

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna  
in cotutela con Université Paris 8 – Vincennes - Saint-Denis



**DOTTORATO DI RICERCA  
IN CINEMA, MUSICA E TEATRO**

**Ciclo XXVIII**

**Settore Concorsuale di afferenza: 10/C1**

**Settore Scientifico disciplinare: L-ART/05**

**FIGURATIONS DE LA PRESENCE**  
ESTHETIQUES CORPORELLES, PRATIQUES DU GESTE  
ET ECOLOGIES DES AFFECTS SUR LA SCENE PERFORMATIVE CONTEMPORAINE

**Presentata da: Dott. Margherita De Giorgi**

**Coordinatore Dottorato**

**Prof. Daniele Benati**

**Relatore**

**Prof. Enrico Pitozzi**

**Relatore**

**Prof. Isabelle Ginot**

**Bologna, 26 maggio  
Esame finale anno 2017**



## Résumés (italien – français – anglais)

### Titolo della tesi:

*Figurazioni della presenza. Estetiche corporee, pratiche del gesto ed ecologie degli affetti sulla scena performativa contemporanea*

### Abstract

Dagli anni Duemila a oggi, la presenza è una nozione al centro di un rinnovato interesse teorico. Questo studio affronta tali ricerche e alcune creazioni recenti alla luce degli aspetti corporei, percettivi e teorici risonanti con essa. Le attuali definizioni sono rilette e integrate, in una cornice fenomenologica, con strumenti quali l'analisi del gesto danzato, l'epistemologia delle pratiche somatiche, l'ecologia delle pratiche (Stengers 2005) e un pensiero politico sugli affetti (Massumi 1995; 2015). Nella prima parte tale impianto viene definito in funzione di uno sguardo critico sui discorsi teorici, messi in dialogo il nostro corpus di opere teatrali e coreografiche, in cui troviamo *Il Principe Amleto* del regista e attore italiano Danio Manfredini. Nella seconda parte si sviluppano le analisi di *Ouverture Alcina*, monologo della compagnia italiana Teatro delle Albe; della recente produzione coreografica di Virgilio Sieni; della pièce *Déperdition* della coreografa e danzatrice Myriam Gourfink e della ripresa della performance *Self Unfinished* di Xavier Le Roy nell'ambito del progetto « *Rétrospective* ». L'analisi mette in luce il lavoro fisico e di percezione dell'interprete, valutando i processi di composizione o di trasmissione, e si sofferma sul rapporto dell'opera con il suo contesto di produzione e circolazione. In tale prospettiva emergono l'esperienza personale nel ruolo di spettatrice-teorica e in particolare la centralità dello sguardo. Ne risulta uno studio epistemologico sulle *pratiche della presenza*, intese come pratiche performative, e sulle *figurazioni della presenza*, ovvero gli effetti percettivi e affettivi della performance.

## Titre de la thèse

*Figurations de la présence. Esthétiques corporelles, pratiques du geste et écologies des affects sur la scène performative contemporaine*

## Résumé

Dès les années 2000 à aujourd'hui, la présence est au cœur d'un nouvel intérêt théorique. Cette thèse porte sur les recherches en arts vivants et sur des créations récentes à la lumière des enjeux corporels, perceptifs et théoriques résonnant avec ce concept. Les définitions courantes sont relues et intégrées, dans une approche phénoménologique, par l'analyse du geste dansé, l'épistémologie des pratiques somatiques, l'écologie des pratiques (Stengers 2005) et une pensée politique sur les affects (Massumi 1995 ; 2015). Dans la première partie on articule cette approche en fonction d'un regard critique sur les discours théoriques, qu'on met en dialogue avec notre corpus d'œuvres théâtrales et chorégraphiques. Ici on considère, parmi d'autres pièces, *Il principe Amleto* du metteur en scène et comédien italien Danio Manfredini. La seconde partie rassemble les analyses d'*Ouverture Alcina*, monologue de la Compagnie italienne Teatro delle Albe ; de récentes créations chorégraphiques de Virgilio Sieni ; de la pièce *Déperdition*, créée par Myriam Gourfink et d'une reprise de *Self Unfinished* de Xavier Le Roy dans le cadre du projet « *Rétrospective* ». Chaque analyse porte sur le travail physique et perceptif de l'interprète, en considérant les processus de création et d'apprentissage, et sur le rapport entre œuvre et milieu de production et de circulation. Ainsi, l'expérience personnelle de spectatrice-chercheuse et la centralité du regard se mettent en avant. Il en résulte une perspective épistémologique sur les *pratiques de la présence*, entendues comme pratiques performatives, et sur les *figurations de la présence*, à savoir les effets perceptifs et affectifs de la performance.

## **Title of the dissertation:**

*Figurations of Presence. Corporeal Aesthetics, Gestural practices, and Ecologies of Affects in the Performative Contemporary Scene*

## **Abstract**

Since the early 2000s, the concept of presence is at the core of a renewed interest in the performing arts field. This dissertation reviews recent theoretical debates and explores theatrical and choreographic works resonating with the corporeal and aesthetic qualities associated with this notion. Within a phenomenological framework, current definitions are reconsidered through the lenses of dance gesture analysis, expanding on the epistemology of somatic practices, the *ecology of practices* (Stengers 2005), and political focus on affects (Massumi 1995; 2015). The academic discourses are also examined through a brief outlook of the works, including *Il Principe Amleto* – a piece by Italian actor and stage director Danio Manfredini. The pieces considered in the second part of the dissertation include *Ouverture Alcina*, a monologue by the Italian theatre company Teatro delle Albe; recent projects by Italian choreographer Virgilio Sieni; a dance performance entitled *Déperdition*, by French artist Myriam Gourfink; and a recent rerun of Xavier Le Roy's *Self Unfinished* within his project « *Rétrospective* ». Each analysis emphasizes the physical and perceptive work of the performers and considers the artist's creative process, as well as the relation between the pieces and their broader staging context. In addition, the personal experience of the scholar/spectator is given prominence, as well as of her gaze. The resulting investigation is thus fundamentally epistemological, focusing at once on *practices of presence* – understood as performative in nature –, and on *figurations of presence*, the perceptive and affective implications of performance.



## Remerciements

Je remercie en premier lieu mes directeurs de recherche pour avoir accepté de diriger cette thèse. Je les remercie pour le dialogue continu, honnête et stimulant dont j'ai tant bénéficié, ainsi que pour toute l'énergie qu'ils ont consacrée à ce projet, depuis ses prémices jusqu'aux dernières retouches.

J'adresse également mes remerciements à Vito di Bernardi et à Philippe Guisgand pour avoir accepté que je soumette mes recherches à leur appréciation.

Merci en outre à toutes et à tous les Professeur.e.s et les collègues qui ont contribué à enrichir mon parcours personnel avec leurs idées et leurs projets, par d'innombrables échanges dont j'ai apprécié l'intelligence et la sincérité : vous vous reconnaîtrez.

J'adresse également un remerciement tout particulier à mes parents, pour m'avoir autant soutenue pendant toutes ces années.

Enfin, un immense merci à Andrea, Antonella et à mes ami.e.s, qui ont pris le temps de m'accompagner et de se faire accompagner dans nos voyages ; qui ont partagé leurs travaux, leurs espoirs, leurs doutes et leur courage. Merci à ceux qui, en raison de leurs recherches, ne sont plus avec nous.

À vous aussi, je dois ma force et mon énergie.

## **Ringraziamenti**

Desidero ringraziare in primo luogo i miei direttori di ricerca per aver accettato di seguire questa tesi. Li ringrazio per il dialogo costante, sincero e stimolante da cui ho tratto molto, e per tutte le energie che hanno dedicato a questo progetto, dai suoi inizi fino agli ultimi dettagli.

Ringrazio sentitamente anche Vito di Bernardi e Philippe Guisgand per essersi interessati alle mie ricerche e per aver accettato di valutarle in vista dell'esame finale.

Grazie inoltre a tutte e a tutti i Docenti, alle colleghe e ai colleghi che hanno contribuito ad arricchire il mio percorso personale con le loro idee e i loro progetti, con innumerevoli confronti e scambi di opinioni di cui ho apprezzato l'intelligenza e l'onesta: so che vi riconoscerete in queste parole.

Un ringraziamento particolare va ai miei genitori, che mi hanno sostenuta in tutti questi anni.

