppe *Poétique de la danse contemporaine. La suite*, Bruxelles, Contredanse, 2007, p.47-48.

raient l'attention au point d'articulation des apparitions, de leurs conditions et de leurs répercussions, c'est-à-dire au niveau où la motricité est porte-à-faux, glissement en spirale de la corporéité, de la vie même qui s'atteste aux manifestations motrices dans lesquelles elle se déploie, et des types de mouvements qui apparaissent à l'organisation corporelle qui s'y dessine. Ainsi, pour reprendre le célèbre exemple, *Self-unfinished*¹ de Xavier Leroy amène le spectateur à percevoir l'émergence de phénomènes inattendus depuis une situation ordinaire et à éprouver la présence de corporéités incongrues au cœur d'apparitions pourtant identifiables. Or, ce spectacle ne joue pas à proprement parler de l'illusion perceptive et de procédés qui devraient demeurer dissimulés pour fonctionner. Au contraire, les conditions de production des phénomènes sensibles sont exposées et s'avèrent d'ailleurs simples : un éclairage fixe au néon, une table, une chaise, un homme, une chemise, un pantalon noir, des chaussettes, des baskets, une robe tube noire, trois murs et un sol blancs. Les moments et les mouvements de mise en place appartiennent au déroulement même de la pièce, ils sont effectués à vue, sans empressement, avec des gestes précis ; et chaque séquence dure suffisamment longtemps pour que les spectateurs puissent explorer les apparitions engendrées, s'installer dans la situation, traverser l'expérience proposée, éprouver les impressions qu'elle génère, mais aussi saisir les modes d'articulation, de bascule des postures et des conduites du danseur sur leurs manifestations comme sur les structurations qui régissent ces dernières. Dans ce contexte de production phénoménale, l'attention ne se focalise pas ou du moins n'est pas appelée à demeurer polarisée, aimantée sur les seules apparences phénoménales, ni exclusivement sur leurs conditions, leurs modes de production ou leurs répercussions. C'est ainsi l'apparaître même des mouvements qui se donne, le porte-à-faux de la motricité. Par exemple, le spectateur voit Xavier Leroy se déchausser, retirer ses chaussettes et sa chemise et couvrir son buste, sa tête et ses bras avec une robe noire. Seuls ses mains, ses poignets, ses pieds, ses chevilles et sa taille sont nus (cf. photographies ci-contre). Il marche alors la tête en bas et cachée, d'abord à quatre pattes puis les pieds à la verticale appuyés contre le mur. Progressivement, la corporéité du danseur se perd dans ses mouvements de marche, ses déplacements ; son schéma corporel se défait, ses axes se réorientent et se réagencent ; des corporéités de vivants sans tête s'esquissent, plutôt animaux quand Xavier Leroy se trouve

1 Créé à l'occasion de la Berlin Biennale, en 1998.

à quatre pattes, et plutôt humains quand il est à la verticale. Depuis les mêmes apparitions émergent et se superposent, s'enchevêtrent plusieurs manières d'être corps, plusieurs organisations du schéma corporel et praxique.

Seconde dimension libératrice : le spectateur découvre les jeux, les indéterminations et les glissements qui peuvent se faire au sein d'un même corps, donc le porte-à-faux de l'identité corporelle, la coexistence latente d'une pluralité de modalités de comportement, d'apparaître et finalement d'être chez un individu. Xavier Leroy révèle par exemple la possibilité pour son corps d'apparaître comme un poulet plumé ou un énorme embryon mal formé (cf. photographies ci-contre). Il se déshabille et s'installe sur les épaules, dos au public, la tête encore une fois invisible, les bras et les jambes fléchies. Or, de cette posture sourdent progressivement, et sans pour autant recouvrir son humanité, des corporéités, des modes de présence de l'ordre de l'amas de chair plus ou moins organisé, plus ou moins vivant. Un effet de scintillement se produit, une échappée en porte-à-faux des mouvements qui sont exposés à des agencements, des configurations possibles qui se révèlent manifestes alors même qu'elles sont inimaginables, très incongrues. Le jaillissement de ce porte-à-faux est particulièrement spectaculaire au cours d'une séquence pourtant très simple : après s'être montré marchant, s'asseyant, s'accoudant, dans des attitudes typiquement humaines et déjà prégnantes de son style proprement individuel, de sa façon singulière d'être et d'apparaître, Xavier Leroy s'allonge auprès du mur, encore habillé, de dos, et demeure ainsi sans bouger. On assiste alors à l'apparition, à même le corps immobile du danseur, d'une présence qui de plus en plus tend vers l'inertie, pour ne plus se donner que comme tas de vêtements jetés là. Puis l'humanité de cette apparition paraît de nouveau se cristalliser, regagner cette forme, pour reprendre sa vie quand le danseur se relève doucement.

Conclusion

Si la phénoménalité des interprètes, de leurs corps et de leurs mouvements, occupe indéniablement une place spécifique, cruciale dans l'apparaître des spectacles de danse dite contemporaine, elle se donne de façon problématique, comme tout ce qui fait l'avènement de ces œuvres. Or, nous avons pu voir que la notion merleau-pontyenne de porte-à-faux permet de décrire et de penser ses modalités de phénoménalisation, ses échappées, ses articulations et ses bascules. Plus précisément, j'ai dégagé trois dimensions du porte-à-faux mis en œuvre et manifesté par ces corps en mouvement qui s'exposent. Trois dimensions que Merleau-Ponty aborde dans les années 1950 à partir d'une étude des expériences et des analyses de certains psychologues cliniciens comme A. Michotte et A. Gesell¹.

Tout d'abord, j'ai montré que les apparitions visibles des mouvements dans lesquelles se déploie une œuvre chorégraphique induisent chez le spectateur une forme de participation esthésiologique et kinesthésique, donc un basculement du visible vers l'invisible, vers le principe directeur, endogène du mouvement, mais alors aussi une forme de retour vers son propre vécu, depuis, par, peut-être même avec celui des danseurs. Assistant au tracer spatial et apparent des gestes, le spectateur en éprouve le tissage temporel. Les expériences proposées par A. Michotte² concernant la perception du mouvement et les interprétations qu'il en donne

1 Merleau-Ponty propose des comptes-rendus de leurs ouvrages et expose les analyses qu'il en induit en particulier dans le cours de l'année scolaire 1957-1958 intitulé « Le concept de nature : l'animalité, le corps humain, passage à la culture » et dans celui sur « Le monde sensible et le monde de l'expression » datant de 1952-1953.

2 Il projette sur un écran des images de lignes, de points et de courbes dont les rapports se modifient et qui apparaissent et disparaissent. Il montre que le spectateur perçoit ces phénomènes comme des mouvements et plus précisément encore non comme des évocations mais comme des manifestations d'êtres effectuant des mouvements, vivants (ramper, nager) ou orientés (projeter, pousser, s'approcher).

conduisent Merleau-Ponty à affirmer que la saisie du parcours géographique d'un mobile, demeure toujours secondaire ; primerait la compréhension de l'élan qui porte le mouvement, c'est-à-dire la reprise ou les résonances, au cœur de la temporalité de l'observateur même, de ce qui a généré ce déplacement et de la finalité de celui-ci. Percevoir un mouvement consisterait avant tout à sentir un arc temporel qui se tend, à éprouver dans le présent une anticipation et des effets de rétroaction. Étant constitués du même tissu, d'une même chair esthésiologique (percevoir c'est se mouvoir, et se mouvoir c'est percevoir), spectateurs et danseurs se rejoignent ainsi depuis la distance, l'écart même de la visibilité. Merleau-Ponty propose à cet égard une comparaison éclairante : chaque individu vivant serait un « champ électrique »¹ et la perception des mouvements d'autrui consisterait non à en mesurer l'intensité, les vitesses et les fréquences par un calcul de rapports, mais à ressentir les charges et les décharges qui le traversent, l'animent et l'organisent.

Deuxièmement, les pièces de danse manifestent le porte-à-faux des apparitions motrices sur leur environnement. Le tissage qui noue les spectateurs aux danseurs qui se montrent en mouvement s'enracine dans l'inscription des individus dans un même monde, une situation commune, et cet enveloppement réversible se révèle dans un travail de tissage entre les mouvements des interprètes et leurs entours. Par leurs gestes, les danseurs explorent, font apparaître leur milieu et s'y inscrivent ; ils le façonnent tout en s'y montrant enveloppés ; des plis, des sillons et des reliefs, des motifs, des horizons, des fronts et des orientations émergent dans le tissu du perceptible, comme une parole résonne par différenciation, introduction d'écarts et réagencement du champ linguistique. Merleau-Ponty propose de comparer cet apparaître du mouvement corporel à la circonscription d'un *templum*² : un champ est ouvert pour la traversée et la lecture des augures, pour la révélation des écarts et des vecteurs qu'ils

1 *La Nature*, p.200.

2 Merleau-Ponty écrit dans son cours sur *La Nature* :

« Gesell définit le corps comme une espèce de circonscription d'espace : de même que l'augure romain traçait un contour sacré et signifiant, l'organisme définit un *templum* où les événements auront une signification organique. Parmi ces événements se trouvent définis les éléments gestuels. L'un de ces éléments, c'est l'asymétrie du comportement. Quoique construit bilatéralement, l'organisme affronte le monde, non suivant un plan frontal mais suivant un angle : l'homme a des "réactions obliques". Le centre de gravité du comportement tend à se placer en position excentrique par rapport au centre géométrique de l'organisme. [...] Il faut que les objets me semblent en écart par rapport à la position symétrique qui est la position première chez l'embryon, à savoir la position de repos. Il en est un peu ici du comportement comme du langage, chaque mot ne diffère de sens qu'à l'égard des autres mots de la même langue. Le signe est un écart de signes, il est diacritique. [...] De même que le langage ne désigne que par rapport à d'autres signes, de même le corps ne peut désigner un objet que comme anormal par rapport à notre norme, que comme rupture par rapport à sa position de repos. Le corps animal est ainsi défini par Gesell comme une prise sur le monde extérieur ». [p.195-196]

y éveillent. Dans le *templum*, chaque mouvement fait résonner son champ et le champ offre au mouvement une caisse de résonance; le spectateur entre alors dans ce champ sacré du spectacle en cours et tente de s'en faire l'aruspice.

Enfin – et pour penser ce dernier porte-à-faux de la motricité, Merleau-Ponty invite une fois encore à user des métaphores du tissage et de la lecture qui interviennent aussi chez A. Gesell – j'ai montré que, dans les œuvres chorégraphiques, des modèles présomptifs de comportements, des schémas corporels et praxiques dont l'unité reste ouverte et dynamique, des configurations de corporéité toujours en cours et plastiques se profilent, jaillissent en porte-à-faux sur les manifestations motrices et les données figurales et posturales qui apparaissent, mais aussi que ces systèmes de variation glissent en porte-à-faux les uns dans les autres. Les aspects perceptibles des mouvements se donnent comme des fils en cours de tissage, à l'image des touches du peintre¹, d'où émergent progressivement un motif, un « système de puissances motrices »², que Merleau-Ponty qualifie également de « deuxième corps qui s'ajoute au corps naturel »³; ils seraient l'expression, l'éclatement en extériorité, le scintillement d'une modalité d'articulation de forces, de vecteurs, d'un mode d'avancée dans l'apparaître. Et, par un travail d'exploration, de réinvention des procédés et des qualités de tissage, de déstructuration et de réagencement, de dérèglement, de décalage de la machine à tisser elle-même pourrait-on dire, les danseurs dévoilent des possibles latents de la mobilité et donc de la corporéité humaines. Les attitudes, postures et conduites qui s'exposent au cours des pièces chorégraphiques dévoilent en porte-à-faux la variabilité, c'est-à-dire les étonnantes contingence et richesse des vecteurs dont les corps sont imprégnés, du moins que les corps peuvent endosser en jouant sur leur apparaître. Que ces « diagrammes »⁴, parfois

1 Je fais de nouveau référence au film montrant Matisse au travail, plusieurs fois évoqué par Merleau-Ponty. Par exemple il écrit dans son cours sur *La Nature* :

« Le peintre Matisse jette son pinceau à des endroits aussi dispersés que possible et, au bout d'un certain temps, la logique apparaît. C'est la même chose que pour le corps de comportement de Gesell. Des fils se nouent, qui proviennent de partout, et qui constituent des formes indépendantes, et en même temps il se trouve que ces fils réalisent quelque chose qui a de l'unité ». [p.205]

2 *Ibid.*, p.197.

3 *Ibid.*, p.196.

4 Cette désignation, qui occupe une place importante dans la *Logique de la sensation* de Deleuze, apparaît chez A. Gesell et Merleau-Ponty le cite dans son cours sur *La Nature* :

« Gesell donne un "diagramme" du corps du comportement. Il montre comment différentes notions acquises séparément se croisent à certaines dates. [...] Par ce diagramme, Gesell entend montrer "la profondeur et la substance" du comportement : "le diagramme devient alors un modèle vivant dans lequel des myriades de fils morphogènes se nouent en arrière et en avant dans le temps et se placent pour faire un corps organique de comportement se mouvant vers le haut en un cycle spiralé" [*L'embryologie du comportement*, en collaboration avec C. S. Amatruda, traduction de P. Chauchard, Paris, P.U.F., 1953, p. 187] ». [p.199]

constitués d'un enchevêtrement de lignes, soient éveillés, inventés ou projetés par les « moments figuraux »¹ qui les esquissent, ils s'avèrent possibles, accessibles et finalement efficaces dans les corps des danseurs.

Pour terminer sur ce point, je reviens sur la notion de style sur laquelle j'ai précédemment conclu l'étude du porte-à-faux perceptif, c'est-à-dire l'étude des modalités selon lesquelles une œuvre de danse se donne des contours dans le tout du monde sensible. Les descriptions et les analyses du style proposées Merleau-Ponty permettent une fois encore d'éclairer l'apparaître en porte-à-faux à l'œuvre dans les pièces chorégraphiques et plus particulièrement celui sur lequel le spectateur de danse tend à se focaliser : celui des corps en mouvement des interprètes. On constate en effet, comme j'y ai insisté, que cette polarisation de l'attention du public sur la phénoménalité des individus qui se montrent au cours d'un spectacle de danse tient à la dynamique de contagion et de réversibilité qui anime ces manifestations. Or, contagion et réversibilité caractérisent également l'apparaître du style. D'abord, ce dernier se comprend de cette façon : « un style est une certaine manière de traiter les situations que j'identifie ou que je comprends dans un individu ou chez un écrivain en le reprenant à mon compte par une sorte de mimétisme, même si je suis hors d'état de le définir »². Saisir un style, c'est *se laisser investir* par ses accents particuliers, être contaminé par le mode d'exister, de percevoir, d'habiter et d'agir qu'il atteste. C'est le premier aspect de l'apparaître des danseurs que j'ai analysé : les mouvements perçus résonnent en porte-à-faux dans le corps de celui qui les observe, on peut parler d'une forme d'*accouplement* à distance des expériences, du vécu de ceux qui se meuvent et de ceux qui les regardent. De plus, la « déformation cohérente » qui constitue la singularité et la cohésion d'un comportement ne se communique pas seulement d'un individu à l'autre ; les renversions stylistiques n'opèrent pas seulement au sein des êtres qui ont prise sur leur contexte et y déploient une conduite ; elle *rayonne sur l'environnement* lui-même : le style fonctionne comme un « foyer virtuel »³, c'est-à-dire qu'il dessine dans le plat ou la profusion des données sensibles les creux et les reliefs d'un milieu et fait surgir des paysages possibles. Il contamine les circonstances dans lesquels il se présente et s'y reflète pour ainsi dire. C'est le second aspect que j'ai développé : les mouvements effectués

1 Expression récurrente de Merleau-Ponty, comme celle de « propriété figurale », certainement reprises à A. Michotte et particulièrement employées dans le cours sur « Le monde sensible et le monde de l'expression » ; elles désignent les données sensibles qui interviennent dans « l'organisation et la logique de perception du mouvement ».

2 *Phénoménologie de la perception*, « La chose et le monde naturel », p.378.

3 *Le Visible et l'invisible*, p.192.

par les danseurs manifestent en porte-à-faux une manière de vivre un environnement, de s'y inscrire, de le moduler et de se laisser envelopper par lui. Enfin, le style se donne aussi bien comme la condition que comme le résultat des aspects qui le rendent perceptible ; il émane aussi bien des phénomènes qui le manifestent indirectement qu'il sous-tend leur apparition et leur agencement. Il a à la fois *la cohésion d'une structure* qui se maintient, unifie ce qu'elle engendre, et la *plasticité d'un schème* qui se corrige à mesure qu'il se dévoile et s'invente. Merleau-Ponty décrit à travers l'exemple de la démarche d'une femme aperçue ici et maintenant ce porte-à-faux du style, tendu entre une généralité dont il livre un aspect et la différence singulière que sa phénoménalité cristallise : « Une femme qui passe, ce n'est pas d'abord pour moi un contour corporel [...], c'est une manière unique de varier l'accent de l'être féminin et à travers lui de l'être humain »¹. L'observation de cette passante dévoile une façon d'être humain, de traverser humainement le monde et, dans un même mouvement, de l'apparition de cette femme à cet endroit et à ce moment se dégage une situation et une manière de la mettre en œuvre tout à fait particulières. On retrouve ici le troisième aspect que j'ai décrit : le dévoilement d'une corporéité en porte-à-faux sur les mouvements effectués et exposés. La notion de style permet donc de rassembler les trois perspectives selon lesquelles l'apparaître des danseurs au cours d'une pièce chorégraphique se déploie en porte-à-faux, se donne tout en échappant au profit de l'émergence de la dynamique qui l'anime.

1 *La Prose du monde*, « Le langage indirect », p.83-84.

III.

Percevoir de la danse : une expérience travaillée par la question du sens

De l'expérience à sa description, de l'apparaître à la phénoménologie, de l'événement chorégraphique à son étude, il y a un écart. Pour développer ma thèse, qui se veut à la fois fidèle à ce qui advient au cours d'un spectacle de danse et méthodique, c'est-à-dire attentive aux exigences propres au cheminement de la pensée et de son exposé, j'ai choisi de suivre le *pharmakon* merleau-pontyen et d'opérer par réduction. Partant du constat obvie selon lequel les œuvres de danse s'avancent vers leur public et se présentent à lui en se déployant phénoménalement, j'ai d'abord interrogé leur apparaître au sein du tout du monde sensible. La notion de porte-à-faux m'a alors permis de penser les modalités selon lesquelles des pièces chorégraphiques se donnent des contours dès lors qu'elles ne s'appuient sur aucun cadre prédéfini, n'ont pas ni sillon ni *medium* assignés, et se déploient donc selon un régime problématique. Elle m'a également permis d'entrer plus avant dans la phénoménalité de ces œuvres et de penser ce qui s'y montre, comment leur production phénoménale se révèle et ce qu'elle

manifeste. Ensuite, de nouveau guidée par l'expérience et le constat selon lequel le spectateur de danse tend à polariser son attention sur l'apparaître des danseurs, j'ai interrogé les raisons et les modalités de cette focalisation sur la phénoménalité des corps en mouvement. Une fois encore la notion de porte-à-faux s'est avérée opératoire pour penser ce qui arrive et apparaît lorsque des individus s'exposent au cours d'un spectacle d'une danse qui n'a ni vocabulaire ni syntaxe assignés. Poursuivant cette « ascension sur place »¹ au sein de l'apparaître des pièces de la danse dite contemporaine, je voudrais maintenant interroger son inscription dans ce que Merleau-Ponty nomme le monde culturel, c'est-à-dire institué et sans cesse modifié par et pour les hommes. Pour cela, je ne sors pas de la considération phénoménale et de la description de ce qui se donne et advient quand un spectacle de danse a lieu.

Quand une danse se réalise et s'expose, elle fait littéralement sens, elle produit des effets de sens. Le spectateur d'une œuvre chorégraphique fait l'expérience d'une émergence signifiante, ou plus précisément il sent qu'il est *question* de sens, que se soulève le problème, non pas d'abord de la saisie d'une signification, mais de la mise en branle d'un signifier, d'un processus signifiant. Avant d'entrer dans l'étude de ce surgissement problématique d'une signifiante, c'est-à-dire de l'opération par laquelle retentit un appel au sens, plutôt qu'à la compréhension d'un message, il faut souligner que la séparation à laquelle je procède entre les mondes sensible et culturel, apparaissant, perceptible d'un côté et signifiant, intelligible de l'autre résulte des nécessités de la réflexion. Merleau-Ponty n'a cessé de le répéter, le réel c'est la phénoménalité, et la phénoménalité est toujours déjà signifiante, traversée de sens et d'expressivité. En 1959, réfléchissant aux modalités de présentation de la méthode et du plan de son ouvrage à venir, cherchant à prévenir les malentendus et les mésinterprétations qui ont jalonné la publication de ses travaux, le philosophe écrit :

« Chaque degré "dépassé" reste en réalité présupposé [...] Il s'agit d'ascension sur place – [...] Circularité : tout ce qui est dit à chaque "niveau" anticipe et sera repris : p. ex. je fais une description de l'*Einführung* esthésiologique qui n'est ni fausse, ni "vraie" au sens absolu : car il s'agit de toute évidence d'une "couche" séparée abstraitement – Elle n'est pas fausse non plus, puisque tout le reste y est anticipé : à savoir l'*Einführung* du Je pense. [...] Le passage de la philosophie à l'absolu, au champ transcendantal, à l'être sauvage et "vertical" est *par définition* progressif, incomplet. [...] L'incomplétude de la réduction

1 *Le Visible et l'Invisible*, p.231.

[...] n'est pas un obstacle à la réduction, elle est la réduction même, la redécouverte de l'être vertical.
– Il y aura donc toute une série de couches de l'être sauvage. Il faudra recommencer plusieurs fois l'*Ein-
führung*»¹.

L'usage des guillemets dans ce texte manifeste clairement la difficulté : comment expliquer pourquoi et comment on sépare ce qui ne l'est pas, comment nommer les moments, les passages et les articulations d'une analyse qui progresse par récurrence et inflexions ? De l'apparaître au signifier il n'y a pas solution de continuité, mais bien porte-à-faux. Apparaître c'est déjà signifier et signifier c'est encore apparaître. Néanmoins, le passage à la signification, le processus de signifiante marque un décentrement. Participer à cette opération c'est d'une certaine façon se laisser détourner de et par la pure et simple phénoménalité, c'est suivre le glissement auquel les apparitions sensibles invitent, échapper à leur observation stricte et donc, sous l'égide du perceptible et en son sein, c'est échapper à la sidération et à l'immersion dans la profusion incessante des manifestations sensibles au profit d'une forme de sublimation, de traitement symbolique du perçu. Puisque pour accéder à la description de l'avènement d'une œuvre de danse et ainsi se donner les moyens de penser les modalités de sa donation il faut procéder par ordre, suivant le *pharmakon* merleau-pontyen de la réduction, je poursuis mon cheminement : partie de l'apparaître des pièces chorégraphiques, du tracer de ses frontières à ses productions phénoménales et de cette productivité à sa dimension plus spécifiquement motrice, je m'engage maintenant vers l'étude de ses effets de sens.

Dès lors qu'une œuvre de danse se déploie et apparaît, elle fait événement dans le monde culturel et y trouve une place, voire s'y positionne car en se donnant une filiation elle ouvre de nouvelles perspectives sur lui. Chaque spectacle propose non seulement un mode d'exposition et d'inscription dans une situation, mais aussi un mode d'adresse, d'entrée et de mise en relation, d'approche de l'être ensemble ; il s'insère et se dépose dans des existences, les module, participe à des systèmes d'échanges qu'il nourrit, fluidifie ou au contraire tend à enrailler ; il génère du sens, entre en résonance avec les débats, questions et enjeux qui lui sont contemporains, s'articule à l'histoire, trace des perspectives sur le passé et en ouvre pour l'avenir. Par là, l'advenue d'une pièce se fait événement culturel, action symbolique. Pourtant, s'agissant d'un art qui s'invente, se détermine et se positionne depuis la contemporanéité de son accomplissement spectaculaire, s'agissant donc d'un art qui éclot et se déploie depuis, avec et par la contingence mais aussi l'enchevêtrement de systèmes culturels exis-

1 *Ibid.*, p.231-232.

tants, l'irréductible inscription de ses œuvres dans le monde culturel se révèle particulièrement problématique. En effet, si faire sens consiste à user d'un code dont les règles d'usage sont connues et partagées, à y composer une variation et ainsi à se faire comprendre, c'est-à-dire à sortir de la pure idiosyncrasie pour alimenter des échanges, s'inscrire dans un réseau de production et de circulation des idées et finalement formuler et communiquer de l'inédit, créer et transmettre de l'imprévu, ouvrir de nouvelles orientations de pensée et défricher d'autres champs de questionnement, on peut se demander si une danse qui se veut contemporaine peut participer à cette vie symbolique. Comment une œuvre sans sillons traditionnels préalablement déterminés et reconnus comme siens, sans syntaxe, ni vocabulaire institués et assignés, sans *medium*, ni champ propres, comment une œuvre qui révèle et délimite ses ancrages, ses caisses de résonances, ses chemins et ses chevaux de bataille à mesure qu'elle apparaît peut-elle introduire de l'écart, une différence manifeste et repérable, communiquer, se faire comprendre, proposer en partage, transmettre et ouvrir des voies ? Ces pièces d'une danse qui, à chaque fois de nouveau, s'initie, émerge et se caractérise, a lieu et se donne une place dans le tissu culturel alors même qu'elle se propose aux spectateurs, ne risquent-elles pas de demeurer inabordables, incompréhensibles, d'échapper radicalement ou de se perdre dans l'éclatement des associations, projections, références et interprétations de chacun, ou même de se manifester comme de purs signes du temps et de se déposer comme des documents témoignant d'une époque, d'un lieu et d'un moment de la culture ? Au fond, on peut se demander si, pour être contemporains, les spectacles de danse ne se referment pas sur le fantasme d'un apparaître purement sensible alors que le monde symbolique et institué de la culture accueille et enveloppe tout ce qui arrive et apparaît. Exigeraient-ils un mode de réception à la fois très spécialisé, méthodique, de l'ordre de la réduction, et artificiellement, voire illusoirement coupé de la dynamique et des fluctuations de la culture ? La danse contemporaine tendrait-elle à renoncer aux ressources de la vie culturelle, à ses bouillonnements, son feuilletage de sédimentations et ses révolutions ? S'exclurait-elle de l'histoire, résisterait-elle au capharnaüm des histoires humaines ? Mais ainsi, n'est-ce pas à la création en tant que telle qu'elle se refuse, c'est-à-dire à la tentative de déplacer des lignes, à l'ambition d'étonner, de réveiller des élans oubliés, de faire résonner des échos, d'inventer des rapprochements et finalement d'attiser les désirs et d'ouvrir des perspectives ?

Pourtant, les pièces de danse contemporaine génèrent bien du sens, elles se présentent et s'expérimentent comme des événements symboliques ; non seulement elles sont prises dans le monde et un contexte culturels, mais elles s'y installent, y prennent position. L'appar-

rition et l'usage de chaises et de tables dans certains spectacles – exemple simple, apparemment minimal et cependant profus, voire complexe – devrait me permettre d'illustrer cette affirmation. Parce que les chaises et les tables nous sont quotidiennement utiles, dans une multiplicité d'activités, elles drainent quantité de références, de sens, d'histoires. Le simple fait d'introduire ces objets dans une pièce de danse, de les confronter et les associer à des corps d'hommes qui s'exposent, face à d'autres le plus souvent assis dans l'ombre, tout comme le choix d'en reprendre ou d'en détourner certaines fonctionnalités s'avèrent déjà des prises de position, des manières de s'inscrire et de se différencier au sein de codes culturels. Par un jeu évocatoire et spéculaire, le spectacle des chaises et des tables et de leur usage fait émerger des possibles, des souvenirs, des images, des idées, il vient interroger des pratiques sociales et leur place dans l'art, sur scène, mais dévoile aussi et questionne la situation et l'attitude du public à l'égard de l'événement qui a lieu, invite à jeter des ponts entre l'expérience du spectacle et d'autres moments de l'existence, à créer ou laisser circuler des résonances, à favoriser ou au contraire à endiguer certaines interactions.

Au cours de certaines de ses improvisations, il arrive que Boris Charmatz se munisse d'une chaise, l'installe sur le plateau, face au public, et convie un spectateur à s'y asseoir¹ et à y demeurer les yeux fermés durant toute la durée du spectacle. En inscrivant au cœur de l'événement chorégraphique un individu passif, réceptif, un complice qu'il aveugle et assigne à une confiante disponibilité quoiqu'il advienne (il demande à cette personne de demeurer immobile, y compris s'il la touche, s'appuie sur elle ou la déplace), il ébranle et démultiplie à la fois le dispositif spectaculaire. Par ce moyen, en effet, il souligne et interroge la façon dont ses propositions de danseur et la présence d'un public attentif s'articulent et communiquent. Les spectateurs sont-ils pris en otage par ce qui leur arrive, victimes consentantes ? Pourquoi obéissent-ils aux règles que les artistes posent, implicitement ou explicitement : par habitude, par peur du ridicule, par bienveillance, voire par confiance, ou parce qu'ils désirent participer à l'avènement de l'œuvre ? Jusqu'à quel point un interprète peut-il associer, allier les spectateurs à ses propres actes : jusqu'à se saisir de leurs corps, en faire des supports, les attraper, les soulever ? Dans *Ha! Ha!*², Maguy Marin propose quant à elle un dispositif de chaises qui

1 J'ai déjà décrit la mise en œuvre de ce dispositif – que Boris Charmatz et ses collaborateurs nomment eux-mêmes « La chaise » – au cours de la rencontre de ce chorégraphe avec Hans Bennink et Antonija Livinstone à l'occasion de l'édition 2006 du festival Jazz à la Villette. J'en ai amorcé l'analyse pour montrer comment il permet de « Tracer des contours pour faire surgir un événement chorégraphique »

2 *Op. cit.* J'ai déjà décrit le dispositif de cette pièce également, dans le cadre d'une analyse de « L'expérience de l'accouplement » qui articule le regard du spectateur à l'expérience des danseurs qu'il observe.

frôle l'agressivité dans ses modalités d'adresse au public. Elle l'utilise pour dénoncer ou au moins pour pointer brutalement la présence passive des spectateurs, leur impatience fatiguée et le poids de leur attente de divertissement. Côté jardin, prolongeant pour ainsi dire le public, des mannequins sont assis de dos sur quelques rangées de chaises, et côté cour, à l'avant scène, sur une ligne faisant face au public, les interprètes sont également assis sur des chaises et jouent une partition de blagues entrecoupées de rires et de commentaires hilares. Les uns (les mannequins assis de dos) comme les autres (les interprètes assis de face) finissent par s'écrouler, leurs chaises par se briser : les premiers sont écrasés un à un par des sacs de sable qui tombent intempestivement du plafond au cours de la pièce et les seconds chutent tout à coup, à force de rire, dans une séquence qui clôt la pièce. Le public, dont les chaises semblent figurer, accueillir et nourrir la passivité, est symboliquement abattu à travers l'effondrement progressif des sièges et des poupées installés côté jardin. Au même moment, il assiste à une succession de facéties grossières, une avalanches de grasses moqueries, des plus anodines aux plus tendancieuses, certaines étant franchement méchantes, et beaucoup plutôt idiotes ; un déferlement d'imbécilités explose devant lui, un assaut persistant de railleries l'envahit progressivement, l'agaçant, le heurtant, jusqu'à blesser son esprit. Peut-on comprendre, même accepter que le public conserve son attitude de témoin poli et attentif face à un tel spectacle ? Est-il supportable ou même raisonnable qu'il se l'inflige ? Contempler et recevoir ce jeu de massacre et d'attaques, est-ce le corroborer ? Si cette œuvre révèle la dégradante lâcheté et l'humiliation auxquelles certains se prêtent sous prétexte de divertissement, si elle dénonce la préférence pour un rire généralisé plutôt que pour la vigilance et la suspension et si elle pointe une tendance à fuir les temps d'arrêt propices à la réflexion et au questionnement, pourquoi y mettre en scène des cascades de plaisanteries malsaines et de rires impuissants, pourquoi mettre en œuvre le violent élan destructeur que cette accumulation de complaisante vulgarité éveille ? N'y a-t-il plus que cela à montrer et donner à penser ? N'est-ce pas confirmer le renoncement à la pensée et à la prudence ? Faut-il espérer que ce spectacle produise un effet cathartique de purification ou qu'il éveille la colère ? Qu'est-ce qu'une telle pièce, virulente dénonciation des « Assis »¹, apporte et propose finalement face à la crise culturelle que l'idéologie capitaliste et les habitudes consuméristes provoquent ? Le spectateur devrait-il se lever, et se laisser à son tour porter par ses pulsions agressives, jeter sa chaise sur la scène ? Quoiqu'il en soit, ces propositions de Boris Charmatz et de Maguy Marin montrent que l'apparition

1 Poème de Rimbaud, publié dans *Poésies*, recueil des poèmes écrits entre 1869 et 1872.

et l'usage de chaises dans des œuvres de danse contemporaine suscitent un questionnement concernant le sens, posent le problème du sens de ce qui se manifeste. Ils ne délivrent pas à proprement parler un message, ils ne cristallisent pas une signification mais soulèvent l'enjeu de la signifiance. Concerné au premier chef parce qu'il perçoit, puisque la présence de chaises et d'individus qui y demeurent assis durant le spectacle fait écho à sa propre attitude, le spectateur s'interroge, s'inquiète même du processus signifiant à l'œuvre au cours de cet événement chorégraphique et de sa participation à cette opération.

Poursuivons plus avant cet exemple et considérons maintenant des pièces dans lesquelles des tables apparaissent en sus des chaises : la productivité sémantique et symbolique des spectacles chorégraphiques s'oriente alors différemment. La constellation de codes et de références attachés à l'attablement infléchit déjà la façon dont une œuvre de danse s'inscrit dans le monde culturel. Avec l'association de tables et de chaises, l'espace d'exposition s'ouvre en particulier à des situations de restauration et de détente. Deux questions fondamentales au moins se trouvent ainsi portées sur scène : d'une part l'articulation de la nature et de la culture, la conversion culturelle des besoins vitaux (se nourrir, s'hydrater et se reposer) et de leur satisfaction et d'autre part le choix des modalités de présentation spectaculaire de scènes et de gestes qui relèvent de l'ordinaire, voire de la sphère privée, et qui rappellent le corps à sa finitude. Dans *Turba*¹, Maguy Marin place les tables et les chaises au cœur de sa scénographie et manifeste les transformations qu'une violente perturbation de leur organisation provoque dans les relations entre les individus que ces objets entourent mais aussi dans les modes de présentation, d'exposition et d'adresse au public qui les perçoit. Durant le premier temps de la pièce, le fond de scène, constitué d'une haute et large estrade encombrée de chaises et de costumes, fonctionne comme une coulisse à vue où les danseurs paraissent évoluer librement, le plus souvent assis, les uns discutant, les autres regardant ceux qui se trouvent à l'avant scène ou se préparant à leur prochaine intervention. Sur le reste du plateau, des tables sont alignées sur plusieurs rangées entre lesquelles les danseurs se positionnent et se déplacent latéralement, interprétant successivement des solos et des duos sur des extraits du *De Natura rerum* de Lucrèce. Après un épisode tempétueux, coulisse et espace d'exposition ne sont plus dissociés, les lieux comme les moments de retrait, de préparation et d'ostentation sont confondus. Dans ce désordre, les usages des tables et des chaises se libèrent, se diversi-

1 *Op. cit.* J'ai déjà évoqué cette pièce pour montrer les modalités selon lesquelles sa phénoménalisation « Accompagn[e] la poussée de l'être et fai[t] danser la chair ».

fient. Les interprètes ne se consacrent plus à la mise en scène et à la déclamation successives d'extraits du texte lucrécien mais forment de petits groupes. Les uns sont simplement assis, d'autres installés devant des tables, certains sont directement installés sur elles, pendant que d'autres encore évoluent debout, sur le sol, sur une chaise ou sur une table, ou passent de l'un à l'autre. Ils partagent, échangent, s'amusent, comme pour réhumaniser cet espace perturbé et tenter l'habiter.

Même s'il ne s'agit aucunement ici de traiter exhaustivement des effets de sens induits et créés par la présence et l'usage de tables et de chaises dans des œuvres de danse, je voudrais encore m'attarder sur une institution fondamentalement liée à la symbolique de l'attablement : le repas. De nombreuses pièces abordent et travaillent cet aspect. J'ai déjà mentionné les scènes ironiquement bucoliques de *Do animals cry*¹, de Meg Stuart, montrant une famille ou un groupe d'amis rassemblés autour d'un pique-nique ou d'un petit-déjeuner, et sur lesquels on sent planer la menace d'une violence contenue, d'une rage sur le point d'exploser : le partage et la jovialité apparents se teintent d'hypocrisie, de désirs refoulés, et finalement le rituel du repas – les corps pliés sur leurs chaises, encastrés autour de la table, les bouches qui mastiquent, la vaisselle qu'on installe, les plats qu'on passe et finalement empile – apparaît comme un expédient pour endiguer l'expression des sentiments et ressentiments. L'échange d'aliments, de boissons mais aussi de regards, de gestes et de paroles entre des individus attablés s'avère être l'objet même de certains spectacles. C'est par exemple le cas du *Repas*² de Nathalie Pernette et de *Basso ostinato*³ de Caterina Sagna. La première de ces pièces (cf. photographie ci-contre) révèle le potentiel spectaculaire, chorégraphique et musical que recèlent le dressage d'une table et les festolements qui le suivent. Elle dégage des archétypes, explore et creuse des états, souligne, amplifie, simplifie ou répète certains gestes, et extrait ainsi ce qu'il peut y avoir à la fois de systématique et de dramatique dans un tel cérémonial. Dans cette œuvre chorégraphique il ne s'agit donc pas d'importer et de reproduire une scène de repas dans un contexte spectaculaire mais d'en travailler le tissu phénoménal, d'en tirer certains fils jusqu'au bout, voire au-delà d'eux-mêmes. Les tables et les chaises sont arrachées à leur pure fonctionnalité et traitées à la fois comme des symboles et de véritables praticables.

1 *Op. cit.* Je me suis en particulier arrêtée sur la façon dont, au cours de la pièce, l'apparaître du boyau boisé qui traverse le plateau dans sa largeur bascule de la fonction de fond à celle de forme, et d'une forme à une autre, participant à un instable « Processus de formation et de fondation ».

2 Créé au Théâtre de la Ville, à Paris, le 8 novembre 2007.

3 Créé dans le cadre du festival Mettre en scène au Théâtre National de Bretagne, à Rennes, le 7 novembre 2006.

Les corps en mouvements des danseurs n'endossent pas non plus de façon réaliste les rôles, les attitudes et les gestes d'hôtes et de convives. Ils échappent à la trivialité de la nutrition, au relâchement de l'ennui, de l'habitude ou de l'enivrement. Portés par de remarquables ressources musculaires et une musique entraînante, ils manifestent une grande précision de mouvements, s'assoient et se relèvent avec rythme et vigueur, déplacent les tables, les contournent et y montent aisément, souplement. Les codes prescrivant les usages et convenances, les conduites et attitudes à adopter à l'occasion d'un tel banquet sont finalement détournés, ils ne fonctionnent plus seulement comme un cadre, un support règlementaire et conventionnel mais deviennent l'origine et la finalité du mouvement, et ainsi, l'objet du spectacle. Ils sont convertis en code chorégraphique, en système de règles du jeu scénique. Avec *Basso ostinato* Caterina Sagna travaille quant à elle les effritements, les dysfonctionnements et les dérapages qui émergent à la suite d'un repas arrosé, dont les corps et les esprits sortent enfiévrés, aussi échauffés qu'engourdis (cf. photographies ci-contre). Quand Nathalie Pernette dégage des mécanismes, des schémas, des conduites devenues automatiques, des moments inévitables, et manifeste la disparition progressive de la plasticité humaine derrière les conventions et les habitudes, Caterina Sagna présente des hommes saouls, aux gestes, aux comportements et aux idées mal assurés, embrouillés, tantôt amollis, relâchés, et tantôt agités, enflammés : au cours de *Basso ostinato* la table et les chaises fonctionnent comme les derniers supports des individus avant l'écroulement et représentent le dernier rempart contre le pur laisser-aller et l'oubli de soi. Les corps sont fatigués, alourdis, et les esprits embrumés par les excès de nourriture et d'alcool. D'impolitesse en grossièretés, de déconcertante franchise en impudeur, de ridicules en exaltations, les codes n'en finissent pas d'être révisés, assouplis, écornés, transgressés et finalement renversés. Les affects, les manifestations organiques, les fantasmes et les bizarreries idiosyncrasiques prennent le dessus. Le public assiste cette fois à quelque chose de l'ordre de l'intime, de l'incertain et du trouble. Le rire s'avère moins aisé, moins massif face à cette pièce que devant *Le Repas* de Nathalie Pernette car ce dernier met en scène ce qu'il y a de grotesque, d'inhumain dans les codes ou les archétypes, dans leur pureté générique, alors que le spectacle de Caterina Sagna manifeste les tentatives d'hommes aux prises avec leurs émotions et leurs sentiments, leur malaise physique et mental et les prescriptions sociales, la table et les chaises jouant à la fois les rôles de cadres et de réceptacles de ce bouillonnement et de ses dépôts, littéralement de second plateau.

Ces exemples de pièces dans lesquelles apparaissent des chaises et des tables montrent que si l'avoir lieu d'une œuvre de danse contemporaine est un événement perceptif, il se dé-

ploie aussi à un niveau sémantique et symbolique et fait événement dans le monde culturel. En prenant place dans le monde sensible, chaque spectacle s'insère également dans le tissu social, politique, artistique, éthique, *etc.* et s'engage dans les systèmes de fonctionnement et de vie de ce milieu institué par et pour les hommes, dans la dynamique de ses codes, de son histoire, dans les crises, les essais et les changements qui le constituent. Cependant, pour pénétrer dans le monde culturel, les pièces de danse dite contemporaine n'empruntent pas la voie tracée par les sillons d'une tradition déterminée, leur expressivité ne repose pas sur l'usage d'un vocabulaire, d'une syntaxe et d'un *medium* connus et reconnus comme spécifiquement siens, elles n'admettent pas un cadre arrêté, ne relèvent pas d'un champ aux contours déjà dessinés et destinés à leur accueil. L'éclosion du sens et l'inscription dans la vie culturelle, ainsi que la germination et la mise en œuvre d'écarts, de tendances et d'engagements à même l'avoir lieu sensible d'un spectacle se donnent et se réalisent sur un mode problématique. Je voudrais montrer que la notion merleau-pontyenne de porte-à-faux permet de penser ce basculement et cette infiltration dans la culture et l'émergence d'une expression immanente à l'apparaître. Cette notion désigne en effet une dynamique paradoxale d'appui et d'échappée par laquelle une dimension de la généralité et un ordre symbolique émanent du sensible, s'y avèrent inhérents et pourtant irréductibles, arrimés et toujours en cours d'arrachement. En travaillant cette idée, Merleau-Ponty s'oppose à Levinas et à Sartre¹. Ces derniers considèrent que l'art en général et la littérature en particulier ne peuvent, à proprement parler, s'insérer dans le monde, qu'ils s'édifient depuis une absence du monde, dans un irréel qui ne rejoint jamais véritablement le réel. Or pour Merleau-Ponty l'acte artistique, et finalement « l'entreprise de l'expression humaine dans son entier »² quand elle essaie d'énon-

1 À l'occasion de la publication d'un article de Levinas dans le numéro 38 des *Temps modernes*, Merleau-Ponty présente la thèse de l'auteur et s'en dissocie. Alors que Levinas considère que l'art « se place avant le monde vrai, et que l'artiste comme artiste n'est pas encore un homme » (*Parcours 1935-1951*, « La réalité et son ombre », p. 122), donc que la « conscience artiste » est indifférente à la vérité, Merleau-Ponty affirme que la production artistique est toujours engagée mais précise qu'il s'écarte de la conception sartrienne de l'artiste engagé. Pour Sartre tel que son ami le comprend, l'expression artistique consisterait à s'efforcer de dire le monde avec des moyens partiels, « de procurer une pseudo-présence du monde sans les moyens de la connaissance objective et par la seule force de la métaphore » (*ibid.*, p. 123), donc à lutter contre une dangereuse tendance à se laisser fasciner par un imaginaire idiosyncrasique. Merleau-Ponty rétorque que l'artiste est irréductiblement pris dans le monde, avec les autres, que l'imaginaire déployé par l'artiste n'est pas menacé de se séparer du « sérieux de la vie » (*ibid.*, p. 124) puisqu'il en est un moment et une expression. Pour résumer son analyse, il établit que Levinas et Sartre s'inquiètent du salut de l'art car le premier le juge coupable ou le second le suspecte de s'affranchir des véritables enjeux de l'existence humaine. Par là Merleau-Ponty laisse supposer qu'à ses yeux on ne peut admettre une telle rupture entre l'art et la vie, les œuvres et l'histoire, et qu'on peut toujours reprocher à un artiste sa perspective sur le monde mais jamais de ne pas en proposer. Cette question, cette fois appliquée à la place et au rôle du philosophe, sera d'ailleurs au centre du conflit qui opposera Sartre et Merleau-Ponty jusqu'à briser leur amitié.

2 *Parcours 1935-1951*, « La réalité et son ombre », p. 123.

cer un informulé, consiste en une audacieuse tentative pour introduire un écart, une faille *dans* le monde humain. À ses yeux, la création ferait résonner et expliciterait autrement des significations déjà à l'œuvre dans l'expérience du monde. Ce qui conduit le phénoménologue à écrire que l'expression

«se trouve *en porte-à-faux*¹ : acte de signification, certes, puisqu'il s'agit pour un homme de communiquer avec d'autres hommes, pour une liberté d'en appeler à d'autres libertés, – mais qui ne dispose, pour s'accomplir, d'aucun Monde Intelligible tout fait, associe des libertés dont chacune est en situation singulière, doit créer de toutes pièces ses moyens de communication et faire lever les significations dans la pâte même du monde»².

L'acte par lequel un homme produit du sens, le communique et participe par là à l'institution et à l'évolution du monde symbolique commun, c'est-à-dire à la vie de la culture, serait doublement paradoxal : d'une part il introduit un écart signifiant au cœur du monde sensible et d'autre part il lance un appel, propose en partage et dépose à l'attention de ses prochains une formulation et une idée inédites. L'expression advient en porte-à-faux puisqu'elle s'appuie sur ce dont elle s'échappe, prend le risque d'inventer sa possibilité depuis un contexte qui paraît attester de son impossibilité.

Merleau-Ponty précise que, pour celui qui s'exprime et pour l'écrivain en particulier, l'écueil serait de chercher à «maquiller l'échec en victoire, à se réfugier, comme disait M. Blanchot, dans le “petit enfer de l'éternité littéraire”, à se détourner d'une expérience qui est son contact avec le monde, le thème avoué ou secret de tout ce qu'il dit»³. Autrement dit, l'hypocrite ou la présomptueuse aspiration à la perfection, à l'édification d'un système signifiant clos sur lui-même, qui amènerait à voiler le porte-à-faux par lequel on bascule de la latence à la parole, de l'acquis et du donné au conquis, du chaos à l'ordre, *etc.* briserait d'emblée ce miraculeux équilibre créateur, en inhiérait la fécondité. L'expression est une audace qui n'aboutit qu'en affrontant et révélant les risques de débâcle ou d'enlisement qu'elle encourt, en assumant son irréductible part d'inachèvement, dont la béance provoque à la fois frustration et désir, manifeste une faille et ouvre sur une promesse. C'est pour les mêmes raisons que Merleau-Ponty ne dénonce pas l'alternative, la contradiction entre idéalisme et réalisme, ni les va-et-vient de la philosophie occidentale entre existence et essence. Il invite

1 Je souligne.

2 *Ibid.*, p. 123-4.

3 *Ibid.*, p. 124.

cependant à en prendre conscience, non pour y lire une malédiction ou un signe de décadence, mais pour renoncer à l'ambition d'une réconciliation, comme à la volonté de trancher et de choisir, pour cesser de subir ces oscillations, pour enfin penser, assumer et prendre en charge ces tensions. Le dévoilement de ces impossibles promet à ses yeux une confrontation stimulante et profitable. Il qualifie de « bonne dialectique » cette pensée qui « exprime le porte-à-faux comme porte-à-faux »¹, se risque à « exposer ses contradictions [...] comme telles »² et se satisfait de « trouver une “vision binoculaire” qui relie ces deux vues dans un acte unique sans faire cesser leur dualité, sans se rallier à une seule des deux perspectives »³. Finalement, dans la mesure où les œuvres de danse génèrent du sens, s'articulent et participent à la vie politique, sociale, historique, artistique, *etc.*, tout en manifestant le régime fondamentalement problématique de leurs engagements et prises de position, la notion merleau-pontyenne de porte-à-faux devrait permettre de penser leurs modalités d'inscription et d'intervention dans le monde culturel.

1 Manuscrit inédit, B.N. volume VI, [79].

2 Cette citation et la suivante : manuscrit inédit, B.N. volume XVI, [14].

3 *Id.*

1.

L'efficiencia signifiante de la danza

Je pars du constat selon lequel les œuvres de danse pourtant sans vocabulaire ni syntaxe, sans code ni *medium* assignés font sens et se trouvent investies dans et par le monde culturel, c'est-à-dire dans un monde en perpétuelle évolution, travaillé et habité par les hommes, sans cesse interrogé et revisité, en conséquence dans un monde sillonné de systèmes de signes, de conventions, d'habitudes, d'histoires et au sein duquel les désirs de communiquer, de partager, de transmettre, de comprendre et de créer sont moteurs. Comme les exemples précédemment décrits l'ont montré, qu'une chaise soit posée sur le plateau, qu'elle demeure vide, qu'un interprète s'assoit dynamiquement ou s'écroule sur elle, qu'il incite un autre à s'y installer, qu'il se glisse sous la chaise, la soulève, la renverse, s'assoit à côté d'elle ou qu'il monte sur elle, mais aussi que la chaise soit placée devant une table, que la table soit entourée de plusieurs chaises, que les interprètes s'attablent ou qu'ils s'assoient sur la table et mettent les pieds sur les chaises, *etc.*, chacune de ces situations engage dans un processus de signifiante. Puisque ces divers dispositifs et déplacements de chaises et de danseurs sont parties prenantes d'un spectacle et se déroulent devant un public rassemblé dans l'attente de découvrir une danse, ils se présentent comme des adresses, des événements culturels pris dans une démarche de partage, de circulation symbolique. Non seulement, donc, ces manifestations drainent avec elles des systèmes, des codes, des images, *etc.*, mais, en tant qu'elles sont produites pour être montrées et reçues, elles apparaissent comme des invitations et des propositions. Le spectateur ne perçoit pas de purs et simples phénomènes aux qualités sensibles positives, il éprouve et considère aussi les manières particulières dont les choses et

les corps sont mis en œuvre, dont ils s'exposent et se rapportent les uns aux autres. La question n'est donc pas pour moi de déterminer *si* les pièces dont la danse se détermine à mesure qu'elles se montrent accèdent et participent à l'univers du sens, produisent et transmettent du symbolique, ni si pour cela elles franchissent un hypothétique cap, transcendent leur propre phénoménalité. J'interroge et analyse plus directement les modalités selon lesquelles elles génèrent et présentent une charge expressive, indiquent leur « foyer virtuel »¹ et investissent le monde culturel.

Puisque la danse dite contemporaine ne relève pas d'un langage spécifique établi et défini comme tel, n'est pas systématiquement assignée à une tradition ou un héritage, ne satisfait à aucune condition nécessaire et/ou suffisante reconnue comme telle ; donc puisque ses œuvres ne peuvent être abordées à partir d'un code ou de systèmes signifiants expressément institués pour, par cet art chorégraphique, j'étudie tout d'abord le porte-à-faux par lequel l'apparaître de ces pièces laisse émerger des effets de sens, résonne comme une adresse, un désir de communiquer, et trouve chez le spectateur une disposition appropriée pour participer à ces opérations de signifiante. Comment des canevas d'histoires peuvent-ils sourdre de la profusion des phénomènes, comment des axes signifiants s'y tracent et s'y tissent-ils ? Comment des idées et des questionnements y germent et adviennent ? Je me propose de montrer que cette expressivité se réalise en affrontant et en manifestant son caractère problématique. Autrement dit, c'est par une échappée en porte-à-faux qui se dévoile comme telle que ce qui a lieu lors d'un spectacle de danse dite contemporaine s'organise en un signifier. C'est au sein de l'immanence perceptible qu'un appui se fait élan, un creusement devient force de dépassement, que la phénoménalisation se prolonge et se convertit en production symbolique et ainsi que la perception sollicite une interrogation et une réflexion, que les apparitions sensibles proposent et mettent en œuvre des modes d'adresse, reprennent, modifient ou produisent des idées et des valeurs pour les transmettre à la communauté.

1 Comme je l'ai déjà signalé dans la conclusion de mon analyse de l'apparaître du mouvement au cours des spectacles chorégraphiques, Merleau-Ponty emploie l'expression « foyer virtuel » pour désigner la configuration que les touches du peintre au travail font progressivement surgir, mais il l'utilise aussi pour indiquer l'échappée du sens depuis les signes constitutifs d'une phrase ou pour nommer l'émergence d'orientations quand l'historien considère les événements passés. Il écrit par exemple dans « La crise de l'entendement » :

« Le sens du système [capitaliste] à ses débuts est comme le sens pictural d'un tableau, qui dirige les gestes du peintre moins qu'il n'en résulte et progresse avec eux, ou encore on peut le comparer au sens du langage parlé, qui n'est pas reporté en termes de concept dans l'esprit de ceux qui parlent, ni dans quelque modèle idéal de la langue, mais qui est plutôt le foyer virtuel d'une série d'opérations de paroles convergentes presque à leur insu. [...] L'histoire ne travaille pas sur un modèle : elle est justement l'avènement du sens ». [*Les Aventures de la dialectique*, p.29]

a] L'émergence de trames narratives

Un spectacle de danse est un événement culturel. Des individus se rassemblent autour d'une proposition (artistique) dont on a organisé et préparé la production et l'exposition, les uns viennent la découvrir et les autres la présentent. Une pièce de danse s'accomplit ainsi par et pour une communauté, comme une invitation à se rendre attentif, ici et maintenant, à ce qui apparaît. Par là, l'œuvre s'inscrit dans le monde humain et participe de la vie culturelle, de sa réalisation comme de son évolution. De ce point de vue, tout ce qui arrive au cours d'un spectacle de danse s'offre comme une adresse, le résultat d'un désir d'exposer, de faire et de montrer ceci plutôt qu'autre chose. Or, répondre à une telle invitation et recevoir une telle proposition, c'est se disposer à la comprendre, à en expérimenter et en peser les orientations, les échos et les répercussions, à en saisir et éventuellement en accompagner les tendances, les axes convergents, les tensions et les dissensions. Autrement dit, l'avènement d'une pièce chorégraphique se donne comme une action culturelle signifiante et les phénomènes qu'elle génère ne surgissent et ne se déposent pas simplement les uns à côté et à la suite des autres, ils tendent à entrer en relations et à s'articuler pour composer une expression, tramer du symbolique.

Le petit univers de *Cornucopiae*¹ de Régine Chopinot se constitue d'un groupe d'individus intégralement emmitouffés de combinaisons argentées, cachant leurs visages derrière des pelles et évoluant dans une enceinte dorée, sur un sol noir lustré, espace totalement lisse et luisant à l'exception d'un amoncellement brun, poilu, qui semble composé de morceaux de chevaux. Au premier abord un écart considérable sépare les spectateurs de ce qui se passe sur le plateau en raison de l'apparent repli sur soi, voire de la clôture de ce monde, du caractère énigmatique des principes qui régissent cette communauté et de la lutte contre la visibilité à laquelle les phénomènes paraissent arrachés. Pourtant, malgré cette étrangeté et cette résistance à l'exhibition, les effets de sens se multiplient, par identification ou différenciation : le public reconnaît des conduites de peur et de protection, des comportements récréatifs, des attitudes de séduction, différentes façons d'aborder le passage du temps comme l'ennui ou

1

Créé dans le cadre du Festival d'Automne à Paris, au Centre Georges Pompidou, le 26 novembre 2008.

l'empressement, de vivre la promiscuité ou de distribuer des tâches. Le spectacle se révèle de part en part expressif. Ses éléments les plus déconcertants, voire hermétiques, suscitent des questions, une réflexion, ils incitent à dépasser leur pure exposition phénoménale pour interroger ce qu'ils signifient, les intentions qui les animent et les valeurs qui les régissent. Pourquoi ces êtres font-ils ces gestes ? Pourquoi nous les montrer ? Qu'est-ce qui déstabilise, trouble tant à la vue de ces mouvements et de ces attitudes ? Bien des phénomènes, quoique inédits et enveloppés dans un contexte inconnu, s'avèrent opérateurs de signifiante voire, pour certains, se laissent comprendre, tracent des lignes signifiantes, proposent des idées et dévoilent des partis pris que le spectateur identifie. Finalement, la singularité, le mystère et la dissimulation dont la pièce est empreinte aiguïssent le désir d'interpréter, suscitent la recherche de points de repères, des modes d'organisation et de présentation des manifestations dont émergeraient des propositions symboliques. Parce que la production phénoménale d'une œuvre de danse suppose la réunion et la rencontre d'artistes et de spectateurs, elle s'inscrit d'emblée dans le monde culturel et entre en résonance avec ses enjeux, son fonctionnement et ses codes. Les apparitions et disparitions, ce qui est montré et ce qui demeure caché, tout ce qui a lieu au cours du spectacle, d'un point de vue diachronique comme synchronique, se donne comme prise de position, parti pris, donc la phénoménalisation à l'œuvre bascule en porte-à-faux vers des articulations expressives, des mises en relation diacritiques vibrantes d'effets de sens.

Partons de deux pièces d'Alain Buffard. L'une, *Les inconsolés*¹, est construite autour d'un axe thématique fort (le traumatisme, les traces laissées par des scènes troubles), d'une scénographie et d'une composition dramaturgique méticuleuses et efficaces, tout entières tendues et tenues par la mise en équivalence d'appareils antagonistes (tendresse et violence, jeu enfantin et sexualité, extériorité et intériorité du corps, *etc.*), la manifestation de glissements par lesquels un état, une attitude se renversent en leur contraire et un dénouement final, en forme de désastre. L'autre pièce, *Self&Others*², ne cesse d'éclater en une prolifération désordonnée. Dans *Les inconsolés*, tout contribue à donner un sentiment d'unité, de convergence, d'une inéluctable tendance à la répétition (*cf.* photographies ci-contre). Les trois interprètes sont du même sexe, portent des vêtements quasiment identiques et des masques qui les rendent pour ainsi dire interchangeables, le plateau est ceint par de hauts rideaux noirs et

1 Créé aux Subsistances, à Lyon, le 14 janvier 2005.

2 Créé à l'occasion du festival des Inaccoutumés, à la Ménagerie de verre, à Paris, le 2 décembre 2008.

contient son négatif, une grande boîte blanche qui fonctionne comme une lanterne magique, et chaque séquence met en scène une tentative d'élimination de l'altérité, de la multiplicité (par exemple le trio s'avère impossible, deux des personnages se rencontrent dans un unique accès de violence qui se retourne contre le troisième, et dans les duos, soit les corps tendent à s'unir, soit un individu tente de réduire l'autre à l'état de chose). Exhibés et dissimulés, aimantés jusqu'à l'enlacement et toujours en voie de se massacrer mutuellement, innocents et pervers comme des enfants, les danseurs expérimentent la porosité des frontières séparant les extrêmes, la fragilité des cloisons qui protègent du drame, de la béance du traumatisme. Des personnages archétypes se dessinent, des scènes sont conduites jusqu'à leur acmé, la logique latente des pulsions se révèle et la pièce chemine vers sa résolution tragique. Même si le spectacle ne compose pas une narration linéaire et univoque, les ébauches de récits s'esquissant, s'associent et se rejoignent. Par ailleurs, si *Self&Others* privilégie l'hétéroclite, de la joyeuse profusion de cette pièce émerge aussi des articulations, des fils narratifs et des canevas d'histoires (cf. photographies ci-contre). Durant ce spectacle, se côtoient des objets, des textes, des musiques, des attitudes qui relèvent de domaines hétérogènes, voire incompatibles, les séquences se juxtaposent parfois sans transition et sans lien apparent, collectionnant les tons, les genres et les registres. Les danseurs multiplient les activités, passent brutalement de l'une à l'autre, se dépensent sans compter, jusqu'à en perdre haleine. Il serait bien difficile de retrouver et d'interpréter l'ordre de succession des différents moments de cette œuvre ainsi que de ceux des *Inconsolés*, et pourtant le spectateur de *Self&Others* a le sentiment d'avoir traversé une épopée, d'avoir exploré les sédiments, des plus singuliers aux plus communs, qui se sont déposés au cours d'une vie humaine, d'en avoir parcouru les méandres, les carrefours et les alcôves, les interpolations, les étagements, les vides, les suspensions et les concrétions.

À mesure qu'une pièce de danse se déploie, du narratif se trame, quelque chose de dramatique se joue : ça raconte. En filigrane, des canevas d'histoires se tissent, des fils se nouent, des moments s'articulent en épisodes ; des personnages et des intrigues s'ébauchant, des suspens, des tensions et des résolutions se font sentir. Certains phénomènes se combinent, se composent, s'appellent ou se font écho ; leur juxtaposition occasionne des rencontres, des attaches et des oppositions ; de leurs relations naissent des orientations possibles qui se projettent sur les apparitions suivantes, lesquelles prennent alors figure de péripétie, de preuve, de rebondissement ou de coup de théâtre. Merleau-Ponty reprend à Saussure la notion de « diacritique » pour penser cette tendance du divers à se distribuer, s'organiser par rapprochements et écarts, à fonctionner comme un tout différencié et coordonné. Il l'utilise

par exemple pour expliquer la réapparition massive de la ligne « chez des peintres comme Klee ou comme Matisse qui ont cru plus que personne à la couleur »¹. Il ne s'agirait pas d'une « ligne prosaïque »², censée circonscrire, tracer des contours, mais de « l'épure d'une genèse des choses »³, d'un dessin qui, au lieu de contenir, constitue. Ces lignes seraient pour ainsi dire dramatiques et traceraient des cheminements narratifs :

« Jamais peut-être avant Klee on n'avait "laissé rêver une ligne"⁴. Le commencement du tracé établit, installe un certain niveau ou mode du linéaire, une certaine manière pour la ligne d'être et de faire ligne, "d'aller ligne"⁵. Par rapport à lui, toute inflexion qui suit aura valeur diacritique, sera un rapport à soi de la ligne, formera une aventure, une histoire, un sens de la ligne, selon qu'elle déclinera plus ou moins, plus ou moins vite, plus ou moins subtilement »⁶.

En apparaissant, donc, au lieu de demeurer stables, clos sur eux-mêmes, les phénomènes entrent en relation ; ils se concurrencent, se distinguent, s'assemblent, se nuancent mutuellement. De cette dynamique de basculement, d'appuis et d'exclusions émergent en porte-à-faux des vecteurs dramatiques, de la trame narrative.

Merleau-Ponty expose cette notion d'avènement de directions, cette tendance à faire récit et à proposer une logique quand il analyse les modalités et les effets de la rencontre des événements passés et de l'historien. Sous le regard de ce dernier, des lignes se mettent à courir entre les faits, des axes se dégagent du chaos, les accidents, les détails s'estompent, certains épisodes se détachent, se nouent, forment des croisements ; des problématiques et des tentatives de résolution, des causes et des conséquences se distinguent et se répondent. Pourtant, d'après Merleau-Ponty, l'humanité n'agit pas plus suivant un modèle qu'elle n'est conduite malgré elle vers un but. Il ne s'agit pas non plus d'attribuer cette composition à la seule subjectivité de l'historien, à la projection de ses attentes et de ses préférences sur le désordre, les vicissitudes hasardeuses et les coïncidences du passé. Quelque chose de l'ordre du récit se cristallise, émanant de la rencontre d'un désir présent de comprendre et d'une histoire qui s'offre en spectacle à qui voudra en faire état. Dans le premier chapitre des *Aventures de la dialectique*, intitulé « La crise de l'entendement » et consacré à Max Weber, Merleau-

1 *L'Œil et l'esprit*, p.74.

2 *Ibid.*, p.73.

3 *Ibid.*, p.74.

4 Michaux, « Aventures de la ligne », *Œuvres Complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 2001, p.362.

5 *Id.*

6 *L'Œil et l'esprit*, p.74.

Ponty précise que l'historien méthodique et attentif à l'apparaître du passé n'y découvre pas un chaos, « une suite de faits uniques »¹, ni une « raison cachée »² et ne le comprend pas non plus à la lumière d'« un système de catégories arbitrairement choisi », néanmoins il sent des agglomérations se former, saisit des parentés et des associations que l'ambiguïté des faits et la pluralité de leurs aspects suggèrent. Cette interprétation de l'histoire ne consiste pas plus à créer du sens qu'à révéler la véritable essence du passé. Pour le phénoménologue, sa valeur tient à « l'intérêt »³ de l'historien pour ce passé : il se sent concerné et se sait appartenir à l'humanité dont il étudie les actions, tout en conservant une distance suffisante à l'égard de ce qui est arrivé pour en dresser le tableau. Il serait finalement « de la nature de l'histoire de n'être rien de défini tant qu'elle est au présent, de ne devenir tout à fait réelle qu'une fois offerte en spectacle à une postérité qui fait le bilan »⁴.