Infine, un immenso grazie ad Andrea, ad Antonella e ai miei amici, che speso un po' del loro tempo ad accompagnarmi e a farsi accompagnare nei nostri viaggi; che hanno condiviso con me i loro lavori, le loro ambizioni, le loro incertezze e il loro coraggio.

Grazie a chi, per le sue ricerche, non è più tra noi.

Devo anche a voi la mia forza e la mia determinazione.

## **Note de l'auteur**

Cette thèse suit des normes rédactionnelles italiennes.

Dans les notes de bas de page et dans la bibliographie, l'italique est adopté pour tous les titres, y compris les articles. Le nom des revues figure, eux, entre guillemets. L'auteure reste disponible pour tout renseignement complémentaire concernant ces normes de rédaction.

## **Nota al testo**

Questa tesi segue delle norme redazionali italiane.

Nelle note a piè di pagina e nella bibliografia, il corsivo è adottato per tutti i titoli, compresi quelli degli articoli, mentre il nome delle riviste compare tra virgolette. L'autrice è a disposizione per qualsiasi ulteriore chiarimento riguardante le norme di redazione.



# **Figurations de la présence**

**Esthétiques corporelles, pratiques du geste et écologies des affects  
sur la scène performative contemporaine**

Il n'y a pas de manque dans l'absence ; l'absence est une présence en moi.

(Félix Guattari)



## Index

Résumés (italien – français – anglais)

Remerciements – Ringraziamenti

Note de l'auteure – Nota al testo

Index

Introduction .....	I
Partie I. Complexité <i>in medias res</i> : la présence à l'épreuve des discours .....	1
I.1. Recommencer d'une impasse. La qualité fantasmatique	
de la présence .....	4
I.1.1 Un premier coup d'œil sur les discours .....	13
I.1.2 Une question de méthode : comment déconstruire le sensible ? .....	18
I.1.3 Un décalage épistémologique .....	22
I.1.4. Déconstruire, voire relire la présence. Technicité, geste, figurations .....	27
I.1.5 Pratiques et phénomènes de présence, des questions écologiques .....	36
I.1.6 La présence dans les écologies et les théories des affects .....	38
I.1.7 Un phénomène affectif .....	40
I. 2. Ecartements et retours à la théâtralité. Pour une épistémologie des pratiques	
de la présence ? .....	47
I.2.1 Des poétiques fortes. La présence comme modèle intensif .....	50
Intermezzo I. Une expérience-seuil : <i>Il Principe Amleto</i> de Danio Manfredini .....	59
I.2.2 Représentation et incorporation. Quelques exemples	
de stratégies discursives .....	68
Intermezzo II. Le corpus et ses pratiques d'affection .....	81
I.2.3 Pour un portrait nuancé de la présence. Les avantages d'une théorie	
des gradations .....	84
Coda. Figurations de la présence, figurations de la réception. Réflexions sur le	
« nous » qui regarde .....	92
Partie II. Ecologies des pratiques : ce que les œuvres nous dévoilent	
sur la présence .....	106
II.1 Donner corps aux fantômes. Les présences d' <i>Ouverture Alcina</i> .....	107
II.1.1 Fabula. Le plan narratif et textuel .....	112
II.1.2 Obscurité. Le plan de la mise en scène .....	114

II.1.3	Mélodie. Le plan chorégraphique du devenir corps .....	116
II.1.4	<i>Ouverture Alcina</i> . Un essai d'analyse .....	121
II.1.5	Alchimies du geste .....	122
II.1.6	Une politique des affects à double sens .....	127
II.1.7	La figure, un travail d'archéologie du sensible .....	133
II.1.8	Présence, le devenir de la matière performative .....	136
II.1.9	Quelques dernières considérations. Un discours nécessairement genré .....	140
II.2	Infiniment infime. L'art du geste et les présences de Virgilio Sieni .....	145
II.2.1	Hétérogénèse d'une recherche : le terrain et l'accès aux œuvres .....	149
II.2.2	Le sens de la danse. Poétique du corps et de la figure chez Virgilio Sieni .....	154
II.2.3	Virtuosités de l'abstraction. <i>La natura delle cose</i> (2008) et <i>De anima</i> (2012) .....	160
II.2.4	Ce que le don fait à la présence. Poétiques et pratiques en amateur .....	169
II.2.5	Ecoute, toucher, regard intérieur : les fondamentaux interkinésiques de la danse. <i>Visitation Marseille Nord</i> (2011) et <i>Agorà TUTTI</i> (2013) .....	177
II.2.6	La place du regardeur. Poétiques de la présence et de la réception en amateur. <i>Pinocchio – Leggermente diverso</i> (2014) .....	187
II.3	Bruit blanc, ou présences de l'in-vu dans <i>Déperdition</i> de Myriam Gourfink .....	198
II.3.1	Myriam Gourfink et Xavier Le Roy : quel un horizon commun ? .....	198
II.3.2	<i>Déperdition</i> (2013). La pièce et ses alentours .....	203
II.3.3	Respiration, auto-affection, son. Trois voies d'accès à l'œuvre .....	212
II.3.4	Les questions construisant le regard .....	214
II.3.5	Un geste sans début ni fin. Respiration « normale », respiration en yoga, souffle et prana .....	220
II.3.6	Une contagion respiratoire... dans quel but ? .....	224
II.3.7	D'un paysage affectif à la fabrication du regard .....	226
II.3.8	Vibration e transduction. Les corps subtils et les corps sonores .....	230
II.3.9	Ritualité, croyance et retour à l'auto-affection .....	235
II.3.10	Présences et dispositifs de croyance .....	241

II.4 <i>Self Unfinished</i> de Xavier Le Roy : présence à l'œuvre, présence en « <i>Rétrospective</i> » .....	249
II.4.1 Un instrument préparé. Accès formel à l'œuvre et déconstruction du regard .....	254
II.4.2 Rêverie lucide : La partition et ses appuis .....	260
II.4.3 Mobilisation de l'attention, partie I : un début infiniment décalé .....	263
II.4.4 Mobilisation de l'attention, partie II : un incontournable désir de relation .....	269
II.4.5 Du « trafic » silencieux autour du geste .....	276
II.4.6 Une méthode... somatique ? .....	280
II.4.7 Rhétoricité de l'œuvre, partie I. La fortune de <i>Self Unfinished</i> à l'épreuve de la mélancolie .....	283
II.4.8 Rhétoricité de l'œuvre, partie II. La présence comme discours face au contexte esthétique et de production .....	288
Conclusions .....	298
Traduction en langue italienne / Traduzione in lingua italiana	
(Introduzione – Conclusioni) .....	320
Introduzione .....	322
Conclusioni .....	341
Bibliographie .....	364
Sitographie .....	378
Documents audiovisuels .....	381
Compact Disc.....	381
DVD .....	381



## Introduction

Imaginons-nous transportés par une danse, captivés par une représentation théâtrale, ou bien encore engagés dans l'exploration d'une installation. Dans ces milieux, la fonction culturellement déterminée de notre participation – performeur, spectateur, usager – peut varier selon les cas, voire selon les actions qu'on réalise au cours de cette expérience. On peut rester assis à notre place, faire partie des interprètes sur scène, circuler entre plateau et parterre ainsi qu'entre ces deux ordres d'activités, interagir, ou même partir. Du point de vue de notre perception, par contre, une expérience évidemment plus facettée est en train de se déplier, dont on pourrait peut-être résumer le seul impératif fondamental : pour être présent à un quelconque événement, il faut le *vouloir*, il faut le *choisir*, il faut le *faire*. Notre présence est donc une *pratique*.

Dans le cadre hyperculturalisé de la scène, on peut ainsi constater jusqu'à quel point « la nature », « la réalité » et même le côté sensoriel d'une situation relèvent de pratiques de fiction partagées. Parmi celles-ci, les arts performatifs nous permettent d'en être des évaluateurs dociles, des interlocuteurs critiques et émancipés ou bien, le plus souvent, de nous placer quelque part à l'intérieur de cet éventail. Au-delà de leurs apparences, ces pratiques de fiction propres au champ des arts vivants interceptent celles que nous produisons habituellement. Les placements et les formes de dialogue possibles entre ces deux dimensions sont multiples, car, d'un point de vue phénoménologique, elles ne sont pas distinctes. Cette question n'est pas l'objet central de cette thèse, mais elle nous permet de préciser combien de conventions culturelles, sociales et politiques on a déjà assumées, voire incorporées, lorsqu'on prend le rôle de participant à une pièce en définissant, chaque fois, nos modalités d'engagement dans une expérience esthétique.

Lorsqu'ils convoquent le terme « présence », les discours esthétiques visent le plus souvent à désigner au plus haut degré de synthèse une expérience d'ouverture soudaine sur un état de sensation, c'est-à-dire sur un rapport à soi et au monde, qui est radicalement « autre ». C'est une condition qui dépasse, bien qu'elle y trouve son origine, les rôles et les fonctions qu'on a choisis ou bien acceptés au commencement de l'expérience performative ; une condition où les données présentes – des corps discrets, des formes de conscience, des appareils techniques et l'espace entre ceux-ci – débordent de leurs contours, déroutent de leurs relations appropriées, autrement si claires selon l'opinion commune. Par le biais de ce qui est présent, on fait l'expérience de « la présence » : une condition où l'être-là n'est plus un présupposé, mais le résultat d'un

remplacement de l'être-au-monde<sup>1</sup> habituel. C'est donc un déroutement des valences des données physiques et perceptives qui est en jeu ici. À ces états et phénomènes, la pensée continentale, bien avant l'avènement de la modernité, a attribué une multitude de valeurs seuils : catharsis, extase, aura, incorporation, etc. Loin de comporter, en soi, des valeurs révolutionnaires, ces expériences expriment peut-être les instances – des « techniques d'appartenance<sup>2</sup> » ? – parmi les plus raffinées d'une culture donnée. Par cela, on entend qu'au sein de cette réorganisation de la sphère perceptive opèrent des agencements de contagion (à savoir d'*inscription* d'une énonciation esthétique et politique dans les participants) prévus dans le projet de l'œuvre et engagés par les plus séduisants et élusifs des outillages : les sens et leur coparticipation à la sphère préintentionnelle, voire prépersonnelle. La mise à l'œuvre de ce genre d'*acculturation* est possible grâce à la prédisposition subjective des participants à traverser une expérience, voire au cisèlement d'un pacte social. Il s'agit littéralement d'une pratique de (sa propre) présence : une pratique à la fois d'appartenance et d'habitation, au sens radical du terme, d'un milieu<sup>3</sup>. Cette prédisposition demeurant au sein du pacte social de la présence au théâtre n'est pas un donné mais une prise de position, une pratique d'orientation à l'œuvre qui demande, à son tour, des compétences. Elle se réalise par le biais d'une négociation silencieuse, d'un accordage prolongé (plus ou moins induit, plus ou moins paritaire) des participants aux règles du jeu, voire de la situation spectaculaire. L'expérience sous-tendant « la présence », ainsi entendue, n'a rien d'une coprésence ordinaire, voire « simplement » physique ; rien non plus d'un retour à l'essence du corps ou de la relation au monde. Elle représente, au contraire, l'assomption temporaire d'une instance culturelle comme réalité absolue, catégorique, toute-puissante car enveloppant « tout » potentiel d'une situation. C'est pourquoi, dans les études les plus récentes, plusieurs chercheurs ont interrogé – bien que marginalement – les dérives autoritaires que ce genre de politique du sensible pourrait engendrer dans l'économie contemporaine des affects<sup>4</sup>. Ce qui est certain, c'est qu'au fil de l'histoire de la pensée, de la culture et du théâtre dits « occidentaux », le rapport ou, plus précisément, l'accord entre ce qui relève des pratiques

---

<sup>1</sup> Traduisant le terme allemand *Dasein*, formulé par M. Heidegger dans *Être et temps*, Gallimard, Paris 1986, (titr. or. *Sein und Zeit*, 1927), repris dans les théories de plusieurs auteurs concernés par la notion de présence qu'on retrouvera dans la première partie de la thèse.

<sup>2</sup> Sur cette notion proposée par le philosophe Brian Massumi, voir I. Stengers, *Introductory notes on an Ecology of Practices*, « Cultural Studies Review », mars 2005, pp. 183-196 (pp. 186-187), consulté sur le site de la revue : <http://epress.lib.uts.edu.au/journals/index.php/csrj/article/view/3459/3597>. (Dernier accès : 7 mars 2017).

<sup>3</sup> *Ibidem*. Sur cette acception de l'habiter, voir J. Perrin, *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, Les Presses du Réel, Dijon 2012, pp. 250-257.

<sup>4</sup> Sur ces notions, voir B. Massumi, *The Autonomy of Affect*, « Cultural Critique », n° 31, automne 1995, pp. 83-109 et, du même auteur, *The Politics of Affect*, Polity Press, Cambridge-Malden 2015.

et expériences de l'ordinaire et ce qui « fait seuil » ou bien « présence » a changé de dynamique et d'*intensité*. En ce sens, cette étude, bien que partielle et ne visant pas l'exhaustivité, s'efforce de traduire ce que ce genre d'expérience peut signifier aujourd'hui sur scène.

La première conséquence de ce placement consiste dans le choix du corpus, rassemblant des créations de compagnies ou bien de performeurs italiens et français, dont la visibilité sur les scènes internationales est variée, et dont pourtant le rapport est étroit en ce qu'ils proposent des expérimentations innovantes d'empreintes postmoderne et postdramatique. Ces artistes conduisent des recherches tout à fait différentes et indépendantes entre elles. Le choix de les rassembler, par conséquent, ne répond pas au désir de souligner des continuités esthétiques, mais plutôt de comprendre les raisons d'une affinité éthique et méthodologique face à une question commune : la composition. Cela veut dire qu'*entre* placement éthique, méthodologique et pratique de composition, leurs recherches montrent tout un écart à investiguer où les idées prennent corps, s'organisent et se projettent dans l'acte ou, pour mieux dire, dans le *geste* de création. Cet écart est un univers en soi – autonome, subjectif et dynamique – qu'on pourrait nommer (condition de) présence, une qualité vécue et ressentie de ce qu'on appelle, d'un point de vue plus strictement somatique, « fond du geste<sup>5</sup> ».

Les investigations qu'on a rassemblées dans la seconde partie de la thèse représentent le terrain où on a mis à l'épreuve des pratiques artistiques d'intuitions non complètement satisfaites par les théories existantes sur le rapport entre présence, perception et composition. Pourtant, cette perspective – notre placement par rapport à la doxa et aux discours théoriques – n'est devenue claire qu'*au cours* des premières analyses, lorsque les éléments performatifs, poétiques et compositionnels considérés se mirent à résonner entre eux. Les œuvres rassemblées dans notre corpus relèvent de pratiques et de stratégies de composition dont le champ d'expérimentation se retire dans les plis infinitésimaux de la formulation du geste et des modalités d'attention ou d'écoute par lesquelles le geste se tourne en dispositif compositionnel à son tour questionnable. En outre, les questionnements à la base de nos œuvres engagent la composition comme enjeu critique. Composer, pour nos artistes, signifie étendre l'interrogation de ce que l'œuvre peut faire au paradoxe posé par le phénomène corporel, voire l'interface

---

<sup>5</sup> La notion de fond du geste, voire de prémouvement, traduit l'organisation posturale et du tonus musculaire qui relève du rapport à la gravité, se constituant avant la réalisation d'un geste ou bien d'un mouvement et en affectant la texture expressive. Voir H. Godard, *Le geste et sa perception*, in M. Michel, I. Ginot, *La danse au xx<sup>e</sup> siècle*, Bordas, Paris 1995, pp. 224-229 (pp. 224, 226).

physique, objective, et en même temps subjectivée de toute expérience par excellence. Comment assumer la responsabilité de cette partialité abyssale ? Face au paradoxe de la corporéité, dont on fait l'expérience et qui affecte toutes nos possibilités épistémologiques, à quel genre de connaissance l'œuvre d'art peut-elle servir ? Pour ces raisons, les pratiques compositionnelles qu'on examine ne tiennent pas pour acquis le corps qui les réalise. Lorsque les artistes questionnent ce que le corps peut faire, ils questionnent également les conditions perceptives et affectives permettant cette capacité. Ils mettent à l'épreuve la technicité inhérente à la formulation du geste et ce repliement du regard, de la perception ou bien de l'attention, à son tour, multiplie les points d'accès à la condition et au geste expérimentés. Ainsi, *par la pratique*, ces modalités d'être présents au geste peuvent devenir des procédés intentionnels, demandant une reformulation des répertoires techniques classiques et contemporains. Par là, il devient également possible de composer, organiser, assembler et amplifier toutes les implications perceptives et affectives engendrées au sein de l'expérience d'expérimentation gestuelle et perceptive. Bref, ces pratiques reconsidèrent la composition à partir des normes et des imaginaires touchant à la dimension perceptive. Une grande partie des techniques corporelles et méthodes de transmission qu'on a retracé vise, d'une façon ou d'une autre, à dénaturer et à se réapproprier de façon inventive du potentiel anatomique et psychique normé en considérant les deux *comme structures composées et composables*. En ce faisant, nos artistes avancent des alternatives pratiques à la dialectique corps-esprit présente dans la théorie. Pour produire ce genre d'œuvres, il faut en quelque sorte savoir se composer et se recomposer soi-même. Ainsi, on parlera également de méthodes en tant que sortes de *structurations du comportement* organisant les outillages conceptuels, sensibles et techniques nécessaires, chaque fois, à la composition, à la performance – et également à la performance qui réalise la composition.