La réalisation d'une œuvre de danse consiste en une rencontre analogue ; elle advient par la conjonction d'une réception et d'une exposition, à la croisée de deux avancées, l'une accueillante et l'autre donatrice. Que la pièce ait été conçue comme un récit ou non, que les interprètes le connaissent et s'en racontent une version identique ou non, des canevas d'histoires surviennent, des intrigues et des aventures émergent avec son déploiement public. L'enveloppement et l'investissement du spectateur dans l'avènement de la danse ne le condamnent aucunement à la manquer mais s'avèrent appropriés à la réception de ce qui a lieu, même si, ou précisément parce que ces (dis)positions occasionnent le surgissement de trames narratives. À la suite de Sartre dans « Qu'est-ce que la littérature ? »⁵, Merleau-Ponty prend l'exemple de la lecture pour décrire la rencontre que suppose l'apparaître d'une œuvre. Il la pense comme une véritable collaboration : « soutenus par le mouvement de notre regard et de notre désir, mais aussi le soutenant, le relançant sans défaillance, [les mots] refaisaient avec nous [lecteurs] le couple de l'aveugle et du paralytique »⁶. Rapportant au mouvement global du roman les détails, les descriptions et les péripéties qu'il découvre à mesure de son parcours de l'œuvre, le lecteur peut finalement avoir le sentiment d'être le créateur de cette composition, d'offrir à une simple succession de mots et de phrases la cohésion d'une dynamique narrative.

1 *Les Aventures de la dialectique*, « La crise de l'entendement », p.32.

2 Cette citation et la suivante : *ibid.*, p.35.

3 *Ibid.*, p.32.

4 *Ibid.*, p.21.

5 Publié en février 1947 dans le numéro 17 des *Temps modernes*.

6 *La Prose du monde*, « La science et l'expérience de l'expression », p.17.

Cependant, et même si, pour que « la lecture “prenne” comme le feu prend »¹, le lecteur doit apporter un peu de lui-même, de ses expériences et de ses connaissances, et même si « le feu se nourrit de tout ce que la lecture y jette », Merleau-Ponty affirme que celui qui « [s]e me[t] à lire paresseusement », « n’apporte qu’un peu », se voit « attirer au delà » de ce qu’il donne car en réalité c’est « le livre [qui] prend possession du lecteur »². Même si la danse dite contemporaine n’obéit pas au code d’une langue instituée, même si elle n’a ni vocabulaire ni syntaxe ni même de *medium* assignés, elle vient elle aussi à la rencontre de l’intérêt du spectateur et de son désir de comprendre, elle le concerne et lui offre le bois nécessaire à l’alimentation du feu expressif et signifiant. En effet, au-delà du simple constat selon lequel la danse s’offre comme un événement produit par et pour des hommes, donc comme une adresse portée par une intention, l’apparition d’individus en mouvement et éventuellement d’objets au cours des spectacles chorégraphiques s’avère évocatrice, suggestive : cette phénoménalité réveille des codes et des systèmes symboliques et produit par là des effets de sens. Ainsi, ce qui arrive et se montre dans une pièce de danse vient à la rencontre du spectateur curieux et intéresse et l’interpelle, l’invite à la visite d’un monde et progressivement à participer au processus de signifiante à l’œuvre. D’abord saisi par ce qu’il reconnaît, par ce qui lui semble familier et signifiant, mais aussi par des éléments qui le perturbent et le questionnent, le spectateur éprouve l’émergence d’une expressivité, il identifie des rapports d’association et d’opposition, des rapprochements et des contrastes, et il sent finalement que le feu prend, que le mouvement de balance entre ce qu’il apporte et ce qui se donne s’équilibre : un monde traversé de drames, une fresque sillonnée de trames dramatiques se déploie à même les manifestations qu’il perçoit. De la même façon que le lecteur, porté par l’articulation des signes linguistiques et par leur puissance évocatrice, entre à tâtons dans la compréhension du roman, le spectateur venu assister à une danse dont il ignore pourtant d’abord tout et aiguillonné par le désir d’expérimenter et de comprendre ce qui est proposé, se trouve investi dans des opérations de signifiante : les phénomènes produits par les interprètes et les objets présents sur le plateau glissent les uns vers les autres ou s’écartent, se différencient et s’articulent, et de ces tendances jaillissent en porte-à-faux des ébauches d’histoires, de la dramaturgie.

Les lignes narratives dont j’examine ici le surgissement à même l’apparaître des œuvres de danse ne constituent donc pas à proprement parler la structure, l’armature, ni le

1 Cette citation et les suivantes : *ibid.*, p.18.

2 *ibid.*, p.20.

propos des spectacles. Émanant à mesure du déroulement d'une pièce, ces histoires se tissent et se coagulent sur un mode problématique, comme des tendances, sans sujet ni intentionnalité. La notion de porte-à-faux permet précisément de penser ce processus de signifiante : il s'agit d'un mouvement immanent aux apparitions, à leur donation et à leur perception, il s'agit littéralement d'une expression comparable à une exhalaison, un effluve produit concomitamment à la coprésence et la rencontre de ce qui apparaît et du public qui le reçoit. Ces trames narratives s'articulent à l'exposition progressive des œuvres chorégraphiques comme une brume à un paysage, la première contribuant à l'unité et à l'atmosphère du second sans en être constitutive, le brouillant tout en participant à sa visibilité. Merleau-Ponty écrit dans la « Préface » de *Sens et non-sens* que l'expression artistique est « un pas dans la brume »¹ car elle « n'est jamais achevée », on ne peut déterminer exactement ce qu'elle est, ni jusqu'où elle ira. Les récits qui s'inventent avec l'avoir lieu d'une pièce racontent aussi bien l'aventure que le spectateur vit en participant à cet événement, c'est-à-dire les fils de questions, d'affects et d'idées que l'avènement et la découverte de la danse soulèvent et tissent en lui, que les nœuds, les carambolages ou les résonances, les enchaînements et les ruptures que les phénomènes suggèrent et esquissent entre eux. De telles histoires ne se terminent pas avec la fin d'un spectacle et le départ du public. La vie signifiante de l'œuvre se prolonge au-delà de son inscription ici et maintenant dans la facticité. En pénétrant le monde culturel elle s'accomplit mais ne s'achève pas ; elle continue de se raconter, de s'inventer et de générer des péripéties à travers ses traces. Les pièces chorégraphiques « font des histoires » bien au-delà du moment de leur déploiement public. Une fois révolu l'événement de l'apparaître, ces trames émanées de la phénoménalisation d'une danse poursuivent leur travail et viennent s'enchevêtrer avec d'autres récits dont on ne peut jamais vraiment déterminer si elles les causent, les appellent ou sont réveillées par eux. Olga de Soto a imaginé deux dispositifs permettant de prendre en charge et de mettre en œuvre cette persistance du processus narratif, l'un partant des témoignages recueillis auprès de spectateurs de la première du *Jeune homme et la mort*² de Roland Petit et l'autre reprenant le travail et creusant les expériences entamées avec les interprètes d'une de ses propres pièces intitulée *Éclats mats*³. D'une part, *Histoire(s)*⁴ est présenté sur un plateau de théâtre mais ce spectacle est essentiellement constitué de vidéos projetées sur des

1 Cette citation et la suivante : *Sens et non-sens*, « Préface », p.8.

2 Créé au Théâtre des Champs Élysées, à Paris, le 25 juin 1946.

3 Créé dans le cadre du festival Agora, au Centre Georges Pompidou, à Paris, le 21 juin 2001.

4 Créé à l'occasion du KunstenFESTIVALdesarts, à Bruxelles, le 14 mai 2004.

écrans brandis par deux interprètes (cf. photographie ci-contre). Dans les films, quelques personnes racontent leurs souvenirs et leur histoire concernant *Le jeune homme et la mort*. Elles relatent les émotions qu'elles se rappellent avoir traversées au moment du spectacle, commentent la façon dont elles vivent aujourd'hui l'évocation de ces souvenirs et évaluent la place et le rôle que cette œuvre a pu avoir dans leur vie. Les différentes interviews convergent sur bien des aspects mais ne manquent pas aussi de se contredire, y compris dans les tentatives de restitution du déroulement de la pièce ou de ses moments clés. Ainsi se trame un nouveau récit, celui que produit, dans le contexte actuel du spectacle, la confrontation de ces paroles entre elles et celle de ces propos avec la projection¹ du *Jeune homme et la mort* tourné en 1973. Par ce dispositif se manifeste donc le porte-à-faux par lequel l'apparaître d'une œuvre de danse dont les codes et le *medium*, donc les modalités de son inscription dans le monde culturel se déterminent à mesure qu'elle se déploie génère et trace des lignes dramatiques, produit des histoires qui ne cessent ensuite d'évoluer, de se mêler à d'autres fils et ainsi se multiplient et se diversifient. D'autre part, *Incorporer ce qui reste ici au cœur*² consiste en trois « soli accompagnés »³ au cours desquels des interprètes de *Éclats mats* revisitent et approfondissent des matériaux apparus et des pistes ouvertes au moment de la création de cette première pièce d'Olga de Soto. Le deuxième solo, « Ce qui reste », se présente comme un travail, une réactivation ou une réaction à partir des traces, matérielles ou non, que le premier solo, « Incorporer », a laissées sur le plateau et chez les spectateurs. De la même façon, « Ici au cœur », le troisième solo, joue de résonances avec les deux soli qui l'ont précédé. Là encore, le spectacle génère des canevas d'histoires en perpétuelle évolution, révolution, et des relations s'y tissent entre des apparitions actuelles, produites ici et maintenant, et les dépôts laissés par des œuvres déjà réalisées. Le spectateur peut alors se laisser prendre au jeu de la signifiante, se mettre à l'écoute des résonances, des échos et des disparitions, tout comme l'historien, Max Weber en l'occurrence, face à la « poussière des faits »⁴, participe progressivement au réveil de « l'imagination de l'histoire qui sème ici et là les éléments capables d'être intégrés

1 Le spectacle se termine par la projection d'une version filmée du *Jeune homme et la mort*, réalisée en 1973 et interprétée par Rudolf Noureev et Zizi Jeanmaire.

2 Créé à l'occasion de la Biennale Charleroi/Danses, à la Raffinerie, à Bruxelles, le 23 mars 2007.

3 Olga de Soto nomme « solo accompagné » une pièce interprétée par un unique danseur mais créée au sein d'un projet commun. Chaque solo est élaboré à partir d'une matière apparue en 2007 à l'occasion de la création de *Éclats mats* qui a réuni quatre interprètes.

4 *Les Aventures de la dialectique*, « La crise de l'entendement », p.31.

un jour»¹, constate que des «interactions s'accumulent» et repère la formation de «noyaux intelligibles»². Au cours du spectacle chorégraphique et à sa suite, dans un jeu de bascule toujours ouvert, «souple et réversible»³, des contours ou des horizons narratifs articulent ce qui a lieu et ce qui s'est passé, ce qui est arrivé et ce qui se manifeste maintenant, ce qui est révolu et ce qui retentit encore.

J'ai donc montré que des ébauches d'histoires émanent en porte-à-faux de l'apparaître des œuvres de danse pourtant dépourvues de code et de *medium* assignés; en rencontrant et en sollicitant le public, les phénomènes produits au cours d'un spectacle tendent à faire émerger des récits, à dessiner des motifs dramatiques, quoique instables et toujours ouverts.

b] S'inscrire dans le monde culturel : un engagement

Que faire maintenant que nous sommes là? Voilà la question qui se pose à l'espèce humaine et à chaque homme dès leur entrée dans l'existence et qui ne cesse de se soulever, instant après instant. Puisqu'il est cet animal qui «n'a point d'équipement originel»⁴, même inscrit dans une culture et comptable d'actions passées, chaque individu se trouve être le «lieu de la contingence», ce que Giraudoux nomme une «cariatide du vide»⁵. Une indéfectible et radicale contemporanéité suspend irrémédiablement son existence en porte-à-faux, posée là sans assignation naturelle ni nécessité historique, sans causalité déterminante ni finalité aspirante, quels que soient les circonstances et conditionnements qui circonscrivent et arriment la façon dont elle est menée. C'est donc «installé dans son corps fragile, [...] dans

1 Cette citation et la suivante : *Ibid.*, p.29.

2 *Ibid.*, p.28.

3 *Ibid.*, p.30.

4 Cette citation et les suivantes : *Signes*, «L'homme et l'adversité», p.391.

5 Giraudoux *Églantine*, Paris, Grasset, 1927, p.230. Cité par Merleau-Ponty dans «L'homme et l'adversité», *Signes*, p.315.

une histoire titubante»¹, jeté « dans un monde qui n'était pas fait pour lui, qui aurait été plus parfait sans lui »² et sommé par le regard des autres comme par la situation qui s'impose, que chacun doit choisir ce qu'il a à faire, sa « manière d'être »³. Or, le contexte dans lequel ont lieu les spectacles d'une danse dont la détermination est contemporaine de son apparaître redouble cette question et cette sommation : maintenant que nous avons choisis d'être là pour qu'advienne une pièce chorégraphique, que faire ? Jérôme Bel choisit de partir d'une considération littérale de la situation théâtrale pour faire œuvre de danse. Dans *Nom donné par l'auteur*⁴ (fig. 2), qui est programmée et annoncée comme une pièce de danse, créée par un chorégraphe et pour deux danseurs, et que je reçois donc comme telle, les deux interprètes, Frédéric Séguette et Jérôme Bel, explorent les attributs ordinaires du plateau et du décor : ils prennent le temps de parcourir la scène, indiquent les points cardinaux, expérimentent les incidences de leurs mouvements et de leurs positionnements sur cet espace, ils observent chacun des dix objets quotidiens (boîte de sel, aspirateur, ballon, dictionnaire, lampe de poche, etc.) qui s'y trouvent, les manipulent en respectant puis en détournant leurs fonctions ordinaires, les déplacent et les agencent, invitant ainsi les spectateurs à considérer la situation et la variabilité des manières de s'y inscrire, de la subir, de l'assumer ou même de la transformer. Dans *Jérôme Bel*⁵ (fig. 1), également créée et programmée sous le registre de pièce chorégraphique, l'attention se porte essentiellement sur une exploration des données sensibles constitutives d'une œuvre de danse. L'éclairage est assuré par une simple lampe baladeuse, portée par l'éclairagiste nu, l'accompagnement musical est fredonné par une femme également nue et les deux danseurs détaillent les qualités propres de leur anatomie. Claire Haeni joue de la remarquable élasticité de sa peau, Frédéric Séguette de celle de son sexe, les deux interprètes inspectent leurs cicatrices et leurs grains de beauté, exposent leurs humeurs, indiquent le dessin de leurs viscères et expérimentent diverses sensations tactiles, de la douleur au chatouillement. Enfin, dans *Pichet Klunchun and myself*⁶ (fig. 3), les deux chorégraphes et danseurs Pichet Klunchun et Jérôme Bel dialoguent, chacun tentant d'exposer, de rendre accessibles à l'autre son positionnement culturel, ses choix artistiques et sa représentation

1 *Ibid.*, p.392.

2 *Sens et non-sens*, « La querelle de l'existentialisme », p.91.

3 *Ibid.*, « La métaphysique dans l'homme », p.114.

4 Créé à l'occasion du festival Skite, au Teatro CineArte, à Lisbonne, le 21 septembre 1994.

5 Créé à l'occasion du festival Bellones-Brigittines, à Bruxelles, le 1er septembre 1995.

6 Créé à l'occasion du Bangkok Fringe festival, à Bangkok, en Thaïlande, le 12 décembre 2004.

comme sa pratique de la création chorégraphique. Ils manifestent ainsi les différences, les points de rencontre et les particularités de leur travaux et engagements. Face à l'infinité des possibles ouverts par la décision de créer des spectacles d'une danse sans *requisits*, Jérôme Bel choisit d'explorer et d'exposer comme autant de points d'appui les attributs essentiels de la situation spectaculaire, théâtrale et chorégraphique. Il place donc au cœur de ses pièces l'inquiétant porte-à-faux de la condition humaine, que tout artiste affronte : une liberté jetée dans un champ sillonné de circonstances particulières, embarquée dans une adversité qui s'oppose et s'offre à la fois à sa réalisation.

Dans ses descriptions de la condition humaine, de « l'homme en porte-à-faux »¹, Merleau-Ponty reprend en partie à son compte la conception sartrienne d'une liberté ambiguë², engagée de force, même s'il refuse de l'adosser à une philosophie de la conscience comme néant : il affirme que chaque individu est « situé naturellement et socialement, mais aussi ouvert, actif, et capable d'établir, sur le terrain même de sa dépendance, son autonomie »³. Il définit l'existence humaine comme « une activité donnée à elle-même dans une situation naturelle et historique, et aussi incapable de s'en extraire que de s'y réduire »⁴. Ainsi, de même que chaque individu se voit contraint de se faire, en adoptant une conduite que rien n'explique mais que tout appelle, les interprètes de danse dite contemporaine se proposent de faire émerger d'un contexte une œuvre que rien ne nécessite mais que tout rend possible. De ce fait, les mouvements effectués par ces danseurs en présence des spectateurs ne seraient pas seulement producteurs de phénoménalité mais manifesteraient et exprimeraient les modalités d'une prise en charge de cette situation. Autrement dit, qu'ils se concordent harmonieusement avec leur environnement ou qu'ils paraissent en lutte avec lui, qu'ils le transforment, démantelant des agencements donnés, le détruisent même ou encore entre-

1 Titre et thème de l'entretien mené par G. Charbonnier et diffusé sur France Culture le 24 juillet 1959.

2 Merleau-Ponty donne une analyse à la fois détaillée et critique de la conception sartrienne de la liberté dans le dernier chapitre des *Aventures de la dialectique*. Je rappelle que Merleau-Ponty écrit par exemple :

« La liberté comme il la conçoit est en porte-à-faux, et tend vers la violence. Elle n'est pas d'abord un pouvoir infini que nous constaterions en nous ; elle se présente prise au piège, impuissante [...]. Vivre, c'est s'éveiller dans les liens, comme Gulliver à Lilliput [...]. Le regard d'autrui n'est qu'un autre témoin de ce retard originel qui vient de ce que nous sommes nés ». [*Les aventures de la dialectique*, « Sartre et l'ultra-bolchévisme », p.224-225]

J'ai déjà cité cet extrait pour éclairer les modalités selon lesquelles l'apparaître d'une œuvre chorégraphique s'inscrit dans un contexte pour le convertir en situation de danse. Puisque mon attention se polarise maintenant sur l'insertion des œuvres dans le monde culturel, j'étudie les résonances en particulier éthiques et politiques que produit la conversion d'un contexte culturel en une situation de danse.

3 *Sens et non-sens*, « Autour du marxisme », p. 158.

4 *Ibid.*, p.163.

tiennent avec lui des relations insolites et tentent de surprenantes articulations, les gestes et les actes des interprètes révéleraient une façon de s'inscrire dans un contexte toujours déjà porteur de sens, de valeurs et d'histoires, d'agir sur lui et de participer à un projet culturel. De même, des positionnements politiques, un projet d'administration de la coexistence et de l'intersubjectivité émaneraient des rapports que les interprètes cultivent entre eux, des liens et échanges que leurs gestes favorisent ou empêchent. Je voudrais donc montrer que les pièces d'une danse contemporaine de son apparaître mettent en œuvre le porte-à-faux par lequel « chaque geste [...] se dépasse, dans ce qu'il a de singulier, vers un sens universel »¹, par lequel la phénoménalité générée face aux spectateurs exprime d'emblée un engagement, des choix culturels concernant les rapports des hommes au monde et entre eux.

— L'usage du décor : une manifestation praxique

*Blessed*² de Meg Stuart montre un homme évoluant d'abord en harmonie avec son milieu et ensuite confronté à une pluie persistante et dévastatrice. Durant la première partie du spectacle (cf. photographie ci-contre), l'interprète se déplace dans un environnement façonné dans du carton ; sa démarche précise, égale, presque robotique, ses bras exagérément pliés, ses mouvements lents et sans heurts et ses vêtements entièrement blancs concordent avec les objets qui l'entourent, leurs formes simples, leur structure basique, leur caractère totalement artificiel et leur homogénéité, qu'il s'agisse de mobilier, d'immobilier (au centre de la scène, un abri et une chaise en carton), de la flore ou de la faune (un palmier et un grand cygne en carton). Le comportement du danseur et le décor dans lequel il déambule consonent, s'accordent et se redoublent presque en un jeu de « reflet-reflétant »³. Le milieu qui accueille les gestes de cet homme et auquel ils se coordonnent est d'emblée identifié comme un paysage

1 *Signes*, « L'homme et l'adversité », p.390.

2 Créé au Kunstencentrum Vooruit, à Gand, le 8 mars 2007.

3 *Sens et non-sens*, « La querelle de l'existentialisme », p.100.

manufacturé, c'est-à-dire comme un ensemble d'« objets humains »¹. Ces éléments de décor si harmonieusement accordés à la mobilité du personnage (et réciproquement) révéleraient, exprimeraient donc une dialectique de « production » par laquelle « l'homme, au contact de la nature, sans briser la nécessité, mais au contraire en l'utilisant, [...] constitue un monde culturel »², composé « d'objets humains » dans lesquels « l'esprit d'une société se réalise, se transmet et se perçoit »³ car « en retour ils suggèrent aux hommes une manière d'être et de penser ». Alors que la pluie commence à tomber sur le plateau, dans un moment intermédiaire dont on ne sait s'il relève du vandalisme, de l'offrande ou de l'ornementation, le danseur utilise une bombe aérosol pour esquisser un paysage sur les murs de l'abri en carton sous lequel il se réfugie (fig. 1). Cependant, très vite, sous l'effet de l'eau, le décor en carton s'abîme, ploie, se déchire, fond et, malgré les tentatives de l'interprète pour en rassembler les morceaux et confectionner une cabane, rien ne tient plus, tout se délite et se transforme en une pâte informe (fig. 2). La nature, en l'occurrence la pluie, s'avère plus persistante que les « objets humains ». Pourtant, les spectateurs n'assistent pas là à la pure et simple destruction d'une culture, d'un monde humain, car quelque chose résiste à cette dévastation, dans ses amas gluants de carton détrempe : un homme et ses gesticulations, ses cérémonies, d'abord exubérantes puis de plus en plus fatiguées, ses rites, ses rythmes, les mouvements qu'il continue d'effectuer pour manifester, nourrir et réveiller son désir, son espoir, son courage et sa force. Encore donc, alors que les productions et le milieu, dans lesquels il se reflétait et par lesquels il s'inscrivait dans une histoire, dévoilent à présent sa fragilité, l'homme se révèle « dépassement de la nature par la *praxis* »⁴ (fig. 3). Dans un dernier temps de la pièce, le danseur reprend sa précédente démarche, retrouve les gestes et attitudes qui concordaient avec son environnement culturel de carton et de formes simples. Ces déplacements et ces mouvements ne font évidemment plus la même impression, ils sont devenus les traces d'une culture, l'expression d'une nostalgie et peut-être d'une difficulté, pour celui qui a traversé le désastre, pour le survivant, le héros et le témoin à éprouver le désir de bâtir sur les ruines d'un ancien monde. Les habitudes culturelles se sont sédimentées en automatismes, si ce n'est absurdes, au moins inadaptés.

1 Cette expression et la suivante sont empruntées à Marx et expliquées par Merleau-Ponty dans le but d'en montrer la pertinence. *Ibid.*, « Marxisme et philosophie », p. 159.

2 *Ibid.*, p. 158.

3 Cette citation et la suivante : *ibid.*, p. 159.

4 *Signes*, « L'homme et l'adversité », p. 395.

Dans cette pièce de Meg Stuart, l'articulation du décor et des gestes effectués par le danseur n'est donc pas seulement productrice de phénoménalité mais aussi expressive d'une conception du monde, d'un projet de culture, d'inscription de l'homme dans son environnement; les modalités singulières selon lesquelles le personnage se rapporte manifestement à son entourage suggèrent un engagement dans une manière de faire et d'être, le choix d'une forme d'existence. Ses conduites dévoilent des façons d'agir et de réagir, d'assumer, de transformer, de s'appropriier ou de subir son milieu, et par là leur apparition bascule en porte-à-faux vers l'expression d'une représentation du monde et de la place que l'homme s'y donne, l'expression d'une idéologie. Merleau-Ponty insiste à plusieurs reprises sur cette émergence en porte-à-faux, au cœur des gestes, des actes et des attitudes humaines tels qu'ils se donnent, d'un type, voire d'un idéal culturel. Parce que l'homme est libre, « qu'il est le lieu de la contingence »¹, même si son comportement se déploie dans le monde sensible, il demeure « aussi loin d'une explication [...] par l'inférieur que d'une explication par le supérieur ». Et parce qu'il n'est pas non plus une conscience séparée et absolue mais un être incarné et situé, pour mener son existence, réaliser son humanité et donc aussi sa liberté, il doit répondre à l'exigence d'inscription, d'engagement ou de compromission que porte sa condition et lui rappelle chaque situation, chaque faisceau de circonstances. C'est pourquoi Merleau-Ponty affirme que « l'esprit et l'homme ne sont jamais, ils transparaissent dans le mouvement par lequel le corps se fait geste »². Autrement dit, parce qu'il est essentiellement en porte-à-faux, la phénoménalité de l'homme est expressivité; percevoir ses mouvements, c'est aussi comprendre quelque chose d'une culture, du choix d'un mode d'installation humaine dans le monde. Cette conversion irréductible, cette saillie des structures mentales au cœur des manifestations comportementales a conduit Merleau-Ponty à s'intéresser aux travaux d'anthropologues américains culturalistes comme M. Mead ou A. Kardiner, puisqu'ils postulent que les modes de vie et de pensée s'interpénètrent. Dans les cours professés à la Sorbonne entre 1949 et 1952 et rassemblés sous l'intitulé *Psychologie et pédagogie de l'enfant*, en particulier dans celui intitulé « L'enfant vu par l'adulte », le phénoménologue souligne la pertinence des analyses ethnologiques de A. Kardiner et l'attribue à la plasticité de sa méthode ethnographique, qu'il juge appropriée non seulement à l'observation de sociétés archaïques et isolées mais aussi à celle des mœurs de villageois américains intégrés à une culture et une

1 Cette citation et la suivante : *ibid.*, p.391.

2 *ibid.*, p.392.

société beaucoup plus large et complexe. La description des façons de manger, de soigner les enfants, de partager les biens et les tâches, de célébrer les fêtes, *etc.*, c'est-à-dire d'affermir et d'attester l'intégration sociale et culturelle des individus, permettrait de comprendre en filigrane les idées et les schèmes symboliques que ces pratiques véhiculent, garantissent et transmettent. À la lumière de ces analyses, on peut penser que, les mouvements effectués et exposés par les interprètes au cours des spectacles de danse et les modalités selon lesquels ils se rapportent à ce qui les entoure déploient une phénoménalité expressive d'un modèle culturel; une pièce chorégraphique pourrait être comprise comme une invitation à la découverte de façons d'agir articulées à une représentation de la place de l'humanité dans le monde. Par exemple, *Cornucopiae*¹ de Régine Chopinot, dont j'ai déjà évoqué la dimension pour ainsi dire épique, exposerait un mode de vie se répercutant peu sur l'environnement, s'y déposant sans s'y inscrire. Les danseurs étant tous vêtus de combinaisons qui masquent leur morphologie et les recouvrant entièrement et leurs visages étant cachés derrière des pelles, on découvrirait une culture dans laquelle l'individualité se masque, doit échapper à la visibilité. Les activités (de jeu, de marche, de repos, *etc.*) de ces personnes se révèlent majoritairement collectives et les individus entretiennent davantage de relations les uns avec autres qu'avec le milieu qui les accueille (*cf.* photographies ci-contre). Cette pièce expose un modèle social dans lequel les hommes seraient moins conçus comme sujets différenciés que comme membres très intégrés d'une communauté, et le fonctionnement et la pérennisation de cette petite société ne seraient pas garantis par une transformation du monde, par la constitution d'un environnement spécifique mais par le biais de rituels collectifs qui se soudent le groupe et permettent à ses membres d'éprouver son appartenance à une totalité. De la même façon, on pourrait comprendre le travail sur les objets du quotidien mené par Christian Rizzo comme des propositions de déroutage des usages ordinaires afin d'explorer de nouvelles manières d'envisager, de regarder, de manipuler ces choses si communes et donc aussi des façons d'inventer avec et par eux d'autres possibles culturels. Par exemple *autant vouloir le bleu du ciel et m'en aller sur un âne*² (*cf.* photographies ci-contre) se présente comme une cérémonie au cours de laquelle le chorégraphe et danseur utilise, associe, combine et exhibe de façon inhabituelle des objets ordinaires (un bas, un drap et des ciseaux; une valise, des billes, des paillettes et de la vaseline, *etc.*), convertissant leur trivialité en sacralité et leur banalité en

1 *Op. cit.*

2 *Op. cit.*

étrangeté. Par là, contre une culture de l'efficacité, de la consommation, de l'accumulation et de la passivité, il invite à une plus grande attention aux mystérieuses richesses que les objets recèlent, à plus d'audace et d'expérimentation dans leur fréquentation. Il propose de les reconsidérer avec curiosité et fantaisie, de les brandir, de les observer et ainsi de se décaler de leur maniement courant, presque automatique et aveugle (*cf.* photographies ci-contre). Il incite à penser et aborder autrement ce qui compose pourtant notre environnement quotidien; il interroge et déplace les perspectives les plus communes sur ce qui nous entoure, nous paraît banal; présentant d'autres modes de relation avec ces éléments familiers, il induit d'autres représentations, il suscite chez les spectateurs des interrogations, des idées, des projets ou des conjectures inattendus, inédits.

Dans son cours sur « Les travaux de la sociologie culturaliste »¹ professé durant l'année scolaire 1949-1950 Merleau-Ponty précise que les notions de « *pattern* » ou de « personnalité de base », définies par A. Kardiner² comme des schèmes et modèles sociaux transmis par le biais des mœurs, sont proches du concept d'« individu de classe » élaboré par Marx et de la conception de l'intégration qui l'accompagne. Or, dans *Les Thèses sur Feuerbach* la notion de *Praxis* joue un rôle central pour penser cette conjonction d'inscriptions – d'un individu dans un groupe, d'une communauté humaine dans un milieu et d'un projet social dans l'histoire. Merleau-Ponty décrit cette *Praxis* comme

« un principe intérieur d'activité, le projet global qui soutient et anime les productions et les actions d'une classe, qui dessine pour elle une image du monde et de ses tâches dans le monde et qui, compte tenu des conditions extérieures, lui assigne une histoire »³.

Il souligne à plusieurs reprises que la *Praxis* désigne à la fois l'effectuation et l'expression d'un dessein culturel, donc un régime de transformation de la nature et de la société assorti d'une représentation du monde humain. Elle peut être comparée à une propension, une disposition résolue, c'est-à-dire la mise en œuvre d'un mode d'investissement du monde in-

1 *Psychologie et pédagogie de l'enfant*, « L'enfant vu par l'adulte », p.128-141.

2 *Ibid.*, p.130 :

« Il introduit la notion d'une "personnalité de base"; toute culture, tout ensemble social inscrit dans la structure d'une société, tend à définir un type; plus le groupe est restreint, plus ce type peut se réaliser exactement. Une notion de ce genre se trouve déjà chez Karl Marx lorsqu'il parle d'un "individu de classe" (*Idéologie allemande*) et de la désintégration possible de cette classe provenant de cette classe elle-même dans certaines circonstances. De toutes façons, la notion d'intégration est familière à Marx.

3 *Les Aventures de la dialectique*, « Le marxisme occidental », p.71.

diquant en filigrane la finalité qu'elle réalise. Cette notion pourrait alors permettre¹, *mutatis mutandis*, de préciser le porte-à-faux par lequel, au cours des spectacles de danse, l'exposition des mouvements des interprètes dans un environnement déterminé exprime un projet de culture, propose d'envisager et de réaliser un régime d'inscription des hommes dans le monde. En effet, la *Praxis* articule un « mode de production »², un « travail », c'est-à-dire un rapport effectif et efficient des hommes à leur situation pour en faire un milieu humain, et une représentation de la « vérité », de ce qu'il devrait en être de l'histoire de la culture et de sa finalité ; elle consiste donc en un jeu de bascule entre l'économie et l'idéologie, le faire et le penser, l'action et la représentation, « chacun entraînant l'autre et en recevant appui, chacun à son heure jouant un rôle directeur qui n'est jamais exclusif »³. Ni simple théorie ou fiction, ni activité ou fonctionnement aveugle, la *Praxis* cristallise le porte-à-faux qui met en tension et noue phénoménalité et liberté humaines, manifestant l'humanité en train de se faire, de se choisir une manière de vivre et d'être au cœur de l'adversité et de la contingence. Merleau-Ponty la qualifie d'« existence orientée »⁴, de « possibilité objective » dessinée par les modalités d'engagement des individus dans une situation. Soulignant l'importance de cette notion pour comprendre le matérialisme de Marx, qui ne serait ni naturaliste ni finaliste, le phénoménologue explique que cette doctrine peut être qualifiée de « pratique » pour insister sur ce fait que « la matière intervient dans la vie humaine comme point d'appui et corps de la *praxis*. Il n'est pas question d'une matière nue, extérieure à l'homme, et par laquelle le com-

1 Dans *La Chair du politique*, M. Revault d'Allonnes explique que pour Merleau-Ponty la considération des événements présents et l'analyse des enjeux contemporains n'entrent pas en contradiction avec la lecture de textes du passé eux-mêmes tournés vers l'étude de leur époque, pas plus que la considération de ce qui arrive n'est contradictoire avec une pensée philosophique se confrontant à des problématiques universelles. Et c'est bien là le sens de la phénoménologie : envisager les phénomènes, dans leurs dimensions esthétique, sociale, historique, politique, etc., pour en saisir les dynamiques fondamentales. Ainsi, M. Revault d'Allonnes affirme que l'emboîtement des lectures (de Marx par Merleau-Ponty et de Merleau-Ponty par nous) ne s'oppose pas à la volonté d'étudier ce qui se donne maintenant et d'en dégager des lignes de généralité. Elle écrit : « Merleau-Ponty ne traite pas le corpus de texte de Marx comme un "objet" mais plutôt comme un *medium*. [...] On peut ainsi, à partir de la pensée de Marx, "inventer des catégories qui orientent l'analyse du présent" [*Signes*, « Préface », p. 24] » (*La Chair du politique*, Paris, Michalon, 2001, p. 46). Et elle précise qu'il est d'autant plus pertinent de lire aujourd'hui les textes de Merleau-Ponty sur Marx et d'être attentif à la façon dont l'étude des ouvrages du philosophe allemand nourrissait les analyses politiques du phénoménologue français et ses prises de position concernant les événements dont il était contemporain que

« on se retrouve dans la situation même où se voulait Merleau-Ponty face aux thèses de Marx. À les considérer comme des interventions de circonstance, on y saisit, dans un moment déterminé, une certaine vue prise sur l'histoire et la politique. Mais leur style ou leur manière nous exercent aussi à penser au-delà des circonstances de leur écriture ». [*Ibid.*, p. 50]

2 Je mets ici entre guillemets le vocabulaire de Marx, qui est également repris par Merleau-Ponty en tant que tel.

3 *Les Aventures de la dialectique*, « Le marxisme "occidental" », p. 72.

4 Cette citation et les suivantes : *ibid.*, p. 70.

portement de l'homme s'expliquerait»¹. Les conditions et données de l'existence humaine ne se referment pas sur elle en un instinct, d'autant qu'elles s'avèrent toujours déjà façonnées par la culture; les hommes y inscrivent aussi bien leurs mouvements, leurs gestes que leurs idées et leurs désirs: en tant que *Praxis*, les actions humaines et le milieu qui les enveloppe et qu'elles transforment expriment «l'esprit d'une société» «comme le moindre réflexe d'un corps vivant exprime la manière fondamentale d'être au monde du sujet total»². Merleau-Ponty compare cette articulation, dans la *Praxis*, d'une idée de la culture et d'un système de «rapports de production», c'est-à-dire des manières de concevoir le monde et d'y agir, à celle, dans l'œuvre d'art, des qualités matérielles, phénoménales, et du sens, des idées qu'elle communique³. Ainsi comprend-on que, dans les pièces chorégraphiques, les interactions des danseurs avec ce qui les entoure se donnent comme une *Praxis*, un mode d'engagement dans une situation manifestant et tendant à accomplir un désir, une disposition résolue concernant les relations de l'homme et du monde.

La notion marxiste de *Praxis* telle que Merleau-Ponty la présente permet donc de penser le porte-à-faux qui, dans les œuvres d'une danse dont la détermination est contemporaine de son actualisation, articule la productivité phénoménale à l'expression d'une conception de la culture, de sa finalité et des moyens de la réaliser. Ainsi, par exemple, pendant la pièce de Lionel Hoche évoquée précédemment, *Pan!*⁴, la mise en œuvre par les interprètes de différentes qualités de mouvements, de diverses façons de se déplacer au sein d'un même décor engendre une multiplicité de configurations phénoménales qui invitent aussi à imaginer, à penser plusieurs possibilités de cultures. On peut en particulier remarquer deux types

1 *Sens et non-sens*, «Marxisme et philosophie», p. 159.

2 *Ibid.*, «Autour du marxisme», p. 131.

3 Mon analyse se rapproche encore une fois de celle de M. Revault d'Allonnes concernant la lecture de Marx par Merleau-Ponty. Elle revient sur le sens et la pertinence, concernant le matérialisme, du qualificatif «pratique» proposé par Marx et repris par Merleau-Ponty dans «Marxisme et philosophie» (*Sens et non-sens*, p. 158):

«Il n'y a pas lieu de dissocier une idéologie prétendument "subjective" et l'"objectivité" des processus économiques comme si une "apparence" venait se superposer à l'être réel. Et s'il en est ainsi, Marx rejoint alors les voies d'une phénoménologie qui s'assigne comme tâche de décrire le monde vécu tel qu'il se donne [...]. Aussi la "radicalité" qui consiste à prendre les choses à leur "racine" serait-elle assumée par Marx comme une prise de distance qui assure l'homme de son impossible distance au monde. La réappropriation par l'homme de son être total, de son être "générique", rejoint l'idée que nous sommes voués au monde dans une ambiguïté primordiale [...]. Le marxisme est en définitive, pour Merleau-Ponty, une philosophie de l'expression. Tels sont donc les éléments qui nous permettent de comprendre la réinterprétation, par Merleau-Ponty, du concept de praxis». [*La chair du politique*, *op. cit.*, p. 54-55]

4 *Op. cit.* J'ai déjà décrit plusieurs séquences de ce spectacle de Lionel Hoche afin de montrer que les mouvements des interprètes s'articulent au milieu dans lequel ils se montrent et que, par une dynamique en porte-à-faux circulaire, la phénoménalité du décor modalise celle des interprètes en mouvement comme la productivité phénoménale des danseurs diffuse, offre un éclairage, une perspective sur l'apparaître de leurs entours.

d'usage des objets et de l'espace dans cette œuvre : tantôt les objets semblent accumulés, entassés sur et autour des corps des danseurs, et paradoxalement ces derniers paraissent évoluer souplement, amplement, dans un espace accueillant et ouvert, soit les interprètes se montrent concernés par un plus petit nombre d'objets, qu'ils déplacent et rangent, mais alors au contraire l'espace qu'ils agencent et dans lequel ils évoluent avec agilité et précision donne le sentiment d'être restreint, contraint. Comme je l'ai déjà indiqué, le décor de *Pan!* comprend un enchevêtrement d'objets du quotidien quelque peu désuets, voire usés, suspendus en dégradé (les plus hauts se trouvant à l'avant-scène et les plus proches du sol au fond), et on retrouve un écho de cette profusion d'éléments manifestement récupérés dans certains costumes : durant la première séquence du spectacle les corps des danseurs sont enveloppés de la tête aux pieds (avec des vêtements qui ne sont pas enfilés, ou en tout cas jamais entièrement ni nécessairement selon leur usage ordinaire – un bras peut être enfilé dans une jambe de pantalon ou une jambe glissée dans le col d'un pull), et pour la dernière ils portent d'imposants masques confectionnés avec des emballages (paquets de pâtes, de biscuits, de céréales, briques de jus de fruit et de lait, *etc.*). La conjonction des conduites adoptées par les interprètes et de ces superpositions de choses recyclées (au sens littéral du terme, insérées dans un nouveau cycle) suggère d'une part que les objets, suspendus et portés, ont ici une double fonction, d'exposition et d'usage, puisqu'ils sont investis dans des rituels d'accueil et/ou d'intimidation, et d'autre part que la richesse de leurs couleurs ou de leurs formes importe davantage que la solidité ou la rareté des matières utilisées, que l'ingéniosité voire la gageure prévalent sur la considération de l'origine et de la fonction première de ces objets assemblés. Or, si l'espace environnant et les corps paraissent encombrés, chargés, les mouvements des danseurs ne sont pas exécutés à l'économie, ne se révèlent pas embarrassés, alourdis ou contraints, ils donnent paradoxalement une impression d'ampleur et d'aisance. Au contraire, quand les costumes s'avèrent plus fonctionnels, uniformisés, simplifiés et réduits à quelques éléments – c'est-à-dire constitués de masques en plastique souple représentant des visages humains et des composants d'un costume d'homme superposés à des grenouillères rouges (un danseur porte la veste, l'autre le pantalon, un troisième le tee-shirt, un autre la chemise, et le dernier le caleçon) –, les déplacements se font dans un espace restreint, les corps s'emboitent, s'enchaînent, s'intercalent et s'évitent de justesse, ils ne s'éloignent jamais les uns des autres, ni de la tour aux barreaux métalliques dans laquelle ils entrent, agencent des objets domestiques, se positionnent pour demeurer au repos quelques secondes, avant de ranger de nouveau les différents objets à leurs places initiales, de sortir et de reprendre leurs mouvements enchevêtrés.

Quand ils portent ces costumes apparemment fonctionnels, les interprètes manipulent aussi certains des meubles et outils suspendus, les utilisent, s'y couchent même, insérant encore une fois leurs propres corps dans cet univers d'objets accumulés, comme pour s'adapter au plus juste à ces amas, jusqu'à s'y fondre. Finalement, le premier type de rapport aux objets et à l'espace que nous avons décrit serait animé par un principe de récupération, de profusion, d'expansion et d'exposition; une culture de l'apparat et de l'ostentation s'y révèle, les objets y ont une place centrale, mais ils semblent moins envisagés comme des outils que comme des matériaux à assembler afin de créer un environnement signifiant. Le second régime de relation à l'espace et aux objets relève au contraire d'un souci permanent de rentabilité, d'économie; les individus eux-mêmes se soumettent à cette exigence de fonctionnalité et d'ordre. Les deux modèles de cultures ainsi esquissés s'expriment à travers des mouvements réglés, ritualisés, mais alors que dans la première forme de *Praxis* les gestes et attitudes paraissent tendre vers l'ouverture, l'adresse, régis par un principe d'ostentation, portés par une dynamique d'extraversion, les cycles moteurs des personnages en grenouillères donnent un sentiment d'absurdité, de circularité contrainte et vide, cristallisant une forme de *Praxis* asphyxiante, aliénante.

Dans les œuvres de danse n'obéissant à aucun *requisit* systématique, auxquelles on ne peut assigner aucun *medium* ni code prédéfinis, qui dévoilent les sillons qu'elles creusent et ceux qu'elles détournent au moment même où elles s'y installent et les parcourent, les mouvements par lesquels les interprètes s'inscrivent dans leur environnement produisent une phénoménalité qui tend à se donner comme une pratique socio-culturelle, une *Praxis* et donc à basculer en porte-à-faux vers l'expression d'un modèle d'investissement du monde par l'homme.

— Être une multiplicité et paraître ensemble : les enjeux politiques et moraux de la phénoménalité chorégraphique

Au cours du déploiement d'une pièce de danse, l'apparaître tend spontanément à s'organiser autour des interprètes. Les corps humains en mouvement qui se montrent manifes-

tent un mode de traitement, d'incarnation et d'exposition de l'humanité, de sorte qu'ils se différencient des apparitions constituant dès lors leur environnement et polarisent l'attention des spectateurs. Ils s'avèrent empreints de tonalités et d'enjeux spécifiques. Merleau-Ponty l'affirme tout de go : « il n'y a pas un seul acte [...] qui n'atteste l'humanité de l'homme »¹. Dès lors, il n'y a un seul acte humain qui ne manifeste un choix de l'agent concernant ce qu'il entend faire de cette humanité qu'il incarne et, par conséquent, qui ne concerne les autres membres de cette espèce. De plus, j'ai montré que les interprètes, les individus rassemblés et exposés là afin qu'un spectacle de danse ait lieu, produisent des phénomènes qui glissent les uns vers les autres, entrent en relation et s'agencent. D'une part ils sont corrélés de fait, par leur inscription dans une même situation, dans un ensemble de circonstances qui les enveloppe autant qu'ils ouvrent, ont prise sur lui : ils évoluent dans un même contexte qui « [les] circonviennent, [les] porte, qui porte pêle-mêle avec [eux] d'autres hommes et est accessible à travers plus d'une perspective, qui [...] fait la jointure de l'une à l'autre et à l'intérieur de chacune »². D'autre part, malgré la plasticité et la diversité des modalités selon lesquelles ils s'avancent dans la phénoménalité et s'engagent dans la situation, ces multiples façons de s'inscrire dans l'événement, ces singulières contributions à l'avènement de l'œuvre se donnent comme des variations sur le thème général de l'humanité, d'une espèce « en porte-à-faux » comme Merleau-Ponty l'affirme à deux reprises et à dix ans d'intervalle sur les ondes de la radio française³. Chacun s'individualise par différenciation, en modulant sa participation à l'espèce à laquelle il appartient. A. de Saint-Exupéry écrit : « L'homme n'est qu'un nœud de relations, les relations comptent seules pour l'homme »⁴ et Merleau-Ponty glose :

1 *Sens et non-sens*, « La querelle de l'existentialisme », p.92.

2 *Maurice Merleau-Ponty*, « La Nature ou le monde du silence » (manuscrit de Merleau-Ponty daté de 1957), *op. cit.*, p.51.

3 Merleau-Ponty décrit une « humanité [...] en porte-à-faux » dans la cinquième de ses *Causeuses* diffusées en 1948. Il résume son idée ainsi : « Chacun est seul et personne ne peut se passer des autres » (*Causeuses*, « L'homme vu du dehors », p.50) et précise d'emblée l'enjeu moral et politique impliqué par cette condition humaine :

« Dans cette situation ambiguë où nous sommes jetés, [...] la raison et l'accord des esprits ne sont pas derrière nous, ils sont présomptivement devant nous, et nous sommes aussi incapables de les atteindre définitivement que d'y renoncer. [...] Notre espèce est donc engagée dans une tâche qui ne peut se terminer, ce qui est à la fois motif d'inquiétude et de courage [...]. S'il n'y a pas de fatalité bonne, il n'y a pas davantage de fatalité mauvaise et le courage est de s'en rapporter à soi et aux autres en tant qu'à travers toutes les différences des situations physiques et sociales, ils laissent tous paraître dans leur conduite même et dans leurs rapports mêmes la même étincelle qui fait que nous les reconnaissons, que nous avons besoin de leur assentiment ou de leur critique, que nous avons un sort commun ». [*Causeuses*, « L'homme vu du dehors », p.50-51]

Comme je l'ai déjà indiqué, Merleau-Ponty parle de nouveau de « l'homme en porte-à-faux » dans ses entretiens avec G. Charbonnier, tant et si bien que cette expression devient l'intitulé de l'émission diffusée le 24 juillet 1959.

4 A. de Saint-Exupéry *Pilote de guerre*, cité par Merleau-Ponty *Phénoménologie de la perception*, p.520.

« On s'est aperçu que rien n'est séparé dans la vie humaine. [...] Tout interfère, à tous les niveaux. [...] Nous sommes en porte-à-faux : nous constatons que tout est lié, que tout forme un tout dans la vie humaine en ce sens que tout ce qui arrive dans un domaine a des répercussions dans tous les autres »¹.

Or, une fois encore, parce qu'elles relèvent d'une danse contemporaine du moment de son effectuation et de son exposition, les pièces dans lesquelles l'apparaître des interprètes n'obéit pas à des règles prédéfinies et ne s'appuie pas sur la reprise d'un système traditionnel de production et de mise en relation des phénomènes, ne remplissent pas des critères reconnus comme conditions de l'avènement d'une œuvre chorégraphique. Les rapports que les danseurs manifestent se déterminent à mesure qu'un spectacle a lieu ; chaque pièce établit son propre système de liens unissant de fait et par essence l'apparaître de ces individus. Leur façon d'être ensemble, les modalités de leur coexistence s'instituent avec l'avènement de la danse.

Contingence et enjambement : voilà pour Merleau-Ponty deux caractéristiques de la condition humaine. Les inévitables interactions humaines ne sont pas plus éclairées par des principes naturellement fondés, dont la légitimité serait définitivement garantie, qu'elles ne sont orientées, dirigées par une force nécessaire. « Partout [le] sol [est] reconnu comme contingent »². Le philosophe insiste sur le caractère foncièrement hypothétique de l'institution d'une humanité réconciliée et réunie autour de valeurs universelles ; il rappelle à la suite de Kant que « rien ne nous garantit que la moralité soit possible »³ et que « c'est une question de savoir s'il y a même en droit [...] possibilité d'une société organique »⁴. Cette incertitude se convertit en inquiétude dès lors que l'on s'aperçoit – et ne pas le faire serait une dangereuse illusion⁵ – que les répercussions des actions humaines les unes sur les autres tendent à l'empiètement, l'intrusion que les relations sont « la plupart du temps des rapports de maître à

1 Entretien avec G. Charbonnier, « L'homme en porte-à-faux », diffusé le 24 juillet 1959.

2 *Notes de cours 1959-1961*, « La philosophie aujourd'hui », p.46.

3 *Le Primat de la perception*, p.69.

4 *Notes de cours 1959-1961*, « La philosophie aujourd'hui », p.40.

5 Dans un chapitre intitulé « 1945, l'empiètement a eu lieu » (*Du Lien des êtres aux éléments de l'être op. cit.*, p.35-38), E. de Saint Aubert rappelle les reproches que Merleau-Ponty adresse, à la fin des années 1940, à la « philosophie optimiste » (*Sens et non-sens*, « La guerre a eu lieu », p.169) d'avant-guerre, aux humanistes pacifistes, au nombre desquels il se compte d'ailleurs. Le phénoménologue affirme que « nous avons secrètement résolu d'ignorer la violence et le malheur comme éléments de l'histoire » (*id.*) et dénonce dans cette attitude une compromission, une collaboration d'autant plus dangereuses qu'elles veulent s'ignorer en tant que telles. E. de Saint Aubert résume ainsi le jugement de Merleau-Ponty : « les politiques angélistes d'avant-guerre ne voulaient pas voir en face l'imminence de la crise, ils étaient prisonniers d'un amour de faiblesse pour la paix. Le philosophe met en garde contre la résurgence d'une telle régression ». (*Du Lien des êtres aux éléments de l'être, op. cit.*, p.37)

esclave»¹, et menacent donc de tourner au conflit et finalement à la violence. Autrement dit, les hommes n'étant pas « des “consciences de soi” juxtaposées [...], chacun dans ce qu'il fait n'agit pas seulement en son nom, ne dispose pas seulement de soi, mais engage les autres et dispose d'eux»², de sorte que « la violence est notre lot en tant que nous sommes incarnés »³. La conduite de chaque individu, c'est-à-dire sa façon de prendre en charge une situation et par là de s'y exposer, implique, concerne et atteint autant les autres que lui-même. Elle ne peut échapper à ses enjeux et conséquences morales et politiques ; elle est la réalisation et la manifestation des principes et valeurs dont elle est prégnante. Merleau-Ponty clôt l'exposé de ses travaux sur « Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques » en soulignant cette visibilité de la moralité une fois admise la visibilité de l'humanité :

« si nous admettons que notre vie est inhérente au monde perçu et au monde humain, quoiqu'elle les recrée et contribue à les faire, alors la moralité ne peut consister dans l'adhésion privée à certaines valeurs : les principes sont des mystifications s'ils ne passent pas dans la pratique, il faut qu'ils animent notre relation avec autrui. Nous ne pouvons donc plus rester indifférents à la figure que prennent nos actes dans la perspective d'autrui »⁴.

De la même façon, dans sa « Note sur Machiavel », Merleau-Ponty affirme qu'en faisant de la visibilité le cœur de la problématique politique, le philosophe italien ne se montre ni pessimiste ni sceptique, mais lucide, suffisamment audacieux et pénétrant pour proposer « une philosophie qui affronte comme un problème le rapport de l'homme avec l'homme et la constitution entre eux d'une situation et d'une histoire qui leur soient communes »⁵. Il conclut avec Machiavel :

« C'est donc une condition fondamentale de la politique de se dérouler dans l'apparence : “Les hommes en général jugent plus par leurs yeux que par leurs mains. [...] Quand il s'agit de juger l'intérieur des hommes, surtout celui des princes, comme on ne peut avoir recours aux tribunaux, il ne faut s'attacher qu'aux résultats” »⁶.

Voici donc des interprètes, réunis par une situation et une condition échues en partage et rassemblés là pour qu'advienne une œuvre chorégraphique, que se réalise et se détermine ce que

1 *Causeries*, « l'homme vu du dehors », p.51.

2 *Humanisme et terreur*, « La perspective humaniste », p.117.

3 *Ibid.*, p.118.

4 *Le Primat de la perception*, p.69.

5 *Signes*, « Note sur Machiavel », p.363.

6 *Ibid.*, p.352.

la danse peut être. Dans ce contexte, leurs présences et leurs manifestations sont associées et entrent en résonance. Cependant, aucun impératif ne déterminant la nature et les modalités des articulations appropriées à cette danse, l'apparaître de ces danseurs au cours d'une pièce bascule en porte-à-faux vers l'expression d'une normativité morale et politique immanente. La coprésence et la coexistence humaines impliquant des empiètements, le régime de liaisons produit et dévoilé par un spectacle chorégraphique affronte inévitablement le problème de cette conflictualité et de cette violence sous-jacentes, tout comme la question de l'association, de l'organisation, et éventuellement de l'équilibrage fécond des différences individuelles. Comment ces individus (se) partagent-ils l'espace, et plus généralement la visibilité? Comment négocient-ils les répercussions de leurs gestes? Parviennent-ils à former un ensemble? Quel rôle la singularité de chacun peut-elle y jouer?

Penchons-nous d'abord sur la signifiante morale opérée par l'apparaître des interprètes d'une pièce de danse. Dès qu'un être humain surgit, son humanité se donne mais demeure irréductible à tel ou tel phénomène, elle s'atteste donc « au-delà des qualités, au-delà du corps, au-delà des moments »¹. Inversement, chaque personne, en tant qu'elle est incarnée, participe du sensible et s'inscrit « dans le champ de vision d'un autre et de tous les autres ». On peut alors considérer que toute conduite humaine induit et manifeste une façon de s'exposer et de se rapporter aux autres, que nous sommes « définis par un certain type de relation avec les hommes [...], une certaine manière de traiter autrui »². Pour Merleau-Ponty, la moralité n'exige pas d'abord le respect de l'autonomie de la personne, mais la reconnaissance simultanée de l'identité et de l'altérité des *ego*, de leur échappement à une identification pure et simple, c'est-à-dire du caractère toujours imminent de la réversibilité, de la réflexivité de leur relation :

« Comment ma liberté est-elle conciliable avec celle d'autrui? [...] Si je décide de respecter la liberté d'autrui, de ne jamais influencer sur lui, par là même je ne le respecte pas : je refuse une certaine union, qui est peut-être ce qu'autrui veut, j'affecte gravement sa vie, je lui impose à son tour de rester disponible et seul »³.

Afin que l'enjambement qui unit les personnes ne fasse pas obstacle à leur différenciation, que les singularités puissent apparaître sans entrer en concurrence, sans lutter pour domi-

1 Cette citation et la suivante : *Le Primat de la perception*, p.69.

2 *Humanisme et terreur*, « La perspective humaniste », p.217.

3 Manuscrit inédit non déposé à la Bibliothèque Nationale, notes préparatoires aux conférences de Mexico de 1949, cité par E. de Saint Aubert dans *Du Lien des êtres aux éléments de l'être*, op. cit., p.64.

ner, voire se détruire, la bonne attitude, qui s'avère également une attitude bonne, consiste à maintenir une distance respectueuse et attentive à l'égard d'autrui. Parce que des hommes non seulement participent aux œuvres de danse mais s'y exposent, la question de la signification morale de leurs comportements se soulève. Comment se traitent-ils mutuellement? Quelle apparence donnent-ils à leur coprésence? Quelle conduite adoptent-ils les uns à l'égard des autres et manifestent-ils à ceux qui assistent au spectacle? La reconnaissance et le respect mutuel des danseurs en tant que personnes ou « prochains »¹ apparaissent comme un enjeu primordial dans les pièces collectives de Raimund Hoghe. *Young People, Old Voices*² biaise d'un travail sur la distribution de l'espace, les échanges visuels et tactiles. Au cours de ce spectacle, chaque interprète se montre attentif à la présence des autres, dans leur globalité comme dans leur singularité. Même quand les treize danseurs sont ensemble sur le plateau, ils veillent à ce que chacun ait de l'espace, à ce que personne ne soit empêché ou contraint de s'écarter pour effectuer ses mouvements (cf. photographie ci-contre). La concentration et l'application de chacun s'accompagnent d'une considération manifeste pour ceux qui l'entourent; chacun semble évaluer la compatibilité de l'amplitude de ses mouvements avec celle des autres. Sans qu'aucun ne fasse preuve d'abnégation ni ne soit amené à se mettre en retrait au profit des autres, le partage d'un espace commun mûrit les conduites d'une précaution. Quand les interprètes s'approchent les uns des autres, se regardent et éventuellement se touchent, ces entrées en relation ne se font jamais par surprise, mais se préparent, offrant un délai suffisant pour que chacun s'y dispose puis l'accomplisse tranquillement et pleinement. Ainsi sont évités les gestes d'intrusion ou d'agression; chaque individu consent explicitement aux rapports auxquels il participe et les modalités de ces rapprochements, voire de ces contacts se négocient avec le processus de leur réalisation. La situation commune est prise en considération, les attitudes adoptées sont adaptées à la présence des autres; la reconnaissance et le respect de la personnalité du prochain s'expriment à travers une retenue qui incite chaque danseur à évoluer avec une confiance apaisée. En effet, dès lors que la coexistence ne s'avère menaçante ni pour l'humanité ni pour l'individualité des personnes, ces dernières peuvent renoncer aux attitudes de protection et de défense. Même quand elles s'inscrivent dans des

1 Dans le chapitre intitulé « Du voir au devoir » de *La Dimension commune : l'institution intersubjective comme poétique générale* (Paris, L'Harmattan, 2001, p.216-217), R. Bonan propose de substituer le terme de « prochain » à celui de « semblable » pour désigner l'échappée, le débordement d'autrui, c'est-à-dire l'impossibilité de le saisir complètement et frontalement, de coïncider avec lui.

2 Créé au Cultuurcentrum de Bruges, le 26 septembre 2002.

unissons, toujours passagers chez Raimund Hoghe, ces séquences ne s'effectuent pas au détriment du style propre de chacun, n'écrasent pas la qualité singulière des mouvements, les particularités des allures individuelles. Les danseurs se meuvent alors souplement, sans précipitation ni hargne ; chacun dispose de son espace et s'installe sur le plateau avec précaution, pour éviter l'accaparement, mais aussi avec confiance, quiétude, puisque l'attention portée aux prochains est réciproque¹. De cette manière, malgré leur grand nombre, la relative uniformité des costumes et l'absence de "morceaux de bravoure" grâce auxquels ils pourraient se distinguer, les interprètes ne font pas masse, des écarts et des différences se manifestent sans pour autant s'imposer ni dériver vers la domination. De l'attitude des individus au cours d'un spectacle chorégraphique, c'est-à-dire de la façon dont les danseurs s'engagent dans la situation commune et ainsi se présentent aux autres, émerge donc une expression morale ; s'y manifeste un type de traitement de la personne humaine. La phénoménalité des individus et de leurs mouvements propose en porte-à-faux une manière de soulever et de prendre en charge le problème de l'empiètement des actions humaines et de la menace de violence qui pèse sur l'humanité.

À l'inverse de ce qui a lieu au cours la pièce de Raimund Hoghe que je viens de décrire, au cours de *Choisir le moment de la morsure*² de Myriam Gourfink, les interprètes se meuvent la plupart du temps dans une grande proximité mais sans échanger de regards, de sorte que les corps des trois danseuses tendent à s'enchevêtrer et se confondre et que, par des jeux d'ombre, des membres paraissent se souder. L'attention des interprètes semble surtout mobilisée par la précision, l'intensité et la lenteur corrélative de leurs mouvements (cf. photographie ci-contre). Elles entrent pourtant bien en relation, par le toucher, le goût et l'odorat, et, comme chez le chorégraphe allemand, les rapprochements se préparent. On peut remarquer que ces contacts ne vont jamais jusqu'à l'appui, aucune danseuse ne se déleste de son poids sur les autres pour être portée. L'une d'elles peut venir soutenir quelques secondes le poignet d'une autre, accompagner le mouvement d'une jambe ou d'un buste, mais aucune ne déporte son

1 R. Bonan affirme que la réciprocité est la « bonne forme » de la relation éthique, dès lors qu'elle n'est pas pensée comme une communion, comme une relation strictement symétrique mais comme quasi-réversibilité (*La Dimension commune: l'institution intersubjective comme poétique générale*, « Du voir au devoir », *op. cit.*, p.217). Il ajoute que la moralité suppose une « capacité à vivre le paradoxe de l'identité et de la différence » (*ibid.*, p.231) et ne se réalise par conséquent complètement que dans la confiance, entendue comme accompagnement de la foi perceptive de l'autre, doublement de son intentionnalité, par une « con-fiance ». [*ibid.*, p.233].

2 Créé à l'occasion des Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis, à la MC93 de Bobigny, le 7 mai 2010.

centre de gravité ni ne dépose son corps sur une autre. Une distance se maintient ainsi jusque dans la contiguïté; le respect de l'intégrité et de l'individualité de chaque personne se manifeste dans cette dynamique retenue de la masse corporelle. La concentration manifeste de chacune ne se solde ni par un apparent repli sur soi, ni par l'exposition de corps indifférenciés, agglomérats de tendons et de muscles turgescents. Chaque danseuse évolue dans un espace qui paraît ouvert, elle peut explorer les extrémités de son équilibre et de son extension sans rencontrer d'obstacles; les styles et les singularités de ces femmes se déploient clairement et distinctement. Elles prennent particulièrement garde à éviter de se perturber, de se déstabiliser et s'efforcent d'octroyer à chacune la latitude nécessaire à la traversée de son expérience. Finalement, les profondeurs intimes dans lesquels elles plongent ne les détournent pas d'une considération mutuelle, elles se rejoignent et se reconnaissent mutuellement au cœur même de l'exploration qui les unit. Encore une fois, l'attitude apparente des interprètes bascule en porte-à-faux vers l'expression d'une conduite morale, d'un mode de prise en compte de la personnalité d'autrui.

À un second niveau, que je qualifie de politique, se pose la question du "destin" de cette situation commune et des différences qui y coexistent. L'enjeu n'est plus seulement d'éviter la conflictualité et la menace de violence par la reconnaissance et le respect du prochain (comme être humain et comme individu) mais aussi d'organiser les relations entre les individus, de favoriser leur convergence et leur conversion en une communauté stable et féconde. La problématique politique serait finalement celle du passage de la confiance réciproque à la rencontre, à l'échange et au partage avec les autres. Comment peut-on agir sur autrui et se laisser influencer, transformer par lui, sans rompre le fragile équilibre de la distance respectueuse, sans basculer de nouveau dans le danger de l'empiètement conflictuel? Concernant les pièces chorégraphiques dont aucun modèle préalable et reconnu n'indique ni n'impose les types de rapports qu'il s'agit d'établir entre les individus afin qu'on ait bien à faire à de la danse, le problème politique est saillant: que faire ensemble? Ces danseurs rassemblés là parviendront-ils à constituer un tout? Comment vont-ils associer leurs différences? Vont-ils devoir les sacrifier au profit d'une dynamique collective? Le premier acte politique, transcendant la distance respectueuse exigée par la moralité, et générateur de communauté, consisterait à établir les conditions d'une *rencontre* avec l'autre, c'est-à-dire d'un accès à l'autre qui permette d'en découvrir les singularités, les différences propres. Au-delà du respect pour le prochain, du maintien d'un dégagement dans lequel il est libre d'évoluer selon son style, il s'agirait de s'intéresser à la façon dont autrui investit la situation commune,

de prendre le risque de la surprise, de l'ébranlement face aux écarts qu'il manifeste dans sa participation à l'humanité et au monde. Or s'aventurer à la rencontre de l'autre en tant que tel suppose curiosité et disponibilité : cette démarche est portée par un désir d'appréhender quelque chose de l'altérité, et donc aussi par une disposition à l'étonnement, voire un goût pour ce qui s'annonce déconcertant. Merleau-Ponty décrit cette inclination accueillante vers l'autre comme une promesse d'avenir, d'avènement d'un imprévisible, fruit de la rencontre et du surgissement des différences de chacun :

« ma perception d'autrui est à première vue celle des gestes ou des comportements de "l'espèce humaine". Mais, [...] si autrui est vraiment un autre, il faut qu'à un certain moment je sois surpris, désorienté, et que nous nous rencontrions, non plus dans ce que nous avons de semblable, mais dans ce que nous avons de différent, et ceci suppose une transformation de moi-même et d'autrui aussi bien : il faut que nos différences ne soient plus comme des qualités opaques, il faut qu'elles soient devenues sens »¹.