Cela, il faut le préciser, n'implique pas d'approcher ces créations à la lumière d'une métaphore organiciste. Plutôt que de céder à ce genre de réductionnisme, il faut considérer que la mise en question de la notion de présence, à la lumière de la composition, implique également le tissage d'un lien entre expérience sensorielle et formulation d'un savoir, voire d'une théorie. On a vu que lorsqu'on questionne et réinvente ses propres médiums et outillages, on s'engage dans une pratique qui demande la reconfiguration des formes d'attention et d'ouverture à l'expérience sensible, afin d'en repérer des « cheminements » épistémologiques différents des habitudes et normes dont on souhaite s'éloigner. Les œuvres, par conséquent, même si elles sont vécues par le

public comme des épiphanies énigmatiques, fonctionnent pour les artistes en tant que dispositifs de structuration de savoirs incorporés. En d'autres termes, considérer la présence du point de vue de la pratique permet d'approcher par une perspective épistémologique les plans performatifs motivant les catégories théoriques existantes – qui pourtant souvent ne rendent pas suffisamment compte du genre de travail et d'expériences qui en ont motivé la formulation et la proposition dans le débat international. Le savoir dont on parle ici, en fait, opère spécifiquement sur la distribution des fonctions que chaque élément expérientiel accomplit dans le processus de création ou d'apprentissage.

Il est donc devenu clair qu'il fallait opérer des allers-retours entre ce qu'on peut appeler micropolitique et macropolitique de la présence, du plan de la perception à celui du geste, et, par là, à celui de la composition et du rapport entre œuvre et contexte. En évaluant ces rapports apparemment si différents, il ne s'agit pas de faire des exercices de style, ni de jouer avec les mots. On verra au contraire que si l'on considère la notion de présence du point de vue de la pratique, elle peut, dans ses différentes facettes, prendre plusieurs significations sans pour cela se démettre de son côté gestuel et performatif qui fait le cœur battant de cette recherche. C'est à partir de cela que notre cadre théorique et méthodologique s'est précisé.

La définition de ce cadre théorique et méthodologique, autant que la précision de l'objet de recherche en tant que pratiques et figurations de la présence, est au centre du premier chapitre. Elle est établie sur la base de problématiques contingentes à l'état de l'art des études théâtrales et performatives sur la présence, au moins à partir de la fin du siècle dernier à nos jours. Le choix de cette période est fondé non seulement sur des raisons d'économie mais également sur l'intuition que les discours et les pratiques esthétiques indiquent des questions nouvelles sans forcément les expliciter. Il en résulte la nécessité de discerner l'objet innommé, responsable de l'opacité des discours. D'autre part, l'actualité des recherches dévoile également des persistances, dans les discours, des problématiques relevant de l'esthétique moderniste et postmoderne, créant des impasses dans la lecture des pratiques actuelles et par là posant un autre genre de problèmes aux théoriciens.

La présence, dans les discours esthétiques courants, tend à être prise dans un court-circuit conceptuel et dans un usage autoréférentiel, malgré l'importance considérable que ces réflexions ont pour la recherche. Cependant, dans la période en question, les artistes paraissent s'intéresser à des questionnements sur leurs propres modalités de création et

de composition, de sorte que, malgré le manque de véritables poétiques explicites de la présence, leur travail performatif et de perception, leurs méthodes compositionnelles et les relations que leurs créations engagent avec leur contexte de production constituent des ressources pour notre recherche. Dans cette étude, la présence a affaire avec l'investigation de ce que l'expérimentation du geste et de la perception des participants peut faire au format de l'œuvre, dès qu'elle est conduite de manière immanente pendant la performance à partir des contraintes qui sont justement anti-formelles, voire centrées sur le processus<sup>6</sup> et non pas sur la prédétermination, ni sur une stricte réglementation de la forme. L'enjeu du premier chapitre porte sur la perspective épistémologique de la présence, en posant au centre de la recherche la nécessité de comprendre comment les pratiques physiques et de perception arrivent à produire des compétences, des savoirs qui s'inscrivent dans la composition des œuvres moins comme simples contenus que comme *structure du comportement*, pour reprendre un célèbre ouvrage de Maurice Merleau-Ponty<sup>7</sup>. L'approche phénoménologique du corps et de la perception<sup>8</sup> qui faisait notre point de départ a rencontré ainsi, l'épistémologie des pratiques somatiques<sup>9</sup>. Celle-ci a permis de considérer en détail et de façon critique les savoirs et les discours sur le corps qui se sont dégagés des recherches en danse et dans les pratiques corporelles. D'autre part, sur une plus large échelle, l'écologie des pratiques avancée par Isabelle Stengers apparaît comme une perspective efficace pour appliquer le même genre de regard au-delà de la micropolitique du corps et du geste. Le but de ce genre d'approche est d'étudier les pratiques d'un point de vue non strictement ontologique – c'est-à-dire « telles qu'elles sont » – mais en les pensant, avec Gilles Deleuze, « par le milieu » et en tant « qu'elles peuvent devenir<sup>10</sup> ». Ainsi, une alliance théorique, éthique et méthodologique peut s'établir entre phénoménologie, épistémologie et pensée écosophique, relevant notamment des recherches de Gilles Deleuze et Félix Guattari sur la notion d'affect<sup>11</sup>. Plus précisément, aborder cette notion, qui est au centre de l'alternative spinozienne au modèle cartésien de

---

<sup>6</sup> La notion a été proposée par Isabelle Ginot dans un texte actuellement inédit en version française, récemment publié dans une traduction italienne : I. Ginot, *Sul comune pedestre*, trad. par M. De Giorgi, dans le dossier *Divenire amatore, Divenire professionista. Teorie della pratica ed esperienze tra creazione artistica e partecipazione*, « Antropologia e Teatro : Rivista di Studi », n° 7, pp.151-173, consulté sur le site de la revue : <https://antropologiaeteatro.unibo.it/article/view/6265>. (Dernier accès : 22 décembre 2016.)

<sup>7</sup> M. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, Presses universitaires de France, Paris 1942.

<sup>8</sup> Les ouvrages de référence en ce sens sont : M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris [1945] 1976 et, du même auteur, *Le visible et l'invisible, suivi de notes de travail*, sous la dir. de C. Lefort, Gallimard, Paris [1964] 1979 ; M. Bernard, *De la création chorégraphique*, CND Éditions, Pantin, 2001.

<sup>9</sup> Sur la proposition de cette approche voir I. Ginot, *Discours, techniques du corps et technocorps : À partir, et non à propos, de Conscience du Corps de Richard Shusterman*, dans P. Gioffredi (éd.) *À l'a' rencontre de la danse contemporaine, porosités et résistances*, L'Harmattan, Paris 2009, pp. 265-293.

<sup>10</sup> I. Stengers, *Introductory notes...*, cit., pp. 186-187.

<sup>11</sup> Voir G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce qu'est la philosophie ?*, Éditions de Minuit, Paris 1991.

conscience, a permis de déjouer les dualismes qui parfois cristallisent les discours sur la présence. Ainsi la dimension du travail sur le geste et sur la composition qu'on a définie – fonctionnellement – comme pratique de présence, et qu'on a retracée dans le fond du geste, s'est précisée du point de vue non seulement somatique mais également des forces qui en règlent le devenir, provenant d'une couche prépersonnelle. En reprenant les études de Brian Massumi, d'une part, et d'auteurs comme Erin Manning<sup>12</sup> d'autre part, on a repéré les notions permettant de décrire la coparticipation des affects à la dimension du virtuel et de l'actuel, deux facettes de la même condition d'immanence que présuppose la présence. D'ici, les enjeux affectifs de l'expérience de présence, notamment à la lumière des pratiques compositionnelles, se déclinent en *figurations* de la présence, ne se limitant pas tout à fait au seul plan de la vision.