Ainsi, au cours d'un spectacle dont la détermination de la danse est contemporaine de son exposition, les modalités selon lesquelles les différences entre les interprètes s'articulent, se rapportent, voire s'ouvrent les unes aux autres soulèvent et affrontent le problème de cette conversion signifiante et de l'éventualité de la rencontre. Les danseurs de *Young People, Old Voices* de Raimund Hoghe abordent cet enjeu politique en poussant leurs relations au-delà de la distance respectueuse, au-delà même du regard attentif et de l'observation bienveillante de l'autre. Ils se touchent mutuellement, comme pour découvrir ce qui chez l'autre résiste, échappe au survol. Dans *La dimension commune : l'institution intersubjective comme poétique générale*², R. Bonan rappelle que Merleau-Ponty pense le rapport à autrui sur le modèle du toucher et non de la vision : « la vision est palpation par le regard »³. L'entrée en relation avec l'autre serait l'épreuve d'une réversibilité, celui que je touche me touchant aussi, mais d'une impossible fusion, d'un écart jamais comblé, le toucher ne circonvenant jamais l'autre. La rencontre tactile est animée par un désir d'atteindre l'altérité d'autrui et le relance indéfiniment en raison de son inachèvement fondamental, des possibles sur lesquels elle ouvre sans cesse. Par exemple, dans *Young People, Old voices*, Lorenzo De Brabandere et Raimund Hoghe interprètent plusieurs duos. Le premier danseur est plus jeune, musculeux et quelque peu hirsute, le second est frêle, bossu, et toujours soigné. Au cours de leurs duos ils s'appuient l'un

1 *La Prose du monde*, « La perception d'autrui et le dialogue », p. 198.

2 R. Bonan *La Dimension commune : l'institution intersubjective comme poétique générale*, « Le toucher comme modalité éthique de la visibilité et l'institution des valeurs », *op. cit.*, p. 215-216.

3 *Le Visible et l'Invisible*, p. 177.

contre l'autre, s'enlacent, emboîtent leurs pas, ou bien le premier manipule le second comme pour prendre soin de lui, à la recherche de modes de palpation appropriés à l'affleurement du style de tangibilité propre à celui qu'il touche. À chaque duo, de nouveau ils envisagent leur humanité commune et leurs différences individuelles, expérimentent des manières de se familiariser avec ces écarts singuliers sans les dissoudre ; ils négocient, explorent, reprennent et modifient encore et encore les articulations qui les unissent autant qu'elles les distinguent. Tout en tentant de se rapprocher, de se coordonner, ils soulignent leurs différences : main dans la main, ils se déplacent en tentant d'harmoniser leurs pas mais l'un semble retenir ses enjambées, quand l'autre paraît s'efforcer de suivre, à en perdre un peu le souffle, voire l'équilibre, l'un se penche pour embrasser l'autre qui se hisse sur la pointe des pieds, *etc.* Quand le jeune homme pose des bandes de plâtre sur le dos de l'homme bossu, il se confronte à l'étrangeté de cette déformation, la moule, autant pour la panser que pour tenter de la considérer, de se familiariser avec elle. Ce geste de recouvrement manifeste aussi l'impossibilité d'atteindre définitivement et de s'approprier cette différence comme toute autre : le moulage qui en résulte n'offre qu'une coquille vide dont Raimund Hoghe s'échappe précisément. Ainsi des tentatives s'organisent pour découvrir l'individualité de l'autre, mais elles demeurent inaccomplies, ouvertes, en attente de leur continuation. Ces duos expriment finalement une proposition politique, mettant en œuvre des stratégies pour dépasser la simple distance respectueuse, entrer dans le cercle, toujours à parcourir, de la rencontre.

Dans *Choisir le moment de la morsure* de Myriam Gourfink, la curiosité pour la singularité de l'autre suscite en particulier des rencontres de l'ordre de la morsure. Ces contacts paraissent paradoxalement moins agressifs, portés par une pulsion destructrice, un désir de déchiqueter, d'ingérer et de s'assimiler l'autre, qu'accueillants, animés par une curiosité, une disposition à recevoir et à se laisser pénétrer par les qualités d'autrui. Les bouches, et les narines avec, s'écartent lentement et largement, commencent déjà à s'élargir à quelques dizaines de centimètres du corps qu'elles vont goûter et humer (*cf.* photographie ci-contre). La délicatesse avec laquelle les dents se déposent sur la peau manifeste un appétit fervent pour les émanations du corps ainsi rencontré. La danseuse qui va être mordue ne cherche d'ailleurs ni à éviter ni à empêcher l'événement ; la bouche qui s'ouvre près d'elle, le corps qui s'avance, se tend pour venir à son contact, ne provoquent pas de réaction de peur ni de fuite. Continuant son mouvement, maintenant sa trajectoire quoiqu'elle croise celle de sa partenaire, elle va au contact, paraît même se charger pour faire rejaillir jusqu'à la surface de sa peau les exhalaisons et les saveurs les plus intenses et profondément enfouies de son corps, préparant

le moment de la morsure. Elle ne se livre pas comme une victime, ne s'abandonne pas, mais contribue à la rencontre, au déploiement des singularités qui surprendront et attiseront plus encore la curiosité de celle qui cherche à les découvrir. Par ces exemples, on comprend donc comment les rapprochements et les liens qui apparaissent entre les interprètes d'une œuvre de danse expriment en porte-à-faux une prise de position politique. Les gestes et attitudes par lesquels les danseurs se rapportent les uns aux autres basculent, se transcendent vers un mode d'articulation des différences individuelles, proposent une façon de pourvoir à la curiosité, au désir de découvrir l'altérité d'autrui sans l'éroder ni la dissoudre.

Au-delà de la rencontre, le deuxième stade, le deuxième pas d'une démarche politique consisterait à organiser des *échanges*, une circulation entre les individus, et par là à convertir les empiètements agressifs et intrusifs, dont il faudrait se protéger, en rapports de don, d'accueil et de partage. Dans les œuvres de Raimund Hoghe, et en particulier dans *Young People, Old Voices*, les interprètes entrent en communication par le biais d'objets qu'ils déplacent, rangent, manipulent, déposent, disposent, donnent, distribuent, se répartissent, rendent. Qu'ils s'en défassent, les récupèrent, les offrent directement ou les placent auprès d'un autre, ces objets tissent des liens entre les individus et médiatisent les relations. La valeur de ces choses simples (de l'eau, des pigments, des vêtements, des chaussures ou du plâtre) tient manifestement à la considération que les danseurs leur portent et à la façon dont ils les font circuler. En prenant de l'eau au creux des mains et en la répandant doucement sur la peau d'un autre qui se penche pour la recevoir, en plâtrant le dos d'un homme allongé sur le ventre et immobile, en déposant de petits tas de pigments devant chacun, en récupérant, pliant et en réservant les vêtements d'un interprète qui se déshabille ou en les déposant à côté de lui pour qu'il puisse se revêtir, *etc.*, les danseurs interagissent, mais prennent aussi soin d'éviter les échanges frontaux, d'intervenir brutalement sur le cours de leurs mouvements. De cette façon, un délai, un écart est maintenu et marqué entre les partenaires, chacun peut laisser résonner en lui et apprécier les répercussions de ces événements, élaborer la forme de son éventuelle réponse, participer à ces connexions et transmissions sans se sentir assailli. Il ne s'agit pas d'arracher l'autre à ses activités et à lui-même, de l'emporter dans un flux incessant au risque de l'y noyer et finalement de rendre l'échange caduc. Merleau-Ponty qualifie « d'ac-

tion oblique»¹ ou «par entraînement» les relations par lesquelles les individus entrent en communication, se disposent au partage, qu'il s'agisse d'idées, de valeurs ou de sentiments, et aux transformations que cette circulation induit.

Dans la pièce de Myriam Gourfink, *Choisir le moment de la morsure*, c'est encore une fois le motif de la morsure qui endosse l'enjeu politique. Cet acte apparaît comme une modalité d'échange puisqu'il suppose chez celle qui mord l'accueil et, pour reprendre un terme de la chorégraphe, la dégustation des sécrétions émanant d'autrui. Autrement dit, aller à la rencontre de l'autre bouche et narines grandes ouvertes manifesterait un désir de se laisser gagner par ce que cet *alter ego* expose et transmet de lui-même, se montrer prêt à une immixtion des humeurs, de la salive et de la sueur, de l'haleine et de l'odeur de la peau, *etc.* Accompagnant les enjambements qui «sont la loi de l'action humaine parce que nous sommes incarnés»², les morsures les favorisent même et les approfondissent, les travaillent. Ces exemples illustrent donc le porte-à-faux par lequel les articulations qui apparaissent entre les danseurs au cours d'un spectacle de danse expriment le «lien vivant»³ qu'ils tissent entre eux, convertissant les empiètements menaçants, les agressives intrusions que leur situation commune induit, en un système d'échanges, une politique du partage.

Enfin, un dernier aspect de la politique, peut-être son couronnement, consisterait à articuler les différences individuelles en une *totalité* qui ne soit pas la simple somme de ses parties mais qui fonctionne selon une dynamique propre, s'organise et s'établit par des institutions communes. Les relations seraient à la fois entretenues et animées par des projets communs, les actions convergeraient et nourriraient des liens féconds aussi bien pour l'ensemble que pour les individus considérés isolément: la tendance unificatrice étant désirée, elle permettrait également à chacun de s'y différencier, de développer son style singulier de participation. Dans les pièces chorégraphiques dont la nature de la danse ne répond à aucun *requisit* préalable et qui dévoilent et déterminent à mesure de leur déploiement les relations entre les danseurs qu'elles mettent en œuvre, la coprésence des interprètes et l'indétermination initiale de leurs rapports, l'absence de prescriptions reconnues et systématiques concernant les modalités, l'organisation et l'articulation de leurs mouvements rendent cette question politique particulièrement sensible: ces individus rassemblés là vont-ils parvenir

1 Cette citation et la suivante: *Parcours II. 1951-1961*, «Un inédit de Merleau-Ponty», p.44.

2 *Humanisme et terreur*, p. 118.

3 *Sens et non-sens*, «L'existentialisme de Hegel», p.89.

à former un groupe, à trouver une harmonie suffisamment stable et plastique pour intégrer et faire consonner leurs différences ? Quelles règles vont-ils adopter et appliquer, quels types de liens vont-ils construire pour que les risques de frictions se transmutent en promesses de conciliation et d'actions coordonnées. Dans *Young People, Old Voices*, cette problématique paraît majeure : comment constituer une formation commune qui favorise, nourrisse même la dynamique d'individuation, le déploiement des écarts et des différences, tout en amenant les individus à entretenir et à faire fructifier l'ensemble auquel ils contribuent ? Comment articuler et associer pluralité, diversité, distinction d'un côté, et communion, équilibre, concordance de l'autre ? Parce qu'elle affronte cette exigence paradoxale sans détours, qu'elle en fait un enjeu primordial, la pièce de Raimund Hoghe souligne « ce qu'elle a d'inespéré, de difficile et de précieux »¹. Plusieurs séquences montrent les danseurs recherchant et expérimentant les conditions appropriées à la création et à la fécondité d'une telle communauté. Ils tentent des formes de relations, d'associations, mais semblent aussi se proposer et négocier des objectifs communs, qui ne se contentent pas de les rassembler, d'être admis par tous : ils élaborent des projets communs qui n'émergeraient et ne se réaliseraient que par et pour la totalité qu'ils constituent. Effectuant toujours des mouvements et des gestes simples qu'il s'agit d'accomplir tranquillement et complètement, évitant la négligence et le manque d'investissement que la précipitation pourrait causer, les danseurs traversent par exemple le plateau en marchant, venant l'un après l'autre s'asseoir à genoux, en contact avec le bras gauche du précédent, la tête posée sur son épaule (cf. photographie ci-contre). Chacun prend *son* temps, contribuant à la constitution de cette rangée avec sa démarche propre, son style. Tous prennent ainsi part à cette petite cérémonie et collaborent à l'incarnation d'une chaîne dont les maillons conservent et assument leurs différences mais paraissent reliés par des désirs convergents de recueillement, de confiance, d'accueil et de soutien. De cette rencontre et de cet échange (par l'intermédiaire du poids de la tête, déposé et supporté) émergent une forme globale, unie, et une dynamique commune qui ne reposent ni sur le sacrifice ni sur l'abnégation, mais sur un agencement harmonieux des dissemblances. Au cours du spectacle, ces moments de communion demeurent passagers ; les individus se rassemblent, s'organisent en une totalité, puis le groupe se transforme et finalement les danseurs se séparent, composent des trios, des duos ou reprennent leurs distances. Cependant, comme le souligne Merleau-Ponty en désignant comme un « va-et-vient » le mode de vie des institutions collectives,

1 *Le Primat de la perception*, p.70.

c'est-à-dire le procès par lequel les articulations du singulier et du général se maintiennent et évoluent, la communauté n'existe pas seulement dans ses points d'orgue : de même que la vitalité d'une langue ne tient pas seulement aux paroles créatrices par lesquelles on acquiert de nouvelles expressions mais aussi aux conversations ordinaires qui mettent ces innovations en circulation jusqu'à l'usure¹, ou que l'audace du héros ne jaillit pas seulement d'une force solitaire qui transcenderait la communauté qu'elle sert mais repose aussi sur le sentiment que son action est portée et soutenue par les autres, même à distance², de même la vie et l'histoire d'un groupe est ponctuée de rituels collectifs confirmant son unité et resserrant ses liens mais se poursuit au-delà de ces saillies, jusque dans les moments de crise ou de relâchement apparent du tissu social. Le tissage auquel les interprètes s'emploient ne paraît donc pas se faire et se défaire au rythme de ses regroupements et de ses séparations. La communauté qu'ils tendent à former vit au contraire de ce « va-et-vient » entre condensation et dilatation, entre des phases d'identification et d'autres de différenciation des individus, les uns nourrissant les autres. Autrement dit, malgré la diversité des figures dans lesquelles la totalité formée par les interprètes se réalise et se manifeste, une continuité s'esquisse en filigrane. *Young People, Old*

1 Je me réfère ici aux analyses de Merleau-Ponty concernant les acquis de la linguistique saussurienne. Par exemple dans « La science et l'expérience de l'expression » Merleau-Ponty explique contre Valéry que le sens des mots ne peut être atteint par une étude objective de leur histoire, qu'il ne se donne qu'à condition d'embrasser l'intention de communiquer de la communauté qui les emploie et de dégager la « loi d'équilibre » (*La Prose du monde*, p.34) qui régule la vie d'une langue, l'apparition en elle de certaines formes, leur transformation et leur disparition. Il plaide en faveur d'une appréhension intérieure et globale de la langue, d'une approche de son « présent vivant » (expression de Husserl reprise par Merleau-Ponty ; *ibid.*, p.37) animé par un désir commun et permanent de comprendre et de se faire comprendre, d'échanger :

« Si nous considérons au présent les langues du passé, si nous réussissons à ressaisir le système de paroles qu'elles ont été en chacun des moments de leur histoire, alors, derrière les circonstances incontestables qui les ont modifiées, – l'usure des formes, la décadence phonétique, la contagion des autres parlars, les invasions, les usages de la Cour, les décisions de l'Académie –, nous retrouverions les motivations cohérentes selon lesquelles ces hasards ont été incorporés à un système d'expression suffisant. L'histoire du langage conduit au scepticisme tant qu'elle est histoire objective, car elle fait apparaître chacun de ses moments comme un événement pur et s'enferme elle-même dans le moment où elle s'écrit. Mais ce présent se révèle soudain présence à système d'expression, et du coup tous les autres présents aussi. Alors, dans l'envers des événements, se dessine la série de systèmes qui ont toujours cherché l'expression ». [*ibid.*, p.35-36].

2 Merleau-Ponty s'interroge sur les motivations des héros, des partisans prêts à se sacrifier pour leur cause. Il analyse en particulier la façon dont ils affrontent les questions de la contingence et de la liberté, la possibilité d'être trahis et d'agir inutilement. S'appuyant sur les témoignages de certains d'entre eux et les récits relatant leurs actes et extrapolant leurs réflexions et conversations, il conclut :

« Hors les temps de la foi, où l'homme croit trouver dans les choses le dessin d'une destinée toute faite, *qui peut éviter ces questions et qui peut donner une autre réponse ?* Ou plutôt : la foi, dépouillée de ses illusions, n'est-elle pas cela même, ce mouvement par lequel, nous joignant aux autres et joignant notre présent à notre passé, nous faisons en sorte que tout ait un sens, nous achevons en une parole précise le discours confus du monde ? Les saints du christianisme, les héros des révolutions passées n'ont jamais fait autre chose. Simplement ils essayaient de croire que leur combat était gagné dans le ciel ou dans l'Histoire. Les hommes d'aujourd'hui n'ont pas cette ressource. Le héros des contemporains, ce n'est pas Lucifer, ce n'est même pas Prométhée, c'est l'homme ». [*Sens et non-sens*, « Le héros, l'homme », p.224-226]

Voices ne proposerait pas une succession de tentatives de composition, comme dans un jeu de combinatoire, mais manifesterait le processus par lesquels un tout, constitué de différences et d'écarts, s'amende, s'entretient, se met à l'épreuve et se renforce.

Dans la pièce de Myriam Gourfink, *Choisir le moment de la morsure*, les danseuses paraissent aussi tendre vers la formation d'un ensemble, cohérent et fécond. Leurs mouvements, quoique distincts et autonomes, suivent des vecteurs communs, génèrent une cohésion dynamique, en perpétuelle évolution, ouverte mais continue. Malgré la focalisation de chacune sur ce qu'elle fait, son attention aigüe pour la façon dont la situation et les déplacements les plus infimes s'interpénètrent, ou plus précisément parce que chacune s'efforce d'être présente à l'intégralité de son expérience, elle semble à la fois puiser son énergie dans un fonds poussé universel¹, qu'elle canalise pour le déterminer, lui donner une forme singulière, et l'orienter pour la faire converger, en une «réconciliation»² des différences, en un tout concordant et harmonieux. Par exemple au cours de cette pièce les interprètes effectuent beaucoup de torsions, dessinant une orientation globale giratoire, et évoluent à des niveaux différents, comme si elles occupaient des strates, les étages d'un escalier en colimaçon : l'une, Deborah Lary, trace des boucles au-dessus de sa tête, avec les bras, l'autre, Cindy van Acker, courbe son buste à l'horizontal, esquissant des arcs de cercle autour de son bassin, et la dernière, Myriam Gourfink, se trouve au sol et fléchit les jambes près de son buste, dans un mouvement d'enroulement. Elles participent ainsi à une dynamique spiralée d'enveloppement, qui, grâce à la lenteur et à l'intense vigilance des danseuses, ne se clôt cependant pas sur elle-même, ne s'emballe pas dans un élan centrifuge ou centripète, ne broie pas les éléments singuliers, les individualités et les écarts qui en sont traversés autant qu'ils le portent. Merleau-Ponty décrit ce porte-à-faux par lequel chacun, en creusant son expérience propre, découvre aussi bien les

1 J'ai déjà montré, à propos de *This is my house*, une autre pièce de Myriam Gourfink, que les interprètes paraissent «accompagner la poussée de l'être» et que ce fonds universel jaillissant où les danseuses puisent pour se mouvoir et apparaître peut être pensé à travers la notion merleau-pontyenne d'«Être sauvage».

2 On peut par exemple lire dans *Humanisme et terreur* :
«être marxiste [...] c'est penser que l'histoire est une *Gestalt*, [...] un processus total en mouvement vers un état d'équilibre, la société sans classes, qui ne peut être atteint sans l'effort et sans l'action des hommes, mais qui s'indique dans les crises présentes comme résolution de ces crises, comme pouvoir de l'homme sur la nature et réconciliation de l'homme avec l'homme. De même que l'idée musicale exige pour telle note donnée aux cordes telle note et telle durée données aux cuivres et aux bois, de même que dans un organisme tel état du système respiratoire exige tel état du système cardio-vasculaire ou du système sympathique si l'ensemble doit être à sa plus grande efficacité, de même que dans un conducteur électrique d'une configuration donnée la charge en chaque point est telle que l'ensemble observe une certaine loi de répartition, de même dans une politique marxiste l'histoire est un système qui va, par bonds et crises, vers le pouvoir du prolétariat et la croissance du prolétariat mondial, norme de l'histoire, appelle dans chaque domaine des solutions déterminées, tout changement partiel devant retentir sur l'ensemble». [«La perspective humaniste», p. 139-140. Je souligne.]

conditions de sa coexistence avec les autres que les traits qui le distinguent, ce porte-à-faux qui articule donc l'exploration de l'inscription individuelle dans une situation et la formation d'un tout :

« le moi pourra rejoindre autrui en approfondissant *l'expérience vécue* : il faut rendre le moi solidaire de certaines *situations* : il faut lier la notion même d'ipséité à celle de situation [...]. Moi et autrui, nous sommes conscients l'un de l'autre, dans une situation commune [...]. Il s'agit d'une rencontre dans la même orientation »¹.

Nous avons donc vu qu'une troisième dimension politique émane de l'apparaître des interprètes d'une pièce d'une danse contemporaine : du paradoxe d'une phénoménalité à la fois homogène, puisqu'ils se révèlent tous humains, et hétérogène, puisque ces individus se distinguent, différents, jaillit en porte-à-faux une proposition de résolution, de structuration unitaire et de fonctionnement global. Les relations que les danseurs tissent au cours du spectacle déploient un modèle d'articulation, voire d'harmonisation et d'étayage mutuel, de la pluralité des individualités et de la communauté de la situation.

Finalement, dès lors qu'une œuvre de danse contemporaine rassemble plusieurs interprètes, elle soulève et aborde des enjeux moraux et politiques. Comment ces personnes se traitent-elles ? Que font-elles de leur situation commune ? Comment résistent-elles, le cas échéant, à la tentation du conflit inhérente à leur coprésence ? Être ensemble, se mouvoir et s'exposer au sein d'un groupe, c'est se confronter au paradoxe de la diversité, de la concurrence, des écarts d'une part, et de la globalité, de la « Communion »², de l'identification d'autre part. Alors, la façon dont les danseurs se rapportent les uns aux autres et prennent en charge les frictions induites par leurs différences, par leur différenciation constitue un engagement. Un système d'organisation émerge des relations apparentes ; les articulations à l'œuvre expriment un modèle de fonctionnement. L'appareil politique et moral institué et

1 *Psychologie et pédagogie de l'enfant*, « La conscience et l'acquisition du langage », p.45.

2 Une fois encore, on remarque chez Merleau-Ponty la récurrence des termes provenant du christianisme et plus généralement du vocabulaire religieux. Par là, il souligne son opposition à la fois au positivisme ou au naturalisme et au dualisme ou au spiritualisme. Il revendique dans le choix même de son lexique la possibilité, ou plus exactement la nécessité de décrire, d'attester et de penser l'invisible depuis l'immanence, la facticité ou la phénoménalité. Ainsi, dans sa « Note sur Machiavel », à l'image du philosophe italien qui « a l'audace de parler de *vertu* au moment où il blesse durement la morale ordinaire » (*Signes*, p.343), Merleau-Ponty décrit le basculement des antagonismes et des rivalités vers leur résolution, la réversibilité de la terreur et de la douleur que j'inflige ou qu'autrui me fait subir et finalement l'échappée en porte-à-faux de la conflictualité vers l'entente comme une Communion, c'est-à-dire un partage invisible fondé sur une foi commune. Il écrit : « Il y a un circuit du moi et d'autrui, une Communion des Saints noire, le mal que je fais, je me le fais, et c'est aussi bien contre moi-même que je lutte en luttant contre autrui ». [*Ibid.*, p.344]

mobilisé par les liens que nouent les interprètes peut s'avérer pacifique ou belliciste, fécond ou inhibant, plastique ou raide, confus, inabouti ou au contraire concluant et approprié ; quoi qu'il en soit la présence d'une multiplicité d'individus dans un spectacle chorégraphique soulève inéluctablement le problème de la contradiction entre tendances à la distinction et à la fusion, et propose donc inévitablement un mode de conciliation, un dispositif de coexistence. Les liaisons, de subordination ou de coordination, discordantes ou harmonieuses, les agencements, les frottements, les heurts ou les emboîtements générés par les mouvements des corps se donnent comme manifestations d'un système moral et politique : des principes et valeurs surgissent en porte-à-faux de l'apparaître des individus présents. La portée politique d'une œuvre chorégraphique se déploie donc d'abord à même les corps, au cœur du contexte spectaculaire. En deçà même des résonances entre ce qui a lieu au cours d'un spectacle et ce qui arrive dans le monde culturel et s'est passé dans l'histoire de l'humanité, entre une pièce et des situations sociales, des faits ou des débats, actuels ou passés, donc en deçà de ses éventuelles références, des prises de position ou des convictions qui l'animent, voire l'occasionnent, parce que des individus sont là, le problème de leur être ensemble, de leur considération et reconnaissance mutuelles, de leur capacité à former un groupe et à favoriser les individualités qui le composent, est soulevé et affronté. Par exemple, et pour terminer, la feuille de salle, les paroles des chansons, les projections de vidéos et certaines saynètes dialoguées de *Walking next to our shoes... intoxicated by strawberries and cream, we enter continents without knocking...*¹, de Robyn Orlin, font référence à des problématiques politiques et sociales propres à L'Afrique du Sud contemporaine. Des prises de position y sont exprimées. La pièce développe un propos, pointe des préjugés, dénonce certains comportements concernant l'épidémie du VIH, le mariage, le travestissement, l'image que les Noirs se font et renvoient d'eux-mêmes, et le spectacle tend à faire partager l'allégresse que les chœurs peuvent insuffler. Mais un dispositif moral et politique est d'abord mis en œuvre et proposé à même les rapports, les liaisons et les frictions qu'elle fait apparaître entre les interprètes. La dimension commune de la condition et de la situation des personnes présentes pose d'emblée le problème moral de la reconnaissance de l'autre, de sa proximité comme de son altérité, et de la distance respectueuse comme de la prévenance que son humanité et son individualité exigent. Menace, risque, voire goût de la conflictualité, inclination à la domination et devoir de vigilance, de partage, de bienveillance, voire de soin apparaissent et se concilient, s'équi-

1 Créé au Théâtre Gérard Philippe, à Saint-Denis, le 19 mars 2009.

librent dans les échanges de regards, de costumes... et en particulier de chaussures (fig. 1). Les difficultés soulevées par les incessantes négociations entre les désirs d'intégration et de différenciation, de communication et de distinction, entre curiosité et résistance se manifestent dans la circulation d'objets comme des lampes, une caméra ou un microphone. Chaque individu combat pour sa visibilité, pour l'exposition de sa singularité, mais aussi pour l'insertion de son appaître dans la dynamique du groupe, pour rendre possible, vivante et solide la communauté bigarrée, la troupe à laquelle il participe (fig. 2). Des enjeux politiques et moraux émergent donc en porte-à-faux des relations qui se tissent entre les interprètes au cours d'un spectacle dont la danse est contemporaine de sa réalisation publique. En deçà même de l'éventuel propos d'une œuvre, de ce à quoi elle ferait référence, la façon dont s'organisent les phénomènes produits par la présence et les mouvements des danseurs soulève et affronte d'emblée et inéluctablement des problèmes relatifs au respect de la personne humaine et à la possibilité comme aux modalités de fonctionnement d'une communauté équilibrée, stable, plastique et féconde.

— Exposer la danse : une prise de pouvoir en débat

I. Ginot rapporte¹ que *STREB*, d'Elizabeth Streb, a provoqué des réactions de rejet chez certains spectateurs français² : à leurs yeux, le spectacle de ces « danseurs-cansons projetés contre les parois dures et sonorisées [d'une] boîte » relèverait de la violence si bien que la perception des phénomènes générés par ces collisions serait insupportable. S'interrogeant sur la nature de cette violence, I. Ginot rappelle que le public plébiscite pourtant des pièces dans lesquelles les interprètes subissent des contraintes jusqu'à la douleur ou la sujétion. Elle fait alors l'hypothèse que la résistance rencontrée par *STREB* est non seulement due au caractère inhabituel, voire provoquant, de l'extrême dépense physique à laquelle les interprètes s'adonnent et de la suppression des phases de préparation, de réception et de récupération

1 I. Ginot « Danse et violence ? À propos d'Elizabeth Streb », version française de l'article publié en anglais sous le titre « *Marks of violence* » dans *Body.con.text*, Berlin, Ballett International, mars 1998. Cité d'après la version électronique publiée sur le site de Paris 8 Danse : http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bib_ine_ens.php?type=ine&cc_id=4&ch_id=11

2 Joué en France à la Maison de la danse de Lyon et au Théâtre de la Ville à Paris en février 1999.

dans l'effectuation des mouvements, mais surtout à l'absence de motivation, de propos, de système de représentation auxquels rapporter ces projections de corps (*cf.* photographies ci-contre). La réprobation serait l'expression d'un malaise, d'un manque de repères et en particulier du désir inassouvi et de la recherche infructueuse de signes permettant de rapporter les mouvements à des intentions. La gêne viendrait de l'exposition d'individus sollicitant intensément leur corps et le mettant à l'épreuve sans autre finalité apparente que la mise à exécution de la décision de le faire et, manifestement, le plaisir procuré par cette dilapidation énergétique. L'exubérante jouissance associée à une certaine brutalité, même contrôlée, ne seraient pas admissibles dès lors qu'elles ne seraient pas accompagnées de sens, ni perturbées par un doute.

« Dans cette avalanche méticuleusement calculée d'impacts, de chocs, de corps plaqués en pleine vitesse contre une surface glacée, il paraît d'abord impossible de voir un discours sur la violence, une représentation de l'enfermement, ou quelque message que ce soit : il s'agit de danseurs concentrés sur l'action physique, imperméables à toute trace psychologique ou physique de cette action : ils agissent une machination chorégraphique incroyable, formelle, dénuée, d'une certaine façon, de tout sens. *STREB*, donc, est un espace de jeux de forces, de densités et d'impacts, intensifiés par des structures formelles minimales où il ne s'agit que d'action et jamais de "représentation". La seule question qui puisse s'appliquer à la pièce est "qu'est-ce qu'ils font?", et non pas, "qu'est-ce qu'ils sont?" ou "qu'est-ce qu'ils représentent?", ni même "qu'est-ce qu'ils sentent?" *STREB* serait donc un espace d'expérience, c'est-à-dire, entrant en résonance avec le vécu perceptif et sensoriel du spectateur : son expérience et ses représentations de l'impact, de la répétition, d'un espace strictement fini, de la chute, de l'envol, *etc* »¹.

I. Ginot insiste finalement sur le paradoxe suivant : les danseurs paraissent absorbés par ce qu'ils font, focalisés sur leur vécu, mais l'intensité de leurs impacts se communique aux spectateurs, les sensations de heurts transitent directement de ceux qui les provoquent à ceux qui les perçoivent. Dès lors qu'aucun sens n'émerge de l'apparaître, que la phénoménalité des interprètes ne bascule vers aucune proposition signifiante, c'est-à-dire qu'aucun porte-à-faux n'ouvre sur une échappée sémantique, qu'aucune impulsion expressive n'est donnée, le spectateur ne peut entrer en débat avec ce qui se présente à lui, sa disponibilité et sa réceptivité se trouvent assaillies de sensations, sans négociation ni compromis. La violence du spectacle tiendrait finalement au bombardement perceptif auquel le public est soumis. De la visibilité des danseurs, de leur mode de production phénoménale à l'expérience du spectateur, la tran-

1 I. Ginot « Danse et violence ? À propos d'Elizabeth Streb », *art. cit.*

sitivité est directe, sans porte-à-faux : il n'y a pas d'adresse ni donc de dialogue mais une pure sommation performative par laquelle l'œuvre écrase et, au fond, asservit son public. *A contrario*, quand, le 9 mars 2008, au Théâtre de la Bastille à Paris, Raimund Hoghe interprète son solo *36, avenue Georges Mandel*¹ alors qu'il est manifestement souffrant, ses vaines tentatives pour contenir et dissimuler sa toux font obstacle à la visibilité de ce qu'il fait, à l'avènement de son œuvre. La productivité phénoménale du danseur, de la chorégraphie, se trouve paradoxalement court-circuitée par les symptômes d'une maladie que l'on tente de cacher. Le public assiste alors au spectacle d'un homme qui, au lieu d'exposer ce qu'il fait, de se mouvoir pour faire apparaître, lutte contre les manifestations de son malaise, des dérèglements de son corps si visible (parce qu'il est seul en scène, qu'il suffoque à force de réprimer sa toux et parce qu'il est bossu). Là non plus, le dialogue ne peut s'amorcer entre le spectateur et la pièce : ce qui devrait apparaître et advenir est occulté et obstrué par ce qui ne parvient pas à être camouflé. Ce soir-là, si les phénomènes laissent émerger en porte-à-faux un questionnement, il concernait la place de la maladie et des symptômes pathologiques dans les œuvres de danse, sur la scène, dans l'art et finalement dans l'espace public.

Ces exemples (*STREB* et *36, avenue Georges Mandel*) montrent par apagogie que le régime de visibilité, les modalités d'apparaître des danseurs, c'est-à-dire leur façon de se présenter et de produire de la phénoménalité, constituent un régime d'adresse et même de prise de pouvoir. En effet, proposer une œuvre de danse c'est d'une certaine manière administrer, gouverner, puisque c'est, pour un moment, disposer du temps et de l'espace de ceux qui ont répondu à l'invitation, prendre en charge la gestion du perceptible, distribuer les places et les rôles, prescrire ou du moins indiquer les conduites et les attitudes de ceux qui reçoivent et de ceux qui donnent. Le public traverse une expérience et participe à un événement dont il n'est pas l'initiateur, dont il a délégué les modalités d'organisation tout comme la production phénoménale. Dans la mesure où les pièces de danse dite contemporaine n'ont pas de déterminations systématiques, où les spectateurs découvrent la danse qui leur est offerte à mesure de son avènement, ces derniers adaptent leur mode de réception en fonction de ce qui a lieu et leur apparaît au cours du spectacle. La venue et la présence du public ne témoignent pas d'un assentiment, ni ne garantissent un consentement, tout au plus prouvent-elles sa curiosité, sa disponibilité et sa disposition à la surprise. Dès lors, faire œuvre de danse contemporaine suppose de retenir l'attention du spectateur, de parvenir à l'intéresser, à le

1 Créé au Theater im Pumpenhaus, à Münster, le 27 avril 2007.

concerner suffisamment pour qu'il collabore à l'événement, c'est-à-dire de prendre le pouvoir et d'inventer des modalités de gouvernance adaptées afin de le conserver. Or Merleau-Ponty montre qu'en comprenant que le ministère du peuple repose avant tout sur un maniement habile des régimes de l'apparaître, Machiavel développe une philosophie du pouvoir certes audacieuse mais perspicace et même humaniste. S'opposant à une *doxa* qui dépeint le prince machiavélien comme un individu machiavélique, trompeur, il explique que la « vertu »¹ politique ne consiste pas à dissimuler mais à connaître « son temps » et « l'état de l'opinion » afin de manifester opportunément les caractères, les qualités qui induiront une reconnaissance de l'autorité et une obéissance volontaire malgré la contingence du pouvoir et, dans une certaine mesure, son illégitimité.

« Le pouvoir [...] est toujours décrit dans *Le Prince* comme contestable et menacé. L'un des devoirs du prince est de résoudre les questions avant qu'elles soient devenues insolubles par l'émotion des sujets. On dirait qu'il s'agit d'éviter le réveil des citoyens. Il n'y a pas de pouvoir absolument fondé, il n'y a qu'une cristallisation de l'opinion. Elle tolère, elle tient pour acquis le pouvoir. Le problème est d'éviter que cet accord se décompose, ce qui peut se faire en peu de temps, quels que soient les moyens de contrainte, passé un certain point de crise. [...] Le pouvoir que l'on appelle légitime est celui qui réussit à éviter le mépris et la haine. [...] Peu importe que le pouvoir soit blâmé dans un cas particulier : il s'établit dans l'intervalle qui sépare la critique du désaveu, la discussion du discrédit. [...] Ni pur fait, ni droit absolu, le pouvoir ne contraint pas, ne persuade pas : il circonvient, – et on circonvient mieux en faisant appel à la liberté qu'en terrorisant »².

Commander et être obéi sont donc le fruit d'un subtil équilibre dont les écueils seraient, d'un côté, le sentiment de la contrainte, voire la terreur qui provoquent haine, résistance et révolte, et, de l'autre, l'apparence d'une probité pure et systématique, indifférente à la conjoncture, qui suscite discrédit et mépris et entraîne le désordre. *Pitié!*³, d'Alain Platel, semble tomber dans ces deux excès. Les interprètes (aussi bien les danseurs que les musiciens et les chanteurs) se révèlent particulièrement virtuoses et chacun manifeste un domaine de compétence propre, une personnalité artistique marquée et distincte. La pièce ne se constitue cependant pas d'une succession de « numéros » de solistes ; tous les danseurs paraissent en permanence intensément sollicités par la chorégraphie, comme s'ils tentaient de se maintenir au sommet

1 Dans « Note sur Machiavel », Merleau-Ponty emploie cette traduction pour désigner la « *virtù* » de Machiavel. Cf par exemple *Signes* p.343 ou p.348.

2 *Signes*, « Note sur Machiavel », p.345-346.

3 Créé au Théâtre de la Ville, à Paris, le 21 octobre 2008.

de leur visibilité et de leur art pendant l'heure et demie que dure le spectacle. Le spectateur assiste pour ainsi dire à une lutte pour l'apparaître, à l'affrontement de productivités phénoménales remarquables, chacun des dix danseurs l'enjoignant de l'admirer. Ces derniers se dépensent manifestement sans compter, n'hésitent pas à prendre des risques tout en les maîtrisant et projettent généreusement cette perceptibilité vers la salle (cf. photographies ci-contre). Ce régime d'apparaître, par déversement d'apparitions, peut être vécu par certains spectateurs comme assommant, écrasant, comme une tentative agressive de prise de pouvoir, une démonstration de force. Simultanément, les danseurs semblent ressentir un réel plaisir à cette dépense et à l'exécution de ces mouvements virtuoses. Au-delà du désir de montrer et d'être vu, de l'émulation que ce désir peut provoquer entre eux et de l'exaltation induite par le contexte spectaculaire, s'exprime une jouissance à exercer son talent. La scène vibre d'efforts récompensés et de satisfactions stimulantes, confortés par de complices échanges de regards. De ce point de vue, le spectateur peut avoir le sentiment que ce qui a lieu sur scène ne le concerne guère, voire que ces phénomènes ne sont publiquement exposés qu'afin que ces manifestations, ces corps en mouvement exhibés ne soient renvoyés en miroir, éventuellement rehaussés d'éblouissement, par ceux qui les observent. Que le régime d'apparaître soit de l'ordre de l'assaut et/ou de la séparation, c'est-à-dire de l'éclatement, de l'invasion et/ou de la clôture sur soi, de la complaisance, il relève d'une forme de despotisme et risque de faire obstacle à la réception, d'échouer dans sa tentative de prise de pouvoir : les spectateurs ne peuvent consentir si aucune place n'est laissée au dialogue, au questionnement et à l'échange. Or, le 28 octobre 2008, au Théâtre de la Ville à Paris, un des danseurs de *Pitié!* paraissait blessé. Il demeurait aux marges du plateau, à la périphérie de l'apparaître et effectuait ses mouvements avec retenue et vigilance ; il semblait se mouvoir avec difficulté et manifestait parfois des soubresauts de recul à cause de la gêne et de la douleur. Par contraste avec l'ardeur phénoménale, l'explosion d'énergie et de virtuosité qui inondaient ou noyaient le plateau et la salle, la présence discrète, presque maladroite de cet interprète créait un appel d'air sensible. Il introduisait un écart, offrait un point de bascule d'où une interrogation pouvait jaillir, on peut alors penser comme un porte-à-faux, oserait-on dire un boitement, cette émergence paradoxale d'une difficulté à se montrer au sein de la profusion de phénomènes virtuoses : le problème se soulevait de la pertinence de la participation de ce danseur blessé, de la nature de sa contribution alors que le spectacle semblait pouvoir, et c'était d'ailleurs pour ainsi dire le cas, se dérouler sans lui. En retour, le spectateur était amené à mettre en débat le régime d'apparaître des autres artistes, la place et le rôle attribués au public par leurs façons de se

montrer. La présence du danseur blessé ouvrait une faille, occasionnait un boitement dans le déroulement du spectacle, et par là l'adresse au public, la tentative de prise de pouvoir qu'elle constitue échappaient au double écueil d'une agressive transitivité directe et du repli auto-suffisant : une échappée signifiante et interrogative se libérait, un dialogue s'amorçait dans l'avènement de l'œuvre. Qu'il fût dubitatif, mécontent ou enthousiasmé, le spectateur pouvait s'appuyer sur la manifestation de cette difficulté individuelle à se mouvoir et s'exposer pour entrer en discussion avec la danse, participer à son dévoilement et à sa réalisation, être intéressé et demeurer attentif.

Prendre le pouvoir et s'y maintenir consisteraient donc à s'adresser, concerner, réunir, définir et distribuer les places, distinguer et agencer les moments, obtenir consentement et collaboration. Le théâtre des opérations est celui des relations humaines, c'est-à-dire des apparences et des impressions qu'elles provoquent. C'est pourquoi Machiavel, du moins tel que Merleau-Ponty le comprend, affirme que pour tenter d'en prendre la direction, il faut impérativement savoir manier l'art subtil d'apparaître. Le prince doit se révéler ferme mais accessible à la concertation ; s'il semble exhorter ses sujets à collaborer à son action, il ne doit pas se montrer tributaire de leurs secours ni se présenter comme leur obligé. Il soulève des questions à condition qu'elles demeurent circonscrites et n'occasionnent pas un flottement ni un doute radical ; il s'avère prêt à consulter le peuple et des conseillers sur certains points tout en demeurant maître de ses décisions ; il peut même consentir au dialogue, concéder une forme de débat ou de contestation dans la mesure où les secteurs concernés et les procédures offertes sont définis et contrôlés. Ainsi les sentiments d'absurdité, voire d'injustice ne s'éveillent pas et, malgré la conflictualité latente et l'absence de garantie transcendante, le pouvoir trouve une stabilité tant qu'il maintient un rapport apparemment proportionné entre liberté et autorité :

« La lutte originare menace toujours de reparaître : il faut que ce soit le prince qui pose les questions [...]. Mais, au moins dans les moments où il délibère, il communique avec les autres, et, à la décision qu'il prendra, les autres peuvent se rallier, parce qu'elle est à quelque égard leur décision. La férocité des origines est débordée quand, entre l'un et l'autre, s'établit le lien de l'œuvre et du sort communs. Alors l'individu s'accroît des dons même qu'il fait au pouvoir, il y a échange entre eux »¹.

Prendre le pouvoir et l'exercer, c'est dominer, mais obtenir le crédit nécessaire à la stabilité suppose de se montrer apte à tenir compte de ceux qui obéissent et de leur donner une place,

1 *Signes*, « Note sur Machiavel », p.349.

le juste rôle. Le prince compétent emporte l'assentiment, trouve le concours et le soutien de ses sujets car il comprend suffisamment son peuple et son temps pour éviter la tentation de l'oppression manifeste et de l'action visiblement hasardeuse. Il n'applique pas plus systématiquement des principes qu'il ne confie simplement son sort à la fortune. Le domaine de l'apparaître dans lequel il travaille est certes incertain et ambigu, mais accessible et modulable : en sélectionnant opportunément le contenu et les modalités de ce qu'il manifeste il peut convaincre, effrayer, séduire, et surtout, changer, amender, s'adapter. Or c'est dans ce même domaine que les interprètes d'un spectacle chorégraphique évoluent, tentant eux aussi, entre monstration, exhibition, sommation, commande, interpellation, sollicitation, requête, et proposition, d'amener des individus à participer à l'avènement de leur œuvre et ainsi d'une danse. Finalement, les modalités selon lesquelles ils s'exposent, génèrent de la phénoménalité, en organisent la production et prennent en charge le contexte spectaculaire, constituent une forme d'adresse et de gouvernance. Toute la difficulté, la délicate négociation que suppose la menée de cette présentation (de cet enjambement) tient dans le porte-à-faux qui articule la prise de pouvoir avec l'amorce d'un dialogue le concernant, dans la recherche d'un échange fécond qui ne soit ni démobilisant ni révoltant pour le public, ni stérile ni agressif de la part des danseurs. Si ces derniers demeurent repliés sur leurs sensations, le point de bascule entre eux et les spectateurs ne peut être actionné, et s'ils se projettent en un déferlement de phénomènes, refusant au public la licence d'interroger sa place, son rôle et de collaborer délibérément, le porte-à-faux est court-circuité, la transitivité tentant d'être directe, aucun écart ne se crée d'où faire surgir un questionnement et une signifiante, une adresse et une réponse.

Pour terminer sur ce point, je m'arrête sur des exemples d'œuvres de danse dont le régime d'apparaître des interprètes laisse émerger et affronte les problèmes de pouvoir que leur exposition et donc leurs relations aux spectateurs soulèvent. Décrivons succinctement les modalités selon lesquelles les danseurs se présentent et par là s'adressent au public pour conserver son attention et son intérêt, solliciter une adhésion, voire un ralliement et, par là même, obtenir un appui volontaire dans la direction, l'organisation et le gouvernement de la production phénoménale. Encore une fois, mon analyse ne concerne pas d'abord l'éventuel message porté par les pièces, c'est-à-dire les thèmes qu'elles abordent et que les feuilles de salle ou les articles de presse énoncent généralement ; j'examine les interrogations et propositions générées par le déploiement d'une œuvre danse, son insertion dans le monde humain, donc dans la culture. Néanmoins, dans le cas de spectacles dont les relations de pouvoir sont aussi le propos, le cœur intentionnel me paraît éclairant. Je me penche en particulier sur des

œuvres chorégraphiques qui ont pour sujet les rapports de domination, les conduites autoritaires et serviles et dans lesquelles l'humour et l'ironie s'avèrent opérants pour maintenir le décalage nécessaire au porte-à-faux sémantique, c'est-à-dire à l'amorce d'une opération signifiante et à l'émergence d'une interrogation sur le sens, et pour éviter de provoquer des réactions de rejet ou même d'horreur, de susciter un refus de participer à l'exposition de ce qui a lieu, d'assister à ce qui apparaît et par conséquent d'assister à la réalisation de sa puissance expressive. Au début de *Domestic Flight*¹ de Christophe Haleb, alors que deux hommes s'affairent déjà, déplacent et réarrangent les objets domestiques présents sur le plateau, l'acteur Arnaud Saury, incarnant Gayle Rubin pour l'occasion, surgit, se déclare en retard, et s'empresse, sans même retirer son imperméable (fig. 1), exhortant son assistant(e), Émelyne, le danseur Christophe Le Blay, de lui apporter les feutres et le tableau nécessaires à son exposé. Le discours s'adresse directement au public. D'emblée donc, les trois interprètes silencieux, gravitant autour de Gayle Rubin, sont relégués au rôle de figurants, d'assistants ou de potiches, et les spectateurs mis en position d'apprentissage, d'écoute studieuse. Le spectacle ne cesse par la suite de décliner ce premier motif : Arnaud Saury endosse des rôles autoritaires, bavards, souvent didactiques, commente les attitudes et dispositions qu'il attend ou espère du public, donne des ordres et dirige les réorganisations spatiales et permutations d'usages au sein des éléments de décor, alors que les autres interprètes représentent des figures de docilité, d'obéissance, qui s'exécutent (fig. 2). Cependant, une tonalité humoristique et des retournements ironiques maintiennent à distance ces formes de sujétion : le sur-jeu, les quiproquos, le comique de répétition, la manifestation des ridicules de situations comme des personnages, *etc.*, amènent les spectateurs à adopter une posture de recul critique. À un second niveau, et la lecture merleau-pontyenne de Machiavel y invite, on peut faire l'hypothèse qu'en offrant au public cette réjouissante et flatteuse impression de décalage, le régime d'apparaître aboutit efficacement à une conquête du pouvoir paradoxalement fondée sur le sentiment de connivence du spectateur. Riant de la servilité des uns et de l'attitude tyrannique des autres, s'amusant des maladroitesses tentatives de collusion ou de subordination menées à son endroit, le public est convaincu d'être affranchi, que son rire atteste sa liberté, mais il s'avère vaincu, d'autant plus dompté qu'il se livre avec plaisir et consent volontiers au déroulement du spectacle. Michel Schweizer explore également les ressources de l'ironie pour interroger la tentation de domination et certaines des formes par lesquelles elle se réa-

1 Créé à l'occasion du festival Instances, à l'Espace des arts de Chalon-sur-Saône, en novembre 2006.

lise. *Ô queens [a body lab]*¹, par exemple, place le spectateur dans une position inconfortable et complexe : le chorégraphe incarne le rôle d'un « organisateur d'événements commerciaux »² autoritaire, exhibant des « prestataires de service », en l'occurrence un chanteur lyrique, trois femmes aux compétences spectaculaires (une strip-teaseuse, une danseuse classique et une culturiste) et trois chiens flegmatiques dont une bande sonore « restitue » les pensées empreintes d'une sagesse dédaigneuse (cf. photographies ci-contre). Le discours et l'attitude de Michel Schweizer se révèlent tantôt foncièrement cyniques et tyranniques, tantôt critiques ou ironiques. Le spectateur se sent à la fois complice (honteux ou éhonté ?) d'une situation de voyeurisme et victime d'une violente prise à partie ; l'exposition conjointe, jusqu'à la confusion et l'interversion, des « bêtes de foire » que représentent les quatre interprètes et les trois chiens le gêne autant qu'elle le confirme dans ses valeurs ; le public tend à se juger suffisamment critique pour mépriser « l'organisateur d'événements commerciaux » et charitable pour se laisser toucher par la présence des « prestataires de service » et la dimension artistique de leurs performances, etc. Le malaise ou du moins l'embarras provoqué par la confrontation de différents régimes d'apparaître (de Michel Schweizer, des trois danseuses, du chanteur et des chiens) maintient la pièce hors de l'aplomb, au point de bascule opérateur d'interrogation et de signifiante, et que je nomme porte-à-faux sémantique : un questionnement (concernant les luttes de pouvoir et leurs enjeux qui sous-tendent l'administration des apparences) jaillit de la production phénoménale, mais les modalités d'exposition des interprètes font émerger différents types de relations de pouvoir qui tantôt se contredisent et tantôt se renforcent, si bien que l'œuvre ne se fixe sur aucune proposition. Le pouvoir est savamment conquis : parce qu'il est aussi intolérable que séduisant, flatteur que provoquant, cynique qu'humaniste, aliénant qu'émancipateur, ce spectacle poursuit et préoccupe le spectateur bien au-delà du moment de son déploiement sensible.

Prenant donc au sérieux et au pied de la lettre l'invitation des artistes de danse, j'ai abordé leurs œuvres depuis leur avènement, leur production phénoménale. Or, au cours des événements chorégraphiques auxquels ils convient les spectateurs, la prolifération de manifestations singulières s'est avérée génératrice de systèmes signifiants, de structures narratives et idéologiques. Les modalités selon lesquelles ces apparitions se donnent et s'articulent entre elles durant un spectacle se révèlent expressives ; leur régime d'inscription et de différen-

1 Créé à l'occasion du Festival temps d'images, à la ferme du Buisson, le 11 octobre 2008.

2 Je reprends ici les expressions que Michel Schweizer utilise dans la feuille de salle et sur son site internet.

tion au sein du monde sensible présente aussi un modèle de participation à la culture, esquissant des vecteurs dramatiques, des conceptions et des hypothèses, des prises de position et des propositions. Dans son article sur « Le cinéma et la nouvelle psychologie », Merleau-Ponty affirme que cette puissance signifiante des œuvres ne repose ni sur l'usage des codes de la communication ordinaire, ni sur des références au monde commun, ni sur l'évocation d'idées déjà acquises, puisque « les idées et les faits ne sont que les matériaux de l'art »¹. Il montre que « le sens du film est incorporé à son rythme comme le sens d'un geste est immédiatement lisible dans le geste. L'idée [...] émerge de la structure temporelle du film, comme dans un tableau de la coexistence de ses parties ». Ainsi une œuvre cinématographique ne restitue pas fidèlement la réalité, ni ne donne l'illusion de la reproduire, elle ne consiste pas non plus en une simple succession d'images, de sons et de dialogues auxquels se juxtaposeraient de la musique, mais ses éléments s'articulent et cette cohésion s'avère expressive :

« outre la sélection des vues (ou plans), de leur ordre et de leur durée, qui constitue le découpage, une sélection de scènes ou séquences, de leur ordre et de leur durée, qui constitue le découpage, le film apparaît comme une forme extrêmement complexe à l'intérieur de laquelle des actions et des réactions extrêmement nombreuses s'exercent à chaque moment »².

Finalement, l'œuvre ne se réduit pas à la somme de ses parties, les multiples manifestations dans lesquelles elle se donne interagissent, se relient et forment un tout composé, qu'elles convergent, se complètent, contrastent, se différencient, ou s'opposent, se contredisent même, et « l'ensemble nous dit quelque chose de très précis qui n'est ni une pensée, ni un rappel des sentiments de la vie »³. Concernant les pièces de danse, j'ai souligné le caractère fondamentalement structurel et global du sens qui émane en porte-à-faux de l'exposition d'individus en mouvement dans une situation donnée. J'ai montré que les phénomènes tendent à se tisser de façon diacritique, en des maillages narratifs, mais aussi que des modèles culturels, politiques et moraux surgissent des modalités particulières selon lesquels les danseurs se présentent, s'insèrent et s'individualisent dans leur contexte comme dans le groupe.

Pour conclure ce point, il faut préciser que l'expressivité des œuvres chorégraphiques ne tient pas seulement aux apparitions produites au cours du spectacle mais aussi aux *circonstances* dans lesquelles cet événement culturel a lieu et à la manière dont il s'inscrit dans

1 Cette citation et la suivante : *Sens et non-sens*, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », p.73.

2 *Ibid.*, p.69.

3 *Ibid.*, p.72.

le fonctionnement de la vie culturelle. Qu'elles soient arbitraires ou nécessaires, qu'elles résultent du hasard, d'un compromis ou d'un choix, toutes les déterminations qui accompagnent la représentation de la pièce chorégraphique contemporaine, qui la conditionnent ou l'entourent de façon périphérique, contribuent à son régime d'apparaître et donc au sens qui en émerge. La teneur de l'affiche qui l'annonce, la diffusion de cette campagne de communication, le lieu, la date et l'heure de la représentation, le contenu tout comme la présentation de la feuille de salle, *etc.* participent de la réception et donc de l'œuvre. Par exemple, David Wampach a légèrement détourné le fonctionnement ordinaire de la communication du festival qui a programmé *Auto*¹ au moment de sa création. Pour l'annonce et la présentation de la pièce, il livre une photographie sur laquelle on le voit aux côtés d'Aurélien Richard, tous deux couverts d'éclaboussures de sang, (*cf.* photographies ci-contre) et il accompagne cette image d'un texte dénonçant les rapports généralement trop systématiques, « automatiques »² de la danse et de la musique. À l'entrée de la salle du Théâtre Gérard Philippe à Saint-Denis, les spectateurs ne reçoivent pas de feuille de salle. La pièce s'avère jouer sur les émotions (la terreur, l'angoisse, l'attente, la nervosité, l'impatience, l'appréhension, *etc.*) liées au suspens et fait explicitement référence au cinéma et à la magie. À la sortie, une ouvreuse distribue un prospectus, qui a le format des feuilles de salle du festival qui diffuse ce spectacle. La photographie du programme est reprise – le spectateur constate maintenant qu'elle figure une scène qui était absente de la pièce à laquelle il vient d'assister – et accompagnée d'un texte d'une dizaine de lignes, disant : « desillusionsdesillusiondesillusionsdesillusions ». Ces quelques déterminations périphériques modulent l'apparaître d'*Auto*, ou du moins renforcent le sentiment de perplexité du public : le refus manifeste et inhabituel de formuler les intentions du spectacle, d'en aiguiller l'abord déstabilise. La pièce s'avérant burlesque, voire grotesque sous certains aspects, troublante et émouvante sous d'autres, paraissant souvent très économe dans ses moyens, parfois démunie même, mais étrange, déconcertante dans ses effets, l'ambiguïté règne. La musique – dont on ne sait d'ailleurs jamais si elle est interprétée en direct par Aurélien Richard ou enregistrée puisqu'elle se poursuit quand il lève les mains au-dessus de son piano et que son instrument se convertit en fin de spectacle en boîte ma-

1 Créé à l'occasion des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis, au Théâtre Gérard Philippe, à Saint-Denis, le 30 mai 2008.

2 Le texte qui accompagnait l'annonce du spectacle dans le programme des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis se terminait ainsi : « AUTO démonte avec jubilation le rapport danse-musique – trop souvent réglé sur pilote automatique... » (<http://www.rencontreschoregraphiques.com/2008/>)

gique (vide ?) dans laquelle David Wampach est fictivement découpé en morceaux – est stridente, répétitive, d’une écoute assez désagréable, l’interprète ne cherche manifestement pas à faire montre de son talent et se prête à des situations de jeu peu orthodoxes (cf. photographie ci-contre). Le danseur travesti assume quant à lui les disproportions de son état d’homme vêtu en femme, d’une féminité à la fois outrancière et improbable. De plus il multiplie les jeux d’images en sonorisant en direct, sur le plateau, des séquences cinématographiques projetées sur un écran dans lesquelles on le voit interpréter des scènes de *remakes* et de pastiches. *Auto* offre une tonalité globalement discordante puisqu’aussi bien contestataire que ridicule, touchante qu’ironique et finalement source de surprise, d’amusement autant que de doute. Cette impression se trouve renforcée, voire initiée par les modalités selon lesquelles la pièce s’insère dans le festival qui la reçoit, et plus généralement dans le monde de l’art, dans la culture. L’expressivité est brouillée ; tout en offrant une pluralité de signes, en usant de nombreux codes existants, en multipliant les références, la façon dont *Auto* est donné trouble la compréhension. Manifestement il s’agit de faire obstacle à l’univocité et aux habitudes, aux lectures « automatiques ». À l’inverse, lors de la précédente édition du même festival, *La pornographie des âmes*¹ de Dave Saint-Pierre s’accompagne d’une importante communication, justifiée par l’obtention de prix, la rencontre d’un premier succès au Canada et par la volonté d’annoncer des intentions explicitement revendicatrices. Le chorégraphe annonce qu’il espère provoquer, transgresser les interdits tout en rendant ces dérogations à la morale agissantes plutôt que gênantes et même savoureuses grâce à leur agrémentation humoristique. Le programme, la feuille de salle, les photographies du spectacle, les affiches, les articles de presse et les entretiens martèlent pour ainsi dire le procédé et le message : « Avec excès et humour, ce spectacle retourne contre elle-même la machine spectaculaire d’une société où la censure des corps autorise son exposition marchande »². Le soir du spectacle, pendant plus de deux heures, clichés et archétypes s’enchaînent effectivement, les effets du consumérisme et du capitalisme sur les corps sont exhibés, on pousse à ses extrêmes la logique voyeuriste, et à l’entracte on nourrit la connivence avec le spectateur en lui distribuant des Choco BN. Là encore, la façon d’inscrire la pièce dans le contexte culturel module, intensifie les effets de sens qu’elle génère : dans ce travail, les modes de production phénoménale utilisés sont aussi

1 Créé à Tangente, à Montréal au Canada, le 22 avril 2004, et diffusé en France à l’occasion du Festival Chorégraphique International de Seine-Saint-Denis, au Théâtre Gérard Philippe à Saint-Denis, le 1er juin 2007.

2 Programme des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis : <http://www.rencontres-choregraphiques.com/2007/>

ceux qui sont dénoncés. Un écart est revendiqué et une collusion manifestée. Les modalités d'apparaître et d'expression s'avèrent publicitaires, si bien que les modèles qui émergent en porte-à-faux (échappée signifiante immanente à la phénoménalité de la pièce et, en l'occurrence, contraire aux intentions du chorégraphe) semblent être ceux-là même que la société de consommation et du spectacle véhiculent.

Des systèmes signifiants, des prises de position s'esquissent et se proposent donc depuis la phénoménalité des œuvres d'une danse dont les déterminations sont contemporaines de ses réalisations publiques. Ces pièces chorégraphiques s'avèrent opératrices de signifiante et de questionnement grâce à une dynamique que je qualifie de porte-à-faux sémantique, c'est-à-dire un processus de va-et-vient, d'appui sur l'immanente production phénoménale et d'échappée au-delà de la succession et de la somme des apparitions. Reste alors à analyser la nature de ce signifier émanant du régime d'apparaître, et ainsi à éclairer comment il peut générer du partage, de la communication et de la compréhension. Merleau-Ponty affirme que « c'est le bonheur de l'art de montrer comment quelque chose se met à signifier, non par allusion à des idées déjà formées et acquises, mais par l'arrangement temporel ou spatial des éléments »¹, voyons donc comment, rassemblant et exposant des individus en mouvement en un lieu et pour un temps donnés, l'apparaître d'une danse engendre un appel signifiant et parvient à le faire circuler.

1 *Sens et non-sens*, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », p.73.

2.

L'expérience de la signifiante

La notion de porte-à-faux m'a permis de penser les modalités selon lesquelles l'apparaître des œuvres chorégraphiques génère de la signifiante : du tissage sensible émerge en filigrane des motifs intelligibles, narratifs, politiques et moraux. Merleau-Ponty privilégie le cas de la peinture pour décrire et examiner ce porte-à-faux, cette échappée signifiante de la phénoménalité. Il souligne que la relation du signifiant et du signifié ne relève ni de la représentation ni d'une convention arbitraire. Ainsi, affranchis du préjugé objectiviste selon lequel il faudrait, pour peindre la Nature, étudier, identifier et reporter sur la toile les données visuelles et leurs rapports, les peintres que le philosophe qualifie de modernes se détourneraient des codes et des techniques de figuration traditionnellement reconnus ou scientifiquement établis, sans pour autant renoncer à la communication. Le sens s'offrirait à même le sensible. Les idées ne seraient donc pas des entités intellectuelles vers lesquelles la perception orienterait et que l'esprit seul pourrait saisir par induction. La peinture moderne contrecarrerait manifestement le dualisme intellectualiste de Descartes, c'est-à-dire l'analyse selon laquelle l'esprit juge les sensations qu'il constate dans le corps pour les penser, les subsumer sous des notions. Merleau-Ponty affirme au contraire que « le monde perçu [...] est fait de telle sorte qu'on ne peut y placer quoi que ce soit qui aussitôt ne prenne sens »¹, que le sensible, peut-être plus évidemment encore lorsque des hommes s'y manifestent, se donne d'emblée comme signifiant. L'observation d'une passante, que j'ai déjà évoquée en me

1 *La Prose du monde*, « Le langage indirect », p.85.

focalisant sur le porte-à-faux de ses singulières manifestations motrices et corporelles et de la féminité, voire de l'humanité en général, opèrerait déjà une forme de compréhension, c'est-à-dire un processus de signifiante :

« Une femme qui passe, ce n'est pas d'abord pour moi un contour corporel, un mannequin coloré, un spectacle en tel lieu de l'espace, c'est "une *expression* individuelle, sentimentale, sexuelle"¹, c'est une chair toute entière présente, avec sa vigueur et sa faiblesse, dans la démarche ou même dans le choc du talon sur le sol. C'est une manière unique de varier l'accent de l'être féminin et à travers lui de l'être humain, que je *comprends* comme je *comprends* une phrase, parce que je trouve en moi le système de résonateur qui lui convient »².

Le peintre, pénétré par cette expressivité du sensible, s'en saisit, invente les emblèmes visuels à même de la continuer et les consacre sur sa toile ; il montre ainsi « une manière typique d'habiter le monde et de le traiter, enfin de le *signifier* par le visage comme par le vêtement, par la chair comme par l'esprit »³ et le spectateur s'aperçoit qu'« il y a signification »⁴ là même où les signes, ou plutôt les phénomènes « ne renvo[ient] à aucun ordre de significations préétablies », s'avérant spontanément expressifs.

Ce qui apparaît au cours des spectacles de danse signifie donc également. S'y révèle cependant ce qui se dissimule ordinairement au profit de l'émergence du sens. Généralement, pour que la communication s'accomplisse, le signifiant recule dans l'ombre, fournit un fond et un tremplin pour la promotion du signifié : je ne comprends pas le signe de la main qu'on m'adresse en examinant les qualités de cette main et de son mouvement, une phrase demeure inintelligible si l'on se focalise sur les sons émis, la forme des tracés sur la page ou les mouvements effectués pour parler ou écrire. Puisque la danse contemporaine ne s'appuie pas sur un système de signes établi et reconnu, qu'elle n'use pas d'une langue propre et caractéristique, les pièces chorégraphiques contemporaines ne se laissent pas aborder depuis un code, un lexique et une syntaxe spécifiques, si bien qu'elles se donnent d'abord comme des productions sensibles et invitent à une expérience et une exploration perceptives. Les

1 Malraux *La Psychologie de l'art. La création artistique*, Lausanne, Skira, 1948, p.58. Je souligne.

2 *La Prose du monde*, « Le langage indirect », p.83-84. Je souligne.

Ce passage est une réponse à cette affirmation de Descartes dans la deuxième des *Méditations métaphysiques* :

« si par hasard je regarde d'une fenêtre des hommes qui passent dans la rue, je ne manque pas de dire que je vois des hommes [...] ; et cependant que vois-je de cette fenêtre, sinon des chapeaux et des manteaux qui pourraient couvrir des machines artificielles qui ne se remueraient que par ressorts ? Mais je juge que ce sont des hommes, et ainsi je comprends par la seule puissance de juger, qui réside en mon esprit, ce que je croyais de mes yeux ». [Traduit par le duc de Luynes]

3 *La Prose du monde*, « Le langage indirect », p.84. Je souligne.

4 Cette citation et les suivantes : *ibid.*, p.85.

modalités et les motivations de leur expressivité s'avèrent problématiques. Je voudrais donc maintenant dépasser le constat établi précédemment, faire un pas supplémentaire dans la description et tenter de saisir comment et pourquoi la présentation et le déploiement phénoménal de ces œuvres génèrent du sens. Comment la communication d'idées s'accomplit-elle en l'absence de principes ordonnateurs reconnus et connus des spectateurs, en l'absence de sillons et de vecteurs déjà donnés et désignés ? Comment le public peut-il se disposer à suivre, adopter une attitude appropriée et appréhender le porte-à-faux du signifier sur l'apparaître s'il en découvre les procédures à mesure que le spectacle se déroule ? Et qu'est-ce qui pousse à concourir à l'accomplissement de l'expression, à consentir cet « effort immense et vain, toujours arrêté à mi-chemin du ciel et de la terre »¹, sans le support et la garantie qu'un système de signes apporte ? Quel est ce désir à la fois insatiable et indéfectible qui le met en quête du sens ? Et comment les élans expressifs, la tension de l'adresse et celle de la compréhension, s'accommodent-ils mutuellement sans s'inscrire dans le champ d'une langue instituée ?

Les pièces qui affichent un ascétisme phénoménal – comme le très littéral *Nom donné par l'auteur*² de Jérôme Bel, les deux robes abouchées tournant et flottant au gré des courants d'air produits par quelques ventilateurs de *100% polyester, objet dansant n°(à définir)*, de Christian Rizzo ou encore *Mùa*, solo d'Emmanuelle Huynh interprété dans l'obscurité – occasionnent quantité de discours, de la part des spectateurs amateurs, mais aussi des « professionnels », journalistes, critiques et chercheurs. Je fais d'emblée l'hypothèse que cette abondance verbale fait écho à ce qui arrive et à ce qu'on vit au cours de ces spectacles. L'austérité ou la retenue de la proposition sensible suscite manifestement de nombreuses questions et hypothèses, elle attise le désir de dire, de nommer. Quant à la profusion, voire au déversement ou au débordement d'apparitions offerte par certaines œuvres de danse – comme dans *Self&Others* d'Alain Buffard, ou *W.H.A. (Warning Hazardous Area)* de Régine Chopinot –, les propos échangés après le spectacle ou publiés dans les articles critiques attestent une tendance à lister et éventuellement à relier et organiser les multiples impressions, images et idées que la pièce a fait surgir, d'une envie d'articuler les interrogations, les intuitions, les sentiments et les contradictions qui ont pu agiter ceux ont assisté à ces pièces. Certains débattent

1 Sartre *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, p.61, cité par Merleau-Ponty concernant la peinture, dans *La Prose du monde*, « Le langage indirect », p.86.

2 Cette pièce et les suivantes : *op. cit.*

de l'existence et de la nature de rapports permettant de hiérarchiser les éléments signifiants identifiés, cherchent les idées principales et celles qui leur sont subordonnées, tentent de distinguer les vecteurs structurant des esquisses laissées en suspens, les thématiques et positionnements cruciaux des simples clins d'œil ou des possibles rencontrés sans être poursuivis, ni explorés. L'abondance de phénomènes hétéroclites et leur déferlement désordonné n'inhiberaient pas la pensée, ils l'éveilleraient aussi, par d'autres biais que le minimalisme. Enfin, que les œuvres soient austères ou profuses, l'expérience de leur avènement s'accompagne parfois du sentiment qu'elles signifient, proposent un échange, s'efforcent de communiquer un sens et qu'on pourrait, devrait comprendre mais que cette poussée est contrariée, enrayée et n'aboutit à aucune expression effective. Par exemple, cette impression d'impuissance ou de défaillance survient parfois face aux créations de Daniel Dobbels¹, dont *Danser, de peur...*², mais aussi face à celles de Maguy Marin comme *Turba*, ou de Boris Charmatz, dont *Levée des conflits*³ a semblé si frustrante à certains qu'une forme de polémique s'est amorcée à son sujet. Même s'il n'identifie pas d'idées, ne saisit aucun sens, le spectateur sent la présence d'une promesse signifiante, quoique non tenue. Cette intuition l'incite, une fois la pièce achevée, à discuter avec d'autres membres du public, à questionner les artistes, à lire des articles critiques et à réfléchir encore pour tenter de découvrir, voire de produire du sens, ou au moins pour nommer son impression d'inaccessibilité des significations et interroger la valeur et les

1 Lors du colloque que j'ai organisé avec E. Phitoussi, intitulé *À l'a[r]encontre de la danse contemporaine : porosités et résistances* et qui s'est tenu les 12 et 13 décembre 2007 au sein de l'Université Paris Ouest-Nanterre-La Défense, Daniel Dobbels et Olivier Dubois se reprochaient ainsi mutuellement de se perdre dans une pratique chorégraphique hermétique, stérile. D'un côté le déversement phénoménal, dont joue Olivier Dubois, étouffe, agresse Daniel Dobbels, la prolixité et, parfois, le brio de sa danse la rendrait muette et inopérante, et, d'un autre côté, la retenue, la vigilance des productions du second fatigue, lasse le premier, la puissance expressive de cette danse qui se veut si fragile et secrète finirait par la rendre inaccessible.

2 Créé au Théâtre Jean-Vilar, à Vitry-sur-Seine, le 7 mars 2009. Je reviendrai sur la description et l'analyse de cette pièce dans les pages suivantes.

3 Créé à l'occasion du Festival d'Automne, au Théâtre de la Ville, à Paris, le 26 novembre 2010. Raphaël de Gubernatis a publié sur le site internet du *Nouvel observateur* une critique défavorable et même calomnieuse de ce spectacle. Il écrit par exemple :

« Ce n'est pas tout à fait rien. Ce n'est pas vraiment le néant. Mais c'est si peu de chose sur le plan artistique, cela découle d'une pensée si indigente que c'en est proprement affligeant. [...] Quel public intelligent et lucide, hormis un petit public sectaire, va vouloir suivre longtemps encore ces auteurs et ces interprètes dans leurs entreprises ineptes? Ces gens-là scient la branche sur laquelle ils sont assis, trop confortablement au fond, car ils ne se remettent guère en question. Et ils sont trop immatures, ou trop imbus d'eux-mêmes, ou trop dogmatiques, ou trop aveugles à force de vivre entre eux, dans leur petit monde, pour s'en rendre compte et réaliser la petitesse, l'inanité de leurs propositions. [...] Le ministère de la Culture [...] s'est ingénié [...] à nommer de sombres crétins à la tête de grands festivals pour les programmer. C'est ainsi que l'été prochain Boris Charmatz sera très logiquement artiste associé au Festival d'Avignon ».

Pour lire l'intégralité de l'article :

<http://tempsreel.nouvelobs.com/actualite/culture/20101127.OBS3743/danse-boris-charmatz-leevee-des-conflits.html>

répercussions d'une telle expérience de l'absurde. L'apparaître des œuvres chorégraphiques qui ne sont assignées à aucune langue ni aucun code préalablement reconnus et prescrits comme leurs se présente ou du moins s'éprouve donc bien comme un événement expressif, une occasion de communiquer et suscite par là une envie de comprendre.

La notion merleau-pontyenne de porte-à-faux permet de penser non seulement les plis et les fissures qui orientent la perception, les décalages et les chevauchements sensibles marquant la trajectoire d'un vecteur, les écarts apparents annonçant l'émergence d'une signification, les reliefs qui se configurent en impressions et finalement en idées, mais aussi le basculement par lequel la perception appelle la parole et l'échappée d'une action devenant une énonciation. Alors que la tradition dualiste oppose mondes sensible et intelligible, la *phusis* et l'esprit qui la prend pour objet, une liberté absolue et un univers de pure nécessité (la première concédant une compromission avec le second pour s'offrir les services du corps et ainsi de son environnement) et finalement la Nature muette et aveugle et la culture qui s'y superpose, Merleau-Ponty montre que le perçu est toujours déjà symbolique, qu'il participe de la dynamique expressive, dont les idées de substance pensante ou d'en soi par exemple sont des émanations et de lointaines représentations. Une signification a toujours commencé à se communiquer, les failles dont surgissent le sens et la parole ne sont pas des gouffres. Des impressions sensibles à l'ébauche d'une idée, d'une tendance obscure et confuse à une pensée formulable et des inductions à l'intuition intellectuelle, le passage se fait dans un mouvement d'appui et d'arrachement à la fois, ce que nomme le porte-à-faux :

« Ce n'est pas pensée puisque c'est muet, in formulable, qu'à la lettre *je ne sais pas* de quoi il s'agit, [...] et pourtant ce quelque chose qui se dérobe à pensée est *éminemment* pensée [...]. L'intelligible est ce à quoi conduit le porte-à-faux du sensible »¹.

Dans cet inédit préparatoire à son dernier « Projet de livre »², Merleau-Ponty attire donc l'attention sur le fait que l'on s'initie à l'ordre du symbolique en deçà du verbal et du rationnel, que l'on s'engage dans la vie du *logos* dès lors que l'on participe de la chair et de sa tension vers la réversibilité. Il insiste sur la circularité, la circulation continue qui permet de passer de l'être brut aux idéalités mathématiques. C'est pourquoi, dans les notes de son cours intitulé « Philosophie dialectique », il affirme que « l'homme [est] en porte-à-faux entre phénomène

1 Manuscrit inédit, B.N. volume VI, [256].

2 Il s'agit du titre inscrit sur la pochette contenant les feuillets auxquels je me reporte ici, dont l'écriture s'étend de 1958 à 1960.

et chose en soi»¹ : les êtres humains sont enveloppés par le monde sensible et entreprennent pourtant, ou plutôt pour cette raison même, de le connaître et de le modifier, si ce n'est de le contrôler. Ils s'avèrent à la fois percevants et perçus, locuteurs et acteurs, si bien qu'ils accompagnent et s'approprient la germination et l'efflorescence qui relie et différencie le visible et l'invisible, le perçu et le pensé, la nature et la culture, la sauvagerie de l'être et l'histoire des sciences. L'homme effectue le parcours qui mène de l'apparaître à sa représentation intellectuelle, et même à l'imagination et à la conception des changements à souhaiter et réaliser pour rendre le monde plus accueillant pour l'homme, en s'inscrivant dans le monde des phénomènes et en prenant une perspective sur eux, en pénétrant dans le sensible et en agissant sur lui.

Or, dans la mesure où l'avoir lieu des spectacles de danse contemporaine ne répond à aucune prescription ni condition concernant leur *medium*, leur forme ou leur éventuel langage, cette émergence en porte-à-faux du signifier et du dire sur l'apparaître est ramenée à sa contingence : la phénoménalisation à l'œuvre semble générer son propre ferment et provoquer spontanément l'irruption d'un sens. Je voudrais donc montrer que les pièces de danse dite contemporaine manifestent le porte-à-faux qu'elles mettent en branle, c'est-à-dire qu'elles font sentir, révèlent l'élan et le basculement hors de l'aplomb par lesquels les apparitions sensibles se convertissent au symbolisme. J'interrogerai les modalités selon lesquelles ces œuvres, muettes ou non, épurées ou chaotiques, abstraites ou narratives, provoquent et entretiennent un échange, mettent des idées en circulation à même leur déploiement phénoménal. Il s'agit donc de voir que l'avènement d'une expressivité au cœur de l'apparaître, ce porte-à-faux mis en œuvre et au jour au cours des spectacles chorégraphiques est uniment production et réception d'un ordre symbolique, c'est-à-dire que du sens ne jaillit qu'au gré d'un ajustement d'où émerge le dialogue entre l'œuvre et son public. Ainsi j'éclairerai la nature et les modalités d'appréhension de ce sens et mettrai en évidence la radicalité de ces pièces : poursuivant le déploiement historique de l'expression tout en manifestant son paradoxe originaire, les spectacles de danse offrent une double preuve de la fécondité sémantique des productions phénoménales humaines. Je décrirai comment ils exposent cette ambiguïté fondamentale dont ils se nourrissent et que Merleau-Ponty discerne chez le dernier Husserl, dans la notion de *logos* esthétique, c'est-à-dire dans l'idée d'une tendance à signifier présente

1 Manuscrit inédit, B.N. volume XIV, [251] (1).

dès le niveau du *Lebenswelt*, constituant « un poids et un tremplin »¹ pour la culture, jouant « le rôle d'un fondant et d'un fondé » pour l'histoire de l'humanité et engageant une circulation ininterrompue entre l'« irréfléchi » et l'avancée des arts et des sciences.

a] La parole conquérante, une conduite motrice

L'usage de la parole n'est pas rare au cours des spectacles de danse dite contemporaine. Pour élucider la nature du sens généré par ces derniers, je propose d'analyser la façon dont cette expression verbale s'articule à la tendance symbolique des autres phénomènes chorégraphiques. Quelles relations, quelles résonances et quelles tensions peut-on dégager entre les paroles prononcées et la germination signifiante qui émerge de corps en mouvement, exposés dans un espace et un temps donnés et dont la monstration et la rencontre ne sont régies par aucun code préalablement prescrit et reconnu? Dans les pièces de Mathilde Monnier, le discours occupe souvent une place considérable, qu'il soit énoncé directement par les danseurs, comme dans *Frère & sœur*² et *Gustavia*³, ou par d'autres artistes, comme l'acteur Éric Houzelot interprétant les textes de Christine Angot dans *Arrêtez, arrêtons, arrête*⁴, l'écrivain Christine Angot elle-même dans *La place du singe*⁵, le chanteur Philippe Katerine dans *2008 Vallée*⁶ ou encore par le philosophe Jean-Luc Nancy dans *Allitérations*⁷ (cf. photographies ci-contre). Cette chorégraphe travaille cependant aussi avec le silence, ou plus précisément l'ab-

1 Cette citation et les suivantes : *La Nature*, « Étude des variations du concept de nature », cours de 1956-1957, p. 103.

2 Créé à l'occasion du Festival d'Avignon, dans la cour d'honneur du Palais des papes, le 20 juillet 2005.

3 Créé à l'occasion du Festival Montpellier Danse, au Théâtre de Grammont, le 2 juillet 2008.

4 Créé à l'occasion du Festival Montpellier Danse, au studio Bagouet, le 22 juin 1997.

5 Créé à l'occasion du Festival Montpellier Danse, au Théâtre de Grammont, le 30 juin 2005.

6 Créé à la Ferme du Buisson, à Noisiel, le 24 février 2006.

7 La dernière version de ce spectacle, qui a ensuite tourné, a été créée à l'occasion du festival Agora de l'IRCAM, au centre Georges Pompidou, à Paris, le 5 juin 2002.

sence de la parole. Par exemple, la lecture de la feuille de salle distribuée pour *Déroutes*¹ laisse supposer que le spectacle fera une place au discours, puisqu'elle annonce qu'une nouvelle inachevée de Büchner, *Lenz*, en constitue le soubassement et qu'un des interprètes, Stéphane Bouquet, est poète. Pourtant la pièce ne se déploie pas selon un fil narratif et aucun individu n'y prend la parole, que ce soit pour déclamer un extrait de la nouvelle, jouer un dialogue ou réciter un texte poétique. Le silence se fait également entendre dans le bien nommé *Bruit blanc*², film montrant un véritable corps à corps entre Mathilde Monnier et Marie-France Canaguier, une jeune femme autiste.

Ces variations autour du dire et du taire explorent les rapports entre ce qui est signifié, que cela s'énonce ou au contraire se refuse à la proclamation, et l'événement signifiant, c'est-à-dire le contexte et les conditions dans lesquels une parole se prononce ou demeure suspendue. L'attention du spectateur se trouve ainsi tendue, tirillée, voire écartelée, entre, d'un côté, la considération des interprètes en tant qu'êtres parlant et de leurs discours, prononcés ou tus, effectifs ou possibles, et, d'un autre côté, celle des phénomènes non linguistiques manifestant les danseurs, leur environnement et leurs relations. L'attitude adoptée pour saisir des productions identifiées comme verbales se révèle distincte de celle induite par les autres types d'apparitions. Un décalage s'éprouve en particulier entre deux modes d'appréhension des personnes et de leurs alentours, l'un appuyé sur un code déterminé (la langue) et polarisé sur les significations comprises et l'autre davantage centré sur les apparences, en attente des principes et vecteurs qui s'y esquisseront et l'orienteront vers du sens. Par exemple, *Arrêtez, arrêtons, arrête* conjugue plusieurs niveaux de phénoménalisation et suscite autant de façons de recevoir, et plus encore de combiner, d'explorer ce qui a lieu. Un acteur interprète le texte de Christine Angot alors que les danseurs se meuvent. Celui-là est remarquable par sa corpulence massive, sa chemise orange à froufrous, ses lunettes rondes, et, bien sûr, par sa conduite, puisqu'il est le seul à parler au cours du spectacle. Par le biais de l'amplification, les vibrations de sa voix pénètrent l'intégralité de l'espace, mais contrairement aux danseurs l'acteur se trouve généralement aux marges de la scène. Le plus souvent, il est assis derrière une table installée dans la continuité des gradins qui accueillent le public et entourent la scène. Parfois, il entre dans l'espace scénique enceint, y marche, s'appuie contre une barre métallique, s'assoit ou, pour une poignée de minutes, se laisse manipuler par un danseur. Sa

1 Créé au Théâtre de Gennevilliers, le 13 décembre 2002.

2 Documentaire réalisé par Valérie Urréa en 1998.

voix, omniprésente, subit des déformations (échos, intensification des graves et disparition des aigus). Son débit, son ton et ses inflexions varient amplement, soulignant tant le contenu du discours que la singularité de l'élocution et du jeu du comédien. Ce dernier génère donc des phénomènes audibles, visibles, et langagiers. Cependant, la répétitivité du texte, les déformations sonores qui le rendent par moments inintelligibles, et plus encore l'engagement physique et l'intensité dramatique que les comportements des danseurs manifestent, incitent à se libérer d'une écoute et d'une compréhension scrupuleuses du discours. D'autant que les mouvements effectués ne semblent pas illustrer le texte, ni suivre précisément sa progression. Des résonances relient ce qui est dit et ce qui est montré, mais elles affleurent sans s'imposer : la violence de certains mots, le ressassement des souvenirs traumatiques et des idées apaisantes, la stridence, la jubilation ou l'ironie de l'intonation traversent brusquement les corps, mais ces derniers ne se laissent pas saisir définitivement par le flot des paroles. De même que les modulations de l'élocution et de l'amplification peuvent primer sur ce que l'acteur évoque, jusqu'à en interdire la compréhension, de même les mouvements des danseurs et la présence (visible) du public peuvent se tisser harmonieusement avec le texte et le jeu de l'acteur ou au contraire se contrarier, et surtout s'offrent à une variété d'appréhensions et de mises en relation complexes et nuancées. Si les types d'apparaître à l'œuvre se concurrencent d'abord, progressivement le spectateur se prend au jeu de la combinatoire. Il crée sa propre symphonie en modifiant la focalisation, l'intensité et les modalités de son attention, accordant une prévalence provisoire et fluente au sens du texte, à la sonorité de son élocution, à l'allure de l'acteur ou encore à tous les autres phénomènes participant à ce spectacle.

Par là se manifeste le point de bascule qui articule, dans une double dynamique d'enracinement et d'échappée, l'apparaître du contexte et des corps, phénoménalisation ouverte à la possibilité de la parole, et le sens énoncé. Se dévoile la circularité, souvent soulignée par Merleau-Ponty, qui relie le monde muet au monde langagier, les apparitions spontanées aux signes, les manifestations orientées aux usages codés et finalement la nature à la culture, celle-là appelant celle-ci sans la déterminer, celle-ci continuant celle-là sans s'y réduire ni la ressaisir intégralement. C. Lefort cite à ce sujet une note de son maître :

« Il faudrait un silence qui enveloppe la parole après qu'on s'est aperçu que la parole enveloppait le silence prétendu de la coïncidence psychologique. Que sera ce silence? Comme la réduction, finalement, n'est pas pour Husserl immanence transcendante, mais dévoilement de la *Weltthesis*, ce silence ne sera pas le contraire du langage »¹.

Le porte-à-faux de ce qui est dit à l'égard des conditions d'énonciation ne constitue pas un obstacle à l'appréhension du sens, ni une perte irréversible des manifestations perceptives mais assure, ou plutôt risque l'audacieux passage de l'un à l'autre. L'apparaître et le signifier, le montrer et le dire, l'exploration perceptive et la communication verbale participent, se confrontent à une même « adversité »², une même contingence qui soumet leur existence à l'incertitude et à l'inachèvement. Merleau-Ponty ne pense pas l'homme condamné à l'incommunicabilité, à l'absurde, à l'engluelement dans un monde muet et plat, il ne conçoit pas non plus une idéalité absolue, transcendante. Il montre que la parole révèle la fécondité du sensible en la voilant : par son énonciation le perceptible s'avère ouvert à l'expression du sens, l'appelle même, mais il en constitue aussi le tremplin, se sacrifiant pour ainsi dire pour une échappée signifiante dont il demeure le fond inaperçu. Ainsi, quand les interprètes prennent la parole dans le cadre d'une pièce de danse, en particulier si les termes et les phrases prononcés sont compris, mais aussi s'ils relèvent d'une langue, existante ou imaginaire, que le spectateur ne maîtrise pas, l'acte d'énonciation même se manifeste : la production phénoménale de celui qui parle se donne d'emblée comme appuyée sur un code commun et portée par l'intention de communiquer des idées. Le spectateur éprouve le basculement d'un sensible s'organisant à mesure qu'il se déploie à un intelligible qui se transmet en informant l'apparaître, le glissement d'une perception en quête de vecteurs à l'appréhension d'idées échangées à travers des signes verbaux. Le discours ne survole pas l'apparaître pour l'éclairer, voire donner les contours et les reliefs à une facticité qui demeurerait indistincte sans lui ; sa signification ne se sépare pas de ses conditions, ne les ravale pas au rang de simples anecdotes, et ces apparitions ne constituent pas seulement un moyen de transmission des idées, elles participent au contraire à leur accomplissement, à leur élaboration, donc à leur contenu aussi.

1 Cité sans référence par C. Lefort dans la « Postface » dont il accompagne *Le Visible et l'invisible*, p.355.

2 Terme apparaissant dans le titre même de la conférence que Merleau-Ponty donna lors des Rencontres Internationales de Genève, le 10 septembre 1951. Le texte de la conférence est publié dans *Signes* et les discussions subséquentes dans *Parcours deux. 1951-1961* (p.321-376). J'ai déjà analysé cette notion merleau-pontyenne pour penser les modalités selon lesquelles l'avoir lieu d'une pièce chorégraphique s'inscrit dans son contexte et le convertit en une situation de danse.

Merleau-Ponty montre que ce «IL Y A d'inhérence»¹, cette facticité de la parole peut dévoiler son irréductibilité et son efficence dans le cas d'une conversation enregistrée² : sortie de son contexte, privée des mimiques, des gestes et de la rencontre physique des interlocuteurs, «la conversation n'existe plus»³, elle a perdu la chaleur de l'événement et sa richesse signifiante, car les idées ne circulent plus à la faveur de l'élan que les conditions d'énonciation leur offraient et dont la signification émergeait en un porte-à-faux hardi et persistant.

Pour revenir au travail de Mathilde Monnier dont je suis partie, *2008 Vallée* met clairement au jour l'articulation du signifié à son signifiant et des signes à leurs modalités et leur contexte d'énonciation. Les textes de ce spectacle étant chantés, la singularité et l'expressivité de leur interprétation se manifestent d'emblée. De plus, Philippe Katerine ne se contentant pas d'entonner ses titres à côté de danseurs qui évolueraient sur sa musique, et les mouvements effectués n'illustrant pas simplement le sens des chansons ni le caractère entraînant des mélodies, les actions du chanteur et des danseurs s'enchevêtrent et participent d'un seul et même spectacle. Du reste, les danseurs chantent, le chanteur se meut, et les uns et les autres occupent le plateau ensemble, y associent leur présence et leurs apparences. Les chansons prennent corps, par l'énergie, l'enthousiasme, les jeux, mais aussi l'essoufflement et la fatigue qu'elles génèrent autant qu'ils la portent. Le porte-à-faux de la parole sur ses conditions se montre, arrimant le chanté au chanter et le chant au mouvement, le bouger au souffle, la respiration à la présence, l'être là à l'exposition, l'exposé à l'apparaître, *etc.* L'irréductible articulation du silence et de la parole révèle le trésor de possibles qu'elle recèle. Or

1 *Le Visible et l'invisible*, note, p. 190.

2 L'exemple de la conversation enregistrée permet à Merleau-Ponty de montrer que les tableaux et les paroles sont également signifiants et que, de la toile à la langue, on ne sort pas du monde perçu. Si le changement d'ordre, de modalité d'expression n'est pas sans conséquences, il ne marque pas un saut, un changement de monde. Certes «le sens s'enlise dans le tableau, habite ou hante le tableau» [*La Prose du monde*, «Le langage indirect», p.86] alors que celui qui parle semble transmettre un message qui transcende les phonèmes qu'il prononce ou les graphèmes qu'il trace, mais en réalité le sens ne s'arrache pas plus à la parole qui le communique qu'à la toile qui l'exprime.

«On dit que l'enregistrement exact de la conversation la plus brillante donne ensuite l'impression de l'indigence. Ici la vérité ment. La conversation exactement reproduite n'est plus ce qu'elle était quand nous la vivions : il y manque la présence de ceux qui parlent, tout ce surplus de sens que donnent les gestes, les physionomies, que donne surtout l'évidence d'un événement qui a lieu, d'une invention et d'une improvisation continuées. La conversation n'existe plus, elle ne pousse plus de tous côtés des ramifications, elle est, aplatie dans l'unique dimension du sonore.» [*ibid.*, p.92]

Ce texte permet encore une fois de comprendre la prudence avec laquelle il faut user des captations de spectacles de danse et de s'interroger sur ce qu'elles peuvent enregistrer et transmettre de ces œuvres, en particulier sur la pertinence qu'il y aurait à les considérer comme un mode d'archivage. Une vidéo permet-elle l'avènement d'une pièce ou témoigne-t-elle de son advenue ? On pourrait d'ailleurs partir de cet exemple de Merleau-Ponty pour questionner plus globalement le sens de la conservation d'œuvres d'un art dit contemporain, et plus exactement le statut de la documentation de leur accomplissement ou de leurs occurrences.

3 *La Prose du monde*, «Le langage indirect», p.92.

Merleau-Ponty pointe encore une fois le double mouvement d'appui et d'élan – dynamique propre au porte-à-faux – par lequel une expression verbale juste et éloquente émerge depuis un contexte donné et une conduite d'énonciation en grande partie déterminée : « nul langage ne se détache tout à fait de la précarité des formes d'expression muettes, ne résorbe sa propre contingence »¹. C'est pourquoi il faut distinguer les effets de sens que provoquent la lecture des paroles écrites par Philippe Katerine et l'écoute de ces textes chantés et mis en musique, ou l'audition du concert enregistré et l'expérience de la pièce *2008 Vallée* : la compréhension des chansons varie avec les modalités d'expression.

Merleau-Ponty nomme « prégance » l'opération (ce terme désignant littéralement un processus² et non un état) par laquelle une signification émerge de son occurrence, qu'elle relève d'une expression muette, spontanée, signalétique, langagière (quel que soit le langage considéré) ou verbale. Plus exactement, la « prégance » désigne le travail inhérent à l'apparaître, lequel s'échauffe, bouillonne et produit finalement une vapeur signifiante, la poussée et le surgissement du sens n'ayant ni provenance ni destination transcendante, séparée. La signification d'un discours est donc elle aussi prégante, mais la germination dont elle est le fruit tend à se faire oublier : « la parole, celle que je profère ou celle que j'entends, est prégante d'une signification qui est lisible dans la texture même du geste linguistique, au point qu'une hésitation, une altération de la voix, le choix d'une certaine syntaxe suffit à la modifier »³. Le philosophe décrit cette prégance comme une efflorescence et une éclosion⁴, or l'on sait combien l'existence et les qualités propres de chaque fleur tiennent à la plante et à la terre qui la portent, aux propriétés de l'environnement dans lequel elle s'inscrit et qu'à son tour elle modifie par son odeur, sa forme, ses couleurs, sa texture et sa fécondité. Au cours des spectacles de danse contemporaine, en raison de l'absence de *medium* défini, de code propre et, par conséquent, de hiérarchie préétablie entre les types d'apparitions et les modes

1 *Signes*, « Le langage indirect et les voix du silence », p. 127.

2 Revenant à l'étymologie, et par là sans doute aussi à certains aspects de la conception leibnizienne, Merleau-Ponty affirme sous forme de rappel le caractère dynamique de la prégance : « Prégance : les psychologues oublient que cela veut dire pouvoir d'éclatement, productivité (*praegnans futuri*), fécondité – Secondairement cela veut dire "typique" ». [*Le Visible et l'invisible*, p. 262]

3 *Signes*, « Sur la phénoménologie du langage », p. 144.

4 On peut par exemple lire dans *La Prose du monde* :

« dans le langage, elle [la signification] fus[e] à la jointure des signes, à la fois liée à leur agencement charnel et mystérieusement écluse derrière eux ; elle éclat[e] au-delà des signes et n'[est] pourtant que leur vibration, comme le cri transporte au dehors et rend présent pour tous le souffle même et la douleur de celui qui crie ». [« L'algorithme et le mystère du langage », p. 169. Je souligne.]

d'appréhension, les interventions verbales apparaissent comme des gestes générateurs de manifestations prégnantes, producteurs d'une phénoménalité fertile, promouvant le porte-à-faux opérateur de signifiante. Cette mise au jour de la poussée sémantique immanente aux fibres du sensible révèle au fond que le processus de symbolisation n'est autre que celui de l'apparaître. Par exemple dans le duo créé et interprété par Mathilde Monnier et La Ribot, intitulé *Gustavia*, la parole, contribuant à la fois à faire rire et à transmettre une certaine idée du féminisme, ne se présente pas comme plus théâtrale, dramatique ou explicite, précise et nuancée que l'expression gestuelle, qu'il s'agisse d'attitudes et de situations reconnaissables ou de mouvements et d'environnements abstraits. De la rencontre des corps en mouvement au dialogue, la continuité est manifeste, les mêmes relations de connivence, de concurrence, de défi, d'entraînement ou d'émulation se poursuivent. Le dévoilement du « ressort »¹ ou du « ferment »² qui travaille la phénoménalité et de la puissance symbolique qui en surgit en porte-à-faux ne se fait ni au détriment de l'apparaître, ni au détriment du signifier. Les ridicules du machisme et du féminisme sans nuance sont dénoncés par la manifestation du point de bascule qui noue l'exposition de ces femmes en mouvement dans un contexte spectaculaire à la communication d'idées et l'expression de valeurs.

C'est donc le mouvement lui-même, qu'il consiste à parler ou non, qui se révèle fondamentalement expressif. Si prononcer un discours, c'est se mouvoir, et si les modalités motrices et leur contexte font le sens, alors, exposer des corps en mouvement, est-ce signifier ? J'ai montré qu'au cours des spectacles de danse, les « fils de silence dont le tissu de la parole est entremêlé »³ manifestent leur tendance à tramer du sens. L'effort expressif ne paraît pas conditionné par l'énonciation d'une parole, l'intention de dire ne force pas le sensible pour y inscrire son propos, au contraire la communication verbale apparaît comme une variante des « gesticulations » d'où un sens sourd toujours déjà. Merleau-Ponty rappelle que la signification d'un énoncé n'éclot qu'à condition que l'énonciation ait lieu : « l'avènement ne dispense pas de l'événement »⁴. Il considère également que le « je parle » et le « je peux »⁵ sont deux aspects d'une même disposition à produire de la différence, et donc de la signifiante,

1 *Signes*, « Préface », p.35.

2 *Le Visible et l'Invisible*, « Notes de travail », p.244.

3 *La Prose du monde*, « La science et l'expérience de l'expression », p.64.

4 *Ibid.*, p.113.

5 On retrouve ces expressions associées par exemple dans *La Prose du monde*, « La science et l'expérience de l'expression », p.35.

en agissant : « avoir un corps comme capable de gesticulation expressive ou d'action ou avoir un système phonématique comme capacité de construire des signes, c'est la même chose »¹. Pour éclairer l'apport de ces analyses merleau-pontyennes pour penser le signifier à l'œuvre au cours des spectacles chorégraphiques, je prends cette fois le cas de pièces dans lesquelles les interprètes effectuent des gestes linguistiques sans employer de langue reconnaissable. Dans *Cornucopiae*², de Régine Chopinot, un interprète se positionne derrière un pupitre, adopte les attitudes d'un orateur qui tenterait de persuader un auditoire, mais le discours qu'il prononce demeure inintelligible (il combine les lettres A C G T, sur le modèle du codage génétique). Pourtant le caractère indéchiffrable du texte ne condamne pas la séquence à l'absurde, la puissance signifiante de l'apparaître ne s'en trouve pas occultée, paralysée, ni anéantie. Le ton et les gestes du tribun, dont le visage se trouve pourtant caché derrière une pelle, les mouvements et les attitudes de ses congénères, destinataires probables du discours, qui semblent réagir à ce qu'ils entendent et comprennent, dessinent des vecteurs, produisent des impressions, génèrent du symbolique et éveillent des conjectures. La transformation progressive de cette allocution indéchiffrable en un jeu similaire à "1, 2, 3 soleil", les auditeurs agités s'immobilisant quand le locuteur se tourne vers eux, s'avère elle aussi expressive. On comprend que la posture d'écoute est seulement une façade derrière laquelle grouille un irrépressible penchant pour le divertissement. Le masque de l'attention ne tiendrait qu'au regard de l'autoritaire orateur et s'effondrerait dans les lacunes de la surveillance. Cette séance de propagande, d'endoctrinement échoue-t-elle ou n'est-elle qu'une comédie ? Dans le second cas, est-elle interprétée par des enfants imitant des adultes ou par des êtres se moquant ou du moins s'étonnant des pratiques humaines ? Dans la première hypothèse, ces auditeurs se refusent-ils à une écoute docile et consentante parce qu'ils sont libres et rusés ou parce qu'ils ne parviennent pas à se hisser au niveau d'exigence de la vie politique ? Le caractère impénétrable du discours prononcé ne contraint pas le spectateur à suspendre toute tentative de compréhension, mais il souligne l'irréductibilité de la prégnance et l'ambiguïté du sens qu'elle génère, de sorte que l'appréhension de la séquence soulève de multiples questions et ouvre sur diverses interprétations. L'impulsion que l'émission d'une parole donne au sensible pour qu'une signification y surgisse en porte-à-faux ne cesse donc pas dès lors que l'on perd le

1 Manuscrit inédit, B.N. volume XI, [211].

2 *Op. cit.*

soutien de la langue. Les gestes et les situations ne tiennent pas leur expressivité du langage verbal. La production de sens est une tendance qui traverse en réalité tout mouvement humain – ce que Merleau-Ponty formule en ces termes :

« le propre du geste humain est de signifier au-delà de sa simple existence de fait, d'inaugurer un sens, il en résulte que tout geste est *comparable* à tout autre, [...] il n'est pas comme l'événement, opaque et fermé sur lui-même, [...] il vaut au-delà de sa simple présence de fait, et qu'en cela il est par avance allié ou complice de toutes les autres tentatives d'expression »¹.

À l'inverse, en interrogeant des cas cliniques d'aphasie, d'agnosie et d'apraxie, le philosophe montre que la désarticulation de l'usage du langage verbal – le « je parle » – et de la dynamique motrice et agissante – le « je peux » – sclérose la puissance expressive de la parole. De même que la diffusion d'une composition musicale interprétée à l'envers et diffusée à l'endroit, en renversant le sens de lecture² – disjoignant les sons de leur production et en particulier de l'attaque et de la vibration finale des notes telles qu'elles sont jouées –, provoque un fort sentiment d'étrangeté et empêche de reconnaître la mélodie, voire d'entendre quelque mélodie que ce soit au-delà de la juxtaposition des sons ; de même que la « petite phrase » de Vinteuil est perdue pour Swann dès lors qu'on la note sur une partition ou qu'on en analyse les sons et leurs intervalles ; de même les lésions entravant l'effectuation spontanée des mouvements nécessaires à la réalisation d'une intention altère les compétences verbales, réduit le champ des énoncés et des échanges d'idées. C'est la conclusion que Merleau-Ponty tire par exemple de la description et de l'étude de l'apraxie d'un patient suivi par le neuropsychologue K. Goldstein :

« Cas Schn. de Goldstein avec agnosie visuelle, troubles de conscience symbolique et intégrité du langage. En réalité l'intégrité du langage n'est qu'apparente : vocabulaire pauvre et surtout manque d'initiative et d'improvisation. La déficience est masquée et non vraiment compensée [...] – L'intégrité vraie des superstructures suppose celle de la puissance de construction, et par là celle des infrastructures. Mais il

1 *La Prose du monde*, « Le langage indirect », p. 112.

2 Merleau-Ponty décrit ce phénomène dans son cours de 1953 intitulé « Le monde sensible et le monde de l'expression » : « le sens du mouvement est le projet moteur – Le projet se grave dans la texture même du mouvement et se lit en lui, comme le souffle de celui qui joue d'un instrument dans le son. Lecture tacite, mais réelle, comme le prouve l'impression d'étrangeté et de non sens produite par inversion de sens des sons enregistrés. Jaubert : écrit musique, puis la recopie à l'envers. La fait jouer par orchestre ainsi. Et passe le disque à l'envers. Donc musique dans ordre de composition, mais avec sons qui commencent par leur fin et finissent avec force de l'attaque. [...] Impression d'irréalité – [...] La trace est révélatrice du mouvement comme le son du souffle, dans son *grain même* ». [*Le Monde sensible et le monde de l'expression*, p. 119]

y a une sorte de solidité propre des superstructures, intelligence institutionnalisée dans le langage. [...] N'empêche qu'il y a rapport et que même puissance originaire est d'un bout à l'autre de l'édifice et que toute atteinte à un niveau a répercussion à d'autres niveaux¹.

En m'appuyant sur la description d'une séquence de *Cornucopiae*, j'ai montré qu'une « gesticulation linguistique » privée de son sens verbal ne tombe pas pour autant dans l'a-si-gnifiante ni ne retire toute ressource expressive à la situation et aux mouvements apparents car elle manifeste les enjeux de la communication et la dimension signifiante des modalités d'une prise de parole, de son adresse et du type d'écoute qui l'accueille. J'envisage cette fois les spectacles de danse au cours desquels cette gesticulation est vidée de toute *intention* signifiante perceptible, se réduisant à un fait vocal et articulatoire, à une émission de phonèmes (qu'ils s'organisent en signes reconnaissables ou non) dont le corps paraît traversé sans l'assumer, s'abstrayant de l'opération verbale dont il ne manifeste plus que les aspects sonores et respiratoires. Dans plusieurs de ses pièces, comme par exemple *If I sing to you*² (cf. photographie ci-contre), Deborah Hay travaille à déséquilibrer, mettre en échec et par là révéler le porte-à-faux sémantique : tout en maintenant le support moteur du discours, elle lui retire l'élan qui assure à la saillie sa double dynamique d'enracinement et d'échappée. Tout en conservant la forme élocutoire, éventuellement même l'emploi d'une langue, elle refuse à l'énoncé l'investissement qui pourrait l'adresser, l'inscrire dans une opération de communication et un processus d'échange. La parole se perd malgré l'articulation d'un dire car l'acte de prononciation est coupé de l'intention de mettre des idées en circulation. Plus globalement, l'unité des corps des interprètes a éclaté en une multiplicité de parcelles mouvantes, de centres autonomes qui ne se coordonnent pas sous la direction d'une intention unique et commune. De cette fragmentation ne surgissent que de précaires et provisoires agencements harmonieux, les divers vecteurs qui traversent et orientent chaque corps ne paraissent se coaliser qu'accidentellement, ne convergeant pas vers la création d'une unité cohérente et stable. La peau même menace de laisser s'épancher et vagabonder les cellules qu'elle contient et retient. Les gorges et les bouches émettent des sons chantonnés, des bruits inédits, des énoncés en charabia et articulent aussi des phrases compréhensibles. Mais aucune conduite de prise de parole n'enveloppe ces productions sonores, ces phénomènes audibles ne participent pas à la réalisation d'un comportement de communication verbale. Sur un même

1 *Ibid.*, p. 157-158

2 Créé au Festpielhaus Hellerau, à Dresde, le 3 avril 2008.

visage, la profération paraît parfois concerner exclusivement la bouche, alors que le reste de la face serait occupé à autre chose et que les autres éléments du corps poursuivent leurs propres cheminements, indifférents aux événements buccaux, répondant à d'autres instructions. La bouche même peut se laisser traverser par des vibrations de différentes provenances, les accompagner d'une articulation, les modaliser par ses contorsions, les étouffer ou leur juxtaposer des sons qui lui sont spécifiques comme un claquement de langue ou de dents. Cette cacophonie intentionnelle, même quand elle produit des mots ou des phrases intelligibles, entrave profondément la compréhension du sens verbal éventuellement présent, car si les mouvements de la bouche et de la gorge occasionnent la formation de signes existants, ils ne relèvent pas d'une expression langagière, aucune prise de parole n'est à l'œuvre. Certes, la phénoménalité du mouvement et de son contexte conditionnent et portent le sens, y compris celui d'un discours, mais la prégnance demeure une opération orientée : des apparences peuvent imiter ou reproduire par hasard les apparitions dont le sens émerge en porte-à-faux, mais l'élan nécessaire à l'accomplissement et à l'équilibre de ce dernier ne jaillira pas et ne garantira donc pas la cohésion dynamique qui permet à la saillie de s'échapper de son support pour se risquer hors de l'aplomb.

Finalement, quand les interprètes d'une pièce de danse prennent la parole, les mouvements élocutoires constitutifs du dire se dévoilent. Plus précisément, c'est la dynamique expressive qui se manifeste : le geste se convertit en signe, comme l'eau s'échauffe, bout et finalement s'évapore. L'expression se donne comme une poussée inhérente à l'apparaître dont le sens émerge en porte-à-faux. Quelle que soit la teneur des propos des danseurs – sans pour autant que ce contenu, s'il est intelligible, soit indifférent – l'énonciation révèle l'opération de prégnance qui la porte, le double mouvement d'enracinement et d'échappée qui l'articule à l'apparaître, à une adversité à la fois indispensable et féconde, peut-être émulative. À l'inverse, un discours orphelin de cette génération, coupé du geste de communication, et donc de l'acte et de l'évènement de sa phénoménalisation, se montre impuissant. Ainsi, ces analyses ont permis de voir que l'expression verbale n'est au fond qu'un cas particulier, révélateur, de l'inclination signifiante du mouvement humain. Quelle est donc la nature de cette tendance à signifier, de cette expression, pour reprendre le terme de Merleau-Ponty, que la communication verbale cristallise et que l'exposition d'individus en mouvement suffit à éveiller ?

b] Éloquence et suggestivité des corps en mouvement : advenant sur fond de culture, la danse évoque

La pièce de Daniel Dobbels *Danser, de peur...*¹ paraît répondre à un impératif surgi du lointain, à un sentiment d'urgence, au sursaut d'un désir fondamental dont la puissance menace de se retourner contre elle-même ou de s'anéantir. Cette danse s'offre comme un écho au dernier appel avant l'avènement du chaos et une précautionneuse tentative de considérer cet écho, d'accompagner son épanchement et d'y réagir avec la vigilance et la résolution qu'il exige, en résistant à la précipitation de l'affamé ou à la panique de l'alarme. Danseurs et musiciens partagent le plateau; les costumes sont simples, presque austères, quelque peu désuets; aucun décor n'est installé. Les mouvements sont effectués avec précision sans verser dans la démonstration de virtuosité; aucune difficulté technique apparente, ni aucun effort manifestement violent ou pénible n'embarrassent, n'alourdissent leur accomplissement. Les danseurs se montrent imperturbables, minutieux, et concentrés; la juste interprétation de cette chorégraphie semble requérir une disposition en équilibre délicat entre l'accueil, l'écoute d'un côté et la prévenance, l'engagement de l'autre. Ni acrobaties, ni figures exceptionnelles ne se détachent; on ne reconnaît pas non plus de gestes dont la signification serait instituée, ni de mouvements habituels ou caractéristiques (*cf.* photographie ci-contre). Les phénomènes générés par ce spectacle pourraient d'abord sembler s'écouler en un flux continu et homogène et provoquer une impression d'hermétisme. Pourtant, il en émane une fragilité saisissante, mais aussi une force tenace. Un élan, à la fois ténu et persistant, traverse ce qui apparaît, vibrant d'une lutte contre l'enfouissement, résistant à son détournement, jaillissant presque épuisé mais d'un éclat glorieux, prêt à circuler et à susciter des échanges. Aucun des gestes exposés ne revêt isolément cette dimension expressive, ni ne se donne en lui-même

1 *Op. cit.*

comme signe. De plus – comme j’en fais l’expérience ici – ces « idées sensibles »¹ ne se laissent pas expliciter exhaustivement, fidèlement, dans un discours, une analyse ; non qu’elles soient confuses, que leur inscription dans une phénoménalité mouvante n’entrave la clarté de leur expression, mais parce que leur tendance signifiante se réalise et se communique à même l’apparaître de la pièce.

Merleau-Ponty nomme symboles ou emblèmes ces manifestations dont le sens n’est pas conventionnellement établi et défini, dont le signifié et le signifiant s’élaborent simultanément et dans l’événement de leur surgissement. Se polarisant sur les mouvements qu’il présente comme domaine primordial de symbolisation, le philosophe affirme qu’ils « véhiculent eux-mêmes leur sens »² et qu’en les décomposant on perd leur expressivité :

« les moments “donnés” ne sont pas décisifs. [...] Appréhension du sens et appréhension du mouvement sont *la même chose*. Motivation réciproque. P. ex. les moments figuraux opèrent *en tant qu’ils étanchent* une appréhension de sens, et celui-ci ne paraît qu’incarné dans figure. [...] Chacun est pour l’autre moyen et fin »³.

Les emblèmes tiennent « leur autorité, leur puissance fascinante »⁴ de leur texture sensible et leur « idéalité rigoureuse »⁵ ne repose pas sur une syntaxe préexistante mais construit et dévoile sa logique, dessine le filigrane d’une « cohésion sans concept » à mesure qu’elle se déploie et s’offre ainsi à l’expérience. Un spectacle de danse, par les phénomènes qu’il génère et « par l’éloquence de leur arrangement même et de leur configuration, implante un sens dans ce

1 Merleau-Ponty reprend cette notion à Proust et l’expose en particulier dans *Le Visible et l’invisible* (p.195-199). Mauro Carbone résume ainsi la conception merleau-pontyenne de ces « idées sensibles » :

« Proust caractérise un ordre d’idées non conceptualisables, pour lesquelles – Merleau-Ponty insiste – “il est essentiel [...] d’être ‘voilées de ténèbres’” [*Le Visible et l’invisible*, p. 197] et de ne pas se laisser “ériger en seconde positivité” [*ibid.*, p. 196] – cette positivité généralement attribuée aux concepts – puisque nous ne pouvons pas “[les] voir sans voiles” [*ibid.*, p. 197] dans la mesure où ce sont précisément ces voiles qui les font rayonner. [...] “Ces idées-là ne se laissent pas [...] détacher des apparences sensibles” [*ibid.*, p. 196], qui leur confèrent justement une “cohésion sans concept”, telle qu’elle ne les prive pas de “consistance”, ni d’un caractère “explicite” [*ibid.*, p. 198] et d’une identité propre, que l’on doit cependant comprendre de façon diacritique plutôt que positive. La cohésion des idées sensibles apparaît en fait garantie par cette logique aconceptuelle, qui n’est pas pour autant dénuée de rigueur ni d’universalité. [...] C’est donc à proprement parler leur configuration qui, sans les rendre définissables conceptuellement, en fait cependant des essences communicables non-conceptuellement [...]. La logique à laquelle obéissent les idées sensibles est en fait gouvernée par l’universalité de l’être charnel lui-même, par sa fission et sa réversibilité ; c’est donc une logique de “notions solidaires” [*ibid.*, p. 167] et de synonymie, de ségrégation et d’empiètements, de propagations, de recouvrements et de chiasmes mais aussi d’écarts et de lacunes, d’ “absences circonscrites” creusées dans ce tissu d’implication et dévoilées par ce dernier ». [M. Carbone *La Visibilité de l’invisible*, Hildesheim, Georg Olms Verlag AG, p. 156-157]

2 *Le Monde sensible et le monde de l’expression*, p. 109.

3 *Ibid.*, p. 114.

4 *Le Visible et l’invisible*, p. 197.

5 Cette citation et la suivante : *ibid.*, p. 199.

qui n'en avait pas »¹. Pour reprendre l'analogie proposée par J. Slatman, l'avoir lieu de l'œuvre s'avère iconique : le sensible se révèle accès à une « idéalité opérante »² à la fois « toute immanente [...] et toute transcendante »³, qui se refuse à une saisie définitive et à la subsumption. La perception de l'icône n'est pas à proprement parler pensée, savoir, mais elle relève tout de même de la compréhension. Pour un emblème, apparaître et signifier ressortissent à une seule et même dynamique, en porte-à-faux : les apparences portent le sens en vertu de leur avancée dans le sensible. C'est pourquoi Merleau-Ponty désigne cette production sémantique comme un acte ou une opération : « *Wesen* actif »⁴, « *este* »⁵, « entreprise »⁶, « opération »⁷, « tourbillon »⁸, « noyau résistant »⁹. L'idée ainsi générée et communiquée se fait sentir sans se livrer ni se délivrer, à l'image du vent¹⁰ qui se manifeste et se réalise dans le vol des feuilles, les vagues, le soulèvement d'une jupe, le courant d'air sur notre peau, qui n'est nulle part ailleurs que dans ces mouvements, sans être aucun d'eux. Elle est « un sillage qui se trace magiquement sous nos yeux, sans aucun traceur, un certain creux, un certain dedans, une certaine absence, une négativité qui n'est pas rien »¹¹.

L'apparaître d'un spectacle chorégraphique dont la danse n'est assignée à aucun *requisit* et se détermine à mesure qu'elle se réalise en public est emblématique dans la mesure où son avoir lieu se présente comme la germination inchoative d'une essence. Du sens circule dans ce qui se montre, une opération expressive s'expose, s'invente alors même qu'elle s'effectue. L'événement chorégraphique annonce autant qu'il réalise l'avènement d'une idéalité inédite,

1 *La Prose du monde*, « Le langage indirect », p. 110.

2 J. Slatman *L'Expression au-delà de la représentation*, « L'iconographie de la vision », *op. cit.*, p. 182.

3 *Le Monde sensible et le monde de l'expression*, p. 118.

4 *Le Visible et l'invisible*, p. 300.

5 *Ibid.*, p. 262.

6 *La Prose du monde*, « La science et l'expérience de l'expression », p. 51.

7 *Ibid.*, p. 47.

8 *Le Visible et l'invisible*, p. 199.

9 *La Prose du monde*, « Le langage indirect », p. 159.

10 On trouve cette image dans les notes de cours de Merleau-Ponty sur « La conscience et l'acquisition du langage » : « On ne peut absolument pas distinguer la langue du sujet parlant. La pensée sans les mots est comme un "souffle". Inversement les mots sans la pensée ne sont qu'un chaos de signes sonores. La fonction de la langue est de faire apparaître la pensée articulée au contact de ces deux chaos, et non de servir de moyen matériel pour l'expression de la pensée. La "pensée pure", dit Sausure, est comme le souffle du vent sans figure et sans contour. Le langage en lui-même est comme les masses d'eau du lac sans configuration. C'est au contact de ces deux réalités amorphes, à la surface de l'eau que se produisent les vagues, leurs formes géométriques, leurs facettes ; à savoir la pensée articulée et déterminée. Il n'y a "ni matérialisation de la pensée, ni spiritualisation du langage" ; pensée et langage ne sont que deux moments d'une seule et même réalité ». [*Psychologie et pédagogie de l'enfant*, « La conscience et l'acquisition du langage », p. 84]

11 *Le Visible et l'invisible*, p. 198.

féconde, qui n'est autre que la trame du tissage phénoménal en cours. Merleau-Ponty compare cette signification drainée par la phénoménalisation à des « axes secrets »¹, des « pilotis », aux « foyers de notre gravitation », à un « vide très défini autour duquel se construit la voûte [...] et qui n'existe actuellement que dans la pesée et la contre-pesée des pierres ». Elle est une force, une énergie, comparable aux charges des électrons dont la matière serait constituée. Ainsi, progressivement, au cours de *Danser, de peur...*, des mouvements que les jeunes interprètes accomplissent avec calme, douceur et netteté, émerge une palpitation. Le flottement d'un bras, une expiration profonde, le porter du buste, une main posée sur une nuque, *etc.* manifestent une poussée puissamment vivante et pourtant extrêmement fragile. L'esquisse d'un duo ou d'un solo, le surgissement d'un unisson, un passage au sol qui paraît résulter d'une force d'attraction, une marche qui se donne comme un arrachement, *etc.* dévoilent le désir et la tentative de faire circuler un appel sur le plateau et jusque dans la salle, de partager sa vibration et de l'accomplir en inventant des formes d'échanges inédites (*cf.* photographie ci-contre). La peau des interprètes paraît de plus en plus fine et transparente, les intervalles entre leurs os semblent s'écarter, les corps se laisser soulever, dilater et traverser par une force qu'ils trouvent enfouie en eux mais vient d'au-delà, d'en deçà, comme une mémoire vivante et sans âge, et qui cherche à franchir l'étouffante forteresse des individus occupés (à plaire, à persuader, à survivre, à lutter pour conserver leur place). Les visages s'en trouvent pour ainsi dire transis, leur expression n'est ni joyeuse ni morne, mais lumineuse, sans être illuminée. Ainsi se communique un soupir, un remous profond, bouleversant, net et éclairant, de plus en plus fort et clair à mesure que la pièce se déploie, confirmant les premières impressions, les intuitions d'abord hésitantes, incertaines. Malgré les moments de flottement, les détours, peut-être les errances, cette danse persiste dans son cheminement et vers la communication de cette idée sensible, évidente et fuyante, comme réticente ou effarouchée.

Exposant une, voire des gestuelles, des qualités de mouvement, un mode d'articulation des corps entre eux et avec leur environnement, des façons de prendre en charge la phénoménalité, d'en moduler la production et la monstration, jouant de la souplesse, de la richesse et de la fécondité du sensible, *etc.*, l'apparaître de chaque pièce de danse génère aussi de l'idéalité. Et cette expressivité ne se fonde ni sur l'usage systématique, ni sur l'invention méthodique de signes, d'une langue à proprement parler : elle procède par symbolisation, se réalise par la création d'emblèmes. Le sens d'un spectacle de danse contemporaine ne se

1 Cette citation et les suivantes : *Signes*, « Préface », p.37.

laisse pas circonscrire comme une entité positive et achevée, ni ne propose un lexique et des règles syntaxiques constituant un nouveau code, juxtaposé à ceux qui existent déjà. Comme la phénoménalisation qui l'accomplit et qu'elle imprègne, la signification s'offre en cours, ouvre des perspectives, réveille et propose des liens, des échos. Elle est signifiante proliférante, comme le sensible qu'elle infuse, qu'elle traverse comme un élan et oriente dans sa tendance à déborder les contours qui s'esquissent. Elle se donne donc comme un processus de propulsion hors de l'aplomb. Elle échappe à l'analyse des apparences et des combinatoires qui la communiquent, son serpentement disparaît avec son fractionnement, comme le mouvement d'un corps disparaît dans la série des images fixes qui tente de s'en saisir. La comparaison que Merleau-Ponty propose entre cette signification opérante et la pulsion s'avère alors éclairante. L'avoir lieu et l'apparaître d'une pièce de danse procéderait d'un système de vecteurs, de lignes de force, et ce dernier adviendrait et se révélerait à mesure que la phénoménalité qu'il innerve éclot. Ce sens vivant et fécond sillonne le sensible, génère des trouées, des gonflements, des replis, des dissociations et des ouvertures d'horizons, et l'appréhension de ces « matrices d'idées »¹ s'accompagne d'une impression paradoxale de clarté et de nébulosité, elle éveille un complexe d'intuitions, de sentiments, d'interrogations et d'hypothèses. Ces significations n'offrent pas de définitions mais plutôt une organisation, un réseau de distribution de valeurs d'emploi et produisent ainsi des repères, des écarts et des concordances. Les phénomènes se donnent comme l'émanation, le dévoilement et l'attestation d'un appareil de principes; chaque spectacle développe le drame de la mise en œuvre et à l'épreuve de son système normatif. Comme un thème se révèle, se donne et se confirme dans ses variations, la signification d'une pièce de danse s'accomplit et se communique dans les articulations et les différenciations perceptibles qu'elle génère. Merleau-Ponty nomme « système d'équivalences » ou parfois « clavier » cette structure globale et opérante qui ordonne la production phénoménale. Les apparences et leurs rapports, le spectacle des corps en mouvement et des relations qu'ils entretiennent avec leur contexte, leur enveloppement par les circonstances et les modulations ou les transformations que les conduites des danseurs opèrent sur ce milieu réalisent l'impulsion signifiante. Ainsi Merleau-Ponty note : « mouvement et sens indissociables, synonymes : non seulement un certain sens exige une certaine distribution du mouvement et du repos, mais encore il *dépend* de la réalisation d'un certain *temps*. Changement

1 *La Prose du monde*, « Le langage indirect », p. 126.

de sens par changement de la cadence du mouvement »¹. *Levée des conflits* de Boris Charmatz illustre bien cette concomitance, ou plutôt cette circularité des orientations et des qualités motrices aux nuances sémantiques et de la production et de la compréhension d'idées à la perception des mouvements. Cette pièce consiste en une suite de vingt-cinq gestes répétés en boucle par vingt-quatre interprètes. Le spectateur s'aperçoit rapidement que l'interprétation de cette unique phrase chorégraphique, vingt-quatre fois reprise par chacun des vingt-quatre danseurs, produit des impressions variables, différant en fonction de la personne qui effectue cet enchaînement, du costume que porte cet interprète, de la façon dont ce dernier se meut, mais aussi en fonction du regroupement ou de la dissémination des danseurs, des synchronisations et désynchronisations de leurs mouvements (cf. photographies ci-contre). Alors que la pièce progresse, que les musiques, les éclairages et les dynamiques organisant les relations entre les interprètes se modifient, que les spectateurs se familiarisent avec l'apparence et le style singuliers de chaque individu évoluant sur le plateau, avec les vingt-cinq gestes et leur enchaînement, ces composants (musique, éclairage, familiarisation, etc.) s'avèrent également opérants dans la variation des impressions provoquées par le spectacle. Et quand tous les interprètes sont repartis en coulisses, que l'événement chorégraphique se termine, les interrogations, sentiments et idées laissés par ce dernier ne se résorbent pas au profit d'une signification univoque, comme une opération arithmétique, une somme ou une moyenne aboutit à un résultat – d'autant que l'achèvement du spectacle, sa conversion en souvenirs et sédimentations agit encore en retour sur les questionnements et les affections que son avènement a occasionnées. L'extraction du seul principe de développement de la *Levée des conflits*, la description des caractéristiques de chaque séquence (c'est-à-dire de sa musique, son éclairage, son tempo et des déplacements des danseurs) et de la continuité qui les unit ne permettent pas de comprendre le sens de cette pièce; pas plus qu'il ne serait pertinent d'en résumer l'idée générale, comme si le spectacle n'offrait qu'une succession de variations autour d'une ligne invariable que l'événement chorégraphique indiquerait, tenterait de faire deviner, sans pouvoir ou sans vouloir la manifester directement. Phénoménalisation, effectuation répétée des mouvements et des significations ne se laissent pas dissocier. Ces opérations participent d'une même vie et l'énoncé de leur essence, s'il existe, ou leur définition la plus juste possible n'en constitue que la nécrologie. Le système de vecteurs que le processus d'exposition met en œuvre se déploie donc progressivement dans les variations, les différences et les écarts qui le

1 *Le Monde sensible et le monde de l'expression*, p.116.

manifestent. Réciproquement, les phénomènes révélant cette dynamique symbolique à mesure que la pièce se déroule « ont moins une existence séparée qu'existence oppositive et dia-critique – et qui correspondent moins à signification que différence de signification – et [...] par suite sont moins coordonnés à signification qu'ils ne s'articulent à partir d'une totalité »¹.

Je précise enfin que cette expression, ces matrices d'idées engendrées au cours des œuvres d'une danse contemporaine de son déploiement n'émergent pas *ex nihilo*, depuis un néant de langages, d'emblèmes et de signes, mais s'élaborent sur le fond d'un monde culturel, et d'abord d'un ensemble d'usages. La réduction à laquelle ces pièces invitent ne consiste pas à mettre la culture entre parenthèses mais à suspendre le caractère aveugle et systématique de son emploi dans tous les domaines de l'existence, à court-circuiter la spontanéité et la confiance avec laquelle nous nous appuyons ordinairement sur elle, pour révéler sa contingence, sa précarité fondamentale, son caractère hérité et changeant et, ainsi, réveiller sa fécondité. Parce que ces codes, ces habitudes, tous ces sillons et repères culturels guident nos activités quotidiennes, des plus concrètes aux plus abstraites, et que le fil des jours, des usages et des expériences acquises ne peut littéralement être rompu, la culture constitue le milieu dans lequel un spectacle advient et le fond sur lequel sa production phénoménale s'organise et se détache. Si un événement chorégraphique signifie sans user d'une langue spécifique à la danse, c'est que son sens procède des écarts, des convergences, des déformations et des lacunes que sa phénoménalité manifeste eu égard aux normes et aux codes de la culture qui l'accueille et sur lesquels il fait fond. Par exemple, les gestes effectués par les interprètes de *Danser, de peur...*, de Daniel Dobbels, se donnent en se distinguant des modalités ordinaires d'adresse, de communication, d'entrée en relation avec les autres : ils semblent résulter d'une volonté de résister aux formes que les rapports humains ont tendance à prendre habituellement, qu'il s'agisse de domination, d'utilisation mutuelle ou même d'exploitation et de manipulation. Les danseurs adoptent des attitudes d'attente et d'accueil qui contrastent avec les comportements de méfiance, de repli et d'impatience qui hantent notre quotidien. La délicatesse, la retenue et la prudence de leurs mouvements s'opposent à la froideur, la brutalité, voire l'agressivité, mais aussi la précipitation, l'exigence de rendement dont les individus font souvent preuve. Respirant profondément dans toutes les fibres de leur corps, initiant chaque déplacement par une inspiration et tentant de se laisser traverser par les courants que l'événement engendre ou rend plus sensibles, les interprètes ne focalisent pas leur attention

1 *Ibid.*, p.118.

sur les images qu'ils produisent, sur le contrôle des apparitions qui les exposent. Ils proposent d'abord une qualité de présence et de mouvement, un mode de phénoménalisation équilibré, associant écoute, don, ouverture, mise en circulation, partage, préservation, audace et retenue, et ils prennent garde à leur façon d'occuper et de partager l'espace et le temps que le contexte leur donne. Ils se refusent aussi bien à une mobilité agitée et centrifuge, à une danse de la dépense physique, explosive ou projective, qu'à un enfermement proprioceptif, à une polarité strictement centripète. L'effort musculaire, le bondissement, la contraction du corps et son extension, l'accélération des rythmes cardiaque et respiratoire n'apparaissent ni comme des finalités ni comme des procédés appropriés à *Danser, de peur...* Les mouvements accomplis au cours de cette pièce et le système qu'ils recèlent ébranlent ainsi certaines attentes, s'écartent de sillons tracés par la tradition et la société du spectacle, ils se différencient des schèmes symboliques, des codes et des habitudes organisant nos vies quotidiennes, nos relations sociales et les usages les plus fréquents de nos corps. Ils se manifestent donc en porte-à-faux, appuyés sur des normes culturelles qu'ils détournent et dévient; les mouvements effectués se montrent sur le point de s'échapper du tremplin culturel qui leur fournit cependant leur ressort.