Le deuxième chapitre s'essaie à une analyse plus ponctuelle de ces discours théoriques, en soulignant comment, malgré l'utilisation du terme présence au singulier, une multiplicité d'esthétiques et d'ontologies de la présence coexistent. Souvent en dialogue avec des référents illustres de la tradition philosophique du passé récent, elles sont pourtant difficilement compatibles entre elles. C'est pour échapper à cette impasse qu'on y fait alterner des analyses de discours – comparés – avec des analyses d'œuvres et de pratiques performatives qui anticipent ainsi sur la deuxième partie. Cette approche met en évidence moins un manque de cohérence entre théories et pratiques, que des silences ou rigidités conceptuelles, lesquels risqueraient de confiner des enjeux importants des pratiques au-dessous des seuils de visibilité ou dans des catégories plus ou moins réductionnistes.

En croisant ces théorisations récentes, on y retrouve surtout des tendances ontologiques, voire le désir de définir et catégoriser des possibles modalités de présence – entendue généralement comme phénomène doté d'une nature perceptive « à part » – sur la base des partitions de l'œuvre et des effets de présence expérimentés par des spectateurs généralement « abstraits ». On retrouve dans les discours, des convocations – parfois directes, parfois élusives – du charisme du grand artiste et de sa présence « forte », délibérément captivante<sup>13</sup> ; ou encore d'un charisme de l'auteur ou d'une pièce<sup>14</sup>, affectant

---

<sup>12</sup> E. Manning *Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty*, Minnesota University Press, Minneapolis-London 2007. Voir aussi E. Manning, B. Massumi, *Thought in the Act. Passages in the Ecology of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2014.

<sup>13</sup> Une analyse de la présence comme charisme de l'artiste est proposée, parmi d'autres, par J. Goodall, *Stage Presence*, Routledge, London-New York 2008. Sur le concept fort de présence, voir E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, trad. it. par T. Gusman, Carocci Editore, Roma 2014 (tit. orig. *Ästhetik des Performativen*, 2004), p. 170. Cette notion est proche de celle proposée par P. Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris [1987] 1996, p. 270.

l'enveloppe discursive<sup>15</sup> sur les enjeux d'une performance. Lorsque la présence relève effectivement du travail des interprètes ou du fonctionnement particulier d'un dispositif, les connotations de ce concept se font plutôt proches de la notion d'aura formulée par Walter Benjamin<sup>16</sup>. Cette déclinaison de la présence est celle dont la définition se fait plus problématique dans les études théâtrales où, malgré les références aux sciences cognitives, on réalise difficilement une véritable analyse des enjeux physiques et perceptifs des pratiques investiguées. Les caractères généraux de la notion de présence, dans cette littérature, demeurent pris dans une série de dichotomies : présence/absence, corps/esprit, sujet/objet, à leur tour enveloppées dans une dialectique entre régime du quotidien et de l'extra-quotidien. Sur cette base, les formulations esthétiques se limitent le plus souvent à formuler des paradigmes autoréférentiels, en reconfirmant l'indétermination de la présence, voire sa qualité essentielle de « je-ne-sais-quoi<sup>17</sup> » au lieu de questionner les cadres théoriques soutenant un tel genre de définition.

Notre recherche fait apparaître deux paradigmes principaux : un modèle intensif, cristallisant la présence en tant que phénomène d'intensification extra-quotidienne des expériences sensorielles, et un modèle représentationnel – considérant la présence en tant que manifestation extra-quotidienne des choses, c'est-à-dire, exposition transfigurée d'une « réalité » ou « nature » essentialisée. Cette conception emphatisée de la présence serait niée par l'esthétique minimaliste ou du « neutre » qu'on retrouve dans la danse et la performance postmodernes ; pourtant, la prétendue neutralité de la présence ne serait en effet qu'une autre fiction de la situation spectaculaire, celle revendiquant la proposition du « réel », voire du quotidien tel qu'il est<sup>18</sup>.

Ces modèles de restitution du phénomène appelé « présence » montrent leurs limites lorsqu'on les confronte avec les pratiques des artistes et les expériences des œuvres. La présence se fait une notion plurielle en fonction de chaque création : à l'intérieur des dynamiques de la performance, les configurations de la présence sont en soi multiples et

---

<sup>14</sup> Des questions abordées dans plusieurs ouvrages, dont notamment G. Giannachi, N. Kaye, M. Shanks (éds.), *Archaeologies of Presence. Art, Performance and the persistence of being*, Routledge, London-New York 2012 et C. Power, *Presence in Play. A Critique of Theories of Presence in the Theatre*, Rodopi, Amsterdam-New York 2008.

<sup>15</sup> Par enveloppe discursive on entend une structure esthétique et cognitive *opaque* qui prépare et construit le regard sur une œuvre. Elle relève de l'accumulation de la doxa et de la littérature concernant un phénomène esthétique, telle qu'une pièce ou bien une performance, pourtant la même définition peut s'étendre à l'usage de la notion de présence. La méconnaissance de cette enveloppe produit une sorte de diffraction entre le regard spectateur et l'événement performatif, ce qui empêche parfois la formulation d'investigations nouvelles, ou bien d'avancer des critiques sur le devenir de l'œuvre. Voir I. Ginot, C. Roquet, *Une structure opaque. Les « accumulations » de Trisha Brown*, dans C. Rousier (éd.), *Être ensemble : Figures de la communauté en danse depuis le xx<sup>e</sup> siècle*, Centre national de la danse, Pantin 2003, pp. 252-273.

<sup>16</sup> Voir à nouveau les ouvrages cités dans la note 14.

<sup>17</sup> Voir P. Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, cit., p. 270.

<sup>18</sup> Voir C. Power, *Presence in Play*, cit., pp. 87-116.

facettées. On retrace des présences « fortes » bien qu'elles ne soient fondées sur l'intention de captiver le public que par un charisme personnel (Danio Manfredini, // *Principe Amleto*), ou bien, lorsqu'il n'est pas question de compter en premier lieu sur les capacités *rhétoriques* d'un acteur et de sa visibilité, mais plutôt sur la puissance sonore de la composition (Ermanna Montanari, *Ouverture Alcina*). Ailleurs, l'aura d'un artiste peut déterminer la fortune d'une œuvre ou d'un projet artistique ; par les biais du travail de transmission et de création en atelier, elle s'inscrit également dans l'imaginaire et, par là, dans les interstices des gestes des danseurs (par exemple, dans les créations de Virgilio Sieni). Dans d'autres genres de pratiques chorégraphiques, la présence du performeur peut consister en une couche performative bouleversant les modalités de perception habituelles des participants souvent en complément d'un travail de composition anti-formel très raffiné. Cet effet se réalise parfois par excès de présence, c'est-à-dire en sollicitant chez tous les participants des états proches de l'extase, voire de connexion intercorporelle profonde. Ainsi, l'intensité de l'expérience des sensations devient le but autoréférentiel de la pièce (Myriam Gourfink, *Déperdition*). Parfois, au contraire, la perception des spectateurs – donc la configuration de la posture et des modalités d'attention fabriquant leur regard – peut être travaillée selon des voies élusives par une soustraction paradoxale de la présence du performeur qui pourtant reste sur scène. Dans ce cas, cet effet est le fruit d'un processus d'*absentement* de la relation spectaculaire conventionnelle, déroutant également les régimes d'attention habituels. Ainsi entendue, la présence est une pratique gestuelle qui littéralement fabrique la texture et la puissance d'une œuvre, mais qui peut également la consumer, notamment face à des circuits de distribution invitant à sa *représentation* perpétuelle (*Self Unfinished*, Xavier Le Roy).

D'après l'aperçu de l'ensemble des discours esthétiques, ce ne sont que des théories des gradations de la présence, la considérant comme le résultat d'un travail inscrit dans le corps et dans la fabrication du geste, qui semblent vouloir s'affranchir des paradigmes normatifs et considérer plus en détail ce que les pratiques corporelles et de composition – bien avant les catégories esthétiques – peuvent en effet faire à l'expérience d'une œuvre. Sur la base de ces théories, en effet, cette investigation propose une approche écologique de ces recherches artistiques et phénomènes performatifs, entendus respectivement comme *pratiques* et *figurations* de la présence.