Il faut encore préciser que codes et usages s'inscrivent et se sédimentent dans toutes les dimensions de l'existence, jusque dans les secrets du corps et que les danseurs ne sont évidemment pas exempts de pratiques coutumières, de penchants acquis et de routines. Bien plus, ces derniers portent peut-être d'autant plus les traces de l'acculturation que leur formation consiste à se familiariser avec des modèles culturels, avec des représentations du corps et des façons de se mouvoir et de se montrer. Merleau-Ponty rappelle souvent que les organismes humains ont beau relever d'une seule espèce, sans divisions raciales, leur fonctionnement a beau être globalement identique, un même mouvement corporel peut procéder d'intentions totalement différentes et produire des impressions divergentes en fonction de la culture dans laquelle il est inscrit, produit et perçu. Les comportements des hommes ne se fondent pas sur des axes instinctifs et naturels, si bien que les façons humaines d'être corps sont modelées par des milieux culturels: «le corps [est] porteur de tout un système symbolique qui le façonne en retour»¹. *Levée des conflits*, la pièce de Boris Charmatz précédemment évoquée, est éclairante de ce point de vue. Aucun des vingt-cinq gestes que les interprètes effectuent en boucle ne reproduit une attitude ordinaire et identifiable. Ces mouvements ne reprennent pas de

1 *Ibid.*, p.159.

signes ou d'expressions connus, et pourtant chacun, d'ores et déjà en lui-même, s'inscrit dans un registre, produit une impression orientée, semble mâtiné d'une forme de propension expressive qui l'éloigne de domaines et le rapproche d'autres : certains mouvements paraissent plutôt sensuels alors que d'autres seraient plutôt agressifs, certaines postures dispendieuses relèveraient d'une intention sportive alors que d'autres penchent du côté du grotesque, de la plaisanterie, certains actes semblent davantage fonctionnels quoiqu'ils s'avèrent coupés de leur finalité, sans but identifiable, comme s'ils relevaient de savoir-faire artisanaux, *etc.* Ces orientations ou nébuleuses symboliques, ces intonations ou atmosphères induites par les gestes pourtant inaccoutumés des interprètes tiennent à l'appartenance culturelle et historique de la pièce, et plus précisément du chorégraphe, des danseurs et des spectateurs : si cette œuvre s'inscrivait dans un autre contexte culturel, elle s'appuierait sur un autre fond et ne réveillerait donc pas les mêmes résonances. La contemporanéité d'une danse, sa détermination ici et maintenant, à mesure même qu'elle se réalise et apparaît, ne la prive donc pas du terreau culturel sur lequel elle pousse, ne la coupe pas des systèmes conventionnels et des codes existants et connus, des traditions et des usages qui habitent et animent ses acteurs. Elle l'inscrit au contraire d'emblée dans le champ de la culture, lui ouvre une perspective sur les sillons de celui-ci et lui permet d'y créer sa place, de se donner ses points d'accroche et ses lignes de fuite, ses appuis, ses repères, ses obstacles, ses entraves, et d'éviter, de déformer, défaire ou dénoncer ce qu'elle tend à refuser, ce dont elle s'écarte et que peut-être elle invite à modifier ou du moins à interroger. Chaque pièce de danse contemporaine se déploie en traçant son chemin dans la culture, en y déposant ses propositions, en indiquant les modalités de son articulation et de ses déroutages à l'égard des codes et des pratiques en usage. Sa production symbolique ne se sépare pas plus de la culture que du sensible, elle en est : si elle s'élanche hors de l'aplomb culturel, en porte-à-faux, jouant avec les limites de son équilibre, entre enracinement et échappée, c'est qu'elle engendre des décalages signifiants, féconds pour la pensée, à la faveur du ressort que lui offrent certains éléments de la culture qui l'enveloppe. En retour, ces écarts expressifs manifestent le fond d'où ils émergent, sur lequel le spectacle s'appuie pour avoir lieu et se donner en partage. C'est pourquoi Merleau-Ponty affirme que toute œuvre d'art, muette ou littéraire, génère du sens et des idées, s'appuyant sur des codes existants et communs pour y introduire de la différence et de l'inattendu : « Nous trouvons

donc déjà dans les arts plastiques moments du langage : 1) système institutionnel-culturel, et non naturel, de signes 2) usage de ce système comme ensemble *ouvert* permettant descente en lui de significations non prévues »¹.

Revenons à *Levée des conflits* pour y saisir ce porte-à-faux sémantique producteur de différences signifiantes au cœur de la culture. Dans cette pièce, les phénomènes se distinguent d'abord horizontalement, successivement : comme dans un mot ou une phrase les phonèmes s'enchaînent et s'articulent par différenciation. Cependant la production de ces apparitions ne forme pas de trame identifiable, les vingt-cinq gestes, qui constituent la phrase chorégraphique interprétée vingt-quatre fois par chacun des vingt-quatre danseurs, se juxtaposent, sans transition perceptible ou immédiatement imaginable. Le spectacle progresse comme la fabrication d'un collier qui réunirait vingt-quatre rangs, sur lesquels on enfilerait simultanément et dans le même ordre vingt-cinq perles de différentes formes et couleurs, chaque rang ayant néanmoins une matière propre (essences de bois, types de métaux, de verres, de pierres, etc.). Sans que l'exécution des mouvements ne soit saccadée, leur enchaînement ne s'écoule pas avec fluidité : les maillons paraissent effectués un à un sans souci de les réunifier en une suite mélodique. Cette sérialité des mouvements se double d'une accumulation et d'une juxtaposition de registres, chaque geste produisant des impressions et du sens ; les tons et les significations fusent sans se tisser, se succédant assez brutalement sans esquisser de canevas narratif. Pourtant la pièce ne donne pas le sentiment d'une improvisation. Malgré sa fragmentation le développement des séries motrices et des boucles chorégraphiques paraît développer un processus programmé. L'absence d'orientations dans le déploiement horizontal des différences perceptives et sémantiques incite le spectateur à faire basculer son attention et à obliquer vers la considération des résonances et articulations apparaissant entre les rangs de perles motrices : une perspective s'ouvre sur les échos et les écarts qui rapportent les interprètes les uns aux autres et à leur environnement. Or, à ce niveau, des constellations se dessinent, des histoires s'ébauchent, des questions et des hypothèses affluent, l'expressivité surgit : des motifs se dessinent entre certains individus puis basculent, des tendances symboliques se révèlent, s'attestent avant de se défaire, des combinaisons de phénomènes atteignent un état d'équilibre et se délitent en une prolifération d'exceptions, qui elles-mêmes s'associent, insinuant et instituant finalement un nouvel emblème. Plus globalement, les vingt-quatre danseurs forment un ensemble traversé de courants, animé de dynamiques expressives pour

1 *Ibid.*, p.170.

ainsi dire reconnaissables et pourtant sans ressemblance flagrante, sans mimétisme patent. Des idées et impressions, des logiques de fluence sont évoquées, affleurent, sans s'installer ni fixer leurs contours : sans que l'on puisse préciser pourquoi ni comment, les déplacements des interprètes, les mouvements de foule qu'ils exposent rappellent tantôt la circulation des voyageurs dans un hall d'aéroport international, tantôt l'échauffement d'une troupe rassemblée sur le plateau avant l'arrivée du chorégraphe et le démarrage de la répétition, ou encore une cour de récréation, une piste de danse dans une boîte de nuit, un sous-marin dont les passagers expérimentent la diminution des réserves d'oxygène, un café mal famé dans lequel l'ambiance dégénère, un hôpital psychiatrique, une manifestation pacifique, *etc.* Or, encore une fois, ces différentes tendances signifiantes se superposent, les unes après les autres, parfois les unes dans ou sur les autres. Les significations poignent obliquement sur le fond des schèmes culturels réveillés et ébranlés par ce qui apparaît, mais elles se dessinent aussi à raison des contrastes et des frictions les dissociant les unes des autres. Le sens surgit donc au gré d'écarts à l'égard de références évoquées et déroutées, ou de dissonances au sein de ces systèmes de dénotation sollicités. Les porte-à-faux signifiants saillissent non seulement par la rencontre non-coïncidente d'apparitions produites et de codes socio-culturels mobilisés au cours du spectacle, mais également par le rapprochement ou même le chevauchement de telles rencontres, par l'agglomération d'univers de sens ordinairement séparés, distincts et distants. Finalement, les étincelles signifiantes sont provoquées par l'étonnante conjonction de phénomènes perçus d'un côté et de langages, d'appareils herméneutiques requis de l'autre, et, à un second niveau, par la concomitance, la coalition de ces modes de lecture, dérogeant aux étagements et aux cloisonnements communément réputés hermétiques ou disjoints (que plusieurs de ces différents systèmes lexicaux et syntaxiques soient appelés par des phénomènes identiques, ou qu'ils se trouvent rapprochés par la succession, la proximité ou même la coexistence de leur évocation au cours d'une même séquence ou de la même pièce). Le spectateur assiste au basculement, sans transition ni rupture, d'une dynamique d'affairement appliqué et concentré, à un désordre hystérique, d'une séquence de dépense réjouie, presque enfantine, pleine d'entrain, à l'apparition d'un champ de bataille de plus en plus réduit, jusqu'à ce qu'il devienne impossible de s'y mouvoir et que les corps ne puissent plus que s'y entasser. Les interprètes apparaissent tantôt comme des monades, miroirs d'un même monde et membres d'une communauté qu'elles constituent en vertu de la puissance motrice et de la singulière participation de chacune, tantôt comme des forçats soumis au commandement de réitérer la même phrase chorégraphique, encore et encore, d'envoyer leur corps ici et là, de le

jeter, le relever et le secouer, coûte que coûte. Les systèmes de signes en circulation dans la culture constitueraient ainsi un fond sur lequel *Levée des conflits* s'adosserait pour produire des écarts, des différences et par là un processus de signifiante. Qu'ils semblent sollicités de manière furtive ou insistante, aucun de ces codes n'est employé au cours du spectacle comme une langue d'emprunt, comme un appareil grammatical et lexical ; la danse ne s'installe pas en eux pour transmettre du sens mais profite de leur évocation, de leur sursaut pour créer des frictions signifiantes. Leurs signes existants ne sont donc ni reproduits, ni imités, mais suggérés et secoués, rappelés et déroutés.

Finalement, toute œuvre de danse se présente prise dans la toile culturelle et forme ses emblèmes en produisant des phénomènes qui font vibrer et résonner certains de ces fils institués. Jouant sur divers claviers de la culture, elle propose des liaisons inédites, des exceptions imprévisibles, de nouveaux accords. Merleau-Ponty décrit ce porte-à-faux sémantique comme une tentative paradoxale qui à la fois s'appuie sur des acquis communs et s'en échappe, consonne avec le connu et s'en écarte, prenant par là même le risque de ne pas être comprise, ou au contraire d'apparaître comme une simple variante anecdotique sur un thème traditionnel, ou encore de s'user au fil des représentations et de basculer à son tour dans l'ordinaire :

« S'exprimer c'est donc une entreprise paradoxale, puisqu'elle suppose un fond d'expressions apparentées, déjà établies, incontestées, et que sur ce fond la forme employée se détache, demeure assez neuve pour réveiller l'attention. C'est une opération qui tend à sa propre destruction puisqu'elle se supprime à mesure qu'elle s'accrédite, et s'annule si elle ne s'accrédite pas »¹.

L'idéalité engendrée par les pièces chorégraphiques ne se communique pas au-delà ou en deçà du sensible et de la culture. Le système de vecteurs signifiants qui s'élabore et se déploie au cours d'un spectacle s'inscrit dans ce monde et émerge de cet horizon par les décalages, les rapprochements et les différences qu'il dévoile. Les phénomènes comme les emblèmes qu'une pièce génère s'avancent en se donnant un fond dans lequel ils s'enracinent pour s'élancer dans une saillie en porte-à-faux. Sans écarts ni failles il n'y a qu'une plénitude a-signifiante, et sans sol d'où se propulser, sans norme dont différer il n'y a que flottement inexpressif. Prenons pour terminer l'exemple de *Lings*² d'Edmond Russo et Shlomi Tuizer. Au début du spectacle, les interprètes sont baignés dans une quasi obscurité et vêtus de toges taillées dans un épais feutre. Ils marchent, tantôt en tous sens, tantôt en lignes droites,

1 *La Prose du monde*, « La science et l'expérience de l'expression », p.51.

2 Créé à l'occasion du Festival Météores, au Volcan, au Havre, le 11 mai 2010.

tantôt ensemble dans la même direction, tantôt isolément en un réseau enchevêtré de directions. Progressivement des rencontres adviennent, des protagonistes s'arrêtent face à face, se serrent l'un contre l'autre et repartent; des groupes se forment, des regards s'échangent, la marche se complique de mouvements du buste et des bras, l'éclairage devient plus lumineux et la musique plus mélodique (fig. 1). On passe de l'évocation d'un premier univers, monacal, réduisant au minimum les manifestations corporelles, imposant recueillement, repli et austérité, à un deuxième dont les principes semblent résulter d'un retournement des premiers. Durant la deuxième partie du spectacle, les danseurs manipulent une longue pièce de tissu de plusieurs mètres. Cette fois, l'épais feutre n'enceint pas chaque corps comme une chrysalide protégeant des agressions du monde et des regards scrutateurs, il fonctionne comme un axe, un lien, un ressort (fig. 2 et 3). Certains interprètes tiennent, plient, déplacent, tendent et relâchent la bande de tissu, et ainsi les autres se trouvent recouverts, enveloppés, transportés, déposés ou propulsés. Puis les rôles basculent, ceux qui manipulaient la pièce de feutre s'en dessaisissent, se laissent à leur tour draper, camoufler, conduire ou profitent de l'appui et de l'élan que cet instrument leur offre. Cette circulation polarisée autour de l'exploration des possibilités offertes par l'étoffe s'accompagne d'un changement de costumes : à la faveur d'un enfouissement, d'un emmaillotement, d'une dissimulation, les danseurs s'extraient un à un de leur lourd manteau et réapparaissent portant des vêtements légers, ajustés et confectionnés dans une gaze orangée. Les mouvements gagnent en amplitude et en fluidité, les corps échappent de plus en plus à l'enveloppement de la longue bande de feutre. Ils manœuvrent, sculptent presque l'étoffe, en modifient les formes par un jeu de plis, de torsions, d'extension et de relâchement; puis ils s'en éloignent et explorent d'autres axes et d'autres pôles moteurs, comme s'ils se libéraient du tremplin, du pivot, voire du refuge que cette feutrine semblait d'abord leur fournir. Ces deux premiers moments du spectacle se nouent, se relient en se distinguant : le second semble révéler les élans dissimulés et retenus sous les épaisses toges durant la première séquence. En s'extrayant de leurs manteaux, les individus se dévoilent autant qu'ils s'ouvrent à leur environnement. Ils accèdent ainsi aux résistances et aux accueils de la matière, expérimentent la rencontre des autres corps et entrent dans des collaborations, des échanges, des dynamiques mouvantes faites d'écoute, de participation et d'initiative. Les toges maintenant suspendues en fond de scène figurent des fantômes emblématiques de ce basculement : les pulsions sont d'abord contenues sous les toges et déchargées par une marche continue presque frénétique, puis, elles s'affranchissent de la gangue d'interdits qui les enveloppait. En quittant leurs manteaux et en les accrochant comme de véritables dépouilles, les

interprètes se libèrent des instruments et symboles de leur sujétion physique. Et finalement la longue bande de feutre offre aux désirs un étai, une béquille et même un tremplin vers l'épreuve de la rencontre des autres corps, de leur enlacement et de l'emportement commun. Enfin, dans un troisième temps du spectacle, la musique se fait plus électronique et rythmée, plus présente aussi, la lumière devient forte, et les danseurs n'ont plus d'autres accessoires que leurs légers costumes, dont on peut désormais percevoir les différentes coupes. La gestuelle perd de sa fluidité, les torsions, rotations et enroulements se raréfient au profit de sauts, de claquements, d'accents toniques. Certains mouvements connus surgissent, des gestes qui circulent en particulier chez les adolescents, des signes de reconnaissance marquant l'appartenance à une bande, dans un esprit tribal, et dont l'exécution s'accompagne souvent d'une attitude de défi, pour ainsi dire de parade. Encore une fois, l'articulation des niveaux s'effectue en un porte-à-faux fécond, signifiant. Les corps mêmes des interprètes paraissent se transformer, muter au cours du spectacle : ils sont d'abord repliés, asexués, raides, puis s'avèrent flexibles, vibrants, réactifs, pour enfin se montrer séduisants, vigoureux, énergiques, bondissants. Les relations entre les danseurs se modifient également : durant la troisième séquence apparaissent des duos dont la tonalité varie selon le sexe des protagonistes, puis on assiste à des trios et le spectacle se termine sur un unisson enthousiaste, joyeux et particulièrement haletant. Le sens émerge non seulement au sein de chacun des trois moments mais aussi du passage progressif d'une modalité motrice à l'autre, d'un système gestuel expressif à un autre : ces basculements (de la marche à la propulsion, de la verticalité aux flexions, des rotations aux sauts, de la fluidité à la scansion, *etc.*) articulent les trois parties de la pièce, révélant les différences et les fils continus qui les associent et les distinguent.

Les œuvres dont la danse est contemporaine de leur réalisation publique produisent donc du sens en vertu de leur négativité, c'est-à-dire en faisant fond sur des normes culturelles dont elles s'écartent. Mais comment ces saillies en porte-à-faux sont-elles appréhendées par les spectateurs ? Comment l'opacité de l'hermétisme, l'obscurité et les nébulosités de l'énigme ou la circularité narcissique de la pure projection individuelle sont-elles dépassées face à des pièces qui se déploient depuis l'événement, la contemporanéité de leur avoir lieu ?

c] Des effets de sens éclairés par la lumière naturelle du corps

Encore une fois, dès lors qu'elle est contemporaine, une œuvre de danse s'inscrit dans un champ (a lieu) dont elle détermine les clôtures et les sillons à mesure qu'elle se déroule. Le spectateur n'en découvre les piliers, les caractères distinctifs et les normes qu'au cours de son avènement. La pièce se donne comme un événement qui dessine son domaine en s'inscrivant dans le monde, qui s'enracine au moment même de son éclosion. Merleau-Ponty affirme qu'une œuvre picturale n'opère, ne se réalise que dans les rencontres, les expériences et les imprévisibles conséquences auxquelles elle donne lieu. Il écrit :

« La création culturelle est sans efficace si elle ne trouve un véhicule dans les circonstances extérieures, elle ne peut rien contre elles. Mais ce qui est vrai, c'est que, pour peu que l'histoire s'y prête, l'œuvre conservée et transmise développe dans ses héritiers des conséquences sans proportion avec ce qu'elle est comme morceau de toile peinte »¹.

Le paradigme de l'objet conservé, transmis et exposé dans une apparente indifférence aux contextes qu'il traverse n'est pas pertinent concernant les arts vivants. La dimension créatrice et artistique d'un spectacle tient précisément à sa puissance de conversion du complexe circonstanciel dans lequel il s'inscrit. Et l'efficacité d'une pièce dépend d'autant plus de la façon dont les spectateurs répondent et réagissent à l'invitation qu'elle leur lance qu'il s'agit de danse contemporaine, puisqu'alors l'œuvre est un événement sans *medium* propre, dont les caractéristiques phénoménales et sémantiques émergent depuis les acquis de l'univers culturel qui l'accueille ici et maintenant, qu'elle mobilise et met en branle. Mais un doute majeur peut aussi planer sur la nature des liens articulant un tel événement chorégraphique et ses spectateurs : en l'absence de prescriptions, de sillons et de codes connus et établis comme conditions de l'apparaître et du signifier d'un spectacle danse, comment les publics appréhendent-ils ?

1 *La Prose du monde*, « Le langage indirect », p. 113-114.

hendent-ils ce qui leur est montré, adressé et communiqué ? Comment comprennent-ils une expression dont ils ne connaissent pas la langue ?

Tout d'abord, n'ayant lieu qu'en s'insérant ici et maintenant dans le monde, en se présentant même *comme* modalités d'inscription et d'apparition au sein d'un tissu phénoménal et signifiant, sensible et culturel, chaque pièce participe d'emblée de l'environnement du spectateur, du contexte dont il fait partie avec les autres membres du public. Le spectateur n'est pas supposé s'arracher à lui-même et faire table rase de tous les sédiments que la vie a déposés en lui. C'est tout entier qu'il aborde la proposition de danse et traverse l'expérience de l'œuvre, prêt à découvrir si et comment le spectacle le sollicite et mobilise ses acquis. Par exemple, *Levée des conflits* de Boris Charmatz souligne et manifeste d'emblée un sol commun à l'ensemble des protagonistes de l'événement, garantissant la continuité et la transition entre le quotidien de chacun et le spectacle auquel tous participent : un pont est jeté entre le connu et l'inconnu, mais aussi entre les interprètes et le public, ceux qui s'exposent en mouvement et ceux qui assistent à cette production phénoménale. Au début de la pièce, les danseurs n'entrent pas sur le plateau depuis les coulisses mais viennent de la salle ; et si cette manifestation de leur présence parmi les spectateurs surprend, si elle n'avait pas été remarquée, c'est que les interprètes portent des vêtements banals, du prêt-à-porter habituel et non des costumes dessinés pour le spectacle. J'ai également montré plus haut que les gestes effectués au cours de cette œuvre ne sont certes pas courants, ne semblent ni figuratifs ni conventionnellement rattachés à un sens défini mais ne s'avèrent pas non plus extraordinaires, stupéfiants, puisque leur exécution ne paraît pas présenter de difficultés particulières (sinon en raison de paramètres exogènes : manque de place, tempo très rapide, fatigue) et que, par certains de leurs traits, ils relèvent de registres, de tons identifiables. De la salle au plateau, des spectateurs aux danseurs, l'appartenance commune est manifeste et, au-delà de l'intercorporité et du partage de la situation que j'ai précédemment analysés¹, la réversibilité s'atteste à un niveau culturel, symbolique. Non seulement ce qui se montre renvoie au public un reflet en miroir, « un bourgeonnement de [lui-même] au dehors »² – chacun ressent le chiasme de l'ego et de l'alter-ego « fondé [...] sur la généralité charnelle », chacun éprouve le porte-à-

1 J'ai déjà montré que les spectateurs de danse se sentent littéralement concernés, intéressés, sollicités par ce qui se montre et advient au cours d'une pièce parce qu'ils sont pris dans le contexte de son avènement, n'y assistent donc pas seulement mais y participent, et dans la mesure où ils entretiennent avec les interprètes en particulier un rapport pour ainsi dire spéculaire, voire empathique.

2 Cette citation et les suivantes : *La Prose du monde*, « la science et l'expérience de l'expression », p.29.

faux primordial de l'individualité sur la communauté humaine que Merleau-Ponty résume en une formule : « ce que je fais, je lui fais faire et tout ce qu'il fait, il me le fait faire » –, mais survient aussi une tendance expressive, surgissant de la convergence de dispositions, comme une surprenante saillie en porte-à-faux supportée par des codes communs partagés par l'ensemble les protagonistes de l'événement – la communicabilité s'atteste dans une irréductible et inassignable inclination aux échanges symboliques, à la production et à l'appréhension de significations. Le monde humain étant culturel, la réversibilité sensible du perçu et du percevant se double d'emblée d'une réversibilité heuristique, d'une expressivité dans laquelle la signification et sa compréhension se chevauchent. Non que tous les hommes appartiennent à la même culture et partagent les mêmes codes institués, bien entendu, mais participant tous à l'ordre symbolique, ils participent de la même disposition à produire et saisir du sens. Ce porte-à-faux de l'expression, saillissant du désir d'échanger, de signifier et de comprendre, et des sédiments déjà accumulés au gré des productions de cet effort persistant, est illustré par Merleau-Ponty à travers le cas de l'hallucination verbale :

« Par mon langage et par mon corps, je suis accommodé à autrui. La distance même que le sujet normal met entre soi et autrui, la claire distinction du parler et de l'entendre sont une des modalités du système des sujets incarnés. L'hallucination verbale en est une autre. S'il arrive que le malade croie qu'on lui parle, tandis que c'est lui qui parle en effet, le principe de cette aliénation se trouve dans la situation de tout homme : comme sujet incarné, je suis exposé à autrui, comme d'ailleurs autrui à moi-même, et je m'*identifie* à lui qui parle devant moi »¹.

Les spectacles de danse ayant lieu par et pour des hommes, ils se déploient par et pour des individus qui prennent part au monde culturel et contribuent à l'accueil et à l'insertion des œuvres en lui. Ils entrent en résonance avec la situation et les acquis culturels de chaque spectateur ; et, en se disposant à éprouver ces échos et ébranlements, les membres du public s'associent à l'éclosion et à la circulation du sens que ces événements chorégraphiques tendent à exprimer. La production phénoménale se présente comme réalisation d'une dynamique symbolique, génératrice de différences signifiantes, s'écartant de normes non thématiques mais obliquement invoquées. Pour éclairer cette expressivité créatrice, c'est-à-dire l'aptitude à proposer et à appréhender des significations dont le contenu et la forme sont inédits, J. Slatman emprunte à J.-L. Marion les dichotomies de l'idole et de l'icône pour les employer dans le contexte merleau-pontyen : l'œuvre d'art ne s'offrirait pas à l'idolâtrie, car une idole

1 *Ibid.*, p.27-28.

« n'expose que du visible, que des figures »¹ et son « spectateur [...] est un voyeur, quelqu'un qui "se gave du visible le plus disponible"² sans s'exposer au regard d'autrui »³, mais elle se donnerait comme une icône qui « ouvre à l'invisibilité, à ce qui ne peut être visé »⁴, dont « le spectateur [...] est un voyant, quelqu'un qui est affecté par le regard d'autrui »⁵. En ce sens, les pièces de danse peuvent être qualifiées d'iconiques : leur apparaître se livre comme un signifier, comme un appel à la perception et à la compréhension, et il requiert de chaque spectateur qu'il participe à l'insertion de ces œuvres dans la culture. Chaque événement chorégraphique sollicite son public afin qu'il accompagne et accomplisse son surgissement en porte-à-faux depuis un fond culturel.

Mais comment le spectateur, invité par l'œuvre même à aborder le spectacle comme générateur d'idées, comprend-il un signifié qui se dévoile à mesure que son signifiant se déploie et s'élabore, comment saisit-il un sens dont les modalités de communication se forment et se révèlent avec leur contenu ? Comment appréhender la signification globale d'une pièce dont la logique expressive ne se découvre qu'avec son apparition ? Ne faut-il pas admettre que toute interprétation procède d'une pure et simple projection narcissique ? Comment donc, de la réversibilité expressive propre au monde humain et du fond commun de la culture peuvent surgir des emblèmes nouveaux et pourtant déjà partagés, accessibles à tous ceux qu'ils interpellent et qui les accueillent ? Puisque les spectacles de danse contemporaine apparaissent comme une promesse de sens mais que cette dernière ne s'accomplit qu'en vertu d'une convergence tendue vers une conjonction et un ajustement, qu'avec la rencontre et le concours de destinataires, leur expressivité ne se réalise qu'à certaines conditions. Et si une pièce peut s'avérer génératrice d'une cohésion propre et d'idées nouvelles, donc expressive pour certains spectateurs, alors qu'elle semble absurde ou impénétrable à d'autres, c'est certainement en raison du caractère contingent de l'observance de ces conditions indispensables au processus de signifiante : ces divergences reflètent sans doute la diversité des attitudes des spectateurs à l'égard de l'événement chorégraphique – leurs modes de participation plus ou moins intenses, leur disposition plus ou moins généreuse et bienveillante à rechercher une cohérence à l'œuvre et à se laisser interroger, leur consentement plus ou moins complaisant,

1 J. Slatman *L'Expression au-delà de la représentation*, « L'iconographie de la vision », *op. cit.*, p. 187.

2 J.-L. Marion *La Croisée du visible*, Paris, La Différence, 1991.

3 J. Slatman *L'Expression au-delà de la représentation*, « L'iconographie de la vision », *op. cit.*, p. 188.

4 *Ibid.*, p. 187.

5 *Ibid.*, p. 188.

voire fécond –, mais elles témoignent aussi de la ténuité et de la retenue de l'invitation lancée par certaines pièces, de la précarité et parfois de la subtilité de leur production signifiante. L'expression est une rencontre, sa réalisation dépend des modalités de l'adresse, de la symbolisation et de celles de la réception. Le ressort de la pertinence est un ajustement réciproque des protagonistes : pour que l'idéalité opérante d'un spectacle trouve son public, celui-ci doit s'avancer vers elle à mesure qu'elle se propose à lui. Or, dans le cadre d'une création et plus encore d'une pièce de danse dont la nature ne répond à aucune assignation, dont les attributs essentiels comme les qualités accidentelles se déterminent alors même qu'elle a lieu, donc au cours d'un spectacle qui n'a ni *medium* ni code propres, cet ajustement symbolique exige une confiance, c'est-à-dire une ouverture, une appétence et une disposition à l'étonnement que le déroulement du spectacle favorise ou non, mais qui dépendent aussi de quantité de facteurs exogènes aux modes d'exposition. Pour que l'expression d'une pièce de danse contemporaine s'accomplisse et que les idées, les valeurs et les questionnements dont elle est le lit émergent, donc pour que la rencontre de ce qui se *dévoile* et de ceux qui le *découvrent* se convertisse en un fructueux dialogue, trois conditions au moins doivent être remplies, que je résume ainsi : pour comprendre, le spectateur doit paradoxalement accepter d'ignorer ce qu'il cherche, comment il procédera à cette tentative et pourquoi il se met ainsi en quête de sens.

Première condition : même après avoir éventuellement lu le programme qui annonce l'intention d'une pièce, les articles qui en rendent compte et la feuille de salle, que le spectateur accepte d'ignorer non seulement la teneur signifiante de l'œuvre à laquelle il va assister, mais aussi la façon dont la signifiante opérera. Or pour que ce dessaisissement ne se transforme pas en impuissance, le spectateur doit pouvoir *supposer qu'il s'avèrera en mesure* d'accompagner le processus signifiant de cette danse en la découvrant et, durant le spectacle, il doit sentir, un tant soit peu, que l'opération expressive pourvoit à ses besoins, comble ses lacunes et le guide dans son exploration et ses tentatives herméneutiques. Pour qu'il se détache de ses attentes, prenne du recul à l'égard de ses craintes et de ses préjugés, qu'il freine son penchant pour le connu et les signes reconnaissables, pour qu'il puisse ou au moins désire aborder et interroger de manière ouverte la phénoménalité qui s'expose pendant une pièce, pour qu'il se dispose à recevoir, sans se fermer ni se raidir, les réponses les plus inattendues, étranges, complexes, y compris celles qui pourraient le déstabiliser, l'agacer ou l'effrayer, donc pour qu'il se livre à l'économie des emblèmes qui s'inventent et se présentent au cours d'un événement chorégraphique et qu'il épouse leur dynamique symbolique, en un mot pour que lui parvienne le signifier qui lui est exposé, le spectateur doit avoir l'intuition de sa ca-

pacité, voire de son intérêt, à improviser et adopter l'attitude appropriée à la compréhension de ce signifier. Cette garantie de l'expression, source de confiance, de souplesse et de disponibilité, était la « lumière naturelle » et ainsi l'orientait et l'avivait. Elle porte donc tant sur l'accessibilité, l'ouverture de l'exprimer que sur l'adéquation du destinataire : le spectateur n'accompagnera la dynamique symbolique à l'œuvre, ne se livrera aux accents et ne sera sensible à aux variations et déviations expressives de la signification qu'à condition de sentir qu'il n'y sera pas négligé, voire abandonné, qu'il ne subira pas l'ennui, le désagrément, le malaise, voire l'humiliation de s'y noyer ou de s'y embourber.

La deuxième condition complète la première. Les apparitions produites au cours des pièces de danse mobilisent des signes et des normes existants, des principes et des systèmes acquis, en les employant ou en les évoquant, mais ces repères et sédiments culturels peuvent se trouver amenés au-delà d'eux-mêmes ou au contraire ramenés à leur littéralité ou même leur matérialité, déformés, étrangement associés ou isolés, sortis de leur contexte habituel, *etc.* L'expression procédant donc d'écarts, le spectateur ne saisit le sens qui émerge de ces différences imprévues, de ces mises en tension symboliques et des vibrations qu'elles produisent qu'en les *laissant retentir en lui*, en acceptant qu'elles viennent éveiller et inquiéter ses acquis culturels. Or se prêter à ce jeu, consentir à se faire l'instrument et la caisse de résonance de cette danse ne relève pas d'une disposition analytique, logique, ni même consciente. L'interpellation signifiante s'adresse en premier lieu à ce que Merleau-Ponty nomme le « je peux », faculté d'observer un paysage inconnu et de s'y aventurer, compétence indissociablement motrice et perceptive permettant de reconnaître un homme à sa démarche ou aux inflexions de sa voix, ou de distinguer les diverses motivations d'individus que l'on observe en train de courir (par exemple la récente résolution de lutter contre les méfaits de la sédentarité, le plaisir de se dépenser, la fuite d'un danger, l'empressement à rejoindre l'autre aimé, *etc.*). Le spectateur est donc invité, pour comprendre, à se livrer à sa corporéité perceptive et motrice, à cette part irraisonnée mais expérimentée de lui-même qui dialogue en permanence avec son environnement et ceux qui l'habitent, en ressent les sollicitations, répond à certaines, s'orientait, explore, s'adapte sans en passer par la cognition, discerne sans connaître, s'ajuste en participant. Se rendre accessible aux idées sensibles, c'est alors renoncer aux préjugés intellectualistes et objectivistes et ainsi offrir à « la prégnance motrice du corps » toute la latitude nécessaire et propice à la découverte d'emblèmes inédits, à une mobilisation inaccoutumée de ses acquis. Dans son cours sur « Le monde sensible et le monde de l'expression », Merleau-

Ponty souligne l'inadéquation et l'inefficacité du dualisme pour penser l'expression muette, et d'abord motrice, et insiste sur la délicate (et incontrôlable) alliance de participation et de réceptivité, d'avancée et de retenue que suppose sa réalisation :

« il n'y a pas "les sensations" + un certain acquis de connexions mnémotechniques ou une puissance intemporelle de signification [...]. La venue à nous d'un "message" sensoriel n'est que vibration ou modulation d'un "montage", d'un "champ", [...] c'est donc immédiatement signifiant, mais d'une signification qui par principe n'est pas *objet de conscience* »¹ ;

« la perception, comme le langage, n'est pas affrontement d'un ob-jet. L'ob-jet ne me parle que latéralement, *i.e.* il m'atteint, non d'en face, mais de côté, en éveillant en moi complicité, sa présence est obsessionnelle parce qu'elle est *exogène et endogène*. *i.e.* il me "sollicite"². [...] Cela grâce à une sorte d'imprégnation posturale qui fait que j'ai cristallisé sur ce rameau tout un ordre de significations naissantes »³.

Enfin, cette « lumière naturelle » du corps moteur étant, comme Merleau-Ponty le montre contre Descartes, indissociable de l'« inclination naturelle »⁴, l'accueil confiant et approprié de la dynamique symbolique d'un spectacle a pour troisième condition le *désir* d'accompagner et de voir s'accomplir ce processus expressif inédit. Appuyé sur le sentiment qu'il y a bien là un événement signifiant et qu'en y contribuant il peut le comprendre, le spectateur ne consent pas seulement à perdre ses repères et à se défaire de ses habitudes, il se propulse au-delà de son aplomb culturel, en porte-à-faux, s'aventure vers cet inconnu qui l'appelle. Il renonce à la maîtrise, à la tentation ou à l'illusion de posséder le perçu, de contrôler son engagement en lui et de jouer un rôle scrupuleusement choisi dans la communication et la circulation des idées. Mais s'il laisse les contours de sa volonté et de sa conscience se relâcher et s'effranger, c'est porté par l'envie que du sens advienne et le surprenne : « les idées [...] sensibles, précisément parce qu'elles sont négativité ou absence circonscrite, nous ne les possédons pas,

1 *Le Monde sensible et le monde de l'expression*, p.175.

2 Valéry *L'Idée fixe*, Paris, Gallimard, 1934, p.83.

3 *Ibid.*, p.205.

4 J. Slatman développe ce point :

« Descartes distinguait entre la naturalité de la lumière naturelle et celle de l'inclination naturelle. La lumière naturelle ferait référence à la partie la plus rationnelle de l'homme – la partie depuis laquelle l'homme tend vers la perfection divine –, tandis que l'inclination naturelle le rapportait à la vie biologique, à la vie des pulsions. Il me semble que dans toute l'œuvre de Merleau-Ponty, de *La structure du comportement* jusqu'au *Visible et l'invisible*, l'effort consiste à bouleverser la distinction nette entre la rationalité de l'homme et son appartenance à la vie de la Nature. Il veut ainsi renoncer à l'opposition entre *logos* et culture d'un côté, et Nature ou *phusis* de l'autre. Selon lui, les deux ne s'opposent pas, le *logos* étant déjà dans la Nature. De la même manière, la lumière naturelle est déjà à l'œuvre dans l'inclination naturelle et *vice versa* ». [*L'Expression au-delà de la représentation*, « La nature humaine », *op. cit.*, p.94]

elles nous possèdent»¹. Pour parvenir à cette «complicité»² qui comprend, qui n'est ni pure réceptivité ni engagement volontariste, qui s'invente à mesure qu'elle s'offre, le spectateur allie deux tendances apparemment contraires : l'une consiste à s'efforcer de *parcourir* le chemin tracé par le spectacle pour que s'y déploie son paysage, l'autre à conserver la fraîcheur du néophyte et la retenue de l'auxiliaire, à *suivre* le rythme, les détours et la destination de cette itinérance. En effet il s'agit de «se laisser défaire et refaire par un autre»³ système expressif, que le spectateur «accompagnant en silence cette mélodie hérissée de changements de clés, de pointes et de chutes, en vienne à prendre à son compte» la dynamique symbolique qui tend à se réaliser. Au fond, cette troisième condition, dont la responsabilité ne peut incomber qu'à ceux qui peuvent librement s'y refuser⁴, consiste en une déprise de soi délibérée – quasiment, mais ce serait trop dire, une servitude volontaire ou une volonté de servir. En prenant l'initiative de ne pas l'avoir vraiment, le spectateur ne dépose pas sa qualité de personne puisque l'élan qui le porte vers l'éclosion du sens demeure sien : s'il ne choisit pas ce qu'il contribue à dévoiler, il est un acteur de cette découverte et peut s'y soustraire. Pour reprendre une comparaison de Merleau-Ponty, le spectateur se laisse «tir[er] par des fils invisibles comme ceux qui tiennent les marionnettes»⁵ mais il peut couper les fils et surtout se les approprier, trouvant par là une occasion de «devenir ce qu'il est, et qu'il n'aurait jamais été tout seul».

Revenons à nos exemples. Dans *Levée des conflits*, le caractère partagé ou du moins accessible de l'expression produite s'annonce d'emblée : l'entrée des interprètes – les danseurs sont installés dans la salle quand les spectateurs arrivent, ni leur attitude ni leurs vêtements ne les distinguent, ils sont mêlés au public, et quand le noir et le silence se font, ils quittent un à un leur fauteuil pour monter sur scène –, le plateau, sans décor ni coulisses, et la bande sonore, en partie composée de morceaux populaires, inscrivent l'événement dans une situation

1 *Le Visible et l'invisible*, p.198-199.

2 *Le Monde sensible et le monde de l'expression*, p.205.

3 *La Prose du monde*, «La science et l'expérience de l'expression», p.30.

4 Reste à déterminer si et comment cette liberté peut être respectée. On peut par exemple se demander si en mettant le spectateur en confiance on ne le manipule pas déjà. Il faudrait aussi interroger les modalités et les limites de ces garanties d'accessibilité des idées sensibles : est-ce en exposant l'opération d'expression en toute transparence que se trouvent à la fois attestée la possibilité d'en discerner le sens et protégée la liberté de se refuser à leur saisie et de se retirer de leur mise en circulation ? Une forme de réserve, si ce n'est de dissimulation ne sont-elles pas au contraire indispensables pour éviter que le signifiant n'obstrue totalement le signifié et ne perde son ressort, c'est-à-dire sa dimension d'adresse, d'invitation et de tremplin orientant vers le processus de signifiante ? La liberté du spectateur est-elle altérée dès lors que sa contribution à l'accomplissement de l'expression se trouve encouragée ou découragée, dès lors que la promesse de sens s'accompagne d'une forme de séduction (qui attire), de provocation (qui éveille des résistances) ou de suspens (qui attise la curiosité) ?

5 Cette citation et la suivante : *Signes*, «Préface», p.35.

et une culture communes et préfigurent un spectacle sans machinerie ni mystères. J'ai également souligné l'absence de virtuosité dans l'effectuation des mouvements, la manifestation de l'essoufflement et de la fatigue, la diversité physionomique des interprètes et le caractère étonnamment évocateur des gestes ou la familiarité des tons, des registres et des images que les mouvements d'ensemble rappellent. À ces repères s'ajoute le caractère répétitif et même systématique de l'enchaînement des vingt-cinq gestes. De peur de manquer les nuances et subtilités de ce qui se montre, le spectateur est d'abord aux aguets, son attention oscille entre un balayage global du plateau, à la recherche de balises pour s'orienter, d'une part, et une focalisation sur la singularité de chaque mouvement et de chaque danseur, d'autre part. Constatant que tous les interprètes exécutent en boucle une même phrase chorégraphique, il est rapidement mis en confiance. Il se dessaisit de son attitude première de furetage et de son éventuelle inquiétude face au nombre d'individus occupant le plateau, face au chaos, à l'assommante profusion que ces deux heures de spectacle hors-norme risquaient d'engendrer. En manifestant très tôt sa structure et la simplicité de son protocole, la pièce offre au spectateur des appuis pour entrer confiant dans l'expérience qui lui est proposée et fournit un levier puissant au désir de comprendre, de concourir à l'expression d'idées sensibles inédites. Or la fécondité symbolique de cette œuvre tient en grande partie à ses caractéristiques aussi exceptionnelles qu'effarouchantes : quantité d'interprètes, répétitivité, construction systématique, longue durée, principe d'économie dans la scénographie et la chorégraphie, refus de la virtuosité et de la narration. Assuré par les signes de reconnaissance qui ne cessent de surgir, tels des phares, le spectateur accepte de se laisser porter par le déferlement phénoménal auquel il assiste ; curieux d'accompagner cette vague et de découvrir les courants qui la traversent et les rivages qu'elle permet de gagner, renforcé par le sentiment d'être efficacement guidé, il maintient son effort et continue à nager au fil de ces flots chorégraphiques. L'expression s'annonce compréhensible quoique surprenante. Elle met au défi tout en s'offrant, appelle les destinataires sans lesquels elle ne peut se réaliser. Elle invite à une rencontre qui ne peut avoir lieu que si le spectateur accède aux sollicitations qu'il reçoit et participe ainsi à l'émergence d'une signification qu'il ignore. Sous l'impulsion des élans et des vecteurs qui parcourent les individus massés sur scène, les permutations intentionnelles et affectives opèrent pour ainsi dire spontanément entre la salle et le plateau. La dynamique de symbolisation interpelle, circule, se propage et retentit. Cependant, pour éviter la noyade dont ces puissants remous menacent, chacun conserve la responsabilité de son embarcation et de sa barre au sein de l'événement chorégraphique. Chaque membre du public choisit sa perspective, accommode

sa focalisation et son attention comme il l'entend et invente son parcours au cœur du procès expressif. Par exemple un spectateur peut commencer par comparer comment différents danseurs effectuent un même geste ou se concentrer sur la manière singulière dont un interprète se meut, qu'elle soit gracieuse, maladroite, vigoureuse ou appliquée. Il peut ensuite adopter un regard flottant et faire osciller son attention entre une observation errante, passant sans ordre, sans critère ni but, d'un interprète à l'autre, et une considération globale, portée sur le groupe et sa dynamique d'ensemble. Cette alternance lui permet d'apprécier le rôle que chaque danseur paraît jouer dans cette communauté mouvante et d'examiner les relations qu'ils tissent entre eux, la manière dont ils s'organisent et harmonisent, ou non, l'amplitude et le tempo de leurs mouvements. Le spectateur s'appuie sur les signes et les règles qu'il identifie pour venir au devant de ce que le spectacle a d'inédit et d'unique, il se livre au processus expressif en cours et se dispose ainsi à explorer les écarts par lesquels la signifiante advient. Un équilibre délicat s'invente entre reconnaissance et découverte, accueil et investissement, sensation de déroutement et opération d'investigation. Les significations prennent possession de ceux qui s'ouvrent à leur surgissement, les amènent obliquement à leur compréhension, à la « co-naissance »¹ qui est l'événement d'une rencontre et l'avènement, dans cet accouplement, d'idées. Alors, à mesure que *Levée des conflits* révèle les embrasements, les effondrements, les obstructions, les tensions, les effets de transmission et d'emballement, etc. qui peuvent émerger de la perception de vingt-quatre individus en mouvement sur un plateau vide baigné de lumière et de musique, par plusieurs centaines de personnes assises dans l'obscurité, la pièce provoque enthousiasme, doute, déception, trouble, épuisement, espoir, perplexité, étonnement, léger ennui... Ces impressions s'accompagnent de tendances signifiantes, aux contours plus ou moins précis, et certaines aboutissent à des emblèmes, des idées ou des interrogations.

1 Merleau-Ponty reprend à plusieurs reprises cette formulation claudélienne pour désigner un ajustement réciproque fructueux, générateur d'une réalisation simultanée. Cette co-naissance peut concerner tous les domaines : le perçu et le percevant, celui qui parle et celui qui écoute, le geste du peintre et ce qu'il peint, la matière colorée étalée sur la toile et ses lignes opérantes, l'idée et l'énonciation, etc. E. de Saint Aubert explique que cette notion est associée à celle de vibration commune, par exemple pour décrire la satisfaction :

« Figure de la vie, de la chair comme animation, métaphore de l'être en train de se faire, la vibration est enfin, pour Merleau-Ponty comme pour Claudel, une figure du désir accompli. Sous la mouvance du désir, la chair se met au diapason d'une autre chair, pour la connaître et la comprendre. Dans la vibration à l'unisson de deux désirs, où la passivité et l'activité de chacun forment les ventres et les nœuds d'une même onde, cette compréhension mutuelle possède la radicalité d'un co-enfantement. [...] Passivité et activité, dans le désir, ne se distribuent pas selon un équilibre statique de partage [...], mais selon une précession dynamique ». [E. de Saint Aubert *Du Lien des êtres aux éléments de l'être*, op. cit., p.252]

La réversibilité imminente de la chair, qui se dédouble, s'expose et s'observe, se retourne sur sa propre phénoménalisation, se poursuit donc au niveau symbolique : elle se révèle inclination et lumière naturelles, c'est-à-dire désir et faculté de comprendre, de saisir le signifier à l'œuvre à même l'apparaître. Cependant les spectacles de danse contemporaine ne livrent pas un sens qui se déploierait sur le plateau, frontalement et littéralement offert à qui veut bien le considérer, ni ne dissimulent des idées derrière un voile sensible ; ils n'engloutissent pas non plus les spectateurs sous une impénétrable coulée d'apparitions, les mettant au défi de s'en extraire pour la survoler, l'interroger et la penser. Ce qui apparaît au cours de ces pièces interpelle, invite à participer à l'avènement de la signifiante. Le désir herméneutique du public n'est pas condamné, ni bridé, la vie sémantique ne s'y trouve pas mise en suspens, ni réduite à une laborieuse opération de déchiffrement d'énigmes ou d'extraction de significations encloses dans une gangue sensible. Dès lors qu'un spectateur sent que l'événement chorégraphique qui a lieu ne menace pas de le plonger dans le chaos, ni dans un néant de sens, dès lors qu'il y perçoit la promesse d'un processus expressif dévoilant, à mesure qu'il progresse, les modalités de sa réalisation et donc de sa compréhension, il peut se livrer avec confiance à son ignorance comme à ses acquis, s'ouvrir à l'imprévisible et ainsi se disposer à accéder aux idées sensibles inédites qui émergent. Mais comment s'assurer et pourquoi supposer que ce mode de "lecture", dont l'exercice est simultané à l'apprentissage, dépasse l'illusion, la projection, l'interprétation strictement personnelle ? N'est-elle pas simplement l'empreinte singulière laissée par la rencontre d'un événement artistique et d'un individu, voire l'attestation d'un penchant herméneutique si fort qu'il aurait la puissance de se fabriquer son objet de satisfaction ? Au fond, les spectateurs ne discernent-ils pas du symbolique parce qu'ils ne savent ou ne veulent pas faire autrement, y compris là où il ne s'en donnerait pas ? N'esquissent-ils pas des emblèmes au cœur de la phénoménalité inconnue qui se déploie en y appliquant leurs *impedimenta* acquis ? Pourtant, les œuvres de danse contemporaine suscitent des discussions, des échanges d'idées, de la communication, témoignant du sentiment, chez les spectateurs, que ces pièces génèrent du commun. Si elles occasionnent des débats contradictoires, des prises de position, des réfutations et des affirmations, c'est qu'elles ne conduisent pas leurs publics au scepticisme. Chacun défend, ou du moins expose ses impressions et son interprétation, avec le sentiment qu'elles valent au-delà de lui-même. Les uns argumentent pour défaire les erreurs que d'autres feraient, jugeant donc que l'on peut établir la véracité ou la justesse de certaines interprétations et désigner d'autres lectures comme

impertinentes, incorrectes. Quoi qu'il en soit de l'équivocité des pièces de danse contemporaine, recherchons comment l'expression à l'œuvre dans ces spectacles engendre le sentiment d'accéder au général, à un sens commun et partageable.

Par exemple, se refusant au jeu de l'exhibition, de la séduction et de la persuasion, comme aux effets de ressemblance, de figuration et de représentation, *Danser, de peur...*¹, de Daniel Dobbels, allie étonnamment abstraction et clarté : la forme et les modalités d'exécution des gestes et déplacements, la remarquable quiétude des visages, la cordialité des regards et la douceur de l'éclairage manifestent une résistance notoire aux relations de domination et de manipulation, invitent à renoncer aux échanges antagonistes et défensifs et à se défaire des armes habituellement employées pour aborder l'autre. La production phénoménale témoigne d'une exigeante retenue, d'une lutte contre l'emportement facile, contre l'emballement narcissique et autoritaire. Une vigilance aiguë traque la propension des corps exposés à la vulgarité tapageuse ou à l'ostentation. Les mouvements et les attitudes des interprètes ne paraissent pas servir une intention démonstrative ou pathétique ; ils semblent au contraire surgir d'une auscultation par chacun des ressorts intimes et des sources profondes de sa motricité. Or, si cette démarche apparemment introspective ne s'amorce pas dans la détermination préalable d'effets attendus et ne passe pas par le choix des moyens les plus efficaces pour obtenir la réaction escomptée, elle ne consiste manifestement pas non plus en un repli sur soi, en une expérience singulière et impénétrable, recluse dans les anfractuosités du corps. Les danseurs décèlent des tréfonds que l'habitude dissimule moins aux regards extérieurs qu'à ceux-là même qui les abritent, si bien que leur attention semble moins focalisée sur les sensations proprioceptives que sur les courants, les diaphragmes, les percées et les digues qui articulent chez chacun le plus enfoui et le plus exposé, et ainsi les relie les uns aux autres. Par exemple les interprètes de *Danser, de peur...* accomplissent ce travail d'écoute, d'accompagnement et d'approfondissement à l'égard de leur respiration. Ils semblent conduire l'exploration jusqu'à la source de leur souffle, c'est-à-dire jusqu'aux pulsions de vie qui déclenchent l'inspiration, le remplissage des poumons, la poussée du diaphragme et le soulèvement de la cage thoracique. Loin de les perdre dans les méandres du système respiratoire, l'épreuve de cette mise en circulation de l'air s'avère expérience du désir et du plaisir de vivre. En épousant les oscillations de cette activité involontaire, en profitant des paysages que ce voyage permet de parcourir, les danseurs ressentent, exercent et mettent en lumière le basculement en porte-à-faux par

1 *Op. cit.*

lequel un cycle naturel, instinctif et impersonnel s'élance au-delà de lui-même, vers une expérience singulière et ouverte, vers un échange. L'inspiration et l'expiration deviennent l'emblème de cette échappée génératrice de partage et de différenciations (entre un dedans qui manque – d'oxygène – et un dehors qui le comble, un individu qui se creuse, s'avance dans le monde bouche ouverte et se laisse pénétrer par lui), attestant autant des écarts que de la porosité des frontières et des échanges qu'ils permettent et suscitent. Le spectacle convie ainsi au point où généralité et singularité se séparent et se retrouvent dans une expression, qui, exposant le singulier, révèle que le commun est à la fois sa condition et sa finalité. L'exploration de la respiration et son prolongement dans des mouvements de suspension et de propulsion dissout l'illusion de la fusion comme celle de l'autosuffisance et révèle l'impertinence et l'inconséquence de la violence des rapports de domination. Portés par ce paradoxal désir de jaillissement hors de l'indifférencié, d'avancée vers l'autre et de communication, les danseurs se montrent finalement en quête de points d'équilibre, au croisement du général, de l'individuel et du commun. Or cette emblématique expérimentation ne s'offre au public ni comme une occasion de penser ni comme l'illustration d'une idée, mais elle se présente bien comme une expression, une opération signifiante dévoilant le mouvement en porte-à-faux qu'elle met en œuvre. Le spectateur reçoit donc cette échappée comme une interpellation et une proposition l'invitant à accompagner également les courants respiratoires, à se livrer à cette intimité du vivant et à favoriser les échanges qui s'y amorcent.

La compréhension et la perception sont non seulement comparables mais similaires pour Merleau-Ponty, et dans la mesure où toute perception a une dimension motrice (mouvements des yeux, tâtonnements et frottements de la main qui touche, inspiration de celui qui hume, contractions et extensions de la langue, des mâchoires et des lèvres pour goûter, *etc.*) cette parenté concerne aussi le mouvement. En effet, comme je l'ai montré¹, la lecture d'un texte, l'écoute d'une parole et la participation à une conversation se déroulent dans le monde sensible, relèvent de la production et de la perception de phénomènes, formulation et compréhension d'idées sont des opérations sensori-motrices. De la perception à la compréhension, du mouvement à l'expression, comme de la perception au mouvement, et de l'expression

1 J'ai montré, en m'appuyant sur la conception merleau-pontyenne de la parole opérante, que la communication, quelle que soit sa forme, n'utilise pas les signifiants comme un simple support accidentel dans lequel le sens se déposerait et dont il serait à extraire, mais que le sensible lui-même est opérateur de signifiante, que l'échange symbolique est une conduite, un comportement. C'est pourquoi j'ai été amenée à affirmer que la danse est génératrice d'idées sensibles, c'est-à-dire d'une idéalité *du* sensible, et plus particulièrement des corps en mouvement, d'une idéalité qui ne peut donc pas être séparée, même en imagination, des qualités singulières dans lesquelles elle se déploie, ni comprise ou ressaisie hors de son épreuve perceptive.

à la compréhension, les différences ne sont que perspectives. Le paradigme de l'émetteur et du récepteur reliés par un message ne recouvre donc pas le système de la communication car les protagonistes d'un échange symbolique ne sont pas réductibles à un « je pense », à des agents conscients et rationnels : « celui qui pense, perçoit, *etc.* c'est cette négativité comme ouverture, par le corps, au monde. [...] La dualité parler-entendre demeure au cœur du Je, sa négativité n'est que le *creux* entre parler et entendre, le point où se fait leur équivalence »¹. La signification ne se transmet pas d'un esprit à l'autre par le véhicule d'une langue, d'une parole, elle se déploie comme un événement auquel les individus concourent sans qu'on puisse clairement dissocier le possesseur initial, énonçant l'idée, et le destinataire, réceptionnant l'information. Le sens émerge et circule donc pour et par des personnes qui s'investissent « comme on »² dans cette entreprise. Merleau-Ponty précise donc que la compréhension résulte d'une forme de spontanéité, d'une puissance qui s'exerce sans que le sujet ne l'analyse ni ne la maîtrise mais à laquelle il se prête. Chacun sent qu'il participe à la communication sans être l'unique moteur de cet échange ni le détenteur de ce qui se trouve publié, si bien que les idées énoncées et comprises peuvent surprendre celui-là même qui les formule et paraître d'une étonnante familiarité à celui qui pourtant ne les avait jamais partagées ni imaginées partageables. Le sens se déploie, se met en commun sans traduction ni déchiffrement : « les choses se trouvent dites et se trouvent pensées comme par une Parole et par un Penser que nous n'avons pas, qui nous ont »³. Si les œuvres de danse ne conduisent pas au scepticisme, c'est que les emblèmes qui s'y forment ne procèdent ni d'un auteur inspiré, ni d'un spectateur solipsiste, ni d'un système conceptuel pur, et ne consistent donc ni dans une invention absolument singulière et inédite, ni dans une simple projection subjective, ni dans l'illustration anecdotique d'une idée générale : « il y a invasion d'un spectacle privé par un sens agile, indifférent aux ténèbres individuelles qu'il vient habiter »⁴. Ainsi, alors qu'il accompagne la dynamique symbolique par laquelle il s'est laissé déplacer, investir et obséder, qu'il apprend à comprendre ce qui se communique à mesure qu'il en découvre les modalités d'expression, le spectateur fait l'expérience d'une rétroaction ou d'une vitalité du sens qu'il saisit et qui le saisit : les idées sensibles s'éclairent mutuellement, interagissent, s'articulent et se recomposent à mesure qu'elles jaillissent. Ces idées tissent un réseau en dépit du caractère successif

1 *Le Visible et l'invisible*, p.299-300.

2 *Ibid.*, p.244.

3 *Signes*, « Préface », p.35.

4 *La Prose du monde*, « La science et l'expérience de l'expression », p.61.

de leur expression, elles participent de la tendance molaire du spectacle, du mouvement en porte-à-faux qui émane de la fragmentation des moments, des phénomènes, des expériences individuelles, des intentions, et l'excède: elles infusent le vécu des spectateurs, en imprègnent toutes les dimensions, y compris mémorielle ou rétentionnelle. L'expression s'esquisse par avance et se module à rebours, se donne comme une totalisation ouverte, toujours en cours, se présente inachevée et changeante. Dans son cours sur *Le Monde sensible et le monde de l'expression* Merleau-Ponty donne une description synthétique de cette appréhension des¹ idées sensibles, du double mouvement expressif d'investissement et d'envahissement de celui qui les comprend :

« Le miracle de la perception est là : elle nous fait voir le sens et non pas voir à raison du sens. Elle n'est donc pas le fait d'un *Subjekt*. Donc qui est sujet de la perception du mouvement? [...] L'organisation n'est pas en première personne ni en troisième. [...] Comparer la perception à une lecture. Les "signes" ou données "objectives" sont enregistrés sur appareil, s'inscrivent dans un "champ" qui est "en charge" et qui leur donne valeur situationnelle, toute perception est modulation d'une situation mais celui qui est situé n'est pas un *Je pense* »².

Revenons à notre exemple, *Danser, de peur...* À mesure que le spectacle progresse, la disposition du spectateur se modifie : on se familiarise avec l'austérité de la pièce et l'attitude de retenue des interprètes, des mouvements récurrents se dégagent et un style gestuel se dessine. Certains membres du public consentent à ce dénuement et s'installent dans les structures et principes à l'œuvre, ils se laissent concerner par la fragilité qui se dévoile, surprendre et pénétrer par l'expressivité du travail sur la respiration. Cette danse, qui peut d'abord sembler un aride jeu de combinatoires, associant la complexité à la raideur de savants calculs, se révèle vibrante d'affectivité. La concentration des danseurs ne témoignerait pas de l'exécution scrupuleuse et appliquée d'une partition, voire d'une prescription chorégraphique, mais elle attesterait du soin avec lequel les mouvements s'amorcent, se déploient, se rencontrent et se conjuguent, de l'attention que chacun porte à ce qui émerge et émane des corps, des individus qui se meuvent et se montrent, comme de ceux qui demeurent immobiles dans l'obscurité et observent. Les interprètes exposent moins ce qu'ils ont à faire et qu'ils effectuent, qu'ils ne cherchent à produire et conserver les conditions propices à la manifestation et à la satis-

1 Le génitif peut ici s'entendre aussi bien dans son emploi objectif (le spectateur appréhende les idées) que dans son emploi subjectif (les idées appréhendent le spectateur).

2 *Le Monde sensible et le monde de l'expression*, p.104.

faction d'un désir enfoui – désir qui creuse et élance, qui tend, à la fois et sans contradiction douloureuse, vers la réalisation des différences, des écarts et du multiple, d'une part, et vers la production d'échanges, d'actes de partage et de communi(cati)on d'autre part. Le spectacle s'annonce, du moins pour certains, hermétique, rétif à la circulation des affects et du sens, à la propagation de courants et aux empiètements, et il s'avère finalement poreux, expressif, incitant à la participation, à l'investissement tout en résistant à la violence des tentations fusionnelles, à l'emportement et à l'arrachement. L'événement exige vigilance et délicatesse, mais il n'en est pas moins fécond et audacieux. Les danseurs n'exhibent ni leur corps ni leurs compétences motrices, ils se dérobent à la production d'idoles, mais ils ne se refusent pas pour autant à la présentation publique et spectaculaire de la danse : ils invitent à parcourir l'intégralité du chemin qui conduit au mouvement, font de la danse une genèse, un processus dont des propositions, des tentatives jaillissent. La rencontre et les échanges qui s'accomplissent au cours de cette pièce supposent que chacun traverse l'expérience effective d'un désir d'échanges, s'avance confiant, sans raideurs inutiles, et s'aventure finalement désarmé dans les contrées de cette expression. De la perception à la compréhension, le spectateur est donc convié à rejoindre le point de bascule articulant généralité, individualité et communauté, à accompagner la saillie en porte-à-faux des différences et de leur mise en partage depuis l'appropriation des secrètes pulsations de la vie.

Interrogeant la nature du sens engendré au cours des pièces de danse contemporaine, c'est-à-dire d'œuvres sans *medium* assigné, ni code propre, dont l'expressivité ne passe pas par l'emploi d'un lexique ni d'une syntaxe chorégraphiques institués, je suis partie d'un constat : quand les interprètes de ces œuvres prennent la parole, les discours qu'ils prononcent ne se dissocient pas du reste de la phénoménalité du spectacle ni ne le surplombent, l'élocution s'inscrit au contraire dans l'avoir lieu de la danse et participe de son apparaître comme de son signifier. La verbalisation se présente comme une production signifiant en vertu de sa dimension motrice, en tant qu'elle est un acte, une conduite. De l'éclosion d'une idée au bord des lèvres de celui qui parle à l'émergence d'un vecteur, d'une orientation symbolique au cœur d'un foisonnement d'apparitions sensibles, on aurait donc toujours affaire à une même dynamique de symbolisation, à une même échappée expressive, en porte-à-faux sur les phénomènes qui la supportent. Malgré ses spécificités, l'expression verbale ne s'abstrait pas des apparitions visuelles et sonores dont elle procède, elle prolonge une puissance qu'elle ne crée ni n'achève. Participant au déploiement d'une danse, la parole révèle le basculement,

la saillie en porte-à-faux qu'elle est, elle se donne comme phénoménalisation dont les configurations font sens. Les spectacles chorégraphiques contemporains mettent donc au jour la nature fondamentalement silencieuse et motrice de toute expression, y compris discursive, et manifestent, en le mettant en œuvre, le porte-à-faux par lequel une gesticulation s'organise autour d'une signification.

De ce constat, je suis passée à l'examen de cette expression. À la suite de Merleau-Ponty, j'ai décrit l'opération signifiante comme mise en tension de normes par l'éruption d'écarts. L'élaboration d'emblèmes s'appuierait sur la sollicitation, le réveil et l'ébranlement de codes institués, acquis et communs. Des systèmes symboliques, sillonnant les corps comme les objets, des signes, vocaux, gestuels ou matériels, reproduits, déformés, hybridés ou caricaturés, et des règles, régissant l'usage de ces langues empruntées, suivies ou transgressées, sont ainsi mis au travail et en branle, requis et perturbés. Les idées émergeant au cours des spectacles de danse procèdent de déséquilibres, de désordres, de chancellements, d'effritements, d'accentuations et de frictions, les significations résultent d'une sortie hors de l'aplomb des usages, d'un élan trouvant ses ressorts dans les supports même qu'il ébranle.

Dans un dernier temps, j'ai établi que cette production sémantique à même la production phénoménale, cette icônicité des œuvres de danse contemporaine est comprise par les spectateurs dès lors que ces derniers s'y disposent et s'ajustent à l'événement auquel ils participent sans pouvoir le diriger ni le prévoir. La saisie des emblèmes engendrés par une pièce chorégraphique exigeraient une forme d'abandon actif, d'attitude ouverte et un effort d'accompagnement afin d'arpenter les serpentements du sens et de discerner les scintillements signifiants qu'elle dévoile et invite à s'approprier. La compréhension faisant partie intégrante de l'accomplissement de l'expression, elle ne consiste pas à recevoir, à se livrer passivement au « remplissement signitif »¹ mais à accueillir, c'est-à-dire à aller au devant, tout en se laissant surprendre, à suivre sans être traîné, à consentir à l'aspiration, à répondre à l'invitation espérée et ressentie, tout en se maintenant à la barre de son embarcation. Et j'ai montré que la confiance du spectateur ne concerne pas seulement la donation du sens mais aussi l'existence et l'activation en lui d'une faculté de comprendre les opérations signifiantes à l'œuvre. Le spectateur s'en remettrait à une lumière dont il ne contrôle ni la présence ni l'usage, admettant qu'elle l'éclairera opportunément. Alors, le plaisir de participer à un événement

1 Expression husserlienne, désignant l'intuition du sens, résultant d'une visée à vide et aboutissant à un sentiment de reconnaissance ou d'évidence, d'exhaustion complète, sans faille, ni hiatus, donc sans obscurité, ni ambigüité.

chorégraphique dont la danse se détermine à mesure qu'elle se déploie tiendrait aussi à la satisfaction de se révéler, le cas échéant, capable d'appréhender des idées sensibles inédites, d'élargir et d'enrichir son horizon symbolique et d'éprouver d'autres modalités et niveaux d'intelligence du sens qu'à l'ordinaire. Si cette expérience n'est pas exempte d'obscurité, de flottements, d'oscillations et de renversements, si l'expression, c'est-à-dire la production et la compréhension, le surgissement et l'appréhension de significations au cours des œuvres de danse contemporaine peut s'avérer incertaine, nébuleuse ou problématique, elle relève bien de la communication, car des idées s'avèrent mises en circulation et offertes en partage. Le désir de sens dont la production symbolique surgit n'aboutit pas à un éclatement, à une différenciation fragmentaire des vécus et des interprétations, mais génère une saillie commune, un « sens commun »¹.