La première partie de la thèse se termine en prenant en considération le « grand innommé » de ces discours, à savoir, le regard du théoricien. Élément fondamental dans la réception de l'œuvre, le spectateur est le destinataire par excellence des effets de

présence, en charge, notamment dans le cas où il coïncide avec le chercheur, de la conception même de la présence en tant que notion esthétique. Une interrogation sur la *pratique* du regard, d'une part en tant que pratique corporelle et de perception, de l'autre à l'égard de son inscription dans l'évolution culturelle des arts scéniques, se fait donc nécessaire. Se dégagent alors une perspective historique de la fonction du regard en tant qu'outillage épistémologique et, en même temps, la compréhension de sa partialité, voire son caractère forcément *fictionnel* néanmoins actuel, coparticipant à la constitution d'une réalité partagée et, à la fois, du statut du sujet. En deçà de toute analyse et description, y compris celles constituant cette thèse, il existe donc une pratique de constitution du regard comme modalité somatique d'attention<sup>19</sup>, d'apprentissage et de relation au monde, dans l'acte de la perception tout comme dans l'acte de la mémoire. À la lumière de « la présence », les analyses d'œuvres, tout comme l'analyse des discours, dévoilent ainsi la fabrication – et l'investigation – des regards-postures et de diverses modalités d'une autoréflexion à partir des sensations.

Dans la fréquentation réitérée des œuvres, dans cet écart, ce pli ou ce chiasme voué à l'autoréflexion, le « je » de la chercheuse s'est métamorphosé en « nous » : une adresse au lecteur avant tout fictionnelle, convoquant et multipliant les facettes d'un regard et d'une mémoire subjective des œuvres. Les « nous », les « on » et les « je » qui traversent cette analyse sont par conséquent l'effet d'un repliement de la pensée et de la perception ayant déjà affaire avec une expérience de présence, une adresse dynamique et mouvante au sein de chaque parcours d'analyse et dont on a délibérément laissé la trace, au lieu de la normaliser par une seule déclinaison. Ce repliement est pertinent à notre discours en premier lieu en tant que phénomène perceptif, et devient significatif plus encore lorsque l'on y retrace des similitudes avec les pratiques exploitées par les artistes choisis.

La deuxième partie de la thèse rassemble les analyses des pièces introduites dans le second chapitre de la première partie, soit la matière à travers laquelle le regard personnel s'est construit au fil de la recherche. Ne visant pas à donner des définitions normatives de la présence, mais plutôt à restituer des aperçus particuliers de ce qu'on a appelé pratiques et figurations de la présence d'une perspective écologique, chaque analyse se déploie dans un chapitre indépendant, en développant ses propres approches des œuvres et, par là, des vocabulaires spécifiques.

---

<sup>19</sup> Notion proposée par T. J. Csordas, dans un article homonyme (*Somatic Modes of Attention*, « Cultural Anthropology », n° 2, vol. 8, mai 1993, pp. 135-156).

La première œuvre considérée est *Ouverture Alcina* (2009) du Teatro delle Albe, un monologue conduit par Ermanna Montanari sur le texte de Nevio Spadoni, librement inspiré du poème *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto, et mis en scène par Marco Martinelli. La pièce est un extrait de *L'isola di Alcina* (2000) ; les deux créations sont le résultat d'une collaboration étroite de Montanari avec le compositeur Luigi Ceccarelli, avec qui la comédienne a développé la matière vocale, sonore et par là gestuelle, pour l'adapter, par la suite, au solo. L'analyse nous permet de retracer trois aspects-clés de la composition de la pièce et du travail performatif de Montanari. Le premier, c'est la présence, entendue ainsi comme dimension de construction de la matière vocale et gestuelle à l'aide des partitions établies pendant le processus de création. Ici, le travail physique et perceptif se porte notamment sur l'auto-affection, soit un genre d'écoute proprioceptive polarisée sur la réception plutôt que sur le contrôle des suggestions synesthésiques émergeant au cours de la pratique et de la performance. Le deuxième, la figure, est une déclinaison d'une fonction dramatique en dehors des caractéristiques du personnage. Elle correspond à la première organisation de la matière performative en constellations de suggestions sensorielles que l'artiste réactive dans l'instant ; dans le processus de composition, celles-ci sont nouées à des contraintes partitionnelles lui permettant de gérer un contrôle périphérique sur le devenir de la performance par rapport au plan de mise en scène. Le troisième, c'est le plan de la mise en scène qui, selon le projet de Montanari et de Martinelli, prend une forme musicale : la forme-concert. Par le choix de ce cadre esthétique, on comprend l'importance dans *Ouverture Alcina* du travail performatif et compositionnel sur la présence. Bien que s'appuyant sur un récit, la pièce échappe aux formes théâtrales de représentation pour se faire événement suivant une logique affective *mélodique*<sup>20</sup>, voire contagieuse, par les biais de la *modulation* des volumes sonores produits par la voix et la partition de Ceccarelli. Le dialecte romagnol, incompréhensible aux spectateurs, est utilisé pour limiter l'importance du récit poétique de Spadoni, afin de déplacer le plan de la relation théâtrale, voire de la contagion entre le spectateur et la figure d'Alcina, vers un plan strictement performatif. Ainsi, la puissance de la partition sonore se fait porteuse de « l'abêtissement », de la rage et de l'impuissance d'Alcina sur le plan prépersonnel de l'affection plutôt que sur celui de l'émotion. L'événement dramatique, dans cette pièce, coïncide avec le mouvement du délire d'Alcina, envahissant l'espace de la scène et de la salle, aussi bien que l'intérieur des

---

<sup>20</sup> Qualité propre à l'organisation inhérente de ce que Félix Guattari appelle « affects existentiels ». Voir F. Guattari, *Ritournelles et affects existentiels*, « Chimères : Revue des schizoanalyses », n° 10, hiver 1990, pp. 1-15, consulté sur le site de la revue : [http://www.revue-chimeres.fr/drupal\\_chimeres/files/07chi03.pdf](http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/07chi03.pdf). (Dernier accès : 10 octobre 2015.)

corps des spectateurs par le biais d'une présence sonore et vibratile, non coïncidant avec le corps de Montanari. L'expérience personnelle, en tant que spectatrice, d'*Ouverture Alcina* est ainsi marquée par une perte de contrôle sur le tonus musculaire et par la sensation d'être inhabitée par une entité *autre et non identifiable*.

C'est la seule émancipation possible d'Alcina de la condition de personnage, tout comme de sujet normé. La matière qui la constitue comme figuration d'une altérité radicale – son devenir-mineur – lui permet également d'échapper à son immobilité en prenant possession, hors du récit et sur le plan d'immanence, des corps et de l'espace des autres, de la communauté qui la regarde. En ce sens, *Ouverture Alcina* permet de retracer – d'une manière proche du *Principe Amleto* – un double principe, chorégraphique et mélodique, qui sous-tend l'organisation de l'action scénique et permet d'échapper à des conventions théâtrales strictement dramaturgiques. C'est donc la dissociation du *drama* de la dramaturgie qui est en jeu dans les deux cas, la conception du *drama* en tant que dynamique non (complètement) actualisée dans une action particulière, ou bien comme condition de l'émergence du geste du corps et de l'espace l'entourant.

À partir du chapitre suivant, le regard s'adresse au champ chorégraphique au sens strict du terme. En raison de la variété de projets que Virgilio Sieni a développés pendant les dix dernières années, l'analyse porte sur un ensemble hétérogène de créations, disséminées entre le répertoire de sa compagnie (*La natura delle cose*, 2008 et *De anima*, 2012, *Pinocchio – Leggermente diverso*, 2014) et les projets de danse en « amateur » (*Visitation Marseille Nord*, 2011 et *Agorà TUTTI*, 2013). En premier lieu, on précise que, dans le travail de Sieni, la notion d'amateur n'est pas simplement une catégorie généraliste rassemblant tous les « autres » de la danse par rapport aux conventions techniques et esthétiques normées. Elle est entendue d'après la définition spécifique qu'en donne le chorégraphe, ayant au centre le don de soi, plus précisément le don du temps et de ses expériences incorporées, relevant d'une vision de la danse comme activité non productive, en continu avec la notion de désœuvrement (*inoperosità*) proposée par Giorgio Agamben. L'analyse se déploie transversalement par rapport à la poétique du chorégraphe, en croisant ses notions fondamentales – dont transmission et suspension, origine et archéologie du geste – en formulant un vocabulaire émancipé de ces principes et plus adapté à l'objet de notre recherche.

Par rapport à la pratique chorégraphique de Sieni, on peut parler de présence avant tout du point de vue du travail physique et de perception demandé aux interprètes les plus compétents, tout comme aux débutants sur la base des mêmes principes performatifs, en

accordant plus ou moins d'autonomie et de responsabilité par rapport à la composition selon les cas. Cette pratique passe par la convocation de techniques et de savoirs ne relevant pas du seul domaine de la danse, ce qui permet une certaine démocratisation des pratiques et donc l'accès des interprètes aux expériences de création. Des procédés de transmission relevant des pratiques somatiques ou bien de l'improvisation sont des outils que le chorégraphe emploie largement afin de travailler sur la qualité de la posture, du tonus, du rapport avec l'espace et avec les interprètes, sans distinction entre danseurs professionnels et « amateurs ». Cela est possible car ces techniques travaillent justement sur des compétences d'écoute et d'invention, en quelque sorte en deçà des spécialisations professionnelles, ou bien en exploitant les compétences transversales de chacun. Le toucher, d'une part, et les suggestions mobilisées par son discours poétique extrêmement savant de l'autre, permettent en outre à l'artiste d'entrelacer son propre imaginaire à celui des danseurs. Sa propre gestualité s'infiltré donc dans la pièce comme extension prothétique des gestes qu'ils amorcent.

On a décrit ce procédé en termes d'inscription de la présence ou bien du charisme de l'artiste dans le fond du geste de ses interprètes. Le même genre de stratégie, conduite par le discours, permet de « préparer » et d'accorder l'imaginaire, les modalités d'écoute et de relation à l'espace des interprètes. Ce processus est mis en place notamment dans le cadre des projets de danse dans les espaces urbains, de sorte que cette « présence aux lieux » n'est en effet qu'une autre forme de subjectivation de l'imaginaire de Sieni, évoquée dans le contexte apparemment neutre de l'atelier. C'est ainsi que les discours de l'artiste se dévoilent comme des dispositifs de croyance, visant à affecter la qualité du geste en tant qu'extension de la pratique corporelle<sup>21</sup>.

Les derniers deux chapitres approfondissent la question des dispositifs de croyance, ainsi que leur rapport avec différents genres de pratiques et figurations de la présence par le biais de la composition chorégraphique et du travail sur les formes somatiques d'attention. Après avoir esquissé synthétiquement le milieu auquel nos deux derniers artistes considérés – Myriam Gourfink et Xavier Le Roy – font référence, soit celui des expérimentations performatives en danse des dernières années du xx<sup>e</sup> siècle, on anticipe que l'objet ultime de leur travail est la contagion et la manipulation perceptive du spectateur, plus précisément de son regard, de ses modalités de participation affective à l'œuvre. Une des conséquences les plus importantes de ces procédés est qu'en étant dès

---

<sup>21</sup> Voir à ce sujet B. Doganis, *Pensées du corps. La philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*, Les belles lettres, Paris 2013, ouvrage repris par I. Ginot dans *Discours, techniques du corps et technocorps*, cit., p. 272.

le départ profondément affectée par une expérience qu'on n'arrive pas à nommer, la doxa sur les œuvres ne se subjective pas facilement, mais au contraire rediffuse les discours des artistes tels qu'ils sont. Dans ce cas, le manque de subjectivation n'est pas le résultat d'un regard « réifiant », mais plutôt d'un excès de proximité, d'une surexposition à la force affective de la pièce. Dans le cas de Myriam Gourfink, on retrouve dans *Déperdition* (2013) le travail physique et perceptif très rigoureux et puissant, à l'aide des techniques de respiration et de visualisation provenant du yoga tibétain, qui fait le trait distinctif de la chorégraphe. Ces techniques, dans son travail, sont tournées en tâches et partitions synesthésiques par la mise en place d'une écriture chorégraphique, *Laban On Lisp*, sur la base de la notation Laban. Cet alliage méthodologique entre yoga et notation permet à ses interprètes de travailler avec précision à la fois sur la proprioception (par la modalité d'écoute auto-affective qu'on a déjà rencontrée auparavant) et sur la contagion gravitaire et affective qui s'étend aux spectateurs, tout en gardant une remarquable précision et uniformité formelle dans la restitution visible du geste.

Le dispositif de croyance « sauvegarde » également la cohérence formelle de l'ensemble. On retrace des stratégies de suggestion de l'imaginaire de matrice rituelle, qui, bien qu'en se détachant des formes et des fonctions classiques, persuadent les performeurs puis les spectateurs d'une coïncidence entre poétique de l'artiste et « essence » du geste et des sensations qu'ils ressentent pendant la performance. Cette centralité des sensations, qui deviennent le contenu ou bien le but autoréférentiel de la performance, se doit à une musicalisation de la forme chorégraphique qui fait écho à celle d'*Ouverture Alcina*. Par principe de transduction, *le geste dansé devient musique* sans se désincorporer, mais au contraire en donnant forme à une présence objective relevant du dispositif, et irréductible à aucun corps présent sur scène. Finalement, les collaborations de Gourfink avec les équipes de chercheurs en sciences cognitives pendant la création et mise en scène de *Déperdition* sont en continuité avec le désir de l'artiste de préciser ses méthodes d'entraînement de la perception ; pourtant cette alliance avec la recherche scientifique se montre également fondamentale pour la validation des dispositifs de croyance d'un public élargi, moins compétent sur sa pratique.

La reprise de *Self Unfinished* (1998), célèbre solo de Xavier Le Roy, dans le contexte du projet « *Rétrospective* » (2012 jusqu'à présent) conduit plus loin la question de la formulation et du « contrôle » du regard par les discours de l'artiste autant que par le bouleversement de l'expérience de réception. Dans le dernier chapitre, il s'agit de comprendre comment la présence de l'œuvre dans son contexte de production et de

circulation (un aspect lié mais non réductible à la notion d'aura de l'œuvre) arrive littéralement à consommer la puissance du travail performatif sur scène – à savoir, la présence du performeur comme forme de travail et d'attention sur soi. Plus précisément, dans l'analyse de *Self Unfinished* on remarque comment évoluent les stratégies de résistance au dispositif représentationnel. Cette transformation se doit à la représentation de la pièce sur la scène internationale pendant les dernières dix-neuf années. Ses publics et la doxa, en effet, semblent au fur et à mesure plus marqués par un imaginaire chorégraphique sensiblement influencé par la fortune de *Self Unfinished* et, par là, moins étonnés par les anomalies formelles de la pièce. D'autre part, la mutation de la pièce relève justement du performeur, de ses réponses stratégiques aux dynamiques d'une hyperconsommation de l'œuvre, posant de nouvelles contraintes et entrouvrant d'autres possibles devenirs offerts par le cadre de la rétrospective. On arrive donc à discerner, dans les plis infinitésimaux du micromouvement, du tonus musculaire et de la projection particulière des gestes, deux tendances rétrospectives contradictoires et, en quelque sorte, engagées dans une opposition sans véritable aboutissement. D'une part, on se réfère à la fonction de l'attention proprioceptive permettant dès le début, dans le projet chorégraphique de *Self Unfinished*, une particulière maîtrise de la qualité du mouvement sur scène et de la contagion gravitaire du public. Cette dernière, en fait, est littéralement inhibée par Le Roy qui retire les affordances de ses gestes sur une kinésphère très réduite, coïncidant avec les limites anatomiques de son corps. Cette stratégie contribuerait à la formation des « hallucinations » de la pièce, c'est-à-dire les célèbres transformations de la figure de Le Roy, qui se produisent apparemment sans artifice, avec une nonchalance devenue elle-même une sorte de marque de l'artiste. Dans l'analyse, on retrace une activité constante et constamment occultée visant à produire un effet de « neutralité » ou bien d'« ordinaire » dissimulant la situation performative et, par là, inhibant la formulation d'un regard intentionnel. C'est donc le regard ordinaire ou habituel qui est creusé, ou bien épuisé, et qui conduit à halluciner face aux séquences plus insolites de la pièce. Dans le plan de *Self Unfinished*, donc, la réalisation des hallucinations est une tâche constante.