1 Notion aristotélicienne, retravaillée par Kant puis par Arendt. Elle désigne à la fois un mode de donation signifiante et une faculté de comprendre. Elle porte à son comble la « *co-naissance* » puisqu'elle est l'acte commun du sensible et du sentant, de l'appel et de la réponse, mais aussi engendrement d'un lien, d'un élément mutuel, partagé.

3.

Le désir de communication

Yves-Noël Genod a créé deux *Hamlet*. La première version¹ se déroule sur un plateau de théâtre encombré d'objets plus ou moins abîmés (livres, pochettes de disques, photographies, reproductions de tableaux, vêtements, meubles, récipients et divers fragments dont la provenance n'est pas toujours identifiable) et embrumé par un nuage de fumée s'épaississant au cours du spectacle (*cf.* photographies ci-contre). La seconde² version s'est jouée à la Ménagerie de verre, dans le « garage », sans décor, à même le béton et dans une semi-pénombre. Le spectateur s'interroge d'emblée concernant les pré-requis nécessaires ou utiles à la compréhension de ces *Hamlet*. Faut-il connaître le texte de Shakespeare ? Le cas échéant, quel degré de familiarité avec sa lettre et ses diverses mises en scène et interprétations est supposé ? Est-il préférable, voire indispensable, pour appréhender la seconde version montée par Yves-Noël Genod, d'avoir assisté à la première ? Et pour recevoir cette première forme faut-il connaître et reconnaître les références culturelles dont le décor foisonne ? Les interrogations se multiplient encore au cours de ces pièces, puisque chaque interprète joue avec une pluralité de signes, de symboles, de lieux communs et d'archétypes, sans qu'aucun véritable principe organisateur ne se distingue ; aucun fil ne relie clairement les diverses gesticulations, déambulations et manipulations d'un même acteur, ni les comportements des différents protagonistes. Chacune des deux versions d'*Hamlet* présente à la fois une prolifé-

1 Créé à l'occasion du festival 100 Dessus Dessous, à La Villette, le 12 décembre 2007.

2 Recréé à l'occasion du festival Étrange Cargo, à la Ménagerie de verre, à Paris, le 1er avril 2008.

ration de phénomènes signifiants et une propension à l'absurdité ou à l'hermétisme. Dans un même mouvement, ces œuvres s'avèrent productrices et destructrices de sens. Le désir de comprendre est ainsi attisé, sans trouver le repos de la certitude. Le spectateur en quête de repères, d'expressions connues et communes se confronte à un déferlement d'indices divergents et désordonnés. Son bagage culturel, sa faculté d'interprétation et même son inventivité sont sollicités : assister à la pièce et la comprendre, répondre à son invitation et aux envies qu'elle éveille, c'est non seulement l'approcher, se disposer à la découvrir, mais aussi participer à son avènement¹, à son apparaître comme à son signifier. *Hamlet* promet, exhorte et gratifie. Sa fécondité expressive s'accompagne d'un appel. Le foisonnement signifiant de la première version et l'austère étrangeté de la seconde interrogent le public ; pour s'orienter dans ces pièces et en saisir les axes, il faut fournir un effort tout en restant souple. La donation sémantique est généreuse, gratuite et profuse, mais les spectateurs doivent apporter leur concours à sa réalisation, c'est-à-dire à l'émergence, la mise en circulation et l'accueil des significations proposées.

Dans son cours intitulé « Le problème de la passivité : le sommeil, l'inconscient, la mémoire », Merleau-Ponty étudie la pensée onirique et explique qu'elle n'obéit certes pas aux lois régissant la nature, la rationalité, la langue ou la société, mais qu'elle ne résulte pour autant ni du renoncement à tout ordre ni du hasard, et qu'elle ne sombre pas dans l'absurdité et l'indifférenciation. Associant curieusement divers fragments de notre vie et y mêlant des éléments imaginaires, les rêves émeuvent, déroutent, inquiètent ou amusent et ouvrent des perspectives inattendues. À la faveur d'une remémoration ou d'une rêverie éveillée, leur irruption au cœur de la conscience vigile interpelle, interroge et attise la curiosité. Face à ces signifiants implexes, rétifs aux normes logiques et empiriques, le rêveur se sent à la fois auteur, acteur principal et spectateur sidéré de sa vie onirique. Il admet que ces songes sont les siens et constate pourtant qu'ils lui résistent, que leur compréhension est problématique. Les *Hamlet* d'Yves-Noël Genod apparaissent également comme des productions expressives et équivoques, des propositions riches d'une signifiante qui ne se livre cependant qu'obli-

1 R. Barbaras insiste sur l'importance de la référence à Valéry dans l'esthésiologie de Merleau-Ponty : la perception, animée par un désir d'absolu, serait déjà appel et initiation à la production et au partage, et cet entrelacement de l'*aisthesis* et de la *poiesis* se révélerait particulièrement dans l'art, dans le geste de l'artiste comme dans la si mal nommée réception :

« la première conséquence de l'analyse de Valéry est de neutraliser la différence entre le point de vue de la création et celui de la sensibilité ou de la perception [...]. La production est le mode de perception adéquat à la présence spécifique de l'œuvre. Agir créateur et éprouver sont intrinsèquement liés comme les moments intérieurs de l'épreuve esthétique en tant que cette épreuve est celle d'un désir. Bref, il n'y a d'émotion esthétique que comme co-motion ». [*Vie et intentionnalité*, op. cit., p.206]

quement. Comme le rêveur se met à l'école des songes pour en apprendre le fonctionnement symbolique, en saisir les principes de condensation, de déplacement et de figuration, le spectateur des *Hamlet* d'Yves-Noël Genod découvre les modalités d'emploi et d'organisation des signes à mesure que les pièces se déroulent. Les procédures expressives se dévoilent alors même qu'elles sont mises en œuvre pour générer du sens. Le spectateur s'efforce de suivre et d'interpréter l'opération d'expression chorégraphique, comme on tâche de pénétrer le travail du rêve. Il cherche à se repérer et à évaluer l'investissement auquel il consent pour finalement comprendre. On peut affirmer de ces pièces ce que Merleau-Ponty note concernant le rêve : « il y a imminence du sens latent »¹, « ce qui empêche de dire ouvertement le sens latent, c'est que l'idée même de *ouvertement* ou de *l'exactitude* n'a pas de sens ici ». L'opération expressive creuse « un certain vide »², « un manque » et éveille « un vœu muet ». De cette façon les *Hamlet* éveillent « le pressentiment d'une signification autre et neuve » et, à travers les méandres et les raccourcis d'une « rêverie herméneutique »³, attirent le spectateur vers le « foyer virtuel »⁴ du signifier. Inutile de s'arrêter sur chaque objet présent, sur chaque trace, chaque geste effectué et chaque parole prononcée, inutile de formuler et de lister toutes les interrogations soulevées, les lacunes discernées et de s'enquérir des réponses et des substituts offerts, inutile d'espérer une clé qui permettrait de déchiffrer ces énigmatiques spectacles, ce serait se rendre aussi sourd et aveugle à ce qui a lieu et s'énonce que celui qui cherche à combler les manques, redresser les lignes narratives, rectifier les erreurs historiques et les fautes logiques d'un rêve :

« Pas de sens à faire [l']inventaire exhaustif du contenu, cf. pas de sens à faire l'inventaire d'un vocabulaire [...]. Les éléments ne sont pas traversés par rayons de pensée catégoriale : [le] "rayonnement" [s'effectue] à partir de "plusieurs centres" : [les notions de] richesse et pauvreté du rêve ne signifient rien absolument »⁵.

Merleau-Ponty décrit l'expression onirique comme un ensemble de tendances et d'échos, un processus dont les données manifestes ne valent qu'en vertu des vecteurs qui les traversent, des points de bascule d'où elles surgissent et s'échappent en porte-à-faux. Par exemple le philosophe rappelle qu'un décalage peut apparaître entre les représentations figurant dans un rêve et les sentiments auxquels elles sont associées, les premières ne constituant

1 Cette expression et les suivantes : *L'Institution. La passivité*, p.204.

2 Cette expression et les suivantes : *Signes*, « Sur la phénoménologie du langage », p. 146-147.

3 *L'Institution et la passivité*, p.204.

4 *Psychologie et pédagogie de l'enfant*, « L'expérience d'autrui », p.562.

5 *L'Institution et la passivité*, p.207.

qu'un halo émané de l'expression des seconds dans un contexte de prohibition. De même que le patient et l'analyste ne saisissent les saillies sémantiques à l'œuvre dans un rêve qu'en se livrant à sa dynamique, en prenant le risque de relâcher les défenses du surmoi, d'être surpris, ému ou d'errer; de même, pour que l'expression espérée et promise advienne au cours d'un spectacle de danse contemporaine comme *Hamlet*, pour que la production et la compréhension du sens se réalisent, le spectateur est invité, appelé à s'associer aux ressorts de la pièce, à se joindre au processus d'émergence du sens, avec toute la maladresse, la fantaisie et la persévérance que cette tentative implique.

Comme certains songes, les *Hamlet* d'Yves-Noël Genod peuvent provoquer une réaction de rejet, soulever des résistances : pourquoi chercher le sens s'il se refuse et pourquoi supposer qu'il y en a effectivement si les règles admises et partagées de la communication sont transgressées ? Le porte-à-faux ne trouve pas son équilibre, l'élan dirigé hors de l'aplomb se résout en une chute. Les phénomènes signifiants que le spectacle réinvestit ne sont-ils pas détournés et leur arrangement ne s'écarte-t-il pas de la logique ordinaire justement dans le but d'entraver l'expression ? Les tendances vectorielles que le spectateur discerne pourtant ne proviennent-elles pas de la puissance (intensité et fécondité) de son désir de comprendre, particulièrement aiguillonné et sollicité par l'irruption d'une mosaïque chaotique ? Yves-Noël Genod ne se contente-t-il pas de rassembler des individus, des objets, des signes et des traces dans l'espoir que la foi et la ferveur de certains y décèlent ou y créent un processus signifiant ? Ces pièces ne paraissent pas même relever des registres ironique, satirique ou parodique, si bien qu'elles se dérobent aussi à l'attribution d'une intention contestataire, critique ou simple-

ment moqueuse. Merleau-Ponty, s'opposant à l'analyse freudienne¹, précise que les principes de condensation et de travestissement qui ont cours dans les rêves ne sont pas des procédés de cryptage, ni de tromperie, et que la manifestation symbolique du latent ne relève pas du mensonge, mais permet de dégager et d'emprunter d'originales voies d'accès à la conscience en dépit ou du fait des pressions contraires du refoulement et de la libido. C'est bien pour s'exprimer que les pulsions inconscientes semblent se dissimuler. De la même façon, dans les *Hamlet* d'Yves-Noël Genod, la transgression fonctionne davantage comme un outil que comme un dessein. L'exposition de ce qui demeure ordinairement secret ou fantasmé semble moins servir une intention de provoquer, d'embarrasser ou même d'encourager au désordre² que résulter d'une suspension des interdits inhibiteurs : une permission est accordée à l'impertinence et aux manquements, les situations et comportements réputés grotesques ont droit de cité, ainsi que les apparitions contradictoires, dissonantes, ou accessoires. Ces spectacles invitent à une expérimentation ludique et étrange, à une « surinterprétation »³ dont la finalité et les moyens se rejoignent dans les critères ultimes de l'amusement et de la bizarrerie. Signes et symboles paraissent convoqués et maniés par et pour le plaisir, les normes ne sont

1 Dans ses « Notes sur l'inconscient freudien », publiées en appendice de son cours sur « Le problème de la passivité : le sommeil, l'inconscient, la mémoire », Merleau-Ponty écrit :

« l'autre sens que l'inconscient donne à notre insu à telle perception présente, son activité par laquelle il se saisit de ce qui arrive et le façonne, son pouvoir d'organiser notre vie, [...] cette organisation n'est pas inconsciente au sens d'une fatalité externe, d'un autre pensant et dérivant en moi [...]. L'erreur de Freud est seulement de concevoir cette poussée de l'inconscient, de notre vie distribuée dans tout son champ, passé et présent, proche et lointain, indivise, cohérente, comme une pensée menteuse : Mme B. pensait à K1, désirait le retrouver comme autrefois, et masque cette pensée, ce désir, cette prémonition sous le thème : j'ai rêvé que je rencontrais K2, qui surgit en elle quand elle le rencontre. Certes ce rêve est une invention – Mais non un mensonge : un à peu près – il exprime que la rencontre avec K2 apparaît avec un halo de préexistence, la prémonition est conscience rétrospective que ce présent était préparé dans le passé, le "rêve" exprime l'enjambement du passé sur l'avenir, de l'intérieur sur l'extérieur, qui s'appelle en réalité désir. Et aussi l'enjambement d'un personnage sur un autre. Certes une telle présentation du désir et de la promiscuité les fausse, mais ne les suppose pas actuellement présents dans un inconscient : ils sont sédimentés dans l'impexe de Mme B. C'est cet impexe qui donne à la perception de K2 la valeur d'événement émouvant, et qui fait de lui ce symbole solennel de K1 – Personnage " de couverture " dit Freud – Ce n'est pas tout à fait vrai : K1 diffère de K2, ils communiquent en elle. Il n'y a pas l'apparence et la vérité : leur rapport est de partie à tout. Et la totalité est déjà présente en moi, avant l'analyse, comme promiscuité ». [*L'Institution. La passivité*, p.262-263]

2 Lors de la création de *1er avril*, à la Raffinerie de Bruxelles, le premier avril 2011, j'ai pu constater combien Yves-Noël Genod est en réalité attaché au respect des règles, en particulier au cours de ses spectacles. Quelques rangées de chaises étaient installées sur le plateau, côté jardin, offrant un point de vue sur ce qui se déroulait sur scène et à l'entrée des coulisses. À l'invitation des ouvriers, quelques spectateurs avaient formé une rangée supplémentaire, en s'asseyant devant ces chaises, directement sur le tapis de scène. Durant l'entracte, alors que le chorégraphe circulait dans le public, s'enquérant de la disposition des spectateurs et s'assurant du confort de chacun, il constata qu'un groupe s'était réuni sur le plateau, créant le début d'une nouvelle rangée. Il demanda à ces individus de respecter les alignements initialement prévus et d'occuper des places assises libérées par le départ de certains spectateurs. Face à l'inertie de ces personnes, Yves-Noël Genod de s'écrier : « S'il vous plaît, restez dans le rang ». Il ne parut pas même surpris de s'entendre prononcer pareille phrase.

3 *L'Institution. La passivité*, p.207.

pas refusées mais curieusement combinées, déplacées, outrées, transposées dans un univers excentrique. Cette entreprise jubilatoire ne viserait donc pas la subversion, encore moins l'agression, mais elle se voudrait excitante et festive; l'ambiguïté de ces *Hamlet* inquiète moins qu'elle ne réjouit, et le travail ou plutôt la divagation herméneutique qu'elle occasionne divertit plus qu'elle ne contraint. Les catégories et distinctions usuelles sont délaissées (le mauvais goût ne fonctionne pas plus comme un guide systématique que le bon, la culture populaire pas plus que la savante) au profit de l'unique ambition de créer un événement auquel il serait plaisant de concourir. Alors, la prolifération sémantique des *Hamlet* d'Yves-Noël Genod, qu'elle tienne à la multiplication ou à la disparition des signifiants, constitue davantage un *milieu*, une atmosphère, qu'une finalité; elle ne procède sans doute pas tant de l'intention de communiquer un complexe d'idées, que d'une envie de jouer avec les règles, les principes, les codes et les références culturels et de laisser certains fantasmes s'éveiller, certaines délicieuses transgressions se réaliser. Comme dans les rêves tels que Merleau-Ponty les trouve décrits dans *La Science des rêves*¹, la signification n'est pas un objet offert à la pensée et à l'analyse, mais elle advient comme une déflagration dans le champ de l'expérience de celui qui consent à la laisser résonner pour et par lui. Production et compréhension des opérations de signifiante procèdent d'un acte expressif, d'une conduite ouverte et ont lieu au prix d'un investissement et d'affections. L'expression s'effectue, *se vit* et ne peut être réduite à un acte de transposition, d'extériorisation et d'objectivation d'une vie intérieure.

«La signification est ici, non pas *Sinngebung* (ni chez l'analyste, ni surtout chez le malade), mais accueil fait à un événement dans une situation, situation et événement n'étant pas eux-mêmes *connus*, mais saisis par engagement, perceptivement, comme configuration, épreuve de réalité, relief sur... *i.e.* par des existentiels et non des catégories»².

Les *Hamlet* d'Yves-Noël Genod convient donc le public à participer à la réalisation de leur

1 Les « Notes de lecture » de Merleau-Ponty concernant *La Science des rêves* de S. Freud (traduction d'I. Meyerson, Paris, Alcan, 1926) sont publiées à la suite des notes du cours sur « Le problème de la passivité ». On peut lire :

« Rêver [n'est pas] je pense que. Mais pensée selon noyaux signifiants qui ne sont pas présents comme objets. [...] La passivité : ne peut être comprise qu'à partir de la pensée événementielle. [...] Le fait fondamental, c'est qu'il y a des structures en elles-mêmes non analysées à l'aide desquelles nous "comprenons" tout le reste. C'est que la perception peut avoir sens sans que ses éléments soient composés en une pensée adéquate. C'est qu'une phrase peut être claire sans que le sens des instruments linguistiques qui la composent soit clair. Cf. en quel sens les éléments que l'analyse dégagera des tableaux de Van Gogh (perspective d'insecte) y sont ou n'y sont pas donnés. Le fait fondamental est que la clarté, le sens, la vérité sont devant nous, non en deçà. Nous pouvons nous diriger dans une expérience d'après des styles, des rapports sûrs, sans que cependant la signification organisatrice soit possédée. Et cela finalement parce que la vie de la conscience n'est pas *Sinngebung* au sens constituant mais le fait qu'il advient quelque chose à quelqu'un ». [*Institution. La passivité*, p.280]

2 *Id.*

effusion signifiante, à s'efforcer de les com-prendre ou à s'amuser en prenant part à leur *communication*. Il s'agit pour chaque spectateur de s'associer à un processus, de participer à un jeu dont il ne connaît pas les règles mais qu'il contribue paradoxalement à inventer, de se laisser gagner par une dynamique qui ne se réalise que par l'appropriation réciproque de l'étrangeté de ce qui a lieu et de la curiosité de celui qui y assiste. Le public se fait pour ainsi dire l'instrument d'une musique et plus encore d'une façon de jouer qui le surprend lui-même : il com-prend la signifiante, l'extravagante rêverie qui le traverse et qu'il éprouve comme un piano préparé com-prend les sons qu'il émet.

D'où vient donc cet irréductible désir d'expression, cette foi¹ en la présence et l'accessibilité des significations, cette envie et cette tenace application à comprendre ? Pourquoi les spectateurs manifestent-ils un tel agacement, envers eux-mêmes et/ou la pièce quand ils n'y discernent pas de sens ? Qu'est-ce qui suscite et motive cet effort de compréhension face à des œuvres de danse contemporaine qui n'ont ni tradition ni code assignés, des œuvres qui ne s'entent pas dans un système expressif déterminé ? Le porte-à-faux ne procédant pas d'un débordement ni d'un mouvement de chute arrêté, ni de la persistance automatique d'une dynamique, son ancrage dans un support et sa saillie hors de l'aplomb ne sont ni accidentels ni fugaces, tout en demeurant contingents : une force se dépense, éclate pour ainsi dire au-delà d'elle-même, se déployant dans un imprévisible *surgeon* sur le point de rompre l'équilibre. Ainsi en est-il de l'opération expressive à laquelle les spectateurs de danse contemporaine sont appelés à concourir : la signifiante générée par une pièce chorégraphique n'est pas à extraire de l'apparaître, ni à déchiffrer, elle n'est ni déposée ni indiquée depuis et vers un ailleurs transcendant, et pourtant elle se donne comme une poussée, un travail de la négativité. Parce qu'elles sont publiquement exposées et que leur présentation résulte d'une organisation volontaire, les œuvres de danse contemporaine paraissent non seulement intentionnelles mais animées par un projet de partage, de communication, de diffusion et de propagation d'idées, aussi peu conceptuelles soient-elles. Mais en raison du caractère *contemporain* de la découverte et de la réalisation des modalités de leur expression, l'articulation de l'appa-

1 Je rappelle que Merleau-Ponty nomme « foi perceptive » l'irréductible conviction de percevoir le monde lui-même, celui que les autres êtres sentants habitent et perçoivent également, et donc le sentiment confiant de ne pas avoir à faire à des phénomènes pour soi, des apparences dont on devrait admettre l'inaccessible articulation à l'en soi, voire aux phénomènes perçus par les autres. Par analogie je nomme ici foi expressive l'inclination, que Merleau-Ponty décrit parfois en terme de spontanéité, portant à considérer les phénomènes, et en particulier s'ils sont culturels, comme signifiants et compréhensibles, et à envisager les œuvres d'art comme des manifestations de ce désir d'échange et de communication et comme des preuves de la fécondité de cette tendance.

raître et du signifier s'y trouve interrogée, se révèle comme un enjeu. La contingence et la précarité du porte-à-faux dont le sens émerge, l'investissement requis pour qu'advienne ce surgissement et ce partage se font sentir. L'expression, c'est-à-dire la production, la formulation et la compréhension des significations à l'œuvre, est désirée; elle paraît à la fois incertaine et indispensable. Pour éclairer les motivations de cette persistante tension vers la signification, de cette quête obstinée, je me propose d'entrer plus avant dans la philosophie merleau-pontyenne de l'expression. Le phénoménologue la décrit comme l'épreuve d'un écart inacceptable et irréductible entre le dedans et le dehors, d'un impératif qu'on ne peut complètement exaucer, d'une exigence paradoxale de différenciation et d'identification. De la perception à l'intelligence des algorithmes, la signification proviendrait d'un désir et d'un processus indéfini de conquête. Et dans cet échange d'appels, de demandes, de relances et de manques, les frontières entre l'objet et le sujet, l'émetteur et le récepteur demeurent labiles et floues. Sollicitations et tentatives d'approche se croisent et s'ajustent, sans pour autant que la *libido exprimendi* ne se convertisse en coïncidence ni en certitude, donc sans qu'elle ne se cristallise en une expression parfaitement achevée. Je voudrais montrer que les pièces de danse contemporaine réveillent cette tendance irréductible à présumer une production de sens et à en favoriser l'émergence, au risque de la forcer, de crainte de la manquer.

a] La danse éveille la *libido exprimendi*

*Point d'orgue n°9, PRISES / REPRISES*¹ est un solo résultant de la rencontre d'un dispositif lumineux créé par Yves Godin² et du chorégraphe Denis Mariotte. Malgré le compte à rebours mis en scène par la diminution progressive de l'éclairage pendant la demi-heure que dure la pièce, l'interprète paraît moins pressé par l'urgence d'apparaître qu'oppres-

1 Créé à la Ménagerie de verre, à Paris, le 16 mars 2011.

2 J'ai déjà décrit ce dispositif, et son investissement par Boris Charmatz, pour exposer la façon dont les *qualia* sensibles s'y enchevêtrent.

sé par la peur de se montrer. Il se cache d'abord sous puis derrière un panneau noir. Il tente même de s'échapper de la scène, mais s'y découvre bloqué car le paravent auquel il demeure obstinément accroché s'avère trop grand pour passer l'unique porte permettant de sortir du plateau : Denis Mariotte s'avère paradoxalement retenu dans l'espace d'exposition à cause du panneau qui le protège des regards, il est piégé dans la clarté des bougies qui promettent de briller encore quelques longues dizaines de minutes. Face à cette conduite de fuite hors de l'espace d'exposition, le public sent le poids de son attention et de ses attentes peser sur l'homme qui pourtant a choisi de venir sur scène. Le spectateur constate que sa curiosité, sa disponibilité même se révèlent sources d'une terrifiante pression pour celui qui a pris le risque de répondre à l'invitation d'Yves Godin. Face au spectacle de cet interprète en quête de refuges et d'abris, manifestement tenté par la disparition, se soulève le problème de savoir qui, du spectateur, du concepteur de l'installation et/ou du chorégraphe-danseur, interpelle(nt), sollicite(nt) et met(tent) au travail, qui relève(nt) un défi, s'engage(nt) et porte(nt) cet événement ? En investissant l'installation lumineuse créée par Yves Godin, Denis Mariotte met inévitablement en jeu son apparaître ; pourtant, à contre-courant de la situation spectaculaire dont il a accepté d'être un protagoniste essentiel, comme pour tenter de se l'approprier, pour éprouver sa liberté et éviter de subir les déterminations qui s'imposent à lui, il tente de retenir son inéluctable déversement phénoménal. Faute de maîtriser l'événement qui a lieu, l'épanchement sensible que le dispositif scénique et la présence du public favorisent et que le cadre spatio-temporel prédéfini rend au fond plus incontrôlable encore, l'interprète paraît lutter pour que ce champ qui l'accueille ne l'aspire pas, ne s'ouvre pas indéfiniment comme un gouffre. La liberté et la visibilité qu'on lui offre et qu'il a consenti à prendre en charge semblent menacer de se refermer sur lui comme un piège. Alors, par un effet de renversement, un miroir est tendu au public, l'attention se porte sur le rôle de cette assemblée réunie pour assister à cette danse, chaque spectateur éprouve le confortable refuge que peut constituer sa position, mais il est aussi amené à considérer sa marge de manœuvre, qu'il a pris l'habitude de négliger, et son poids, que les artistes lui dissimulent fréquemment. Le spectateur est amené à *s'interroger* : qu'est-ce que j'attends de cette situation frontale ? Pourquoi m'asseoir avec d'autres personnes sur des gradins plongés dans l'obscurité et observer cet homme s'agitant seul sur scène, dans une lumière décroissante ? Pourquoi rester là, à regarder un interprète en lutte contre sa pleine visibilité ? Qu'est-ce qui me porte à croire que le comportement de cet individu me concerne et m'est adressé ? Pourquoi supposé-je que cet événement génère du sens et le communique ? Alors que le danseur résiste à son épanchement phénoménal,

à l'hémorragie sensible, l'émergence et la circulation de significations se signalent comme condition, motif et finalité de l'événement spectaculaire chorégraphique en cours. Chacun ressent la nécessité, l'aspiration et l'exhortation qui l'incitent et l'engagent à contribuer à cette communication souhaitée et annoncée. Denis Mariotte invite finalement le public à expérimenter cet élan, à com-prendre cette poussée, avant toute tentative interprétative. C'est la dimension dialogique de l'expression qui se dévoile.

Merleau-Ponty discerne cette dimension libidinale et événementielle du porte-à-faux expressif à tous les niveaux de la vie humaine. Tout d'abord, il en décrit l'émergence chez l'enfant. Ce dernier s'initierait à la « parole conquérante », c'est-à-dire à une expressivité créative dans son fond comme dans sa forme, en découvrant l'écart qui existe entre l'image qu'il renvoie et son vécu, donc le décalage dissociant son expérience et celle d'autrui, ou les gestes et attitudes qu'il perçoit chez les autres et l'éprouvé de leurs auteurs. L'exploration de ces hiatus révèle deux menaces : l'aliénation, c'est-à-dire la subjectivité réduite à sa perceptibilité et abandonnée aux regards des autres, et l'isolement, la claustration dans une expérience absolument propre, singulière et incommunicable. À ce danger *répond le désir expressif* de réunir le dedans et le dehors ; face à cette déchirure, la dynamique charnelle, incessamment tendue vers la réversibilité, acquiert une dimension symbolique. La violence et la productivité de ce désir d'identification convertit la perception en création et l'apparaître en signifier. Merleau-Ponty insiste sur le caractère magique de cette expressivité désirée et tentée. Elle consiste en effet, sans garantie, sur la base d'une inclination et par la puissance d'un acte de foi, à envisager la surface phénoménale d'autrui comme voie d'accès à la profondeur de sa personnalité, comme signe de son imprésentable totalité, ou à supposer que l'autre peut comprendre mes gesticulations et plus particulièrement celles que je lui adresse. Le besoin d'échanges et le sentiment qu'ils sont toujours déjà amorcés se manifestent alors dans un penchant à constituer, ou plus exactement à intégrer un « *système circulaire* des projections et des introjections »¹, à participer à son actualisation et à alimenter « la *série indéfinie* des reflets reflétants et des reflets réfléchis ». Cette *libido exprimendi* génère alors une *communication* aux formes diverses : elle motive autant la circulation d'idées abstraites, rigoureusement formulées par des équations mathématiques, que les pratiques festives ou la création artistique. É. Bimbenet observe que Merleau-Ponty désigne parfois la perception d'autrui, les interactions humaines, l'apprentissage du langage, et finalement tout acte d'expression

1 Cette citation et la suivante : *Signes*, « Le philosophe et son ombre », p.292. Je souligne.

comme un « coup de force »¹ : les individus tendent à échanger littéralement leurs points de vue, leurs sentiments et à partager leurs impressions en s'appuyant d'une part sur l'intuition qu'ils sont distincts les uns des autres, qu'il y a une déchirure entre ce que chacun offre en spectacle et ce qu'il éprouve de lui-même, et d'autre part sur la conviction que cet écart doit se résoudre par un mouvement d'identification de et à l'autre, par un processus chiasmique de com-préhension. De l'indivision primordiale, fœtale ou mythique, à la découverte de la différence, et de la multiplicité fragmentée à la com-préhension, la bascule s'éprouve comme un saut mêlant violence et jubilation, une saillie génératrice de perte et de gratification. Et s'agissant d'un tour de « magie », d'une forme de « sorcellerie », elle ne procède pas d'une opération intellectuelle et analytique, d'un laborieux cheminement épistémique vers la vérité mais d'un « rapport d'être »² avec l'autre : l'expression s'avère « une opération pour ainsi dire vitale »³ et « de création »⁴ qui signe à la fois la différenciation des individus et l'impérieux besoin de dépasser les frontières de l'individualité. Le porte-à-faux expressif s'enracine donc dans l'effort fervent de chacun et de l'impulsion convaincue de tous en faveur de l'émergence de significations justes et compréhensibles dans lesquelles la déchirure de la chair trouverait à se panser. Il émane de la rencontre des désirs et de leur audacieuse mise en activité : « rien n'est jamais tout à fait exprimé, rien ne dispense le sujet qui écoute de prendre l'initiative d'une interprétation »⁵.

1 É. Bimbenet écrit :

« Se laisse entendre, dans l'ensemble de l'œuvre de Merleau-Ponty, une sémantique discrète et pourtant décisive du "coup de force". [...] Il subsiste quelque chose de *magique* dans mon rapport à autrui, qui *visé de force* une totalité excédant pourtant sa manifestation, un imprésentable que je ne cesse pourtant de me rendre présent : comme dit Merleau-Ponty, citant Alain, "même les rapports entre les individus les plus sains sont teintés de 'sorcellerie' ". Un tel coup de force, qui *se fait un droit* de ce qui n'est qu'un fait, qui *se donne* l'infini quand ne se donne que le fini, se laisse alors entendre jusque dans l'entreprise de la communication rationnelle. Merleau-Ponty remarque que dans ses démonstrations, l'adulte ne peut pas ne pas se servir de la "méthode directe" qui, caractéristique de l'enfance, consiste à "supposer connu ce qui est inconnu" [*Psychologie et pédagogie de l'enfant*, p.53]. Un professeur de philosophie commence par employer *comme s'ils étaient connus* les termes que ses élèves ne comprendront que plus tard, ou même jamais complètement. Il y a un cercle du commencement, selon lequel on ne peut commencer qu'en connaissant déjà la fin ; or nous savons, au moins depuis Hegel, qu'on ne sort d'un tel cercle que par un *acte violent qui consiste à commencer quand même*, autrement dit à faire *comme si* la fin était connue. La raison démonstrative se précipite au terme de son entreprise, *s'arroge d'emblée le pouvoir* de convaincre, et c'est ainsi qu'elle finit par convaincre. Ce faisant elle use, comme dit Merleau-Ponty dans *La Prose du monde*, d'un "pouvoir inouï" qui est déjà prégnant en toute perception, et plus archaïquement en tout *désir*. [...] Parler, c'est bien sûr tenter de se faire comprendre ; mais c'est d'abord *présupposer qu'on pourra l'être*, c'est faire *comme si* l'autre, quel qu'il soit, sera capable de comprendre – une présupposition qui, dès qu'on l'examine, n'apparaît fondée que sur son propre mouvement ». [*Nature et humanité, op. cit.*, p.302-305. Je souligne]

2 *Psychologie et pédagogie de l'enfant*, « La conscience et l'acquisition du langage », p.59.

3 *Ibid.*, p.30.

4 *Ibid.*, p.46.

5 *Ibid.*, p.29.

Merleau-Ponty décrit également le travail du désir d'expression chez les artistes et leurs publics. Par exemple, il se penche sur le processus par lequel un écrivain trouve et développe son style et offre ainsi à ses lecteurs une voie d'accès vers l'expression de son univers et de ses intentions. La lecture débiterait alors par un jeu d'approches, comme une parade amoureuse au cours de laquelle les désirs se rencontrent et s'alimentent mutuellement, « recherche tâtonnante d'un état d'équilibre qui ne connaît pas clairement son but »¹ ; une négociation s'initie tentant d'établir les conditions de l'expression, de favoriser l'efflorescence du sens ; et, finalement, « si l'auteur est écrivain, [...] le lecteur répond à son appel et le rejoint au centre virtuel de l'écrit, même si ni l'un ni l'autre ne le connaissent »² : du texte surgit « une certaine manière de faire voir le monde », le livre se convertit en « grimoire »³ pour celui qui désire croire en l'improbable jaillissement ici et maintenant d'un processus expressif imprévisible et pourtant compréhensible. Le sens d'une œuvre littéraire ne procède pas seulement des signes inscrits sur la page mais de la conjonction des désirs de l'auteur et du lecteur qu'un échange ait lieu :

« Les mots une fois refroidis retombent sur la page à titre de simples signes, et justement parce qu'ils nous ont projetés bien loin d'eux, il nous semble incroyable que tant de pensées nous soient venues d'eux. C'est pourtant eux qui nous ont parlé à la lecture, quand, soutenus par le mouvement de notre regard et de notre désir, mais aussi le soutenant, le relançant sans défaillance [...] ils étaient grâce à nous et nous étions grâce à eux »⁴.

Le philosophe rend compte de cette aspiration et de cet effort impulsant l'expression artistique, et plus précisément littéraire, en analysant la façon dont Stendhal fait comprendre la perfidie du fiscal Rossi⁵, ou « exprime tacitement »⁶, fait « paraître sous nos yeux [...] la volonté de mort » qui s'installe en Julien Sorel alors qu'elle « n'est nulle part dans les mots ». L'intention qui porte le romancier à écrire ne se dit pas directement mais s'exprime à travers les mots qu'il articule, elle n'a pas pour objet une idée qui s'énoncerait clairement et distinc-

1 *Ibid.*, « Les relations avec autrui chez l'enfant », p.321.

2 Cette citation et la suivante : *Signes*, « Le langage indirect et les voix du silence », p. 124.

3 *La Prose du monde*, « La science et l'expérience de l'expression », p.22.

4 *Ibid.*, p.17.

5 On peut lire, dans « La science et l'expérience de l'expression » :

« Je sais, avant de lire Stendhal, ce que c'est qu'un coquin et je peux donc comprendre ce qu'il veut dire quand il écrit que le fiscal Rossi est un coquin. Mais quand le fiscal Rossi commence à vivre, ce n'est plus lui qui est un coquin, c'est le coquin qui est un fiscal Rossi. J'entre dans la morale de Stendhal par les mots de tout le monde dont il se sert, mais ces mots ont subi entre ses mains une torsion secrète ». [*Ibid.*, p. 18]

6 *Signes*, « Le langage indirect et les voix du silence », p. 123.

tement, elle est une pulsation donnant au texte sa force vivante. Ce que Stendhal exprime ne surgit alors que pour celui qui se laisse aspirer par ce désir qui a motivé l'écriture et l'adresse de l'auteur, pour celui qui veut croire en la vie expressive de la parole stendhalienne. Le lecteur assistera à l'émergence de cette expression non seulement, comme on l'a vu, en apportant sa « connaissance de la langue »¹, ce qu'il sait « sur le sens de ces mots, de ces formes, de cette syntaxe » et « toute une expérience des autres et des événements », mais en outre en identifiant comme telles et en lisant avec ferveur les « incantations magiques » inscrites sur la page, prêt à entrer dans le « tourbillon »² de la *libido exprimendi*. La lecture serait comparable à une relation sexuelle, portée par un désir de communion, où désir et satisfaction se mêlent, où les frontières entre le don et l'accueil, l'attente et la surprise se brouillent ; elle s'avère

« un affrontement entre les corps glorieux et impalpables de ma parole et de celle de l'auteur. [...] Elle nous jette à l'intention signifiante d'autrui, par-delà nos pensées propres comme la perception aux choses mêmes par-delà une perspective dont je ne m'avise qu'après coup »³.

Dans sa conférence intitulée « L'homme et l'adversité »⁴, Merleau-Ponty montre que certains écrivains héritiers de Stendhal sont même parvenus non seulement à éveiller et accomplir le désir expressif mais aussi à en exprimer l'émergence depuis l'expérience du corps. Ils auraient manifesté que, même après l'enfance et l'acquisition du langage, en deçà ou au cœur du désir de dialoguer, de communiquer des idées et de partager nos points de vue, « la conscience du corps est inévitablement hantise d'autrui ». Les récits amoureux de Proust et le *Journal* de Gide par exemple témoigneraient du « va-et-vient de l'être pour soi et de l'être pour autrui »⁵, c'est-à-dire du basculement permanent entre le sentiment de n'être qu'une partie du tout que l'on constitue avec les autres et celui d'avoir une existence singulière à mener sous le regard des autres. Les textes de ces auteurs dévoileraient le désir charnel de posséder et comprendre autrui, de s'identifier à lui, mais aussi d'obtenir son attention et sa reconnaissance. Ils diraient *cela même qui les suscite*, le geste littéraire relayerait, réitérerait et nommerait l'appel venu du

1 Cette citation et les suivantes : *La Prose du monde*, « La science et l'expérience de l'expression », p. 18.

2 Cette citation et les suivantes : *ibid.*, p. 19.

3 *ibid.*, p. 21.

4 Publiée dans *Signes*, p. 365-396.

5 *ibid.*, p. 376.

fond du corps, du premier souffle. En d'autres termes, en inventant une formulation adéquate de la *libido exprimendi*, ces écrivains lui offriraient du même geste une voie de satisfaction.

Enfin, Merleau-Ponty décrit l'élan et le processus libidinal expressifs qui portent l'artiste et le spectateur à la réalisation d'un échange symbolique dans la peinture. Interrogeant l'usage et la fonction des techniques de représentation, il analyse l'apparition et la disparition de la perspective planimétrique à l'échelle de l'histoire de la peinture ou de l'œuvre d'un même peintre, comme Cézanne. Alors que Malraux affirme que l'individu ne s'exprime, ne communique sa singularité qu'en renonçant à cette technique et par conséquent à l'ambition de manifester le monde, Merleau-Ponty montre que technique et expression ne s'excluent pas systématiquement mais s'associent dans le désir. Par exemple, Cézanne aurait imperceptiblement suivi «le chemin d'un *effort* d'expression»¹, se détournant d'abord de la perspective planimétrique «parce qu'il *veut* exprimer par la couleur et que la richesse expressive d'une pomme la fait déborder ses contours», puis ne ressentant plus le «*besoin* d'y déroger parce qu'il cherche l'expression par le tracé»². Il n'adopte pas ses outils en fonction d'«une recette infaillible de fabrication»³, de règles attestées de la représentation conforme, mais il les choisit et les emploie animé par un désir d'exprimer le surgissement du monde, d'éveiller, dans la rencontre du regard du spectateur et de sa toile, la signifiante de l'être au monde. À une échelle historique globale, Merleau-Ponty affirme que, chez les peintres, l'institution, le respect et la transgression des règles de la perspective sont également motivées par une même *libido exprimendi*, c'est-à-dire par un même désir que la toile «nous guide vers une signification qui n'était nulle part avant elle», donc aussi dans l'intention d'alimenter le désir du spectateur qu'advienne une expression partageable de l'exister humain.

On comprend alors l'intérêt de Merleau-Ponty pour la psychanalyse et son opposition à la thèse sartrienne selon laquelle le symbolisme est le symptôme d'une conscience impuissante à atteindre le monde et contrainte d'en produire un *ersatz*. Si l'expression onirique consiste dans la manifestation et le «développement d'un "monde-pour-moi" (monde qui est surtout des rapports avec autrui)»⁴, elle ne révèle pas l'enfermement de la conscience dans un imaginaire solitaire : elle serait, comme toute production symbolique, toujours déjà animée par la *libido exprimendi*, le désir de participer aux échanges par lesquels les individus

1 Cette citation et la suivante : *La Prose du monde*, «L'expression et le dessin enfantin», p.210. Je souligne.

2 *Ibid.*, p.211. Je souligne.

3 *Ibid.*, p.210.

4 *L'Institution. La passivité*, p.200.

communiquent, permutent et transmettent leurs points de vue. Les existences ne se juxtaposent pas et les individus ne se trouvent pas face à face, et ce, aussi bien à l'état de veille que quand ils rêvent, tant dans l'action politique, la parole philosophique que dans la création artistique : s'ils produisent du sens, s'expriment, c'est qu'ils désirent communiquer, ce qui est déjà une façon de se rencontrer et, pour ainsi dire, de communier. La formation d'un surmoi, le refoulement comme la sublimation procèdent de l'inclination de chacun à s'incorporer les autres et à se laisser investir par eux. Au fond, dans le cri de l'enfant naissant jusque dans les recherches mathématiques, en passant par le babil, les mimiques, la conversation ordinaire, la susurration amoureuse, le courrier amical, les débats politiques et les œuvres d'arts, un même aiguillon incite à proposer et comprendre de nouvelles idées et formulations. À la suite de Mélanie Klein pour laquelle la libido n'a pas d'objet, recherche l'absolu et l'identification pure et simple, motive ainsi toutes les formes de relations aux autres et, par conséquent, traverse la totalité des aspects de l'existence humaine, Merleau-Ponty pense le désir charnel de réversibilité comme une tendance asymptotique à réunir et fondre l'extériorité, l'altérité d'un côté, et l'intériorité, le propre, de l'autre côté. Ainsi, note-t-il : « Le désir considéré au point de vue transcendantal = membrure commune de mon monde comme charnel et du monde d'autrui. [...] La communication humaine est aussi "naturelle" que le fonctionnement des sens humains »¹.

En tension vers le *Point d'orgue* de sa disparition, sous une pluie de paillettes que les dernières lueurs des bougies font scintiller, Denis Mariotte manifeste l'irréductibilité et la spontanéité de ce désir d'échange, de partage, et fait de la quête, du questionnement et de l'inquiétude que cette inclination suscite l'objet même de sa proposition. Jouant de la dissimulation ou, plus exactement, exposant ses stratégies de fuite et d'enfouissement et les tentatives de contrôle ou d'endiguement de son apparaître, le danseur amène le public à éprouver la *libido exprimendi*. Chacun se trouve reconduit à l'élan dont surgit le porte-à-faux expressif, mélange de frustration, d'angoisse de l'aliénation (perte de soi) et de l'isolement (perte des autres), de nostalgie de l'indivision et de curiosité pour l'altérité.

1 *La Nature*, p.288.

b] Un désir aiguillonné par l'inquiétude

Chez les spectateurs d'une danse sans *medium* ni langue assignés, c'est-à-dire d'un art sans support prédéterminé sur lequel appuyer le travail de la *libido exprimendi*, le désir que s'instituent les conditions de la signifiante et que se dévoilent ainsi les modalités de l'expression à l'œuvre s'avère d'autant plus pressant et persistant que sa satisfaction, même partielle, s'annonce toujours contingente, incertaine. Ainsi l'interprète de *Point d'orgue* semble-t-il inquiet, presque affolé face à sa situation et à sa tâche : apparaître et signifier ; mais il se montre également tenace et vif, comme enhardi par l'intuition que l'enjeu n'est pas négligeable. Le spectateur soucieux d'accompagner et de favoriser l'éclosion des significations est tenu en haleine par cette tension que le danseur manifeste. Chacun expérimente sa responsabilité dans la mise en œuvre de l'expression, du signifier et du comprendre, et ce d'autant plus que l'avènement du sens ne s'appuie sur aucune autre garantie que la vivacité du désir qui l'appelle, la ténacité de l'effort qui y concourt et la puissance, la fécondité de cette inclination. Puisque, s'agissant de danse contemporaine, les idées émergent et circulent depuis les arrangements, les écarts et les échos qui se révèlent ici et maintenant, à mesure que le spectacle a lieu, le « coup de force », par lequel l'apparaître se convertit en signification et la *libido exprimendi* en communication, s'atteste comme tel. Le surgissement du porte-à-faux sémantique constitue un enjeu de la pièce, et le sentiment du caractère pour ainsi dire magique de son avènement creuse et attise le désir. Au fond, interprète, technicien, administrateur ou spectateur, chacun éprouve son impuissance à pourvoir soi-même à l'inquiétude, au manque et à l'appétence provoqués par le spectacle d'une danse contemporaine, et pour cause puisqu'il en va du rapport aux autres. Pourtant chacun devine le caractère impératif de sa participation au processus d'expression. Je reviens une dernière fois sur l'exemple, récurrent chez Merleau-Ponty, du film montrant Matisse au travail. Le philosophe y perçoit et y décrit la manifestation de cette contingence de la signifiante et, en conséquence, l'impression de mystère provoquée par la saillie expressive. L'artifice du ralenti permettrait de saisir le basculement par lequel le peintre passe d'un flottement, son pinceau vibrant en l'air au bout de son bras, à une touche. Ce geste résolu apparaîtrait comme un saut dont on ne peut prévoir si, ni comment, une fois le tracé inscrit sur la toile et intégré au tout du tableau, il aboutira à une chute ou parviendra

à mener cet envol jusqu'au juste positionnement. L'observation de la suspension du pinceau, que conclut l'application de la couleur, tendrait à propager le désir créateur chez les spectateurs, à leur faire éprouver l'élan indéfini, menacé, confronté à une infinité de possibles et pourtant crânement mené à son terme, porté et éclairé par la conviction qu'un point d'équilibre va surgir. Merleau-Ponty souligne qu'en ralentissant le défilement des images le film invente pour ainsi dire un processus délibératif qui se conclurait par la sélection d'une touche et au rejet de toutes celles qui ne sont pas effectuées, rapprochant le geste du peintre de l'acte créateur du Dieu leibnizien élisant et réalisant le meilleur des mondes possibles. Il ajoute qu'avec cette séquence se révèle le hiatus, la disproportion existant entre l'action de Matisse et ses conséquences : le peintre dépose finalement une fine couche de peinture et la tache de couleur conspire à un mouvement expressif circulant sur la toile, le spectateur constate l'opération par laquelle la touche converge vers le foyer virtuel d'une signification qui la justifie et la transcende. Le public du film est tenu en haleine par l'hésitation de la main du peintre, sent monter l'inquiétude que ce geste demeure stérile, s'interroge finalement sur la possibilité de satisfaire la *libido exprimendi* par le simple dépôt de touches colorées et éprouve soudain le caractère miraculeux de ce qui doit advenir sur cette toile. De même que le basculement de l'intention du peintre à la tâche laissée par le pinceau et de cette trace du mouvement d'un bras à l'expression de cette intention apparaît comme un « coup de force » aussi désirable qu'inespéré, de même, le rassemblement ici et maintenant des interprètes d'une pièce de danse éveille autant qu'elle inquiète et aiguise le désir qu'un événement expressif advienne en vertu de la menée et de l'observation de cette présence. Au cours de *Point d'orgue*, Denis Mariotte demeure d'abord sous ou derrière un paravent, protégé du regard des spectateurs mais aussi des sacs de terre puis de l'averse qui tombent du plafond. Il tente ensuite de se dissimuler dans les marges du plateau, en passant de l'autre côté de la porte qui sépare la scène des coulisses, en se hissant sur les rebords des poutres du plafond ou en creusant le plateau jusqu'à déterrer des ossements comme pour faire une place aux siens. Enfin, il trace à la craie un message que l'eau efface à mesure qu'il l'écrit ; retirant ses vêtements mouillés, il révèle la superposition de pantalons qui dissimulait les formes de son corps ; et pour finir, dans l'obscurité des dernières secondes, il se fond comme une ombre dans le scintillement d'une pluie de paillettes. Ainsi, gesticulant et passant d'une tâche à l'autre, sursautant dans l'apparaître pour mieux y préparer sa disparition, l'interprète manifeste le suspens et la précarité, incarne l'élan et l'effort d'où surgira peut-être, en porte-à-faux, une expression. Il se montre doublement inquiet par l'avènement de l'exprimer : il semble à la fois tenté par la fuite face à la

hauteur de la tâche et de sa responsabilité et désireux de conserver le contrôle sur un processus qui le dépasse. Voilà qu'il exprime l'inquiétude de l'expression, inquiétude qu'elle ait lieu et/ou qu'elle ne puisse advenir, l'inquiétude d'en être et/ou de ne pas y parvenir.

Le surgissement du porte-à-faux sémantique se révèle donc contingent et la responsabilité de sa réalisation s'avère incomber aux protagonistes de l'expression. Un troisième élément entretient et aiguise la *libido exprimendi*: l'effort que la réalisation de l'expression requiert de la part de l'ensemble de ses protagonistes ne consiste pas en une simple dépense d'énergie, en une généreuse contribution, celui qui consent à s'investir dans la communication s'y engage aussi. Les risques pris par ceux qui s'expriment (de s'exposer, de mettre en partage et de laisser circuler, de se confronter à l'in- ou la mécompréhension) laissent d'autant moins indifférents ceux qui reçoivent cette adresse et permettent à l'expression de s'actualiser que ces derniers les endossent également. Le partage symbolique compromet. Merleau-Ponty explique que l'enfant éprouve ces enjeux dès que la *libido exprimendi* s'éveille en lui : la révélation de la déchirure qu'ont provoquée son entrée dans la visibilité et la coupure du cordon ombilical n'éveille pas seulement chez lui un sentiment de nostalgie, d'aliénation et de manque – et donc le désir de trouver une forme symbolique de communion –, elle met également au jour le complexe d'altérité et de filiation qui le sépare et le relie à ses parents d'abord et finalement à tous les autres. La désunion, la menace du rejet et de l'isolement, inquiète autant que la liaison, le péril de l'empiètement. L'enfant se découvre en porte-à-faux et surgit le désir d'identifier ces échanges qui le dépassent et le concernent, de participer à l'entr'expression afin de comprendre ce qui s'y dévoile et de déterminer le rôle auquel il peut et souhaite prétendre. L'alternative qui se présente à lui n'offre pas de choisir entre l'autonomie solitaire et la volonté de participer, mais entre l'illusion de mainmise (sur soi comme sur le tout) et la collaboration consentie. Au cours d'un spectacle chorégraphique, cette inquiétude aiguillonnant le désir de prendre part aux opérations de signifiante et à l'émergence d'un processus expressif s'avère efficiente puisque le spectateur se trouve confronté à un événement générateur de sens et d'échanges qui le concerne et l'engage inévitablement, qu'il y contribue ou s'y refuse. Soucieux d'évaluer et de mesurer son investissement au sein de cette mise en circulation et en partage, de cette *communication* qui le traverse, il tente d'adopter l'attitude et d'inventer l'équilibre qui lui permettront de se laisser interroger et surprendre, de comprendre, donc de participer à l'accomplissement du signifier, mais aussi de prendre position, de choisir l'amplitude et la nature des résonances qu'il accordera à cette signifiante. L'inquiétude proviendrait au fond de cet inévitable et irréductible paradoxe : pour comprendre il faut

collaborer à l'avènement du sens, et il faut comprendre pour apprécier l'effort que l'on consent à cet avènement. Ainsi peut s'expliquer l'agacement des spectateurs qui ne parviennent pas à discerner les significations, auxquelles les opérations expressives demeurent hermétiques, piqués par le sentiment qu'elles se refusent à eux, ou l'exaspération de ceux qui aboutissent à la conclusion qu'une œuvre est absurde, dénuée de toute signification, pour eux comme pour tout autre. L'absence d'échanges symboliques prive de la liberté de choisir sa place et son rôle au sein de l'événement chorégraphique et de la communication qu'il met en œuvre. Les spectateurs se sentent alors pris et exclus par le déroulement d'une pièce à laquelle ils contribuent par leur présence et leur attention sans saisir pourtant ce qui s'y exprime. La frustration ressentie est comparable à celle d'un individu qui se sent étranger à son propre rêve. La *libido exprimendi* ne provient donc pas seulement d'une disposition curieuse, ouverte à la surprise, elle est également aiguillonnée par le souci d'éviter les écueils susceptibles d'entraver ou d'égarer cette quête sans garanties. Il s'agit de résister à la projection narcissique et au repli autistique¹, mais encore de se garder de l'emportement aveugle, d'une adhésion trop immédiate à ce qui apparaît, afin de prévenir toute illusion de fusion et l'embarras, voire le sentiment d'effraction ou d'agression qui peuvent en résulter. Le spectateur désireux de comprendre ce qui arrive et la part qu'il peut et souhaite y prendre cherche un équilibre, entre contribution et réception. Engagé dans le processus expressif, il y prend des risques.

Merleau-Ponty décrit les enjeux de la *libido exprimendi*, et l'inquiétude qui les accompagne, à travers l'exemple du dialogue, tout en précisant que « la fonction du langage n'est qu'un cas particulier du rapport général du moi à autrui »². Il insiste non seulement sur

1 Merleau-Ponty se pose la question du statut et de la persistance des tendances autistiques dans les processus d'acquisition et éventuellement de perte du langage verbal. À ses yeux, l'aspect narcissique des premières formes d'expression s'estompe chez l'adulte mais ne disparaît pas, il demeure au sein même des échanges et de la communication sous la forme de penchants régressifs. Le repli autistique fonctionnerait comme un aiguillon, une indéfectible menace. D'après É. Bimbenet, cette prégnance de l'inclination narcissique au cœur même du désir de dialogue tient à l'ambiguïté du fantasme de fusion : « l'indivision charnelle est à la fois ce qui porte notre avenir, et ce qui interdit à notre humanité de se libérer totalement du passé ; elle est la promesse téléologique de notre humanité, et l'archaïsme indéfectible qui empêchera cette humanité de se réaliser jamais complètement ». [*Nature et humanité, op. cit.*, p.284] En quittant son premier état de confusion, l'enfant s'ouvre à l'altérité et découvre le désir d'identification, mais cette entrée en communication avec les autres répond et doit sans cesse résister à une tendance régressive vers l'indifférenciation : « La conquête de la signification se présenterait alors non pas comme une négation de l'indivision charnelle et en particulier de l'identification au corps maternel mais plutôt comme un approfondissement de cette identification elle-même ». [*Ibid.*, p.277]

2 *Psychologie et pédagogie de l'enfant*, « La conscience et l'acquisition du langage », p.58.

l'engagement de chacun des interlocuteurs dans l'accomplissement de l'expression, dans la réussite de l'opération signifiante, mais aussi sur l'échange et le partage du sens ainsi mis en circulation :

«Se sentir injurié, c'est s'injurier soi-même. Lagache a montré que toute parole était action à deux : lorsque j'écoute autrui parler, je ne suis pas silencieux, j'anticipe déjà sur ses paroles et ma réponse est déjà au moins à l'état d'ébauche, inversement il y a chez celui qui parle croyance implicite en ma compréhension»¹.

Dans l'entreprise de formulation, chacun endosse la responsabilité de la tenue comme de la teneur de la communication, en revanche aucun ne peut prescrire, déterminer, ni assumer seul l'énonciation et l'énoncé.

«Entre [...] moi comme expression et autrui comme expression, il n'y a plus cette alternative qui fait du rapport des consciences une rivalité. Je ne suis pas seulement actif quand je parle, mais je précède ma parole dans l'auditeur ; je ne suis pas passif quand j'écoute, mais je parle... d'après ce que dit l'autre. Parler n'est pas seulement une initiative mienne, écouter n'est pas subir l'initiative de l'autre»².

Une pièce chorégraphique se donnant comme une proposition expressive, les spectateurs se mobilisent pour que le processus de signifiante se réalise : ils sentent que le ferment symbolique de l'œuvre ne lève et n'exalte la pâte phénoménale qui l'abrite et ne se déploie en un événement signifiant qu'à la faveur d'un pétrissage soigneux, patient et puissant, par son public – opération qui ne s'exerce pas du bout des doigts, ni en quelques négligents tours de poignet. Ils éprouvent à la fois la nécessité de leur investissement, leur responsabilité à l'égard de l'accomplissement de l'expression et de ce que cette actualisation dévoile et offre en partage, communique littéralement (rend commun en vertu de la collaboration de ceux qui s'instituent ainsi en opérateurs, récepteurs et porteurs de ce processus). Par exemple, les spectateurs de *Matter*³, de Julie Nioche, éprouvent intensément la tension de leur désir de comprendre, des enjeux de l'expression et de leur investissement dans le processus symbolique. Dès qu'ils prennent connaissance du titre de cette pièce, le cas échéant, ils se savent et se sentent concernés. Au début du spectacle, ils sont interpellés par la découverte des quatre danseuses, qui se succèdent d'abord pour quatre solos, exposant des morphologies, des attitudes, des gestes et des façons de se mouvoir très singulières, mais aussi par les costumes – des

1 *Id.*

2 *La Prose du monde*, « La perception d'autrui et le dialogue », p. 199-200.

3 Créé dans le cadre du Festival Art Danse, à Dijon, au Théâtre Dijon-Bourgogne, le 4 avril 2008.

robes et des couvre-chefs en papier blanc – qu’une couturière vient achever sur scène en les refermant sur les corps des interprètes et que certains mouvements et la présence d’eau sur le plateau rendent particulièrement éphémères. Surgissent des images de mariées, de nonnes, de bonnes, de mannequins, *etc.*, mais aussi des gestes enfantins – confection de costumes en papier crépon, simulacres de mariage ou de vie de princesse, parodies de maternité et de maternage. Puis, de nouveaux effets de sens et de nouvelles émotions surgissent avec la modification du décor : de l’eau s’écoule, est endiguée dans une forme de marre et se colore progressivement en noir. Les corps des danseuses claquent sur l’eau et éclaboussent, certains mouvements provoquent des glissades, des dérapages et des chutes, si bien que les robes en papier se tachent, se délitent et se déchirent (fig. 1, 2 et 3). Certains spectateurs sont déconcertés, gênés, même consternés ou interdits face au télescopage de ces images de femmes immaculées, rêvées, imitées, adonnées ou sacrifiées au service d’un autre, et de ces phénomènes de ruissellement, de souillure, de dérèglement, de dégradation et de débâcle. Pour d’autres, ces apparitions et évocations frisent le lieu commun, trivial ou grossier ; au mieux elles les irritent, au pire elles les ennuient, éventuellement jusqu’à l’indifférence. Durant les dernières minutes du spectacle, les cris des interprètes et leurs mouvements frénétiques de contraction, de révulsion et de convulsion s’avèrent insupportables ou inadmissibles pour une partie du public, soit en raison des significations qui en émergent concernant l’hystérie et la claustration des femmes, soit au contraire parce que cette dépense d’énergie paraît vaine, absurde (fig. 4). Par cette rapide description, on comprend que *Matter* de Julie Nioche interpelle fortement, touche et provoque des réactions vives chez les spectateurs. Cette pièce soulève en effet des enjeux affectifs et idéologiques brûlants, relatifs aux fondations de l’intimité comme de la collectivité. Les individus qui assistent à ce spectacle éprouvent leur présence, leur attention et leur effort herméneutique à la fois comme une contribution indispensable à l’éclosion du sens et comme un engagement dans la mise en circulation de significations qui concernent tous et chacun. Le désir que surgisse le porte-à-faux expressif est donc attisé par le souci du spectateur d’apprécier sa participation, son implication dans cette expression.

Nous avons vu que les œuvres de danse contemporaine éveillent et révèlent la *libido exprimens* qui donne son impulsion au « coup de force » par lequel du sens émerge de l’événement phénoménal. L’intensité et la persistance de ce désir tiennent en partie au paradoxe qui le traversent : la communication humaine, les échanges symboliques s’avèrent irréductibles, inévitables (leur absence ou leur obstruction étant également signifiante) et pourtant

contingents, incertains, précaires et toujours partiels. C'est pourquoi Merleau-Ponty affirme qu'il y a toujours déjà tentative de reconnaissance et d'entente mutuelles, dialogue, qu'il soit ou non identifié, contrôlé, fructueux, clair, *etc.*

«Par mon langage et par mon corps, je suis accommodé à autrui. La distance même que le sujet normal met entre soi et autrui, la claire distinction du parler et de l'entendre est une des modalités du système des sujets incarnés. L'hallucination verbale en est une autre. S'il arrive que le malade croie qu'on lui parle, tandis que c'est lui qui parle en effet, le principe de cette aliénation se trouve dans la situation de tout homme : comme sujet incarné, je suis exposé à autrui, comme d'ailleurs autrui à moi-même, et je m'identifie à lui qui parle devant moi. Parler et entendre, action et perception ne sont pour moi des opérations toutes différentes que quand je réfléchis»¹.

Au cours des spectacles de danse contemporaine, le désir de contribuer à la production et à la circulation de sens est amplifié par la situation d'exposition et la présence d'interprètes : tout porte à supposer que l'œuvre qui se déroule consiste en une adresse expressive et à croire que ce qui arrive et s'expose se propose comme un processus signifiant. Le surgissement du porte-à-faux sémantique étant contingent et dépendant de l'élan libidinal comme de l'investissement de ceux qui y participent, le désir de comprendre s'accompagne d'un appel à s'engager et à concourir à son éclosion. La curiosité, l'inclination à favoriser l'expression et le penchant herméneutique ne relèvent pas seulement d'un mouvement d'ouverture, mais aussi d'un souci de liberté. Le spectateur se sent impliqué dans l'avènement et la mise en circulation du sens, et désire donc identifier ce qui s'exprime, mesurer son investissement, déterminer et endosser le rôle qui lui paraît le plus approprié au sein de cette expression. Son indifférence à l'égard de la signification au profit de la seule considération des apparitions sensibles serait alors le symptôme d'un échec : le spectateur se sentirait si peu concerné par le processus de production symbolique en cours qu'il laisserait les phénomènes surgir et glisser en un flux absurde, demeurerait sourd à toute sollicitation en faveur du travail d'élaboration sémantique. Dans ce cas de stérilité expressive de la danse, le spectacle frustre la *libido exprimens* au point de la décourager, de la dissiper, il (se) perd dans la répétition stérile du connu ou dans un hermétisme impénétrable. Une œuvre de danse contemporaine ne se déploie qu'à condition d'éveiller et d'alimenter le désir de participer à son processus d'expression, c'est-à-dire à condition que son public préfère s'investir, consentir à l'effort requis, plutôt que risquer de manquer les échanges symboliques susceptibles de se réaliser. En deçà de la proposition

1 *La Prose du monde*, « La science et l'expérience de l'expression », p.27.

et de la formulation de telle ou telle signification, ainsi soumise au jugement du public, les spectateurs éprouvent l'appel et la poussée qui amènent à prendre part aux jeux de substitutions et de partage symboliques auxquels une pièce invite. Au fond, ils se trouvent traversés par l'élan constitutif de l'œuvre, par l'impulsion même sans laquelle il n'y aurait ni création, ni présentation publique, ni processus expressif.

Mais si la collaboration au porte-à-faux sémantique ressortit à la dynamique charnelle de réversion, du désir de communiquer, la *libido exprimendi* se détourne-t-elle des écarts, des différences particulières ? Le désir de comprendre motivant l'investissement du spectateur dans l'expression chorégraphique serait-il comparable à celui du Grec participant aux fêtes dionysiaques, du moins tel que Nietzsche¹ le décrit ? La saillie signifiante espérée et promise relèverait-elle de l'ivresse joyeuse brisant le principe d'individuation au profit d'une coïncidence avec la puissance sauvage et créatrice de la nature ? Si l'expression consiste dans une forme d'identification et de communion, faut-il supposer qu'elle est rétive à la singularité et à la déconcertante émergence d'idées neuves, étranges, voire problématiques ? Le désir de comprendre se limite-t-il à un désir de reconnaître, de ramener l'inconnu au connu, le singulier au commun ?

1 Au paragraphe 2 de *L'Origine de la tragédie*, Nietzsche décrit la danse à la fois comme un moyen et une attestation de l'ivresse, de la communion des individus entre eux et avec la Nature au cours des fêtes dionysiaques :

« À travers ces fêtes grecques passe comme un soupir sentimental de la nature gémissant sur son morcellement en individus. [...] L'homme est entraîné à l'exaltation la plus haute de toutes ses facultés symboliques ; il ressent et veut exprimer des sentiments qu'il n'a jamais éprouvés jusqu'alors : le voile de Maïa s'est déchiré devant ses yeux ; comme génie tutélaire de l'espèce, de la nature elle-même, il est devenu l'Un-absolu. Désormais, l'essence de la nature doit s'exprimer symboliquement ; un nouveau monde de symboles est nécessaire, toute la symbolique corporelle enfin ; non seulement la symbolique des lèvres, du visage, de la parole, mais encore toutes les attitudes et les gestes de la danse, rythmant les mouvements de tous les membres ». [*L'Origine de la tragédie dans l'esprit de la musique, ou Hellénisme et Pessimisme*, trad. J. Marnold et J. Morland, in : *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Mercure de France, 1901, p.37-38]

c] Communication et expression de la singularité : défaire les lieux communs

Sur le plateau noir, une estrade blanche ceinte de rambardes et éclairée par quatre rangées de projecteurs ; sur l'estrade, une tribune. Au sol, affublée d'une coiffe amérindienne, une femme d'une quarantaine d'années, nue, peau mâte, longue chevelure noire. Elle se tord, se tend, se cabre, fait entendre le claquement de son corps sur le tapis de scène, s'expose et se contorsionne sans considération de pudeur ni de joliesse. De l'extrémité de ses pieds jusqu'aux longs doigts de ses mains, ses muscles et ses tendons s'étirent et se replient. Elle adopte d'étranges postures, certaines plutôt recroquevillées, fœtales, et d'autres davantage extatiques, révoltées. Puis la danseuse se lève et se saisit d'un drapeau aux couleurs de la France. Sur la voix de Joséphine Backer chantant ses deux amours, elle s'enveloppe dans le tissu tricolore et le noue comme un pagne. Sans qu'elle paraisse s'en soucier, ses mouvements font remonter le vêtement, qui ne couvre alors plus que sa taille. Enfin, elle gagne la tribune et se positionne face au microphone : son index se lève vers le ciel, elle toise le public, sa bouche s'ouvre et se ferme, se tord. Pourtant, le silence demeure, le discours est muet.

Au cours de ce *Self portrait camouflage*¹, Latifa Laâbissi se confronte à certains lieux communs attachés à son statut de femme, de type arabe, française, fille d'immigrés marocains, artiste, danseuse et chorégraphe. Elle manifeste l'inadéquation, violente et grotesque à la fois et, sous les variations formelles et superficielles, la persistance, voire l'arriération des représentations ordinaires de l'altérité, de la féminité, de la création, de la danse, *etc.* et des clichés concernant l'allogène et l'autochtone, la civilisation et la barbarie, l'appartenance et l'intégration. Sans livrer d'explications biographiques, anthropologiques, sociologiques ou politiques, elle expose la résistance de son individualité aux catégories abstraites et souligne la tendance prescriptive plus que descriptive, occultante plus qu'éclairante de ces classifications. Latifa Laâbissi figure et illustre notamment certains attributs et jugements (la concer-

1

Créé au Centre Georges Pompidou, à Paris, le 5 avril 2006.

nant, ou concernant plus généralement ceux qui, comme elle, sont artistes, et/ou typés, et/ou femmes, *etc.*) caractéristiques d'une conception française, impérialiste et phallocratique du monde. Elle mobilise et investit, comme on essaierait des vêtements, certaines qualités caricaturales (bestialité, hystérie, difformité, grossièreté, *etc.*) dont on a pu murmurer le nom sur son passage, que l'on martèle comme des vérités dans certains cercles et qui, à force de répétition, finissent par sembler vraisemblables à certains (*cf.* photographies ci-contre). Elle multiplie les menées à l'égard des étiquettes qu'elle se voit assigner : on assiste à ses tentatives de conformation, d'assouplissement, de dénonciation ironique, de prise de distance, *etc.* Face aux hiatus et aux stridences provoqués par les contorsions appliquées et patientes de la danseuse, on ressent la gêne de certains spectateurs, accompagnée de quelques éclats de rire. De quoi rit-on ? Du ridicule des lieux communs mobilisés, manifestement inadéquats ? De l'irréductibilité de l'individualité ? De la pénible et disharmonieuse tentative de concordance de cette femme qui s'expose et des étiquettes qu'on lui accole ? Des entreprises d'usurpation auxquelles la danseuse semble s'adonner à l'égard de fonctions qu'on imagine faites pour d'autres et des effets de carambolage ou d'infraction qui en résultent ? Quoi qu'il en soit, par ces éclats s'attestent l'émergence d'une expression singulière et la saisie de sa puissance signifiante.

Les analyses bergsoniennes du *Rire* éclairent cette réaction du public, paradoxale sous certains aspects, face à une femme qui se montre aux prises avec des idées toutes faites, des représentations génériques, des automatismes idéologiques en circulation dans sa propre société. Le philosophe explique que l'on rit d'un individu quand il bute sur une circonstance inattendue au lieu d'adapter sa conduite aux particularités du contexte : l'étourdi agit abstraitement, s'oublie lui-même, perd de vue l'infini variabilité de son milieu et l'attention que toute action exige. On se moque alors de sa raideur et de sa maladresse, du manque de vivacité et de vitalité dont son comportement témoigne. Le rire soulignerait et soutiendrait l'effort nécessaire à la menée d'une existence humaine, à la vie tant individuelle que collective. D'une part, les rieurs se sentent concernés et pour ainsi dire menacés par cette dégradation de la vigilance dont ils sont les témoins : ils la pointent et la sanctionnent pour s'en prémunir et l'endiguer. D'autre part, leurs éclats réveillent et châtient symboliquement le quasi-somnambule, l'incitant à se méfier de ce penchant pour l'alanguissement et à s'en guérir. Enfin, la moquerie constitue pour tous un avertissement, un rappel à l'ordre ou plus exactement à la vie : elle dénonce la primauté accordée aux automatismes acquis au détriment des particularités inattendues, la relégation de l'expression singulière au profit des sillons habituels et géné-

raux. Héritier de ces analyses, Merleau-Ponty nomme « stéréotypes » les places et fonctions sociales prédéfinies et désignées, traçant d'avance les contours de la conduite attendue, à l'image d'un costume de prêt-à-porter coupé sur un modèle normalisé, dissimulant les particularités individuelles les moins saillantes mais soulignant les formes les plus éloignées de la norme (instituée par le biais d'un inextricable mélange de moyenne statistique et d'idéal). Il compare alors l'expressivité des gestes et attitudes du comédien de génie, qui paraît devenir le personnage qu'il joue, et celle d'un individu qui, au lieu de se fondre dans les déterminations de sa situation, se l'approprie et l'adapte à ses caractéristiques singulières.

« L'expression de soi dans la vie est semblable au comportement d'un rôle ; à travers ce comportement, j'aperçois une initiative en train de se lier. Dans les moments féconds seulement j'ai l'impression de percevoir non pas un rôle mais d'assister à quelqu'un, à la manifestation d'autrui. La perception d'autrui est celle d'une liberté qui transparaît à travers la situation en même temps qu'elle la transforme. *On n'aime pas que des qualités mais on n'aime qu'à travers des qualités.* Mais alors autrui, en tant que vivant, est toujours menacé par la possibilité de stéréotypie que renferme son rôle : il peut disparaître et ne laisser que son rôle. Autrui peut m'apparaître tel qu'il est réellement mais il m'est donné aussi en tant que caché.

Autrui ne fait que transparaître : il apparaît comme sens vivant, sens qui se conserve ou qui se dégrade. »¹

À la lumière de ces lignes, on peut affirmer que, dans son *Self portrait camouflage*, Latifa Laâbissi tente de déjouer ces stéréotypes, d'échapper aux rôles qu'on veut lui voir endosser ou qu'elle pourrait être tentée d'incarner. Elle expose l'inadéquation des costumes préexistants, qu'on lui demande de porter ou qu'elle inclinerait à revêtir, pour mieux souligner sa singularité, manifester son idiosyncrasie et s'efforcer de l'exprimer. Elle se confronte volontairement et publiquement aux attributs quasi-séculaires que son comportement devrait confirmer et que son travail d'artiste contemporaine pourrait paradoxalement alimenter, et invite ainsi le public à en rire : elle s'expose à la moquerie et à sa puissance vitalisante. Des ridicules auxquels la danseuse consent à se plier émerge une expression non seulement de la singularité de cet individu mais aussi des croyances et des besoins motivant l'usage des stéréotypes. Si cette danse permet à Latifa Laâbissi d'éprouver et de manifester son individualité par contraste, elle offre surtout un accès aux intentions, conscientes ou non, aux désirs, avouables ou non, de ceux qui instituent les catégories en jeu et cherchent à en confirmer la pertinence coûte que coûte. Les différences vivantes de l'interprète discréditent le fantasme morbide d'une identité fixe, c'est-à-dire fixée par un regard extérieur qui se rêve omniscient et omnipotent.

1 *Psychologie et pédagogie de l'enfant*, « L'expérience d'autrui », p.566.

Elles soulignent l'impuissance et l'obscurantisme symptomatiques des généralités générées et complaisamment nourries par le repli et les oeillères de ceux qui craignent l'altérité et l'abordent comme une anomalie. Échappant aux prescriptions auxquelles elle semble pourtant essayer d'obéir, Latifa Laâbissi en dévoile les ressorts. S'exprime finalement tout ce que les lieux communs tendent ordinairement à occulter (la peur, voire la haine de la différence, de l'inattendu et de l'inconnu) et obstruer (la manifestation et l'épanouissement de la différence, de l'inattendu et de l'inconnu).

Au cœur de la production phénoménale, l'impulsion d'où le sens surgit en porte-à-faux provient donc d'une dynamique de différenciation, d'une lutte contre l'entropie, c'est-à-dire contre l'inclination vers le lissage des reliefs. Elle émerge face à la menace d'une reprise systématique et aliénante des codes et des signes institués, face au risque de dessèchement des symboles. L'expression affleure d'un désir libérateur et subversif, d'un refus de se plier aveuglément aux usages, d'une audace transgressive, d'une troublante curiosité et d'une force de perturbation des habitudes et de mise en doute des généralités. La signifiante émane d'une féconde réactivité de la singularité et son appréhension révèle une soif de renouvellement, de transformation et de déplacement. Merleau-Ponty explique que l'expressivité n'est ni une donnée, ni un acquis définitif, ni un fait nécessaire. Comme l'existence elle suppose un effort, une persévérance, mais aussi une inventivité. Saussure montre que le langage verbal est une compétence dynamique, qui se réalise à travers l'activité discursive des sujets parlants et les modifications et nouveautés qu'ils introduisent dans la langue instituée. Le philosophe en conclut que la signification procède d'un acte perturbateur, manifestant le désir de s'approprier et de revivifier les usages et les codes et de tenter de produire un nouvel équilibre. Étudier le langage vivant, échappant aux stéréotypes, reviendrait à décrire la puissance expressive qui se manifeste en résistant à l'entropie et en produisant des différences :

« Le phonologue met en suspens la langue acquise, il essaye de retrouver les signes dans leur fonction originaires à l'intérieur de la chaîne verbale, en deçà de toutes les conventions ou de tous les événements historiques qui ont finalement assigné à tel mot tel sens. D'après Saussure, la langue est un système de signes en train de se différencier les uns des autres. [...] Le langage a une fonction analogue à celle de la langue d'un écrivain nouveau qui d'abord n'est pas compris, mais peu à peu se rend compréhensible, enseigne aux gens à le comprendre »¹.

Dans son *Self portrait camouflage* Latifa Laâbissi expose à même son corps le combat entre

1 *Ibid.*, « La conscience et l'acquisition du langage », p.28-29.

le désir expressif et perturbateur, producteur de différences, et un penchant morbide pour la fixité et les équivalences. Elle confronte la pulsion singulière et distinctive de sa production phénoménale à la raideur des catégories qu'on lui assigne. Les archétypes occultant les variantes particulières, les représentations communes obstruant l'accès aux nuances réelles se retournent alors contre eux-mêmes : au lieu d'aimer l'inconnu et de le soumettre au connu, au lieu de subsumer, ils fonctionnent comme un fond et un tremplin d'où surgissent l'inattendu, l'exceptionnel, la contradiction et le contre-exemple, comme un cadre soutenant, soulignant et favorisant les débordements individuels. Les généralités qui se substituent habituellement à la réalité vivante et la maintiennent à distance, qui tendent à contrecarrer les appels et les échappées de cette dernière, en deviennent ici le tuteur. Les représentations abstraites et illusives offrent en effet un support d'où émergent et saillissent les différences. Et la confrontation des singularités actuelles et des lieux communs institués permet de révéler la conception du monde que drainent les seconds et les perspectives nouvelles qu'ouvrent les premières. Se dévoilent donc à la fois le sens, l'esprit serait-on tenté de dire, des stéréotypes mobilisés et le point de vue de celle qui les investit.

Merleau-Ponty décrit ce phénomène à travers l'exemple de l'imitation : pour un enfant en particulier¹, imiter les gestes d'autrui serait à la fois une façon de saisir et de révéler l'intention de celui qu'il singe et d'éprouver par contraste ses propres différences. L'imitation offre l'occasion d'appréhender la signification des conduites reproduites et l'irréductible singularité du style gestuel de chacun, cette dernière interdisant à l'imitateur de s'identifier pleinement à l'imité, de se confondre avec lui. Dans l'imitation, donc, s'exprime d'ores et déjà une inclination différentielle, un désir de manifester et d'éprouver ses propres particularités au contact de ce qu'elles ne sont pas. Expression et compréhension s'effectuent finalement en un même geste, par lequel les symboles perçus dévoilent leur sens, s'offrent en partage mais s'avèrent inévitablement trop généraux et inactuels et, un tant soit peu, inappropriés pour celui qui les reprend. On comprend alors que, au cours des œuvres de danse contemporaine,

1 Merleau-Ponty revient fréquemment sur la description de l'imitation et reprend plusieurs fois l'analyse de ses modalités et de ses enjeux. Dans les notes de son cours de psychologie pédagogique sur « La conscience et l'acquisition du langage » par exemple, on peut lire :

« Comment après avoir vu un geste, entendu une parole, l'enfant parvient-il à produire un geste ou une parole équivalente, en prenant ce geste, cette parole pour modèle ? [...] Il est impossible à l'enfant de remonter aux causes motrices et musculaires du geste chez autrui, puis de reproduire ces conditions. [...] Par conséquent, ce que l'enfant [...] reproduit n'est pas un spectacle perceptif. [...] L'enfant imite d'abord le résultat de l'action par ses propres moyens et se trouve par là produire les mêmes mouvements que le modèle. Le troisième terme entre autrui et moi sera le monde extérieur, les objets auxquels s'adressent l'action d'autrui comme la mienne ». [*Ibid.*, p.31-32]

l'apparition et l'usage de signes et de codes hérités permettent de manifester autrement les tendances intentionnelles qui motivent la mise en circulation de ces conventions, mais qu'ils expriment aussi obliquement des significations qui leur échappent, les trahissent et les revivifient en les déformant. De même que le spectacle des enfants imitant les comportements des adultes éclaire différemment le sens des conduites singées et souligne les écarts qui distinguent ces jeunes mimes des personnages qu'ils incarnent, de même, dans les pièces chorégraphiques, l'apparition de symboles déjà connus révèle la tension féconde résultant de cette rencontre de l'inconnu et du connu, de l'imprévisible et de l'habituel, et dévoile donc le *désir paradoxal* dont l'expression résulte.

Un *désir* d'abord, et non un besoin, puisque, comme R. Barbaras le précise,

«le besoin renvoie à un manque défini, il vise à restaurer la complétude vitale et c'est pourquoi il est toujours besoin de quelque chose de déterminé. Le désir, au contraire, ne repose pas sur un manque et, à proprement parler, il ne manque de rien : l'aspiration qui le traverse n'est pas l'envers d'une absence, elle excède les nécessités vitales, elle est pure débordement. [...] Le désir renvoie ainsi à un manque originaire qui excède tout ce qui peut le satisfaire, qui se renouvelle dans la mesure exacte où il se comble»¹.

L'élan expressif, que je qualifie de *libido exprimendi*, n'est pas porté par la représentation d'un objectif mais atteste et actualise une puissance qui résiste aux équivalences et aux identités fixes et favorise la diversité et les modulations. Il n'est pas un creux aux contours définis, il bute au contraire sur les frontières qu'il rencontre et s'efforce de les déplacer. Il ne cherche pas la sécurité du connu, ne provient pas d'un besoin de confirmation, d'itération. Il émane au contraire d'une insatisfaction face aux codes existants et aux énonciations déjà formulées, et consiste en un désir affirmatif d'exposer le singulier et d'en manifester les écarts. Il s'avère d'une fécondité sans fin puisque sans cesse le connu vient obstruer et recouvrir l'inattendu, et que la circulation des symboles les érode, les généralise et appelle en retour de nouvelles poussées perturbatrices, des ébranlements capables d'éveiller à des nuances et à des saillies inédites. De plus, ce désir est *paradoxal* puisqu'il est animé par l'ambition que ces mouvements perturbateurs interpellent, intéressent, concernent et soient finalement reconnus et repris. L'individu manifestant ses particularités s'adresse aux autres. Par cette production expressive il espère partager sa perspective propre, inviter ses interlocuteurs à l'adopter et à y confronter à leur tour leur singularité afin qu'un dialogue, des échanges s'instaurent et ainsi que des nuances se créent au cœur des généralités communes. Être compris et comprendre

1 R. Barbaras *Le Désir et la distance*, «Le désir comme essence de la subjectivité», *op. cit.*, p.136-137.

tout en formulant l'inédit, en proposant une expression remarquable parce qu'inhabituelle, voilà le paradoxe. Merleau-Ponty le décèle dans l'histoire des langues aussi bien que dans la prise de parole individuelle : à tous les niveaux se manifeste un désir de résister à la force entropique de l'acquis tout en prenant ses racines en lui.

«Le langage se caractérise par deux besoins contradictoires : *besoin d'uniformité* et *besoin d'expressivité* ; il faut qu'une forme soit en usage pour être comprise, et cependant une forme employée trop fréquemment perd de son sens : (formidable, épatant) le besoin d'expressivité lutte contre l'usure des mots et des formes et suscite des créations linguistiques à un moment donné.»¹

La langue fonctionne comme un milieu transmis à entretenir et adapter sans cesse à et par ses nouveaux habitants et usagers. Le langage constitue un instrument d'échange et de différenciation à la fois, un moyen de dépasser d'un même geste la solitude et la dissolution absolues :

«il nous faut comprendre que le langage n'est pas un empêchement pour la conscience, qu'il n'y a jamais de différence pour elle entre l'acte de s'atteindre et l'acte de s'exprimer, et que le langage, à l'état naissant et vivant, est le geste de reprise et de récupération qui me réunit à moi-même comme à autrui»².

Les symboles établis aiguillonnent et soutiennent l'effort expressif de chaque individu qui tend à s'inscrire dans une communauté et pour cela donne à sa participation une forme singulière, inédite et pourtant reconnaissable. Chacun éprouve les écarts qui séparent le commun et le singulier, l'hérité et l'actuel, l'habituel et le neuf, le suranné et le palpitant ; et ces tensions suscitent le désir d'inventer les moyens de les dépasser, sans pourtant sacrifier la communication et le partage institués par les uns, ni la vitalité et la différence qu'apportent les autres.

«Le langage est un dépassement opéré par le sujet, des significations dont il dispose, sous l'incitation de l'usage que l'on fait des mots autour de lui. Le langage est un acte de transcender. On ne peut donc le considérer simplement comme une enveloppe de la pensée ; il faut voir en lui un instrument de conquête du moi par contact avec autrui»³.

Le désir expressif génère donc des manifestations signifiantes en porte-à-faux : sa production symbolique est suscitée par le sentiment d'aliénation qu'engendrent les habitudes sémantiques, elle est traversée par l'ambition de signifier et de faire comprendre ce qui ne l'a pas encore été, ce en prenant appui sur l'indispensable terrain d'entente qu'elle ébranle et que

1 *Psychologie et pédagogie de l'enfant*, « La conscience et l'acquisition du langage », p.75.

2 *La Prose du monde*, « La science et l'expérience de l'expression », p.26.

3 *Psychologie et pédagogie de l'enfant*, « La conscience et l'acquisition du langage », p.55.

les us et coutumes constituent. Ainsi Latifa Laâbissi se confronte-t-elle aux assignations identitaires afin d'éprouver et de manifester la résistance que son individualité leur oppose et d'exalter la richesse, l'abondance signifiante de la singularité par contraste avec la pauvreté étriquée et exsangue des catégories crispées.

Mais la mise en scène et la mise en cause des stéréotypes par ce *Selfportrait camouflage* ne s'offre pas seulement comme fond et tremplin pour l'expression de la singularité et des différences de l'interprète et chorégraphe de la pièce. Elle est l'occasion d'expérimenter et de manifester les spécificités et les qualités distinctives de l'événement en cours : elle invite chaque spectateur à éprouver sa propre position à l'égard des lieux communs mobilisés et des perspectives ouvertes par celle qui les mobilise, les investit, les manie et les malmène ; chacun est amené à explorer ses différences, à comprendre ce qui a lieu sur scène comme les incidences de ce spectacle sur lui. D'une part, les spectateurs venus découvrir une œuvre de danse contemporaine sont interpellés par la situation et l'événement auxquels ils participent. Ils assistent à la réunion, étrange et en partie provocante, des accessoires typiques des *meetings* politiques (tribune, projecteurs, drapeau, hymne national, chanson populaire, *etc.*), d'une scénographie caractéristique des podiums d'exposition (estrade surélevée, tapis de sol blanc, multiples rangées de projecteurs, espace enceint de rambardes), d'un signe d'appartenance tribale (une coiffe sioux) et d'une femme typée¹ nue reproduisant des gestes et attitudes codifiés et assignables (pas de danse classique, convulsions d'hystérique, gestuelle du tribun haranguant la foule, *etc.*). Chacun s'interroge sur les effets de sens produits par la mobilisation ici et maintenant de ces signes, par cette façon de les associer et d'en user. Alors, un jeu signifiant d'échos et de dissonances, d'évocations et d'écarts se produit entre ce qui arrive dans cette salle de spectacle et l'état de la société, du monde dans lesquels cet événement s'inscrit. Le déploiement de l'œuvre entre en résonance avec le contexte (quelle qu'en soit l'extension spatio-temporelle : cette ville, ce pays, ce département, aujourd'hui, cette semaine, durant ce siècle, *etc.*) qui l'accueille, offre une perspective sur lui, tout comme la conjoncture et le milieu viennent éclairer la pièce qui s'y déroule. Les emplois courants et la valeur habituelle, le sort ordinaire et les accidents spécifiques que connaissent les signes et symboles qu'emprunte la danse en train de se réaliser offrent un fond d'où émergent les torsions, les reprises et les prolongements, c'est-à-dire les élans différentiels générateurs de porte-à-faux

1 Non seulement le nom et le prénom de la danseuse indiquent ses origines maghrébines, mais la couleur de sa peau et de ses cheveux et l'accent qu'elle fait entendre renforcent cette supposition.

expressifs. L'expression procède d'une confrontation dynamique avec un contexte culturel, symbolique et sémantique. Pour Merleau-Ponty, le geste de la prise de parole illustre cette tension expressive :

« Ce que nous voulons dire n'est pas devant nous, hors de toute parole, comme une pure signification. Ce n'est que l'excès de ce que nous vivons sur ce qui a été déjà dit. Nous nous installons avec notre appareil d'expression, dans une situation à laquelle il est sensible, nous le confrontons avec elle, et nos énoncés ne sont que le bilan final de ces échanges »¹.

À l'instar d'un geste adressé ou d'un discours prononcé publiquement, l'avoir lieu d'une œuvre chorégraphique interpelle et se donne comme un effort pour s'insérer dans un milieu donné de symboles et d'habitudes, s'y différencier, ouvrir le contexte culturel, résister à son inertie et perturber les usages et les codes qui le sillonnent. L'accomplissement d'un spectacle se déploie comme une poussée subversive et féconde, un processus d'écartement et d'immersion. La signifiante chorégraphique consisterait au fond à tendre un miroir déformant vers le milieu qui l'accueille, le sens émergeant à raison des torsions par lesquels elle se distingue de son environnement culturel et s'articule aux circonstances de son avènement.

Enfin, la curiosité, qui pousse un spectateur à découvrir une pièce de danse contemporaine, le dispose à accompagner et soutenir l'émergence d'une expression inédite et l'encourage à fournir un effort herméneutique, tient à l'enrichissement que celui-ci espère en retour. S'il s'aventure dans une situation qui promet d'être surprenante, voire perturbante, c'est précisément qu'il suppose que l'épreuve de ces ébranlements peut être féconde. Puisqu'il est invité à un événement artistique contemporain, le spectateur peut s'attendre à se sentir déstabilisé, privé de ses repères habituels, à être sollicité et amené à s'investir dans l'appréhension des modalités d'expression au travail. Qu'y a-t-il de désirable dans la mise en doute et le vacillement des certitudes ? Pourquoi prendre le risque de ne pas comprendre ? Pourquoi chercher à s'orienter là où la signalétique est brouillée, détournée, et pourquoi tenter de parcourir un chemin qui déroute ? Qu'est-ce qui attire vers l'expérience du trouble, de l'inconfort ? Les spectateurs désirent contribuer à l'émergence des écarts signifiants d'une œuvre de danse contemporaine motivés par le souci de résister à l'entropie, de participer au continuel travail de différenciation et d'aiguiser leur puissance expressive. Ils s'efforcent d'accompagner les audaces et éventuels errements que le déroulement d'une pièce initie afin de se préserver des écueils morbides et aliénants du confort ordinaire et de la myopie du quotidien, par appétit

1 *Signes*, « Le langage indirect et les voix du silence », p. 135.

pour les vivifiantes remises en question et les désordres annonciateurs de réaménagements. Plus précisément, d'une part la collaboration du public à la saillie des porte-à-faux expressifs au cours d'un spectacle de danse aurait une fonction que l'on peut qualifier de cathartique, purificatrice et ressourçante, et d'autre part chacun y trouverait l'occasion d'éprouver ses propres perspectives, ses singularités et ainsi d'explorer ses différences.

Partons du rire, quasiment irrépressible, que provoque *Gustavia*¹ de Mathilde Monnier et La Ribot. L'hilarité ne gagne pas immédiatement ni continuellement les spectateurs de la pièce, elle est modérée par l'ambivalence des séquences et par le fond d'ennui et de déception que suscitent le classicisme, la répétitivité et le caractère clownesque, presque mimé de cette succession de numéros. Cependant, rares sont les spectateurs qui échappent tout à fait à sa contagion. Les deux interprètes recourent aux thématiques, souvent machistes, et aux procédés, itératifs et caricaturaux, de la tradition burlesque; pourtant, dans la mesure où ce folklore se trouve revisité par deux danseuses, qui plus est deux figures importantes de la scène chorégraphique contemporaine, un décalage, une distance ironique apparaissent. Il pourrait s'avérer fastidieux de décrire ici les plaintes et les larmoiements inextinguibles de ces deux femmes vêtues de tuniques, collants et talons aiguilles noirs, leurs bousculades autour d'un fauteuil, les chutes répétées de l'une sous les coups involontaires de l'autre, leurs simagrées pour attester de leur forme physique et de leur *sex-appeal*, ou la joute verbale féministe à laquelle elles s'adonnent perchées côte à côte sur deux tabourets. Pourtant, assister à ces saynètes arrache presque inévitablement des rires. Et ces derniers seraient moins dus au burlesque lui-même qu'aux écarts et aux renversements que la pièce produit à l'égard de ce genre. On s'étonne et on s'amuse de cette reprise, par Mathilde Monnier et La Ribot, de recettes comiques connues et rebattues; de désopilantes tensions apparaissent entre, d'un côté, la présence, dans un majestueux décor de velours noir, de ces deux femmes d'une cinquantaine d'années, aux visages secs assez sévères et, d'un autre côté, l'inélégance, la puérité et parfois la virilité ou la minauderie de leurs conduites; ou encore la transgression des limites déjà lointaines du burlesque et l'effronté franchissement des frontières du mauvais goût autorisent un amusement presque sans retenue. Les clichés comiques se retournent sur eux-mêmes: leur systématisme aveugle et les inavouables sentiments qu'ils dissimulent et insufflent obliquement sont dévoilés, de sorte que leur impertinence et leur perversité se trouvent neutralisées et se révèlent cocasses. Le stéréotype n'est plus un moyen mais un objet

1 *Op. cit.*

de raillerie. Dès lors qu'elle est explicitée et prise en considération, l'ambivalence de cette impitoyable exhibition de femmes pleurant, se battant, chutant, soumises et persécutées par leur image n'est plus si embarrassante. Le malaise dû au caractère détourné, insidieux et commun (partagé et coutumier) de ces moqueries se dissipe, la méchanceté de la raillerie se trouve pour ainsi dire désamorcée. La mécanique de valorisation et de gratification des uns (en vertu du tour comique et consensuel donné à leurs préjugés) au détriment des autres (moqués, ridiculisés et dégradés) s'enraye. Et face au désarmement et à la dénonciation de ce processus, le spectateur s'amuse finalement de cela même dont il comprend la sornioiserie, voire la violence. Le rire signifierait et attesterait une liberté gagnée sur la cécité des catégories. Le désir et le plaisir d'accompagner et de favoriser l'émergence, incertaine et audacieuse, de porte-à-faux signifiants tiendrait donc à la fonction cathartique de cet élan et de l'effort qu'il suppose : en prenant le risque et la peine de dérouter les habitudes mobilisées par une pièce de danse, le spectateur s'en écarte, prend une distance et change de perspective sur ses propres automatismes et ses inclinations paresseuses. L'événement chorégraphique ne l'ampute pas de ses us et coutumes, mais l'invite à un décalage, l'incite à un relâchement et non à un arrachement de ses amarres, à se donner du champ et, de cette manière, lui offre l'occasion d'envisager autrement, de revivifier ses modes de lecture du monde, d'en saisir le fonctionnement et les conséquences. L'appétence des spectateurs pour le vacillement et le déséquilibre, leur engagement dans le déboulonnage des certitudes et leur contribution à l'avènement de la saillie expressive s'enracinent donc dans le désir de résister à l'entropie que la confortable érosion des symboles induit. Chacun s'apprête à ébranler ses acquis et habitudes afin d'éprouver la vitalité, l'inventivité et la hardiesse de l'expression humaine au travail.

D'autre part, la mise en jeu et la mise en cause des lieux communs, des mécanismes ordinaires et l'expression d'écarts, de différences surprenantes soulèvent une interrogation chez ceux qui découvrent et accompagnent l'émergence de ces porte-à-faux. L'exposition du caractère problématique des modes habituels de symbolisation et l'ouverture de nouvelles perspectives n'amènent pas tant le spectateur à adopter une nouvelle position que la pièce lui communiquerait qu'à se mettre en quête de sa position propre, à confronter sa singularité à celle qui apparaît. De même qu'un enfant découvre, développe et multiplie ses aptitudes à mesure qu'il rencontre des situations inattendues et des problématiques nouvelles, le spectateur se confronte à une œuvre de danse avec le désir de se décaler de ce qu'il connaît, de ses acquis afin d'explorer son individualité, d'éveiller ce que les tâches du quotidien et les urgences de l'existence recouvrent. La participation à la saillie de porte-à-faux expressifs solliciterait

la faculté d'aborder l'imprévu, d'appréhender l'étranger, de se mettre à la place de l'autre et de comprendre l'inédit; elle permettrait au spectateur de passer d'une inconscience somnolente, sans souplesse, d'un fonctionnement automatique routinier, à une forme de perte de contrôle plastique et féconde, à un pouvoir d'adaptation spontané. Merleau-Ponty explique à cet égard que l'ouverture et l'impulsion permettant de comprendre les conduites d'autrui ne ressortissent pas à la délibération et à un travail conscient d'analyse puis de synthèse :

« il y a un "taximètre" qui me donne les conduites toutes déchiffrées et traduites en conversation ou des débats exactement comme ma "posture" me donne un relèvement sur le monde. Perception physiognomique des silhouettes, gestes, visages, signatures. *Sinngebung* sans que nous ayons le sens idéal qui fonctionne ici, parce que c'est un simple écart par rapport aux dimensions de ma propre existence »¹.

Si la dynamique signifiante à l'œuvre au cours d'un spectacle de danse dite contemporaine paraît audacieuse, risquée, puisque contemporaine et contingente, donc sans garantie d'aboutir, si l'effort consenti en faveur de l'avènement de porte-à-faux sémantiques relève de la foi ou du pari, ces tendances s'appuient en revanche sur une confiance retrouvée dans la spontanéité expressive, sur un désir d'éprouver la vitalité de ce « taximètre ». La mise en cause de catégories générales ou d'habitudes et la mise en doute des évidences promettent donc à celui qui s'y prête une exploration des écarts et des différences qui l'articulent à ce qu'il découvre et par là un éveil et un affleurement de sa singularité. À la suite de Maine de Biran pour lequel le sujet se forme et se découvre par le biais de l'effort, en éprouvant la résistance de ce qui l'entoure et en actualisant sa propre puissance, Merleau-Ponty montre que l'individuation se fait par différenciation, c'est-à-dire que les particularités individuelles naissent, se dévoilent, se développent et s'expriment dans un même mouvement. Même s'il insiste sur la nécessité de penser des consciences qui empiètent les unes sur les autres, qui vivent une promiscuité parfois menaçante autant qu'elles se sentent étrangères, inquiètes de leur séparation, il se rapproche de la description d'un soi émergeant de sa confrontation aux autres :

« Scheler dit qu'on n'a conscience de soi que par l'expression (actes, réactions, etc.), on prend connaissance de soi comme d'autrui. De même les intentions ne sont connues qu'une fois réalisées. Ainsi il n'y a pas de privilège à donner à la conscience de soi, elle est impossible sans la conscience d'autrui, elle est

1 *La Nature*, p.287.

du même type. Comme toute expérience, l'expérience de soi n'existe que comme figure sur un fond (la perception d'autrui est comme le fond sur lequel se détache la perception de soi), l'on se voit par l'intermédiaire d'autrui»¹.

Alors, découvrir et favoriser les surprises et les ébranlements qui peuvent surgir durant une pièce chorégraphique, s'exposer à l'inconnu et alimenter son pouvoir perturbateur, c'est se donner l'occasion de déceler et de discerner ses affects, ses idées ou ses fantasmes les plus enfouis ou confus. Et le spectateur qui échoue à dégager toute signification ne se sent pas seulement privé d'expériences signifiantes et de différences : sa frustration ne concerne pas tant un désir de profiter des œuvres de danse pour accumuler et capitaliser des nuances et des écarts, mais cette déconvenue témoigne d'une panne dans le travail vivant de l'expression, des échanges permettant à chacun de préciser ses contours, d'explorer ses frontières, ses points de bascule et d'équilibre, ses résistances et ses porosités. Le « sentiment océanique » et la destruction de toutes les lignes de partage menaceraient plus qu'ils ne soulageraient. La dimension problématique et inconfortable du porte-à-faux attirerait et satisferait plus que l'immersion et la perte de soi. L'absence d'aiguillon, d'étonnement et de sollicitation, ou l'incapacité à les saisir, le sentiment du chaos, de l'absurde ou l'impression d'évidence et de confirmation déçoivent parce qu'ils n'offrent aucune résistance et accompagnent l'inexorable entropie d'un symbolisme incontesté, ininterrogé. Au fond, l'inconfortable et problématique porte-à-faux que le spectateur espère accompagner et soutenir concerne profondément chacun dans la mesure où il articule l'intime et le public : il consiste, dans le secret d'un vécu individuel, à estimer les écarts, les analogies et les répercussions de ce qui apparaît et s'exprime à l'égard de ses propres habitudes et positionnements. Se révéler en découvrant ce qui s'expose, s'éprouver en acceptant le trouble et en laissant les différences se manifester, telles sont les motivations d'un public curieux et disponible. Alors que Latifa Lâabissi dévoile l'irréductibilité de son individualité et la violente impertinence des stéréotypes identitaires, le spectateur de *Self portrait camouflage* interroge son propre rapport à ces clichés et découvre les résonances affectives et intellectuelles que ce qui a lieu éveille en lui.

J'ai montré que l'effort concédé afin de favoriser et de saisir les porte-à-faux sémantiques à l'œuvre au cours d'un spectacle de danse dite contemporaine provient du désir de résister à l'entropie du symbolique, d'alimenter la créativité expressive et la vie signifiance. La confrontation à des écarts et des différences ébranle certes les lieux communs et perturbe

1 *Psychologie et pédagogie de l'enfant*, « La conscience et l'acquisition du langage », p.42.

le confort des habitudes, mais la mise à l'épreuve de ces acquis atteste surtout de la puissance subversive et de la persistante inventivité des rencontres et des échanges humains. Reste alors à déterminer si cette inclination pour l'expression de variations et de modulations particulières et inédites ne risque pas d'entraver la communication. La préférence pour les contrastes, les dissonances et le refus de la généralité abstraite et du lissage des aspérités particulières, le penchant pour la contestation, la transformation et les nuances, et la crainte du conformisme et des calcifications ne nuisent-ils pas profondément au partage, à la mise en commun et à l'établissement d'une unité ? Les spectateurs de danse contemporaine ne sont-ils pas menacés par l'éclatement, l'atomisation et l'isolement dans les profondeurs de la singularité ?

d] La « communautisation » : une expressivité en porte-à-faux entre l'universel et le singulier

Le Théâtre Gérard Philippe, situé au centre de Saint-Denis, est environné de larges rues encombrées par la circulation des voitures, des bus, des vélos et du tramway. Et ce dimanche après-midi de juin, les trottoirs du quartier fourmillaient également de groupes d'enfants en train jouer, de riverains rassemblés pour discuter, de badauds et de vendeurs à la sauvette. Le parvis et le hall du théâtre résonnaient des conversations de l'abondant public des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis. Quelques minutes avant le début d'*Errance*¹, les spectateurs sont invités à descendre au sous-sol et à s'installer dans une salle nommée le Terrier. Le studio, sans doute aménagé dans les caves du théâtre, est barré de larges piliers, le plafond est très bas, les murs sont peints en blanc et l'éclairage est puissant. Aucune démarcation n'organise l'espace ni ne distribue les places : ni gradins,

1 Pièce créée en 2004. J'évoque ici sa présentation à l'occasion des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis, le 3 juin 2007, au Théâtre Gérard Philippe, dans la salle nommée le Terrier.

ni chaises, ni coussins, ni plateau, ni estrade, ni même de lignes au sol. La majorité des spectateurs s'assoit en périphérie de la salle, contre les murs. Kettly Noël, la chorégraphe et interprète du solo, ouvre la porte par laquelle le public est entré. Les lumières restent allumées. Cette grande femme à la peau noire, musculeuse et hirsute, vêtue de lambeaux de tissus blancs, s'avance d'un pas incertain, titube au milieu des spectateurs qui se relèvent, se déplacent pour l'éviter et tenter de la voir. Hagarde, essoufflée et exorbitée, la danseuse semble épuisée, en fuite, comme échappée d'un hospice. Progressivement elle cesse ses déplacements et les spectateurs se positionnent autour d'elle. Kettly Noël effectue d'abord des mouvements en extension, bras tendus, jambes écartées, les espaces intercostaux ouverts. Puis de puissantes contractions traversent ses muscles, sa dynamique motrice devient plus convulsive et centripète, comme si quelque chose se signalait en elle, la tourmentait, refusant de sortir. Un feu interne paraît la consumer, la sueur perle, dégouline sur sa peau et goutte finalement au sol; ses muscles se bandent, ses tendons se raidissent, ses veines gonflent et pulsent. Kettly Noël se contorsionne, se courbe et se fléchit. La bouche ouverte, les yeux écarquillés, elle enfonce ses doigts dans son corps. Par la bouche, par le nombril ou par le vagin, elle tente de pénétrer dans ses viscères, jusqu'à ce que des spasmes la traversent. Elle crache, vomit presque, pousse des râles qui se transforment en hurlements. Cette scène de lutte du corps contre lui-même ou contre une présence invisible qu'il abriterait, cette brutale opération d'excrétion se termine à terre. La danseuse s'abandonne, à bout de souffle, exténuée. Enfin, elle se relève doucement, titubant de nouveau, ouvre la porte et sort.

Cette pièce de danse contemporaine conduit au point d'articulation de l'intime, du général et de l'universel, et un en-commun émerge pour ainsi dire dialectiquement de cette intersection. Malgré le caractère inédit, très organique et, pour certains spectateurs, quelque peu exotique de ce qui apparaît, du sens surgit et circule. Une communication s'établit appuyée sur des problématiques anthropologiques, dont la symbolisation et la prise en charge varient avec les cultures et les usages communautaires spécifiques, et que chacun investit, traverse et incarne à sa façon. D'emblée, l'interprète entre dans le studio et en ferme la porte comme pour échapper à des poursuivants, se cacher. Les regards qu'elle jette sur les personnes présentes et le parcours qu'elle effectue au milieu du public expriment une peur, une hésitation, et son installation au centre de l'espace manifestent sa préférence : elle cesse de fuir, de se méfier de ceux qui l'entourent et s'exposent à eux, leur dévoile son tourment. Chaque spectateur est interpellé par cette arrivée qui ressemble à la recherche d'un refuge et par cette manière de se livrer aux regards, de montrer ce qui a lieu. La danseuse se révèle alors comme

possédée, elle semble aux prises avec une entité étrangère qu'elle tente d'expulser des ténèbres de son corps. Elle soulève par là des questions inhérentes à la vie humaine et figure des angoisses existentielles : sommes-nous la vie que nous sentons et alimentons en nous ? Que se trame-t-il dans les profondeurs de nos corps ? Par leurs orifices, nos organismes ne sont-ils pas menacés d'invasion et d'annexion ? Comment distinguer les parasites qui profitent de nos vies et les fruits engendrés par notre vivante fécondité ? Comment discerner le détournement, l'exploitation clandestine de nos forces, éventuellement leur retournement contre elles-mêmes, et leur érosion, leur étiolement naturels, consécutifs à leur dépense ? Avec cette danse, Kettly Noël affronte un problème anthropologique que chacun éprouve plus ou moins confusément et aborde selon des modalités culturelles, familiales et personnelles. En outre, puisqu'elle expose publiquement les terreurs, les douleurs et les tentatives de résolution que ces énigmes génèrent chez elle, *Errance* soulève aussi la question de l'expression de ce sentiment ambigu de possession et de la communication qu'il peut occasionner. Finalement, la danseuse incarne et met en œuvre une problématique humaine universelle, elle la symbolise pour tous (du moins tous ceux qui viennent assister à cette pièce) mais sur un mode singulier, à partir de schèmes provenant de son éducation, de sa formation, de sa culture et de ses rencontres. Chacun est ainsi appelé à apprécier la justesse et l'éloquence de cette formulation singulière inédite, de ce signifier porté par un désir de dépasser l'abstraction de l'universel aussi bien que l'incommunicabilité du particulier et d'établir une communication à laquelle participerait l'ensemble des protagonistes de l'événement chorégraphique.

Pour penser ce désir et cette opération de communication en porte-à-faux avec l'universel et le particulier, Merleau-Ponty se place explicitement dans le sillage de la dialectique hégélienne. Dans « Le langage indirect et les voix du silence »¹, il affirme que « dans le moment de l'expression, l'autre à qui je m'adresse et moi qui m'exprime sommes liés sans concession »². C'est pourquoi les actions des hommes politiques et les productions des artistes « obtiennent par le fait la jonction de l'individuel et de l'universel », rassemblant une multiplicité d'individus aux intérêts variés et aux histoires distinctes et les réunissant au sein d'une communauté, qu'il s'agisse d'un parti, d'un peuple ou d'un public. Le phénoménologue insiste sur le fondement proprement anthropologique de ces initiatives et de ces gestes et donc aussi de leur réception : le mouvement créateur et conquérant des hommes politiques et des artistes, tout

1 Texte d'abord publié dans *Les Temps Modernes*, en 1952, et repris dans *Signes*.

2 Cette citation et la suivante : *Signes*, « Le langage indirect et les voix du silence », p. 118.

comme leur accueil et leur retentissement procèderaient d'une quête de communication et une crainte de l'ostracisation. Les entreprises politiques et artistiques poursuivraient le travail historique d'effectuation (l'entrée dans l'effectivité) et d'évolution d'une dimension humaine primordiale. Par exemple Kettly Noël rassemble autour d'une fuite apparemment motivée par une angoisse de l'enfermement, voire de l'internement, et d'une quête de refuge et de témoins. Son *Errance* concerne chaque spectateur parce qu'elle est livrée, exposée au public, mais également parce qu'elle symbolise la traversée même de certains aspects de l'existence humaine, en particulier du difficile équilibre entre autonomie et confiance, don et perte, hospitalité et annexion, voyage et exil, différence et discrimination, soin et uniformisation, etc. La chorégraphe propose une danse qui exprime l'ambiguïté de la possession et de la mise en partage, le brouillage des frontières de la nature et de la culture, et qui les formule selon des modalités à la fois surprenantes, inédites et accessibles, suggestives. Même si les gestes créateurs de signification, de compréhension et de résonances réitèrent une tendance séculaire, même si leurs auteurs, politiques ou artistes, se revendiquent d'héritages et de finalités, et si les savants discernent des contextes propices et des paramètres préliminaires à l'émergence et au rayonnement de telle ou telle opération expressive, Merleau-Ponty précise que les inventions symboliques ne s'expliquent pas causalement, ni ne procèdent d'un processus téléologique déterminé. Leur existence et leur contenu sémantique demeurent contingents. Que les acteurs de l'histoire soient de « grands hommes »¹ ou des génies, leurs démarches et leurs efforts aboutissent, le cas échéant, à des propositions expressives imprévisibles et ne génèrent d'échanges qu'à condition de rassembler et d'initier une dynamique commune, de circulation de sens chez des différents individus dotés à la fois de liberté et d'habitudes. De plus, Merleau-Ponty montre qu'une œuvre de communication satisfaisante, c'est-à-dire apte à instituer une communauté et un sentiment de partage en porte-à-faux sur le repli solipsiste et sur l'abstraction des universaux, doit être distinguée de tout acte de confirmation. Elle ne se contente pas de répondre aux attentes habituelles et de réinvestir l'acquis et le connu pour flatter ceux qui la reçoivent; elle ne se limite pas non plus à des formulations hermétiques, inappropriées ou étranges attestant de l'incommunicabilité du singulier, ni à l'exhumation d'un mode de communication passé afin de témoigner de sa caducité. Le porte-à-faux expressif dévoile, génère même une concordance au sein de la multiplicité et de la diversité et,

1 Dans *La Raison dans l'Histoire*, Hegel désigne ainsi ceux qui sentent ce vers quoi une communauté se dirige et comment favoriser la prise de conscience et la réalisation de ce but encore latent.

en retour, cette appropriation réciproque et cette union inattendues garantissent l'avènement du sens, sa mise en commun et en circulation¹. S'exprimer, communiquer consisterait à révéler un sens et en proposer une formulation pertinente pour un ensemble d'individus. Chacun des protagonistes de cette opération est animé par la crainte de l'ostracisation, de l'isolement dans la singularité et par la conviction de son articulation à des problématiques humaines universelles et des schèmes, des orientations culturelles communes. Il ne peut s'agir de sacrifier les dimensions particulières du vécu, ni de nier les lignes transversales qui parcourent l'humanité, ni d'abolir les pratiques et les préceptes culturels hérités. Ainsi Kettly Noël ne rassemble-t-elle pas les spectateurs de son *Errance* au détriment de ses singularités ou de ses appartenances composites. Elle n'invite pas non plus à la découverte d'un univers d'une étrangeté radicale, contrecarrant toute tentative de subsomption, de compréhension et de partage. Sa danse se présente encore moins comme un cas illustrant un attribut essentiel de l'humanité. C'est en s'appuyant sur sa féminité, son humanité et plus fondamentalement encore sur sa vitalité, mais en assumant aussi les accents particuliers de son individualité, de ses schèmes familiaux et de ses propres archétypes culturels qu'elle s'adresse aux personnes présentes ce dimanche dans le Terrier comme à tous les spectateurs effectifs et possibles de sa pièce. Finalement c'est en porte-à-faux sur ces traits généraux et ces différences que des symboles inédits et accessibles émergent de l'événement chorégraphique et qu'*Errance* promeut l'institution d'un public, voire d'une communauté englobant l'ensemble de ses protagonistes (spectateurs, artistes et techniciens). Pour reprendre l'analyse d'É. Bimbenet, l'opération expressive à l'œuvre ne repose pas seulement sur le sentiment de partager un destin charnel

1 Dans « Le langage indirect et les voix du silence », Merleau-Ponty décrit très clairement cette négociation, ces ajustements d'où surgit en porte-à-faux une formulation proposée par un seul homme et pourtant valable pour un ensemble d'individus, c'est-à-dire une expression que tous les protagonistes reconnaissent signifiante alors même qu'ils la découvrent à peine :

« Les autres jugeront ce que j'ai fait parce que j'ai peint dans le visible et parlé pour ceux qui ont des oreilles, mais ni l'art ni la politique ne consistent à leur plaire ou à les flatter. Ce qu'ils attendent de l'artiste ou du politique, c'est qu'il les entraîne vers des valeurs où ils ne reconnaîtront qu'ensuite leurs valeurs. Le peintre et le politique forment les autres bien plus qu'il ne les suit, le public qu'il vise n'est pas donné, c'est celui que son œuvre justement suscitera, – les autres auxquels il pense ne sont pas "les autres" empiriques, définis par l'attente qu'ils tournent en ce moment vers lui (et encore moins l'humanité conçue comme une espèce qui aurait pour elle la "dignité humaine" ou "l'honneur d'être homme" ainsi que d'autres espèces ont la carapace ou la vessie natatoire), – ce sont les autres devenus tels qu'il puisse vivre avec eux. L'histoire à laquelle l'écrivain s'associe (et d'autant mieux qu'il ne pense pas trop à "faire historique", à marquer dans l'histoire des lettres, et produit honnêtement son œuvre), ce n'est pas un pouvoir devant lequel il ait à plier le genou, c'est l'entretien perpétuel qui se poursuit entre toutes les paroles et toutes les actions valables, chacune à sa place contestant et confirmant l'autre, chacune recréant toutes les autres. L'appel au jugement de l'histoire n'est pas appel à la complaisance du public, – et encore moins, faut-il le dire, appel au bras séculier : il se confond avec une certitude intérieure d'avoir dit ce qui dans les choses attendait d'être dit, et qui donc ne saurait manquer d'être entendu par X... » [*Signes*, p. 119-120]

et sur le désir de le formuler, mais requiert une « communauté désirée », « invoquée »¹, sollicite un accord et une entente qu'elle tend à générer et qui la conditionnent à la fois. Le désir de communication suppose un effort pour assumer et dépasser le hiatus du général et du particulier, et cet élan commun permet la rencontre et soutient la circulation et le partage du sens et de l'expérience. La saillie du porte-à-faux sémantique consiste donc aussi dans une « communautisation »². Un lien, un en-commun se forment entre les individus que la symbolisation en cours concerne.

La présentation d'*Errance* dans le Terrier du Théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis rendait cette « communautisation » d'autant plus manifeste que les spectateurs et la danseuse se trouvaient dans un espace homogène et entièrement éclairé. On ne peut certes pas parler de communion : les écarts demeuraient. D'une part, parce que la chorégraphe et danseuse a créé la pièce il y a plusieurs années et l'interprète régulièrement depuis lors, parce qu'elle se prépare plusieurs jours durant avant de la présenter dans un nouvel espace et s'investit dans cette cérémonie chorégraphique avec une intensité frôlant la brutalité, elle ne peut se fondre dans l'assistance qui découvre cette danse à mesure qu'elle se déploie. D'autre part, outre la subjectivité du vécu et des résonances particulières dues à l'histoire, au caractère, à l'humeur et aux attentes de chacun, chaque spectateur traverse ce spectacle suivant un parcours et en adoptant une attitude qui lui sont propres : certains restent debout, à distance et en déplacement, d'autres préfèrent demeurer assis dans un coin du studio, quelques-uns s'installent très près de la danseuse, et alors que certains regardent exclusivement l'interprète, une partie du public observe le contexte, le studio et le comportement des individus qui les environnent. De plus, cette œuvre soulève le problème de la communication transculturelle. En effet, Kettly Noël – et c'est souvent ainsi que la présentent les programmes et les feuilles de salle des théâtres français – est originaire d'Haïti, s'est formée à Paris et, après quelques années au Bénin, a fondé sa compagnie et un centre chorégraphique à Bamako, au Mali. Les spectateurs des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis, quant à eux, redoublent cette diversité culturelle, ne serait-ce qu'en vertu de l'invitation, à l'occasion du festival, de compagnies étrangères qui forment un public certes essentiellement composé d'artistes, mais d'artistes provenant d'horizons variés. Pourtant, en dépit de ces écarts irréductibles, l'apparaître de cette danse et le sentiment, le cas échéant, d'en saisir la symbolique, de la

1 Expressions d'É. Bimbenet extraites de *Nature et humanité*, «La productivité naturelle», *op. cit.*, p.307.

2 *Id.*

comprendre, s'accompagnent de l'impression qu'au cours de cet événement chorégraphique, et par lui, s'est formée une communauté, aussi provisoire, fragile et secrète soit-elle. À leur arrivée, les individus convergeaient fortuitement vers le théâtre. L'occasion offerte de découvrir *Errance* les a ensuite menés jusqu'au Terrier et par nécessité ils se sont finalement coordonnés afin que chacun puisse prendre part à ce spectacle comme il l'entendait. Le maintien de l'éclairage et l'absence de placement contraignent les spectateurs à se voir et à être attentifs les uns aux autres pour éviter de se déranger. Et finalement, quand la danseuse se dirige doucement vers la sortie, ouvre, passe et ferme la porte, les membres du public, encore vibrants des échos ce qu'ils viennent de vivre, demeurent silencieux, échangent quelques regards, esquissent des sourires, quelques-uns reprennent leur souffle : un lien s'est noué, que les applaudissements symbolisent en enveloppant une dernière fois l'interprète et les spectateurs dans un même brouhaha, une seule vague de claquements. Chacun repart mener son existence, mais la trace laissée par l'œuvre est mâtinée de la sensation diffuse d'appartenir à un cercle occulte, effectif mais devenu latent avec l'achèvement du spectacle, de participer d'une communauté en porte-à-faux avec l'humaine condition, avec l'irréductible diversité des individus qu'elle rassemble, ainsi qu'avec les groupes dans lesquels la vie de chacun s'inscrit.

Par suite, quand des personnes s'aperçoivent fortuitement qu'elles ont assisté à une même pièce, ce lien se réveille et se signale à travers une envie de dialoguer, parfois simplement d'évoquer l'œuvre ensemble, de raviver la mémoire et de confronter les souvenirs. On peut par exemple éprouver un plaisir particulier à converser avec un régisseur, un scénographe ou un musicien qui a travaillé sur un spectacle dont on a été spectateur. Ces collaborateurs œuvrant en amont de la présentation publique d'une pièce, ils en connaissent différents états et certains aspects du processus de création. De plus, ils ont pu suivre plusieurs représentations et ainsi découvrir des publics successifs et comparer leurs réactions. En faisant part de leurs expériences et de leurs anecdotes, ils intensifient la relation intime qu'un spectateur peut entretenir avec une œuvre chorégraphique et nourrissent le sentiment de participer à la vie de la pièce et de continuer à l'explorer, à communiquer en et avec elle au-delà du moment de sa présentation publique. L'effet de « communautisation » provoqué par le processus de symbolisation au cours d'un spectacle de danse explique également en partie la déception de certains quand un chorégraphe et/ou des interprètes se prêtent au jeu de la rencontre et du dialogue avec le public d'une pièce. Lors des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis, Kettly Noël a participé à un tel échange. La découvrir en vêtements de ville, adoptant un comportement ordinaire, se positionnant face à son auditoire – situa-

tion de frontalité à laquelle sa pièce tente d'échapper – et s'exprimant aisément en français semblaient sans commune mesure avec sa danse, son *Errance* dont on prétendait maintenant parler. Comment la présence et les mouvements de cette femme peuvent-ils paraître si quotidiens, anodins dans le cadre d'un dialogue avec les spectateurs, et si féconds, étonnants et significatifs au cours du spectacle ? Pourquoi sa parole s'avère-t-elle ici simplement informative, adressée à tous et à personne, alors que son apparaître durant la pièce génère un public, une communauté unie par la mise en circulation de symboles inédits et pourtant convaincants ? Merleau-Ponty rend compte de cet écart, qui surprend ou déçoit parfois le public, entre la puissance expressive, la communication qui jaillit comme magiquement de la fréquentation d'une œuvre et la banalité de la vie que mène l'auteur, son caractère tout simplement humain, différent et ordinaire à la fois :

« quand un écrivain regarde les peintres, il est un peu dans la situation où se trouvent les amateurs de littérature à l'égard de l'écrivain lui-même. Quoi, pensent-ils, voilà donc ce que fait de son temps l'écrivain que j'estime tant ? Voilà la maison qu'il habite ? Voilà la femme dont il partage la vie ? Voilà les petits soucis dont il est rempli ? Nous pensons l'écrivain à partir de l'œuvre, – comme nous pensons à une femme éloignée à partir des circonstances, des mots, des attitudes où elle s'est exprimée le plus purement. Quand nous retrouvons la femme aimée ou quand nous faisons la connaissance de l'écrivain, nous sommes sottement déçus de ne pas retrouver en chaque instant de sa présence cette essence de diamant, cette parole sans bavures, que nous avons pris l'habitude de désigner par son nom »¹.

De la conversation ordinaire à l'œuvre d'art, c'est-à-dire de l'échange d'informations, d'opinions et de l'expression convenue d'affects, à la création et l'adresse de symboles qui échappent en porte-à-faux au hiatus du général et du singulier et dont jaillit une communication, il y a solution de continuité. Cependant, cet écart n'est pas une simple séparation, ni un pur donné. Les productions artistiques adviennent puis s'installent dans la culture, deviennent des acquis, et les signes que l'emploi ordinaire et quotidien finit par éroder constituent le socle sur lequel s'appuie les initiatives symboliques novatrices. La crainte de l'ostracisation et le désir d'une communication efficiente sourdent de cette *différence* entre « parole parlée » et « parole parlante ». La découverte de symboles inattendus et expressifs, de formulations nouvelles étonnamment appropriées et partageables paraît pour ainsi dire magique, provoquant le sentiment de participer à la formation d'un cercle de privilégiés, de chanceux élus. Et pourtant elle résulte d'une opération commune aux deux sens du terme : elle requiert

1 *Signes*, « Le langage indirect et les voix du silence », p.93.

la contribution des artistes, des techniciens¹ comme du public et s'enracine dans un élan primordial, irréductible. C'est pourquoi, d'après Merleau-Ponty, la déception d'un amateur d'art face à la banalité de la vie d'un artiste indique une méconnaissance de l'homogénéité charnelle et des basculements intentionnels qui articulent la phénoménalité fonctionnelle et la phénoménalisation des œuvres :

« le second degré de la maturité est de comprendre qu'il n'y a pas de surhomme, aucun homme qui n'ait à vivre une vie d'homme, et que le secret de la femme aimée, de l'écrivain et du peintre n'est pas dans quelque au-delà de sa vie empirique, mais étroitement mêlé à ses moindres expériences, si pudiquement confondu avec sa perception du monde, qu'il ne saurait être question de le rencontrer à part, face à face »².

Au cours d'un spectacle de danse contemporaine, le processus de communication, qui tend à convertir une multiplicité d'individus juxtaposés en un ensemble uni par un tissage symbolique, ne relève pas de la divination, ni de la prophétie. C'est au contraire au croisement du rassemblement de ces personnes ici et maintenant, c'est-à-dire de leur contemporanéité, et de leur participation à l'humaine condition, c'est-à-dire de leur dimension transversale, que surgissent la possibilité, le désir et la réalisation d'une expression inédite et éloquente pour ceux qui y contribuent.

L'intensité d'*Errance* tient en partie à l'investissement corporel, même organique de Kettly Noël. Le signifier opère à même les mouvements de cette dernière, sans cesse aux prises avec une double menace : d'une part le risque d'un repli de la danseuse sur l'expérience singulière et incommunicable des puissantes sensations que ses gestes manifestent et d'autre part l'écueil d'une réaction paralysante des spectateurs, d'un recul, d'un détachement ou, à l'opposé, d'une stupeur inhibant toute fécondité et toute circulation symboliques. Le processus expressif se déploie à travers la peau, les muscles et les humeurs de cette femme. Le dedans et le dehors de ce corps exposé paraissent se renverser et se mêler. Kettly Noël écarte largement les bras et les jambes, écarquille les yeux, se tire les cheveux, ouvre la bouche, creuse son ventre. Après quelques minutes, elle transpire, bave, claque sa peau, émet des râles. Son corps paraît écartelé entre la nature et la culture, l'universalité et l'individualité, l'intériorité et de l'extériorité. Ses gesticulations manifestent le paradoxe d'une surface et

1 Il faudrait aussi considérée la participation des administrateurs, programmateurs, producteurs, etc. mais je me focalise ici sur ceux qui participent à l'événement au moment même de son déploiement.

2 *La Prose du monde*, p.94.

d'une mobilité corporelles qui l'exposent et l'enferment, l'aliènent et la dispersent tout en la contenant et l'isolant. Or les mouvements qui la parcourent interpellent parce qu'ils sont exhibés et brutaux, mais également parce qu'ils expriment la duplicité d'une vie à la fois invisible, comprimée dans un sac de peau, séparée, cyclique et autonome, et pourtant apparente, similaire à tant d'autres, percée d'orifices, prise dans un réseau qui la transcende et l'alimente et traversée par des systèmes de circulation, des chaînes d'échange et de substitution. L'exploration de cette contradiction provoque chez la danseuse des tiraillements, des vertiges et des tentatives de résolution. Et les phénomènes générés par l'exposition de cette expérience paradoxale amènent les spectateurs à endosser divers rôles, tels ceux de témoins, de partenaires, de protecteurs bienveillants, de complices, de bourreaux, de voyeurs, *etc.* Comment donc une phénoménalisation ancrée dans la corporéité, voire dans l'organicité génère-t-elle une dynamique de communication plutôt qu'une ostracisation de la danseuse dans son hystérie et une réaction défensive de chaque spectateur face au spectacle d'une telle fureur ?

Dans son cours sur « La conscience et l'acquisition du langage », Merleau-Ponty reprend à M. Scheler la notion d'« évidence émotionnelle » pour penser l'expressivité immédiate de toute conduite. Réfutant l'idée qu'un jugement par analogie est indispensable pour percevoir et reconnaître un *alter ego* et donc pour que des relations d'échanges s'amorcent avec lui, il prend l'exemple de la compassion suscitée par la plainte d'un individu qui s'est brûlé. Le sujet étant ses manifestations mêmes, ses apparitions sont comprises comme des phénomènes comportementaux expressifs et personnels, et ce, sans en passer par le détour d'un raisonnement, ni par une fusion avec le vécu d'autrui :

« Il n'y a pas de différence radicale entre conscience de soi et conscience d'autrui. [...] Comment il y a un isolement et une pluralité des consciences ? À cela Scheler répond : les consciences ne sont séparées que par leur corporéité [...], matière sensible à l'aide de laquelle on appréhende soi-même ou autrui. Mais le sensible pur dans un sentiment ne constitue qu'une faible couche de celui-ci. Tout le reste : son contenu, son *intention*, peut être partagé par autrui. Ainsi pour une brûlure : seul le sujet qui se brûle peut ressentir l'acuité sensible de la douleur. Mais tout ce que la brûlure représente : menace du feu, danger pour l'intégrité du corps, *la signification de la douleur* peut être communiqué à autrui et ressenti par autrui : c'est alors la même forme, le même contenu du sentiment qui est vécu à travers une autre matière. La signification, l'intention du sentiment (ce qui en constitue l'essentiel) est pareil pour les deux consciences : il y a isolement du *senti*, mais non isolement des consciences »¹.

1 *Psychologie et pédagogie de l'enfant*, « La conscience et l'acquisition du langage », p.43.

Errance exprime non seulement une angoisse de la possession, de l'aliénation et de la mise en quarantaine, mais aussi l'écart sémantiquement fécond qui scinde légèrement et associe profondément la subjectivité du vécu et le partage de la situation, l'expérience singulière et la condition humaine commune, c'est-à-dire la tension qui éveille la crainte du solipcisme et le désir de communiquer, tout comme la peur de l'empiètement, de l'annexion et le besoin de s'exprimer et d'être compris. Manifestant la violence du déchirement provoqué par le sentiment paradoxal d'être unique et insuffisant, de se sentir enclos et pourtant poreux, isolé et tributaire, et ce depuis la vie ténébreuse des viscères jusque dans l'intimité des rêveries, Kettly Noël figure la dynamique même dont le porte-à-faux expressif émerge, dont la symbolisation émane, comme une urgence, un appel.

Les œuvres de danse contemporaine seraient donc portées à la signifiante par un désir paradoxal : celui d'éprouver les opérations de différenciations et d'associations émergeant d'une appartenance commune, de dévoiler les écarts et les empiètements qui travaillent la communication (la conditionnent, la suscitent, la motivent, l'aiguillonnent et l'inquiètent) et de participer ainsi à l'institution d'une communauté, peut-être fragile et provisoire mais efficiente et expresse. En s'investissant dans l'avènement d'une œuvre chorégraphique, les protagonistes concernés génèrent une expérience partagée et laissent se déposer en eux un souvenir commun, ils nourrissent leurs existences distinctes de l'avoir lieu d'un événement auquel ils contribuent ensemble. Le désir de prendre part à la circulation du sens à l'œuvre au cours d'une pièce de danse proviendrait non seulement d'un effort spontané en faveur de la vitalité expressive, contre l'entropie symbolique, mais aussi d'une lutte contre la menace solipsiste, d'une angoisse de la claustration et de l'ostracisation. Les spectateurs comme les artistes de danse contemporaine feraient l'épreuve de la communicabilité, de la « communautisation ». Exposer le singulier et générer du commun, évoquer le général et dévoiler le particulier, manifester l'universel et produire de la différence, tels seraient les enjeux mobilisant les acteurs de la danse et les engageant dans le porte-à-faux de la signifiante chorégraphique. Face à l'exposer d'une pièce, le spectateur se réjouit de se sentir à la fois concerné et déconcerté car alors il fait l'expérience de sa participation ici et maintenant, avec ces individus qui l'entourent, à l'émergence et la vitalité d'une communauté dans laquelle les idées, les impressions et les questionnements circulent sans que l'on ait à en identifier ni en discerner les auteurs et les récepteurs. Identifier les différenciations qui se dessinent et saisir les écarts et les rapprochements qui s'esquissent c'est avoir le plaisir de constater que le singulier peut s'exprimer en porte-à-faux sur l'universel, qu'il peut se manifester et se comprendre sans se

dénaturer pour prendre la forme grimaçante du lieu commun et de la généralité. C'est pourquoi, lorsque deux personnes s'aperçoivent qu'elles ont assisté à une même pièce, leur relation se mâtine miraculeusement de familiarité. Si, par surcroît, ces deux individus témoignent de sentiments similaires à l'égard de cette œuvre et découvrent que cette dernière a soulevé pour eux des questionnements communs, ils se trouvent émus, reconduits à l'expérience d'appartenir à une communauté instituée par l'avoir lieu de cette danse et donc, en partie au moins, par leur investissement dans cet avènement.

Conclusion

Quoiqu'aucun *medium*, aucune syntaxe ni aucun vocabulaire ne soient propres et assignés à la danse contemporaine, les œuvres chorégraphiques contemporaines ne se donnent pas comme un pur et simple flux de sensations, comme une expérience perceptive a-signifiante. La question du sens et de son appréhension anime leur apparaître ; l'expressivité n'en est jamais exclue, ne serait-ce que par le désir dont elle est l'objet. J'ai tout d'abord montré que les spectacles chorégraphiques sont travaillés par une tendance irréductible à la signifiante et qu'ils manifestent l'enracinement de cet élan à même l'apparaître. Cette inclination à tisser des trames narratives et à soulever des enjeux, politiques et moraux en particulier, s'avère mise en branle dès lors qu'un public est invité à assister au spectacle d'une phénoménalisation et que ce dernier montre des individus évoluant dans un contexte donné et offert en partage. Par un processus d'échappée et de réversion, les apparitions ainsi générées tendent à s'insérer dans le monde culturel, à offrir des perspectives sur lui, à concerner et interroger les spectateurs conviés à participer à cet avoir lieu. Ce qui arrive et se montre durant ce moment partagé et dans cette situation commune évoque, suggère, donc symbolise, mobilise des signes existants, présente un mode d'adresse et d'exposition, déploie une *Praxis, etc.*, et produit ainsi des effets de sens. La situation spectaculaire elle-même fonctionne comme l'indice d'une intentionnalité, d'une volonté de s'adresser et de se faire comprendre, d'un désir de dépasser la stricte facticité des circonstances pour y faire circuler et partager des propositions signifiantes, si bien que le spectateur investit cette situation porté par le désir d'y comprendre ce qui s'y trame, l'interpelle et le mobilise. Ainsi par exemple *P.O.M.P.E.I.*¹ de Caterina Sagna éveille le sentiment de patrimoine commun, de traces et de souvenirs enfouis, de la fragilité et de la persistance de la mémoire ; cette pièce soulève et aborde les problèmes de la place et de la fonction du passé, de la communication entre les époques et les générations, du destin des héritages et finalement de la liberté et de la vitalité de ceux qui se trouvent « assis sur des

1 Créé au Théâtre Garonne, à Toulouse, le 27 novembre 2008.

épaules de géants»¹. Entre les générations, entre les genres, entre les individus et plus généralement entre les phénomènes générés au cours de ce spectacle chorégraphique, quelque chose circule, qui émeut, concerne, engage, rassemble et porte au questionnement. De l'expressivité des visages et des mouvements à la symbolique des couleurs et des matières, de la musique aux vidéos, des accessoires utilisés aux gestes que les interprètes adressent au public, tout ce qui arrive et se montre durant *P.O.M.P.E.I.* tend à produire des effets de sens. Trois grandes tentures de tulle blanc descendent du fond du plateau et le recouvrent. Des photographies et des films y sont projetés : on y voit trois femmes, de trois générations différentes. Trois hommes sont présents sur scène et s'y meuvent en permanence : ils se bousculent, se serrent les uns contre les autres, se martyrisent, s'amusent, sourient, s'entassent, se regardent et se mordent, se manipulent et s'enlacent, par moments ils synchronisent leurs mouvements (*cf.* photographies ci-contre). Ce contexte d'exposition et ce qui s'y déploie manifestent une tension permanente vers la signifiante ; le désir que des émotions et des idées surviennent et circulent se fait intensément sentir, chaque phénomène et le réseau fluant auquel il participe s'avèrent générateurs d'une profusion symbolique. Par son titre même, cette œuvre chorégraphique s'annonce et s'offre comme un bouquet d'évocations, d'énigmes et de pistes : non seulement le nom de la ville de Pompéi est suggestif, insère d'emblée celui qui le prononce dans un champ culturel particulièrement riche, mais l'usage de lettres en majuscules suivies de points indique que *P.O.M.P.E.I.* fonctionne aussi comme un sigle, dont la feuille de salle révèle qu'il est constitué des initiales de cette expression : « presque oubliées mais peut-être immortelles ». Les images projetées et les paroles diffusées multiplient les effets de sens, aussi bien par leur contenu que par les façons dont leur présence s'articule à celle des hommes en scène et à leurs gesticulations. Les apparitions constitutives de cet événement chorégraphique convergent, se heurtent, se font écho, dissonent, s'enchevêtrent et se tissent ; les corps s'associent et se séparent, s'agitent et se fatiguent, s'affaissent et exultent. Et de cette incessante phénoménalisation émerge une multiplicité d'histoires, d'idées, d'hypothèses, de questions et de propositions.

Une fois constatée cette productivité expressive des œuvres de danse contemporaine, j'ai décrit et examiné les modalités de ce signifier, de son émergence et de son appréhension, ainsi que la nature des mobiles de ceux qui y prennent part, l'appellent, y collaborent et finalement l'accomplissent. J'ai montré que ce travail de la signifiante s'initie dans la rencontre

1 J. de Salisbury *Métalogicon*.

des corps et qu'au cours des pièces chorégraphiques contemporaines le porte-à-faux de la co-présence et du dialogue, du partage d'une situation spectaculaire et de la communication, de la fluence des apparitions et de la mise en circulation de significations s'avère procéder d'un mouvement d'échappée et de réversion de la phénoménalisation exposée elle-même. Par exemple *Nuda vita*¹ de Carlotta et Caterina Sagna présente quatre personnages, manifestement familiers, peut-être de la même famille, et unis par un secret et de nombreuses histoires anciennes, des agissements communs, peut-être illégaux, certainement brutaux, apparemment de l'ordre du meurtre. Malgré les singularités de ces individus, de leurs conduites et des liens qui les rapprochent, les moments qu'ils partagent et exposent au cours de ce spectacle et les enjeux qui traversent leurs relations concernent d'emblée les spectateurs qui assistent à leur apparaître (cf. photographies ci-contre). D'une part, en exhibant leurs échanges les individus en scène en rendent le public d'emblée complice, engagent ce dernier à prendre position et s'interroger sur sa place et son rôle face à ce qu'on lui montre et lui livre. D'autre part, ce qui arrive, les épisodes de chamaillerie, de conflit, de connivence, de flottement *etc.*, et les problématiques en jeu, relatives à la confiance, la méfiance, l'embarras, le déni, la fuite, la trahison, l'amour ou la responsabilité, résonnent pour chacun, évoquent et abordent des questions, des circonstances et des événements dont la portée dépasse l'actualité de cet événement, ressortissant à l'existence même. Ainsi les personnages de *Nuda vita* apparaissent à la fois comme des archétypes et des individualités singulières, chacun reconnaît en eux des traits identifiables et connus mais découvre aussi les différences particulières par lesquelles ils s'écartent de ces modèles généraux et abstraits. De même la situation présentée fonctionne tant comme un cas exemplaire, que comme un complexe circonstanciel inédit que les protagonistes affrontent et prennent en charge de façon imprévisible, fluctuante et différenciée. La singularité de chacun de ses individus, les nuances et les variations de sa personnalité, de son vécu et de son positionnement dans ce quatuor se manifestent en particulier dans sa manière d'occuper l'espace du plateau, de s'y déplacer et s'y mouvoir, de se présenter et de se rapporter aux autres. L'un des personnages, interprété par Caterina Sagna, ne sort pour ainsi dire jamais de la mobilité fonctionnelle et ordinaire, il effectue très peu de gestes que l'on pourrait qualifier de dansés, en tout cas sans finalité immédiate apparente et distincts de ceux que l'on effectue quotidiennement, si ce n'est à l'occasion de saynètes où les interprètes se meuvent ensemble, suivant des chorégraphies orchestrées. Au contraire le personnage de Tijen Lawton

1 Créé à l'occasion de la Biennale de la Danse, au Petit Théâtre du TNP, à Villeurbanne, le 1er octobre 2010.

s'isole fréquemment du groupe pour exécuter de complexes enchaînements de mouvements, généralement très physiques, manifestant une qualité de mouvement particulièrement énergique, souvent proche de la contorsion, et développant un vocabulaire propre, constitué de gestes récurrents, de fréquents passages au sol et de singuliers croisements et levers de jambe. Le personnage masculin, incarné par Alessandro Bernardeschi, se montre quant à lui plus joueur, inconséquent, se mouvant comme un enfant, pour s'amuser, se défouler, prenant souvent le risque de choir, de dérapier ou de prendre des postures ridicules. Enfin, Carlotta Sagna exécute des mouvements aux nuances lyriques, pathétiques et exaltées, privilégie les mouvements de bras et d'ouverture du thorax, les soudaines traversées de l'espace; elle semble plusieurs fois proche de l'évanouissement, de la perte de soi. Cependant, progressivement, les frontières se brouillent, s'assouplissent, certains gestes ou certaines attitudes caractéristiques d'un individu glissent dans le corps d'un autre ou les interprètes se regroupent, se rapprochent jusqu'à ne plus former qu'une entité polynucléaire. Ainsi les signes prolifèrent, le spectateur s'interroge sur le sens de ce qui arrive, sur les motivations des agissements de ces individus, constate les écarts, les variations dans leurs conduites, ses hypothèses concernant leurs personnalités, leurs histoires et leurs affections se confirment ou se modifient; il se questionne également sur sa place à l'égard de ce qu'on lui montre, son point de vue sur cette situation, sa façon de la comprendre, de l'apprécier. Il s'étonne certainement de la conduite de certains de ces personnages, peut-être s'agace-t-il de la légèreté dont ils font preuve face à la gravité manifeste de l'enjeu; il constate les hiatus entre les comportements, l'expressivité des mouvements de certains et la teneur de leur propos. À mesure que ce spectacle se déroule, le spectateur se sent travaillé par une intranquillité et une curiosité qui le portent à s'inquiéter de la signifiante générée par ce qui lui est exposé, à traiter certains phénomènes comme des indices, des signes et à en recevoir d'autres comme de mystérieux symboles, comme les manifestations déroutantes d'un traitement singulier d'enjeux universels. Il sent que des processus expressifs sont à l'œuvre et tente de s'ajuster à leurs modalités propres. Il se découvre ainsi capable d'appréhender une signifiante à mesure qu'elle se déploie, qu'elle dévoile ses vecteurs, ses principes et ses modes de réalisation, il accompagne l'inscription dans la culture de cette phénoménalisation en cours et, en se révélant apte à déchiffrer les perspectives que ce qui a lieu ouvre sur le monde et la tradition, il collabore à l'advenue de ces significations et de ces résonances.

Enfin, l'engagement des protagonistes d'une œuvre chorégraphique dans l'avènement de cette expressivité s'est révélée motivée par une *libido exprimendi*. L'engendrement sym-

bolique tiendrait à un désir de résister aux menaces de l'entropie, de l'ostracisation comme de l'aliénation, de la promiscuité comme du solipcisme. La signifiance serait appelée, pour ainsi dire suscitée et nourrie par le désir paradoxal d'instituer des signes et des symboles communs et de sans cesse les amender, les revivifier et les détourner, de les confronter à leurs limites et leurs insuffisances, de lutter contre leur érosion et leur morbide raidissement, de les reconduire toujours de nouveau aux opérations de différenciation, de négociation et de conciliation dont ils procèdent. Par exemple, *Exercices spirituels*¹ de Caterina Sagna interroge et manifeste les modalités selon lesquelles une pratique et un état fondamentalement intimes et solitaires peuvent s'articuler à une situation commune et un partage sans en passer par la mobilisation de symboles, de références et même de dogmes reconnus (cf. photographies ci-contre). Autrement dit, l'un des enjeux de cette pièce serait de générer un sentiment collectif de ferveur à partir de la seule exposition d'un individu lui-même en quête de cette expérience. Pour cela, donc, la chorégraphe ne propose pas un discours sur la ferveur, elle ne livre pas d'objets qui pourraient provoquer cet état d'âme, elle ne prend pas des attitudes évocatrices d'un tel enthousiasme : elle produit une phénoménalité qui manifeste et suscite à la fois cette ardeur spirituelle. Elle ne témoigne pas de sa ferveur, ne la met pas en scène, mais s'exerce à l'éprouver et à la faire partager sans qu'aucun objet ne lui soit assigné. Elle travaille à même l'apparaître sur les articulations de l'intime et de l'universel, de l'intérieur et de l'extérieur afin de constituer une communauté qui n'aurait d'autre lien que sa participation à cette expérimentation d'un état fervent. Durant cette pièce, la danseuse interprète une chorégraphie ciselée, très circonscrite, tant dans le vocabulaire gestuel qu'elle emploie que dans l'espace qu'elle occupe. D'emblée, elle se refuse à l'exultation. Elle demeure côté jardin, dans une lumière tamisée, se dépense peu, effectue surtout des mouvements des bras et des mains au tracé géométrique et se déplace peu, si ce n'est en marchant, comme si elle arpenterait un rectangle au périmètre réduit. La musique paraît encadrer ses gestes plus qu'elle ne les stimule. Il ne s'agit pas de se laisser gagner par l'emportement des rythmes ou des harmoniques. L'interprète semble concentrée et ses gestes sont retenus, exécutés avec précision et calme, sans tension. Caterina Sagna n'adopte pas une attitude de repli sur soi, ni ne paraît installée dans des automatismes. Chaque geste se trouve réalisé avec attention et intention, en évitant l'emballement, la fougue ou la précipitation, les parasitages, les détours inutiles ou les raccourcis occasionnels. Assistant à cette danse à la lisière de la prière et de la cérémonie,

1 Recréé à l'occasion du festival Instances 5, à l'Espace des Arts, à Chalon-sur-Saône, le 22 novembre 2007.

le spectateur s'interroge aussi bien sur le sens de ces gestes aux contours clairs, sur les affections de celle qui les effectue, que sur les raisons pour lequel cette chorégraphe a choisi de s'exposer dans cette attitude et interprétant cette chorégraphie. Progressivement cependant, il sent une tranquillité et une émotion le gagner, et le comportement de la danseuse communique d'abord un état, une disposition à l'égard de la situation. Le spectateur se trouve à son tour invité au seuil de la passivité et de l'activité, de la concentration et du flottement, de la plongée en soi et de la présence diffuse à ce qui arrive. Son inquiétude concernant la signification de ce à quoi il assiste, sa quête de signes ou de symboles reconnaissables et de références culturelles se transforment en l'épreuve d'une circulation des affects. Il peut alors participer à l'effort auquel on l'invite : appuyé sur la simple observation de la danseuse, du décor et de leurs articulations, il laisse les images, les questions et les idées surgir et passer, sans s'y accrocher. Il découvre que pour appréhender ce qui advient et se communique dans cette danse il lui appartient de prendre part à la formation d'une communauté provisoire au sein de laquelle chacun s'attèle à demeurer en équilibre au point de bascule d'où les idées émergent sans que l'on puisse en identifier l'initiateur, où l'éloquence se déploie sans qu'on ne connaisse pourtant le vocabulaire et la syntaxe dont elle relève, où l'intime et le public glissent l'un dans l'autre sans se menacer. Une ferveur s'installe, sans liturgie ni divinité. En se refusant à une danse explosive, en demeurant manifestement attentive à respecter les formes qu'elle réalise et montre, à les incarner sereinement et pleinement sans se laisser dominer par une impulsion musculaire ni gagner par la lassitude, la danseuse convie les spectateurs à un partage sans s'enfermer sur une méditation toute intérieure ni tenter d'arracher à eux-mêmes ceux qui l'observent. La phénoménalisation qui se déploie génère une atmosphère de calme et de disponibilité, propice à l'émergence d'une expérience commune dans laquelle chacun trouve le temps et les moyens de découvrir et de s'approprier sa place, d'interroger sa perspective et les modalités de son engagement dans la persistance et la qualité de cette situation. Certains spectateurs s'agacent de cette atmosphère, du maintien de l'interprète dans cette attitude tranquille et concentrée et de la répétitivité de ses gestes ; leur désir d'expressivité se trouve frustré, ils reprochent à cette danse son abstraction, son austérité ou sa religiosité. D'autres trouvent dans cette œuvre chorégraphique l'occasion de traverser une surprenante expérience de la « communautisation » : l'éveil d'une ferveur commune qui n'a d'autre support que sa propre émergence depuis l'apparaître de ce qui arrive, depuis la phénoménalisation en cours. Pour ceux-là, *Exercices spirituels* manifeste le porte-à-faux expressif par lequel, animé d'une *libido exprimendi*, l'apparaître se fait signifiante.

Conclusion

Dans son cours intitulé «L'institution dans l'histoire personnelle et publique», Merleau-Ponty interroge les phénomènes d'émergence, qu'il s'agisse de celle d'un sentiment, d'un savoir, d'une œuvre d'art ou d'une révolution. Il s'oppose aussi bien à l'idée de téléologie ou de fatalité, qu'à celle de liberté ou de hasard absolus : l'existence humaine ne relèverait ni d'une logique nécessaire ni de la stricte contingence. Se penchant par exemple sur l'amour de Marcel pour Albertine, il se demande : « Comment le sentiment "prend"-il ? »¹ et explique qu'il est aussi illusoire d'attribuer cette cristallisation à une prédestination que de l'interpréter comme le résultat d'un concours de circonstances ou la conséquence d'une pure et simple mauvaise foi. La rencontre amoureuse n'est ni déterminée, ni accidentelle, ni volontaire. Merleau-Ponty conclut son analyse en affirmant :

« L'amour n'est pas créé par circonstances, ni par décision, il consiste en ce qu'il y a enchaînement des demandes et des réponses, – à la faveur d'[un] attrait quelque chose de plus se glisse, on trouve, non exactement ce qu'on avait cherché mais autre chose qui intéresse. La *Sinngebung* initiale [est] confirmée, mais dans direction différente, et cependant cela n'est pas sans rapport avec elle. À force, toute la contingence, même radicalement contingente, finit par être voulue : évidence du toi comme réalité nue, *i. e.* comme institué, irrévocable, quoi qu'il fasse »².

1 *L'Institution. La passivité*, p. 63.

2 *Ibid.*, p. 77.

L'amour serait donc une institution. Surgi de façon imprévisible et répondant pourtant à un appel, il s'inscrit dans un champ ouvert qu'il modifie, réordonne, au sein duquel il prend place et trouve son sens. Cet amour était possible et, en se réalisant, il engendre une histoire qui prolonge, éclaire et transforme à la fois celles des deux individus qu'il réunit. On pourrait d'ailleurs retourner la question à Merleau-Ponty lui-même et s'interroger sur sa rencontre avec l'œuvre de Cézanne : pourquoi le philosophe en passe-t-il par l'examen de ces peintures pour penser l'ontogenèse, la dimensionnalisation, le chiasme du visible et de l'invisible ? Est-ce légitime, nécessaire et fructueux ? Mais ce problème n'est-il pas résolu par l'efficacité de cette rencontre et par la richesse des résultats auxquels elle aboutit ? L'intérêt et la fructuosité de ce recours ne sont-ils pas prouvés par les perspectives qu'il ouvre pour Merleau-Ponty, les éclairages qu'il apporte sur la recherche picturale de Cézanne et les discussions, même critiques, qu'il suscite et nourrit aujourd'hui encore ?

La présente recherche s'origine dans un constat et un problème analogues : les théoriciens et les praticiens de la danse contemporaine font fréquemment référence à Merleau-Ponty alors que la danse n'intervient qu'extrêmement rarement sous la plume du phénoménologue et jamais dans les nombreuses pages qu'il consacre à l'art. L'enjeu de ce travail portait donc sur la légitimité, la fécondité et les modalités d'un tel étayage dès lors qu'il s'agit de penser les enjeux propres à la danse contemporaine. Partant de l'étonnement que l'appel pour ainsi dire spontané à la philosophie merleau-pontyenne peut provoquer, il s'est agi de mettre cette apparente évidence à l'épreuve afin de tenter de convertir cet état de fait paradoxal en une démarche méthodique et fondée et, ainsi, de dissiper les doutes que ce récurrent recours peut d'abord susciter, donc de prouver la justesse des intuitions et des promesses qui motivent celui-ci. Pour démontrer cette thèse, j'ai procédé en trois temps.

Tout d'abord, en vertu des exigences de la réduction phénoménologique, l'examen a porté sur les modalités selon lesquelles les pièces chorégraphiques contemporaines se déploient et s'installent dans la phénoménalité. Dans la mesure où elles ne sont assignées à aucun cadre préétabli, ces œuvres manifestent ici et maintenant, c'est-à-dire à mesure qu'elles se réalisent et s'exposent, les écarts et les jointures par lesquels elles se donnent une place dans le monde, *ont lieu* dans une situation donnée et dans les existences des spectateurs qui les accueillent. J'ai montré que la notion merleau-pontyenne de porte-à-faux constitue un support pertinent pour pénétrer, décrire et concevoir les ressorts d'un tel régime d'apparaître et un pivot efficace pour articuler ce premier niveau de l'étude de la danse contemporaine à la constellation des concepts élaborés par Merleau-Ponty pour penser l'ontogenèse. Cette

notion a d'abord permis d'examiner les processus grâce auxquels un spectacle génère des contours et une situation propres et propices à la réalisation et la révélation d'une danse contemporaine. Exposant aussi bien ce qui apparaît et a lieu que l'apparaître lui-même et les opérations de son avènement, une pièce chorégraphique sans *requisit* se déploie en porte-à-faux avec le monde et le contexte particulier qui l'enveloppent et menacent de la phagocyter : paradoxalement elle s'y inscrit tout en y échappant. De plus, les phénomènes produits au cours d'un spectacle de danse contemporaine se donnent et résistent pourtant à la totalisation et à une saisie perceptive exhaustive : ils glissent en porte-à-faux les uns dans les autres et s'organisent en des parties totales instables et polymorphes. Le porte-à-faux fournit également un modèle pour penser la place du spectateur dans l'avènement, la mise en circulation et en partage d'une danse contemporaine. Durant une pièce chorégraphique contemporaine, les membres du public se trouvent à la fois pris dans l'événement auquel ils assistent et collaborent alors même qu'ils le découvrent et conviés à assumer la singularité de leur perspective et à choisir les modalités de leur investissement dans la réalisation de ce qui a lieu. Ils sont donc appelés à s'engager dans une négociation et à composer (avec) leur position en équilibre instable entre participation et distance, disposition ouverte et découverte effective, contentement confiant et décalage émancipateur.

L'articulation de la motricité et de la perception constituant le propre des œuvres chorégraphiques contemporaines mais aussi la racine et le cœur de la notion merleau-pontyenne de porte-à-faux, je me suis ensuite penchée sur l'apparaître des corps en mouvement. Les problèmes et enjeux soulevés par la présence et l'exposition d'individus humains se sont avérés une charnière de la rencontre entre philosophie merleau-pontyenne et danse contemporaine mais également des moments du questionnement sur la danse contemporaine, distincts dans l'exposé et reliés dans l'objet. À la faveur de ce que j'ai nommé un léger relâchement de la réduction phénoménologique, je me suis arrêtée sur l'effet de polarisation induit, lors d'un spectacle chorégraphique, par la présence, comme par l'absence, de corps en mouvement : dans tous les cas de figure, et dans la très grande majorité des cas les spectateurs se trouvent en présence de danseurs qui se montrent, l'apparaître et donc la perception se focalisent autour de la phénoménalité de ces interprètes. La notion de porte-à-faux a fourni un support approprié et fécond pour penser les modalités et les raisons de ce basculement. En premier lieu, j'ai montré que l'exposition de corps en mouvement génère des phénomènes qui ne se manifestent pas seulement pour eux-mêmes mais échappent en porte-à-faux vers la révélation d'une corporéité, d'un comportement et d'un milieu. Ensuite, j'ai établi que cette phénoménalité

des danseurs joue un rôle nodal dans le déploiement des pièces chorégraphiques parce qu'elle se trouve en porte-à-faux avec l'expérience des spectateurs, dans une dynamique associant empathie et distance, comme en écho, produisant à la fois des effets de résonance et de décalage. Enfin, cette polarisation de l'apparaître autour de l'exposition des corps en mouvement s'est avérée le point d'entrée et de bascule vers l'examen de la signifiante à l'œuvre au cours des spectacles de danse contemporaine. En effet, la façon dont les interprètes se rapportent les uns aux autres, aux spectateurs qui les observent et à leur environnement soulève d'emblée le problème de l'insertion des phénomènes ainsi générés dans le monde culturel.

En dernier lieu, j'ai analysé les modalités et les ressorts de cette émergence problématique de la signifiante. Puisqu'un public est convié à assister et collaborer au déroulement d'une pièce chorégraphique et que la phénoménalisation produite par un tel événement se polarise autour de la présence et de l'exposition (positives, effectives, ou négatives, en creux, manquantes) d'individus en mouvement, les spectateurs se sentent interpellés et concernés par ce qui arrive au cours d'un tel spectacle, inquiets d'en comprendre la signification, les enjeux et les partis pris éthiques et politiques. À mesure que l'œuvre se déploie, des trames narratives se tissent, des symboles et des signes surgissent, des références et des évocations de tous ordres jaillissent; le spectateur s'interroge sur le sens et les motivations des actes effectués par les danseurs et plus généralement sur ce que tend à exprimer ce qui lui est montré et adressé. Le recours à la notion merleau-pontyenne de porte-à-faux s'est de nouveau avéré opportun et opérant pour penser la façon dont ces effets du sens adviennent à même l'apparaître des pièces de danse contemporaine et viennent éveiller et nourrir le désir de comprendre du spectateur en dépit, voire en raison de l'absence de code spécifique, de vocabulaire et de syntaxe assignés à l'art chorégraphique dit contemporain. Il a également offert un biais pour aborder et relier en une constellation cohérente les concepts et les analyses que Merleau-Ponty développe concernant l'expression, c'est-à-dire à la fois la production et la compréhension du signifier. Ainsi, il a favorisé l'articulation de l'examen de la signifiante à l'œuvre durant les spectacles de danse contemporaine et de la philosophie merleau-pontyenne.

Cette recherche a donc abouti à la démonstration de la légitimité du recours à la philosophie merleau-pontyenne pour penser la danse contemporaine et a mis en exergue la fonction charnière jouée par la notion de porte-à-faux dans le déploiement d'un tel dialogue. Afin d'apprécier la pertinence et la fécondité de cette thèse, il faut néanmoins revenir sur la démarche qui a conduit à son établissement et sur ses conséquences. L'exposé de ces résultats

ne dispense donc pas de rappeler la méthode suivie pour mener cette recherche à bien. Et, pour en mesurer les acquis, il incite à s'interroger sur les éclairages que cette rencontre entre la philosophie de Merleau-Ponty et la danse contemporaine apporte sur chacun de ces deux champs.

Travailler sur la danse contemporaine et les œuvres réputées relever de cette catégorie amène en premier lieu à une définition négative : la danse contemporaine n'est assignée à aucun *medium*, aucun style, aucune forme, par conséquent, à aucun *requisit* qui conditionneraient et circonscriraient par avance les modalités de son advenue, aucune tradition particulière ni aucun code spécifique ne lui incombent. Chaque pièce de danse contemporaine s'édifie et s'inscrit dans l'histoire de l'art et de la danse depuis une indétermination fondamentale ; elle a pour tâche de réaliser et d'exposer une danse qui élit les acquis dont elle hérite, pose et affronte les enjeux qui l'animent, dessine ses linéaments et trace les vecteurs qui la traversent à mesure de son actualisation publique. Dès lors, avoir cet art inchoatif pour objet d'étude et assister à ces œuvres ne répondant à aucun prérequis exigent d'adopter une posture démunie et confiante, d'accepter d'inventer l'attitude et les opérations appropriées au déploiement et à la découverte de chaque proposition chorégraphique. Dès ce niveau, la philosophie de Merleau-Ponty s'est révélée un étayage pertinent et efficient.

Le phénoménologue emploie en effet une méthode de suspension des attentes et des évidences, d'observation et de description de l'apparaître dont les principes visent à garantir une disposition à l'étonnement. Cette réduction phénoménologique ne consiste pas dans un repli réflexif sur le seul fonctionnement de la subjectivité, ni dans une attitude de réception passive et indifférente, ni même dans une mise en doute et en examen des apparences. Elle se détourne moins de l'attitude naturelle qu'elle n'en dévoile les ressorts ; de même, elle conduit moins à rompre les attaches et à défaire les liens au monde dans lequel est pris celui qui la pratique, qu'à constater les rapports d'enveloppement et de différenciation articulant à son environnement celui qui le perçoit, y vit, y agit, le questionne et le pense. La réduction phénoménologique telle que Merleau-Ponty la conçoit et l'effectue requiert non seulement d'accompagner attentivement le mouvement de phénoménalisation, c'est-à-dire d'accueillir ce qui apparaît, de demeurer vigilant et ouvert à l'égard des revirements et prêt aux amendements induits, mais aussi de consentir à la foi perceptive, d'assumer et d'apprécier la singularité et les répercussions de la perspective que l'on a sur ce qui se manifeste et de s'engager dans l'exploration et le déploiement des phénomènes. Or la disposition à l'étonnement, l'accueil souple et vigilant, le consentement, l'investissement et la prise de position sont constitutives

de l'attitude du spectateur curieux, désireux d'assister, voire de contribuer au déroulement d'une pièce chorégraphique contemporaine. Et ces caractéristiques se convertissent en prescriptions pour le chercheur qui se donne de telles œuvres pour objet de questionnement et d'étude. De ce point de vue, la réduction phénoménologique merleau-pontyenne s'est avérée un support adapté pour aborder un art vivant sans *requisit* tel que la danse contemporaine.

D'un dessin des contours de la danse contemporaine et de l'élaboration d'une méthode grâce à laquelle l'aborder, donc une fois établie la première charnière permettant d'articuler cet art à la pensée merleau-pontyenne, il est devenu possible de passer à la confrontation des œuvres chorégraphiques et des textes du philosophe pour en évaluer le bien-fondé et les éventuels bénéfices. Que peut apporter la philosophie merleau-pontyenne à l'étude de la danse contemporaine ? Puisque la réduction phénoménologique prescrit d'observer et de décrire la réalité telle qu'elle se donne, de toujours revenir à la phénoménalité et d'examiner que le discours ne la défigure pas, qu'il accompagne et éclaire l'apparaître, je me suis faite spectatrice assidue des pièces annoncées et/ou revendiquées comme relevant de la danse contemporaine et j'ai mis la philosophie de Merleau-Ponty à l'épreuve de leur description. Grâce à ces expérimentations, se sont progressivement dégagés les dimensions et les noyaux de la pensée merleau-pontyenne offrant un support approprié et utile à un questionnement et à une réflexion sur la danse contemporaine. À mesure, les hypothèses, les tendances et les résultats auxquels aboutissaient mes tentatives de description ont orienté et modifié mon regard sur les pièces chorégraphiques comme sur les textes de Merleau-Ponty.

Ces recherches ont eu deux répercussions majeures sur la compréhension de Merleau-Ponty. D'abord, j'ai été amenée à privilégier les notions et les analyses développées durant les années 1950. À cette époque, le philosophe tire toutes les conséquences de la réduction phénoménologique : il renonce aux distinctions initiales du sujet et de l'objet, de la conscience et du monde, du moi et des autres, de la nature et de la culture au profit d'une attention à l'apparaître considéré comme événement déhiscent, avoir lieu opérateur d'écarts et d'empiètements, traversé de dynamiques de différenciation et d'identification. Ce parti pris ne prive d'ailleurs pas des apports des premiers ouvrages de Merleau-Ponty. Il éclaire au contraire la façon dont la pensée du philosophe évolue sans solution de continuité. Il souligne la profonde cohérence de la démarche merleau-pontyenne, son avancée par récurrence et décalage, creusement et amendement, et permet d'assister à la semence, la germination, la progressive émergence et l'éclosion de ses concepts et notions. La lecture des textes du philosophe à

la lumière des derniers développements qu'il a pu effectuer permet d'éviter les écueils du dualisme sur lequel ses premières analyses achoppent et de comprendre les opérations de porte-à-faux, entre reprise et création, qui traversent la globalité de son œuvre et unissent ses différents moments. De plus, l'examen des recherches menées au cours de la dernière décennie de sa vie éclaire la façon dont Merleau-Ponty ourdit, façonne et articule sa pensée. S'il poursuit et approfondit sa démarche initiale, la « claudication »¹ mise en œuvre dès 1942 dans *La Structure du comportement*, il s'attache à en expliciter les raisons et les modalités. Non seulement Merleau-Ponty ne renonce pas à l'étude de travaux de psychologues, anthropologues, biologistes, historiens, *etc.*, et de productions artistiques, d'actes politiques et de faits sociaux de tous ordres, mais il expose les motivations de cette attention pour ce qu'il nomme la « non-philosophie »² : afin que la crise³ de la philosophie ouvre sur une régénérescence, il est indispensable de se pencher sur les recherches et les pratiques de tous ceux qui y contribuent, la traversent et la surmontent⁴. De ce point de vue, la confrontation de la pensée merleau-pontyenne au champ de la danse contemporaine s'annonçait légitime et féconde : le philosophe invite à une telle ouverture, il rend compte et témoigne lui-même des effets en retour sur la philosophie induits par la considération du champ artistique. Ma recherche a

1 Merleau-Ponty emploie ce terme dans son discours inaugural au Collège de France (*Éloge de la philosophie*, p. 61) pour qualifier sa démarche : un va-et-vient entre les « événements » et la formulation de la « vérité ». J'ai déjà signalé, en introduction de ce mémoire, la reprise de cette image par le chorégraphe Dominique Dupuy pour qualifier la pratique du danseur comme la méthode du chercheur en danse.

2 Merleau-Ponty intitule « Philosophie et non-philosophie après Hegel » un cours professé au Collège de France durant l'année scolaire 1960-1961. Les notes de ce cours sont publiées dans *Notes de cours 1959-1961* (p. 269-352).

3 Pour Merleau-Ponty, la philosophie entre en crise, au point que ses protagonistes comme ses observateurs s'inquiètent de la possibilité de sa continuation, dès lors que sa contingence éclate au grand jour. Or cette révélation viendrait en grande partie des sciences humaines (histoire, psychologie, sociologie, anthropologie) qui ont pris les philosophes et leurs productions pour objets d'étude ; et la paralysie, voire la possible dégénérescence de la philosophie mise en crise proviendraient de l'hermétisme et de la surdité des philosophes à l'égard des révolutions bouleversant aussi bien les sciences que les autres champs (moral, politique, social, technique, artistique) d'activité humaine.

4 Merleau-Ponty explique que la crise dont il est contemporain a la spécificité de toucher tous les domaines de la vie humaine et, précisément, de résulter d'une prise de conscience de l'interpénétration de ces domaines comme de l'interdépendance, voire de la connivence fondamentale des partis adverses au sein de chaque champ. Dans un entretien avec G. Charbonnier enregistré en 1958 (et diffusé le 24 juillet 1959), il affirme :

« L'état de tension dans lequel nous vivons dans tous les domaines tient à ce qu'on s'est aperçu que rien ne pouvait être séparé dans la vie humaine [...]. Tout interfère. [...] Tout est noué ensemble, en interaction totale. [...] En même temps qu'on a découvert la solidarité de tous les aspects de la vie de l'homme, personne n'a réussi à les faire marcher du même pas [...]. Alors nous constatons que tout est lié, mais tout est lié plutôt pour dépérir que pour croître. C'est dans ce porte-à-faux que nous sommes. [...] C'est ce qui fait que la crise [...] dans laquelle nous sommes, ou l'état de tension et d'insécurité dans lequel nous sommes à tous égards a un tout autre caractère que les crises qu'a pu rencontrer notre civilisation dans d'autres temps ou d'autres civilisations que la nôtre. [...] J'ai l'impression qu'aujourd'hui les adversaires à certains égards ont des préjugés communs, les adversaires sont frères, se ressemblent ».

consisté à poursuivre ce cheminement, à déplacer le regard merleau-pontyen sur l'art pour le porter sur un domaine qu'il semble avoir ignoré et à évaluer l'efficace spécifique de ce mouvement et les incidences propres à cette forme de détournement. La lecture des « notes » dans lesquelles Merleau-Ponty récapitule les rouages et l'agencement global de son dernier « projet de livre » m'a également montré que la diversité des champs (politique, morale, épistémologique, esthétique, ontologique) qu'il aborde ne fait pas obstacle à l'organicité de sa pensée. Plus encore, elle a révélé que cette dernière vit des appels et des échos résonnant entre ces différents domaines. Finalement, dans la mesure où la réduction phénoménologique s'est avérée fonctionner comme un étayage approprié pour aborder et penser la danse contemporaine, j'ai privilégié les développements de la philosophie merleau-pontyenne les plus fidèles aux exigences de cette méthode de description et d'interrogation de l'apparaître. Et puisque ma recherche a consisté à articuler cette pensée à une production artistique dite contemporaine, nécessairement aux prises avec les préoccupations de ses spectateurs et avec les enjeux de la société dans laquelle elle se déploie, j'ai été particulièrement attentive aux textes dans lesquels le philosophe explique pourquoi et comment sa pensée se nourrit d'une diversification de ses perspectives sur la réalité et d'une confrontation à ce qui ne relève pas immédiatement de la pratique ni du discours philosophiques. En polarisant ma lecture autour des derniers développements de la philosophie merleau-pontyenne, j'ai saisi la multiplicité des aspects et niveaux et des engrenages et pivots par lesquels celle-ci était susceptible de concourir à l'étude des œuvres de danse contemporaine. Dès lors que la pensée merleau-pontyenne s'est avérée vivre de son ouverture à des objets et des champs de recherche traditionnellement délaissés ou estimés périphériques par les philosophes, sa rencontre avec la danse présageait enfin de contribuer à son prolongement, à sa postérité, ce qu'il nomme aussi son processus de « révolution permanente ».

Pour mener à bien cette confrontation des pièces chorégraphiques contemporaines dont j'étais spectatrice et des derniers développements de la philosophie de Merleau-Ponty, il était indispensable de consulter certains manuscrits inédits constitués de comptes rendus de lecture, de notes de cours et de travaux préparatoires aux projets de livre du phénoménologue. C'est alors que la notion de porte-à-faux s'est révélée une charnière primordiale et un puissant levier. D'une part, elle a fourni une entrée et un axe pour lire et comprendre autrement la philosophie de Merleau-Ponty, et en particulier pour éclairer l'organicité dynamique de sa pensée. D'autre part, elle a offert un support pertinent et fécond pour penser

les différentes dimensions de la danse contemporaine et leur articulation autour de ce qui constitue certainement le propre de cet art, c'est-à-dire la question de l'exposition de corps en mouvement.

En effet, une étude systématique des occurrences et des contextes d'emploi du terme de porte-à-faux montre que Merleau-Ponty ne restreint pas l'usage de ce vocable à un champ, encore moins à un objet, qu'il ne travaille pas non plus à le conceptualiser, mais qu'il en fait, sciemment ou non, un modèle. J'ai proposé de qualifier ce recours de notionnel : le porte-à-faux désigne une dynamique, un processus vectorisé que Merleau-Ponty identifie aussi bien dans la relation d'un objet perçu à son environnement, d'un enfant à ceux qui l'entourent, que dans les rapports articulant un individu, une espèce et un genre, le corps et l'âme, le monde muet et les sciences. Avec cette notion, le philosophe élabore, ou du moins dessine les principaux traits d'un outil pour penser un mouvement d'échappée depuis un appui, donc à la fois une inscription et un jaillissement, une émergence à partir et au-delà d'un enracinement : il nomme une poussée créatrice surgie d'un socle qui la promeut sans la déterminer, un élan trouvant sa force de propulsion dans un fond qu'il transcende cependant, une imprévisible irruption survenant grâce à l'énergie, nécessaire mais non suffisante, que lui insuffle son support. Quel rôle le porte-à-faux ainsi compris joue-t-il dans la pensée de Merleau-Ponty ? Comme je l'ai indiqué, on constate que celui-ci l'emploie pour des analyses régionales de tous ordres, à tous les niveaux de sa réflexion : il en use dans ses notes et comptes rendus de lecture d'ouvrages scientifiques et philosophiques, dans ses travaux consacrés à des questions politiques et historiques, dans ses descriptions phénoménologiques, mais également dans ses questionnements plus globaux, concernant l'être et l'apparaître, l'intersubjectivité ou même la nature de l'interrogation philosophique. De plus, si la notion de porte-à-faux, qui émerge et s'enrichit progressivement, s'atteste principalement dans les écrits des années 1950, une lecture rétrospective montre que le modèle du porte-à-faux se trouve déjà secrètement à l'œuvre dans les premiers textes du philosophe, comme en préparation, encore innommée et pourtant déjà appelée et au travail. Le porte-à-faux fournit un prisme interdisant de découper la philosophie merleau-pontyenne en périodes distinctes et séparées par des ruptures, ou, pour le dire positivement, il souligne la nécessité d'envisager cette œuvre dans sa globalité, à la fois pour en saisir les transformations, les indéniables évolutions, et pour en comprendre l'unité et la cohérence. Il permet donc de reconsidérer les engrènements à l'œuvre entre les différents moments, aspects, objets et niveaux d'analyse de la pensée merleau-pontyenne. Il met en évidence la dynamique à la fois ouverte et organique, inchoative et molaire de cette

philosophie. Il fait ressortir son fonctionnement spiralé, par itération et décentrement. Enfin, il révèle la fonction primordiale, nodale jouée par l'examen de la perception et de la motricité : Merleau-Ponty pense leur relation sur le modèle du porte-à-faux et l'envisage comme un pivot, un axe autour et à partir duquel s'articulent les différentes perspectives qu'il prend sur la phénoménalité, les différents points de vue depuis lesquels il l'observe, l'interroge et la pense. La notion de porte-à-faux apparaît donc comme une entrée particulièrement pertinente et féconde pour ressaisir la philosophie de Merleau-Ponty dans son détail comme dans sa globalité et pour comprendre comment elle échappe aux effets de fragmentations et de scissions menaçant toute pensée ouverte à la multiplicité des aspects de la réalité aussi bien à la tentation de former un système doctrinal clos sur lui-même.

En retour, cette notion s'est avérée un puissant levier pour effectuer la confrontation de cette philosophie merleau-pontyenne et de la danse contemporaine et pour en organiser l'exposé. En effet, à l'épreuve de la description de spectacles, ce modèle a fourni un étayage efficace pour observer et penser la danse contemporaine en obéissant aux prescriptions méthodologiques de la réduction phénoménologique et pour envisager les multiples dimensions des pièces chorégraphiques sans perdre de vue leurs articulations. Et dans la mesure où Merleau-Ponty l'emploie de façon transversale, il a fonctionné comme un guide pour s'orienter dans la diversité des concepts élaborés par ce philosophe et pour saisir les ponts, les recoupements et les décalages qui les relie et les organisent en constellations. De cette manière, loin de restreindre l'outillage que l'étude de la danse contemporaine peut trouver dans la philosophie merleau-pontyenne, le prisme de la notion de porte-à-faux a offert un axe pour organiser ce recours. Enfin, puisque les pièces chorégraphiques contemporaines ont en propre de soulever le problème de l'exposition de corps en mouvement et que le porte-à-faux de la perception et de la motricité constitue un pivot autour duquel se déploie la philosophie merleau-pontyenne, cette notion a fourni un noyau à mon exposé, un cœur à partir duquel le développer en moments articulés, distincts sans être séparés : l'examen des modalités d'apparaître des interprètes, l'analyse des enjeux et des répercussions de leur présence, ou éventuellement de leur absence, au cours des spectacles de danse contemporaine a fonctionné comme charnière de la recherche et de la restitution de ses résultats.

Ainsi, à partir d'une fréquentation des œuvres de danse contemporaine et des textes publiés et inédits de Merleau-Ponty, à l'épreuve de tentatives de descriptions menées suivant les prescriptions de la réduction phénoménologique, les intuitions et les attentes des théoriciens et des praticiens de la danse contemporaine se sont avérées fondées : bien que Merleau-

Ponty n'ait jamais pris cet art pour objet, sa philosophie offre un support approprié à l'étude de la danse contemporaine, et cette rencontre nourrit et éclaire aussi bien la seconde que la première.

Pour aller plus loin et dégager les répercussions de cette étude de la danse contemporaine étayée par la notion merleau-pontyenne de porte-à-faux, il faut s'émanciper de la réduction phénoménologique. On peut ainsi faire un pas supplémentaire et se demander si cette notion ne fournit pas aussi un critère pour discriminer et identifier l'art chorégraphique contemporain et même un support pour la création.

Une œuvre qui ne se manifesterait pas *en ou plus précisément encore comme porte-à-faux*, qui ne dévoilerait pas ce double mouvement d'appui et d'échappée par lequel elle a lieu, se donne et fait événement, pourrait-elle être considérée comme relevant de la danse contemporaine ? À la lumière des acquis de la présente recherche, je suis amenée à faire l'hypothèse suivante : une pièce chorégraphique est *contemporaine* dans la mesure où elle manifeste ici et maintenant les opérations par lesquelles elle convertit un contexte donné en une situation de danse et détermine à même sa réalisation et son exposition publiques les modalités selon lesquelles elle s'inscrit dans le monde naturel et culturel, phénoménal et symbolique ; et un spectacle fait advenir une *danse*, prend place au sein de l'histoire de cette pratique et de cet art, dès lors que les processus par lesquels il a lieu et se montre, que sa production phénoménale et sémantique se polarisent autour de la présence et de l'exposition de corps en mouvement et manifestent et affrontent les enjeux inhérents à cet apparaître. De ce point de vue, la notion de porte-à-faux entendue comme un modèle pour penser une dynamique ambiguë d'enracinement et d'échappée, d'appui et d'émergence, de reprise et de création s'originant dans l'articulation de la perception et de la motricité peut être considérée comme un critère pour identifier une pièce de danse contemporaine, la distinguer d'œuvres qui ne participent pas d'un art contemporain *et* chorégraphique.

On peut également imaginer et espérer que les artistes de danse trouvent un support ou des ressources dans cette notion. Elle pourrait soutenir la lecture de ceux que la phénoménologie merleau-pontyenne intéresse ou interpelle d'ores et déjà, fournir une entrée opportune et féconde dans cette pensée, confirmer leurs intuitions et favoriser les questionnements, les approfondissements et les prolongements que la fréquentation d'une telle philosophie peut susciter. Elle pourrait guider ou du moins alimenter les investigations des artistes en quête d'outils pour nommer et penser leur pratique. La découverte de cette no-

tion pourrait également lever les doutes de ceux qui hésitent à adosser leur réflexion sur des concepts élaborés en dehors du champ de la danse et aiguïser la curiosité, éveiller le désir des artistes à la recherche de supports susceptibles d'étayer, de renouveler, ou même d'aiguillonner, de stimuler, voire de dérouter leur façon d'envisager la danse, de la concevoir et d'en parler. La notion de porte-à-faux pourrait même nourrir l'imaginaire des artistes et le travail chorégraphique. Peut-être peut-elle intervenir dans la pratique artistique elle-même, favoriser la recherche en studio ou sur le plateau, suivant des modalités qu'il appartient dès lors aux chorégraphes, aux interprètes et à l'ensemble des protagonistes de la danse contemporaine d'inventer et de multiplier. Ma thèse se trouverait à son tour mise à l'épreuve – et de nouveau, suivant le processus que Merleau-Ponty qualifie de révolution permanente, des intuitions et des promesses pourraient, espérons-le, se révéler légitimes, une rencontre audacieuse et incertaine se convertir en entreprise pertinente et féconde.

Index

Spectacles cités

.../... (b) rencontre improvisée 48-49, 170,

181

100% polyester, objet dansant n°(à

définir) 170, 174 (note), 304

1er avril 355 (note)

2008 Vallée 308, 312-313

36, avenue Georges Mandel 182 (note), 291

9 188

A

Ad astra 223

Allitérations 308

Angles morts 52, 182 (note)

Arrêtez, arrêtons, arrête 308-309

Att...enen...tionon 177-179

autant vouloir le bleu du ciel et m'en aller sur

un âne 170, 267

Auto 299-301

avant un mois je serai revenu, et nous irons

ensemble en matinée, tu sais, voir la comédie

où je t'ai promis de te conduire 171, 181

B

b.c, janvier 1545, fontainebleau 181, 198

Bad seeds 225, 227

Basso ostinato 246-247

Batracien, l'après-midi 229

Bleib 69, 71, 208 (note)

Blessed 140 (note), 264

bODY_rEMIX 182 (note)

Body-Scan 91, 93, 103

Boléro 183, 186

Bruit blanc 208 (note), 309

C

Chandelier 117

Chazam 52

Choisir le moment de la morsure 51 (note),

278, 281, 283, 286

City maquette 208 (note)

Collection particulière 161

Cornucopiae 253, 267, 315, 317

D

- D'eux* 55-56
Danse Hors-Cadre 112 (note)
Danser, de peur... 305, 319, 322, 325-326, 344, 347
Délire défait 91, 96, 101
Déroutes 213, 309
Des arbres sur la banquise 121, 123
Déserts, désirs 124-127
Divers matériaux 157
Do animals cry 140, 246
Domestic Flight 296

E

- Écorchés vifs* 111-113
Effroi 202-204
Errance 387, 389-395, 397
Être au monde 10
Exercices spirituels 403-404

F

- Feignant* 188
Fernands 189
Frère & sœur 308

G

- Good Boy* 106-107
Gustavia 308, 314, 383

H

- Ha! Ha!* 174, 243
Hamlet 351-356
Herses (une lente introduction) 182 (note)

Histoire(s) 259

I

- If I sing to you* 317
Incorporer ce qui reste ici au cœur 260
Inside # # # #: game / sigh / core 114
It's not funny 140 (note), 142

J

- Jerk* 174 (note)
Jérôme Bel 262
Just for show 182

K

Kernel 109, 112-113, 199, 215-216

L

- l'oubli, toucher du bois* 181
La place du singe 308
La pornographie des âmes 300
Le cri 219, 223
Les inconsolés 254-255
Les Portes-Heures de paroles 91-92, 100
Les taureaux de Chimène 208 (note)
Levée des conflits 305, 324, 326, 328, 330, 334, 340, 342
Lings 330
Lugares Comunes 91, 98, 174 (note)

M

- Manta* 182 (note)
Matter 223, 370-371
Maybe forever 141-142

Mem_brain 161, 164
Mon amour 170, 181
Mùa 10, 41-43, 134, 304

N

ni fleurs ni ford mustang 171
Nightshade 59 (note)
Nom donné par l'auteur 262, 304
Nuda vita 401

O

Ô queens [a body lab] 208 (note), 297

P

P.O.M.P.E.I. 399-400
Pan! 191, 206, 208-209, 270
Parades and changes 143-145, 147, 153-154
Pichet Klunchun and myself 261
Pitié! 292-293
Point d'orgue 133
Point d'orgue n°9, PRISES/
REPRISES 358, 365-367
Projet de la matière 12, 138-139

Q

Quantum-quintet 177-178

R

Régi 182 (note)
Repas 246-247

S

Sacre du printemps 80, 83, 85, 87

Self portrait camouflage 374, 376-377, 381,
386

Self-unfinished 231-232

Self&Others 254-255, 304

soit le puits était profond, soit ils tombaient
très lentement, car ils eurent le temps de
regarder tout autour 170

STREB 289-291

T

Tempo76 118

This is how you will disappear 174 (note)

This is my house 67, 69, 286 (note)

Trouble du trait 129

Turba 62-64, 66-67, 245, 305

U

Überengelheit 51

Ultime 194, 197, 200

Umwelt 147-148

Up to date 58

W

W.H.A. (Warning Hazardous Area) 155,
304

Walking next to our shoes... intoxicated by
strawberries and cream, we enter continents
without knocking 288

Y

Young People, Old Voices 182 (note), 277, 282,
284-285

Chorégraphes cités

A

van Acker, Cindy 109, 112, 199, 215, 286

B

Baltus, Benoît 10

Bel, Jérôme 262-263, 304

Belaza, Nacera 219, 223

Bonichel, Laure 225

Brumachon, Claude 111-112

Buffard, Alain 106-107, 254, 304

C

Charmatz, Boris 45, 52, 78-79, 133, 172, 177, 179, 182 (note), 183, 186, 243-244, 305, 324, 326, 334, 358

Chopinot, Régine 155, 253, 267, 304, 315

Chouinard, Marie 182 (note)

Cima, Julia 112 (note)

Cohen, Steven 117-118

Collod, Anne 144, 146-147, 149, 153

D

Decouflé, Philippe 52

Demers, Mélanie 52, 182 (note)

Dobbels, Daniel 305, 319, 325, 344

Duboc, Odile 12, 138, 183, 189

Dupuy, Dominique 11, 413 (note)

F

Fattoumi, Héra 182 (note)

Fontaine, Geisha 11

G

Galván, Israel 182-183, 187, 205, 211

Gehmacher, Philipp 141

Genod, Yves-Noël 351-356

Gourfink, Myriam 51, 67-68, 194 (note), 278, 281, 283-286

Guedes, Tiago 157-159

H

Haleb, Christophe 296

Halprin, Anna 143, 147, 149, 153

Hay, Deborah 317

Hoche, Lionel 191, 208, 270

Hoghe, Raimund 182 (note), 277-278, 280-282, 284, 291

Huynh, Emmanuelle 10, 41-42, 52, 135, 183, 186, 304

I

Izeddiou, Taoufiq 124-125

L

La Ribot 314, 383

Laâbissi, Latifa 374, 376-377, 381
Lachambre, Benoît 91-94, 96-98, 100-103,
174
Lafont, Thierry 194, 197, 201
Lamarche, Benoît 111-112
Lambert, Fabrice 55
Leroux, Brice 177-178
Leroy, Xavier 232-233
Léveillé, Daniel 80, 83, 87

M

Marin, Maguy 62-63, 65, 147, 174, 243-245,
305
Mariotte, Denis 358-360, 365, 367
Monnier, Mathilde 17-18, 118, 208, 213, 308-
309, 312, 314, 383
Montet, Bernardo 229-230

N

Newson, Lloyd 182
Nioche, Julie 223, 370-371
Noël, Kettly 388-393, 395, 397

O

Orlin, Robyn 288
Ouizgen, Bouchra 124-125

P

Pascoli, Anne-Marie 129
Pernette, Nathalie 246-247
Pichaud, Laurent 188
Platel, Alain 292
Prunenec, Sylvain 202-204

R

Ricci, Serge 121
Rizzo, Christian 41, 48-50, 169-171, 174
(note), 181, 198, 267, 304
Russo, Edmond 114, 330

S

Sagna, Carlotta 401-402
Sagna, Caterina 246-247, 399-401, 403
Saint-Pierre, Dave 300
Saporta, Karine 208 (note)
Schweizer, Michel 69, 72, 208 (note), 296-297
de Soto, Olga 259-260
Streb, Elizabeth 289
Stuart, Meg 140-142, 246, 264, 266

T

Touzé, Loïc 188
Triozi, Claudia 58, 59 (note)
Tuizer, Schlomi 114, 330

U

d'Urso, Maria Donata 161, 163-165, 167

V

Vienne, Gisèle 174 (note)
Vo-Dinh, Emmanuelle 223

W

Wampach, David 299-300

Bibliographie

des ouvrages cités

Ouvrages sur Merleau-Ponty

- Barbaras, Renaud *De l'Être du phénomène. Sur l'ontologie de Merleau-Ponty*, Grenoble, Millon, 2001.
- Le Désir et la distance. Introduction à une phénoménologie de la perception*, Paris, Vrin, 2006.
- Le Tournant de l'expérience. Recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, 1998.
- Merleau-Ponty*, Paris, Ellipses, 1997.
- Vie et intentionnalité. Recherches phénoménologiques*, Paris, Vrin, 2003.
- Bimbenet, Étienne *Nature et humanité. Le problème anthropologique dans l'œuvre de Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, 2004.
- Bonan, Ronald *Le Problème de l'intersubjectivité dans la philosophie de Merleau-Ponty. La dimension commune*, volume 1, Paris, L'Harmattan, 2001.
- L'Institution intersubjective comme poétique générale. La dimension commune*, volume 2, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Carbone, Mauro *La Visibilité de l'invisible*, Hildesheim, Olms, 2001.
- Dastur, Françoise *Chair et langage. Essais sur Merleau-Ponty*, Fougères, Encre marine, 2001.
- Lefort, Claude *Sur une Colonne absente. Écrits de Merleau-Ponty*, Paris, Gallimard, 1978.
- Marie, David *Expérience quotidienne et expérience esthétique chez Heidegger*, Paris, L'Harmattan, 2002.

- Matos Dias, Isabel *Merleau-Ponty, une poétique du sensible*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2001.
- Ménasé, Stéphanie *Passivité et création. Merleau-Ponty et l'art moderne*, Paris, P.U.F., 2003.
- Revault d'Allonnes, Myriam *Merleau-Ponty. La chair du politique*, Paris, Michalon, 2001.
- Robert, Franck *Phénoménologie et ontologie. Merleau-Ponty lecteur de Husserl et Heidegger*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- de Saint Aubert, Emmanuel *Du Lien des êtres aux éléments de l'être. Merleau-Ponty au tournant des années 1945-1951*, Paris, Vrin, 2004.
- Le Scénario cartésien. Recherches sur la formation et la cohérence de l'intention philosophique de Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, 2005.
- Vers une Ontologie indirecte. Sources et enjeux critiques de l'appel à l'ontologie chez Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, 2006.
- Slatman, Jenny *L'Expression au-delà de la représentation. Sur l'aïsthésis et l'esthétique chez Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, Leuven, Peeter, 2003.
- Thierry, Yves *Du Corps parlant*, Bruxelles, Ousia, 1987.

Ouvrages collectifs

- Maurice Merleau-Ponty*, sous la direction d'Emmanuel de Saint Aubert, Paris, Hermann, 2008.
- Merleau-Ponty aux frontières de l'invisible*, sous la direction de Renaud Barbaras, Étienne Bimbenet et Marie Cariou, Milan, Mimesis, 2003.

Revue

- Archives de philosophie*, « Merleau-Ponty. Philosophie et non-philosophe », Paris, Association Centre Sèvres, tome 69, 2006.
- Chiasmi international*, « De la nature à l'ontologie », Paris, Vrin, n°2, 2000.
- « Figures et fonds de la chair », Paris, Vrin, n°4, 2002.
- « Le réel et l'imaginaire », Paris, Vrin, n°5, 2004.
- « Entre esthétique et psychanalyse », Paris, Vrin, n°5, 2005.

Ouvrages sur la danse

- Banes, Sally *Terpsichore en baskets. Post-modern dance*, traduit par Denise Luccioni, Chiron, Paris, 2002.
- Bernard, Michel *De la Création chorégraphique*, Pantin, Centre National de la Danse, 2001.
- Brignone, Patricia *Ménagerie de Verre. Nouvelles pratiques du corps scénique*, Romainville, Al Dante, 2006.
- Champesme, Marie-Thérèse *Christian Rizzo. Quelque chose suit son cours... Une année d'entretiens avec M.-T. Champesme*, Pantin, Centre National de la Danse, 2010.
- Charmatz, Boris « *Je suis une école* ». *Expérimentation, art, pédagogie*, Paris, Les prairies ordinaires, 2009.
- Didi-Huberman, Georges *Le Danseur des solitudes*, Paris, Minuit, 2006.
- Fontaine, Geisha *Les danses du temps*, Pantin, Centre National de la Danse, 2004.
- Frimat, François *Qu'est-ce que la danse contemporaine ?*, Paris, P.U.F., 2010.
- Ginot, Isabelle *La Critique en danse contemporaine. Théories et pratiques, pertinences et délires*, dossier d'habilitation à diriger des recherches, Université Paris 8, 2006.
- Loupe, Laurence *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997.
Poétique de la danse contemporaine. La suite, Bruxelles, Contredanse, 2007.
- Mayen, Gérard *De Marche en danse. Dans la pièce Déroutes de Mathilde Monnier*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- Perrin, Julie *Projet de la matière – Odile Duboc. Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*, Pantin, Centre National de la Danse, Dijon, Presses du réel, 2007.
- Pouillaude, Frédéric *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.
- Rancière, Jacques *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- Roux, Céline *Danse(s) performative(s)*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Ouvrages collectifs

Allitérations. Conversations sur la danse, Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy, Paris, Galilée, 2005.

Approche philosophique du geste dansé, sous la direction d'Anne Boissière et Catherine Kintzer, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2006.

Danse et utopie, Paris, L'harmattan, 1999.

Gestes à l'œuvre, sous la direction de Barbara Formis, Grenoble, De l'incidence, 2008.

La Danse au XX^e siècle, sous la direction d'Isabelle Ginot et Marcelle Michel, Paris, Larousse, 2002.

Pratiques contemporaines, art et expérience, Paul Ardenne, Pascal Beausse et Laurent Goumarre, Paris, Dis voir, 1999.

Revues

Artpress, « Médium : danse », spécial n°23, 2002.

Cahiers philosophiques, « La danse », Montrouge, CNDP, n°106, juin 2006.

Gestes, « Ralentir », Paris, Gestuelles, n°6, 2004.

Les Carnets du paysage, « Comme une danse », Arles, Actes Sud, n° 13 et 14, 2007.

Quant à la danse, Fontvieille, Le Mas de la Danse, Marseille, Images En Manœuvres, n°1.

Repères. Cahier de danse, Vitry-sur-Seine, Biennale Nationale du Val-de-Marne.

Revue d'esthétique, « & la danse », Paris, Jean-Michel Place, n°22, 1992.

Rue Descartes, « Penser la danse contemporaine », Paris, P.U.F., n°44, 2004.

Terrains, « Danser », Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, Centre des Monuments Nationaux, n°35, 2000.

Table des matières

Table des abréviations	5
Introduction	7
I. Quand la perception bascule dans l'expérience d'une danse	37
1. Tracer des contours	45
a] Produire un écart dans la promiscuité du monde	47
b] Faire vibrer les dimensions du perçu	53
c] Accompagner la poussée de l'être et faire danser la chair	60
2. Convertir le contexte en situation de danse	74
a] Amener au consentement	80
b] Mettre le contexte en œuvre	90
— Inviter le public à prendre place	92
— Créer les conditions d'une rencontre	94
— Manifester l'inachèvement	99
c] La circulation de la danse	105

3. Une danse qui ne se trouve nulle <i>part</i> et se donne <i>partout</i>	121
a] Une dynamique chiasmatisque	127
— Sens dessus dessous	128
— Formations et fondations	135
b] Une exposition paradoxale	143
— Une fluence phénoménale qui ne quitte pas la Terre	145
— Faire des mondes : exposer l'imprésentable	149
— Montrer ce qu'on fait et faire ce qu'on montre	153
Conclusion	160

II. Une expérience polarisée par la perception des corps

1. L'exposition du mouvement corporel : une expérience de l'accouplement	174
a] Le corps, « organe à être vu »	177
b] Sentir le mouvement	183
2. La perception du mouvement dans son environnement : « Là-bas aussi, minute par minute, la vie est vécue »	191
a] Le corps esthésiologique : se mouvoir c'est percevoir	194
b] Des corps en proie et en prise	200
3. Une exploration de la variabilité de la corporéité	215
a] Mobiliser et moduler le schéma corporel	219
b] « Notre étrange parenté » : l' <i>Ineinander</i> des règnes et des espèces	225
Conclusion	234

III. Percevoir de la danse : une expérience travaillée par la question du sens

1. L'efficacité signifiante de la danse	251
a] L'émergence de trames narratives	253
b] S'inscrire dans le monde culturel : un engagement	261

— L'usage du décor : une manifestation praxique	264
— Être une multiplicité et paraître ensemble : les enjeux politiques et moraux de la phénoménalité chorégraphique	272
— Exposer la danse : une prise de pouvoir en débat	289
2. L'expérience de la signifiante	302
a] La parole conquérante, une conduite motrice	308
b] Éloquence et suggestivité des corps en mouvement : advenant sur fond de culture, la danse évoque	319
c] Des effets de sens éclairés par la lumière naturelle du corps	333
3. Le désir de communication	351
a] La danse éveille la <i>libido exprimendi</i>	358
b] Un désir aiguillonné par l'inquiétude	366
c] Communication et expression de la singularité : défaire les lieux communs	374
d] La « communautisation » : une expressivité en porte-à-faux entre l'universel et le singulier	387
Conclusion	399
 Conclusion	 405
 Index	 417
Spectacles cités	417
Chorégraphes cités	420
 Bibliographie des ouvrages cités	 422
Ouvrages sur Merleau-Ponty	422
Ouvrages sur la danse	424