Par contre, dans la reprise en 2013, on remarque des tendances, de la part du performeur, à céder à des « astuces » dans l'exécution de certaines séquences – celles qui, selon la doxa, produisent les hallucinations qui ont en quelque sorte motivé la fortune de la pièce. Ces astuces apparaissent par un regard détaillé sur l'utilisation du poids, du déséquilibre et sur le rapport de ces deux éléments avec le tonus du corps, et elles

semblent fonctionner en tant que petites fictions ayant en quelque sorte un rôle « didascalique » des séquences elles-mêmes. Ainsi, Le Roy nous donne finalement l'impression de poser un regard rétrospectif sur l'œuvre qu'il est en train de performer. Ici se révèle un autre genre de nonchalance : un savoir-faire détaché, *calquant* celui que le public et les théoriciens significativement intéressés à la notion de présence ont appris à reconnaître. Pour réaliser cette analyse, une mise en abyme du dispositif du regard coconstruit par cette pièce se fait nécessaire. C'est seulement par une déconstruction fictionnelle de la partition, en deçà des discours sur les « hallucinations », que l'œuvre paraît s'émanciper (partiellement) de sa propre rhétorique et dévoile les détails gestuels qui nous permettent de développer notre perspective.

L'hétérogénéité de ces approches nous conduira, enfin, à essayer de résumer les questions esthétiques et méthodologiques dépliées tout au fil de la thèse d'une manière moins « didascalique » que fonctionnelle, selon une perspective transversale par rapport aux créations. En d'autres termes, en lieu de conclusions canoniques, cette étude se termine en reparcourant le devenir des notions-clés construisant notre investigation à travers les discours et notamment les œuvres qu'on a considérées. Une autre façon de souligner, si possible, la partialité mais également la portée épistémologique des pratiques de la présence, dépliant des possibles configurations d'une formidable expérience de fiction. *Composition, Corporéité, Politique des affects, Présence, Regard, Technique et technicité* sont les points de départ des dernières considérations sur cette recherche. Ces notions permettent de tirer des conclusions croisées sur notre approche théorique et sur les pratiques qui en ont motivé la formulation.

La *Composition* est ici définie à la lumière des nouvelles limites que nos artistes semblent poser à l'organisation formelle des pièces et à leur rapport avec leur milieu de création et circulation. On remarque comment l'extension du plan d'immanence de l'œuvre passe par l'adoption, dans le processus et même dans la conception de la composition, des techniques anti-formelles ouvrant sur la perception, ou bien d'autres stratégies travaillant sur des aspects non forcément visuels de la mise en scène. On souligne en outre que ce qui se transforme, dans ces expérimentations, par rapport aux traditions postmodernistes par lesquelles elles sont néanmoins influencées, c'est moins un répertoire esthétique ou bien technique qu'une éthique personnelle. Les projets de ces artistes semblent s'inscrire dans des recherches où la notion de « présence » pourrait renvoyer au questionnement radical du statut de la subjectivité, des écologies des relations, et du rapport entre individu, collectivité et le plan de forces non seulement humaines.

La notion de « corporéité » – notre deuxième section – est par conséquent au centre de la question de la composition. En reparcourant les poétiques du corps plus ou moins explicites des artistes de notre corpus, on considère comment la corporéité se confirme – même en dépit des tendances normatives des artistes eux-mêmes – comme un phénomène non réductible à ses traits anatomiques, ni à ses limites physiques, ni aux sensations et forces par lesquelles elle est pourtant traversée et dont elle est coproductrice.

En continuant par la section *Politique des affects*, on conduit plus loin la question en suggérant la nécessité de formuler – par d’ultérieures recherches – une pensée politique sur les pratiques d’affection engagées sur la scène performative contemporaine. À partir d’une part des distinctions existant dans les recherches actuelles, entre affect et émotion, et de l’autre des significations tout à fait plus floues et flexibles que les deux termes retiennent dans l’usage commun, on met en avant la nécessité d’investiguer, au sein des analyses d’œuvres, les modèles, les normes, les vocabulaires et les stratégies que celles-ci partagent avec les milieux sociaux et politiques, notamment à l’égard de la description et de la validation des expériences esthétiques qu’elles proposent. Cela permettrait de souligner les responsabilités et les potentiels éthiques que les créations partagent avec d’autres dispositifs de pouvoir, notamment concernant leur capacité d’affecter, subtilement et avec emprise, la réception de leurs publics.

*Présence*, donnant le titre à la mention suivante, est la notion traduisant l’expérience raffinée de ces stratégies de mobilisation des affects, à savoir de partage, mais également de séduction. Dans cette étude on a fait le choix de décliner « la présence » au pluriel et notamment en termes de pratiques d’une part, et de figurations de l’autre. On a défini ces deux notions en tant que facettes des mêmes processus de formulation, incorporation et subjectivation de savoirs et imaginaires à travers la relation intercorporelle, s’étendant ensuite au domaine de la pensée spéculative, voire académique, marquée par ses propres stratégies de persuasion (et impasses). Tout au fil de la thèse, en fait, on a remarqué l’existence d’au moins deux formes de regard sur la présence, formulant des conceptions complémentaires et pourtant difficilement intégrables dans la même perspective. Le premier est le regard « objectif », focalisé sur les techniques et sur les actions conduites afin d’achever le phénomène de sensation appelé « présence » dans le domaine des arts vivants ; le deuxième est « subjectivé », replié plutôt sur les expériences sensibles, sur les écologies des relations sous-tendues aux pratiques et à la réception de ces phénomènes. Par les biais de cette dialectique inhérente, ce qu’on appelle

« présence » dépasse donc la simple connotation d'un phénomène perceptif et devient une véritable idéologie de la scène, impliquant les corps des performeurs, les dispositifs et les expériences des témoins.

Le *Regard* est par conséquent un dispositif à considérer à part, bien qu'il soit entrelacé avec les phénomènes qu'on saisit sur scène et qu'on vient de convoquer dans l'investigation. Le regard est en fait ici entendu comme une véritable pratique, impliquant l'organisation et la modulation de la globalité du corps – jusqu'à son tonus et ses états les plus infimes – aussi bien que des potentiels d'écoute et d'attention. Cette section récupère en outre une perspective historique et culturelle – demandant des approfondissements au-delà des limites de cette étude – sur l'expérimentation du regard et, par là, sur la normalisation ou bien la mise en question des modèles modernes de subjectivité, dont le théâtre serait un des dispositifs fondamentaux notamment à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette enquête se relie aux responsabilités éthiques des œuvres, au sens où les projets des artistes impliquent toujours la formulation et la sollicitation d'un regard particulier, de systèmes de croyance et de persuasion constituant des formes d'autorité en relation étroite avec le milieu – qu'ils soient alignés ou bien résistants aux normes dominantes.

Dans la dernière section, *Technique et technicité*, on récupère enfin la question des outillages, méthodes et compétences liés à la perception et à l'attention que ces œuvres demandent. Si, en fait, la présence est entendue en termes d'une technicité, consistant aux processus d'incorporation et d'acculturation passant par les dispositifs de perception et ensuite par la pensée intellectuelle, cela arrive suite à l'extension des potentiels de la composition justement dans les pans infimes où le geste et l'intentionnalité se fabriquent. Notamment en raison de l'emploi de techniques anti-formelles, portant sur la perception et le processus, il devient donc nécessaire de considérer la présence en tant que dispositif « intermédiaire » de l'inscription des projets compositionnels dans l'expérience vécue en tant que stratégies pour configurer des devenirs particuliers des corporéités.



# Partie I

## **Complexité *in medias res* La présence à l'épreuve des discours**

C'est par le travail qu'advient pour nous la possibilité de tout ce que nous touchons  
et donc de tout ce que nous connaissons.

(Donna Haraway)

Le désir de conduire cette recherche trouve son origine dans l'intuition qu'il existe un non-dit, un aspect innommé – et d'autant plus fondamental – dans la littérature courante sur la notion de présence dans les arts vivants. Il faut en premier lieu préciser que ce non-dit ne coïncide pas, mais plutôt motive, la variété d'approches et d'analyses existantes. Cette notion, bien qu'employée le plus souvent au singulier, ne garde une définition unitaire qu'en apparence. Un certain trait éluif de la présence est en effet mis en avant par les études récentes, notamment par ceux qui inscrivent leur discours dans la tradition phénoménologique de la perception de Maurice Merleau-Ponty<sup>1</sup>. Parfois, au contraire, le caractère vague ou indéterminé du concept vient plutôt des limites de ces discours, au-delà du genre de définitions qu'ils formulent. Dans cette première partie, les deux seront également considérés d'un point de vue épistémologique : d'une part en investiguant plus en détail les pans de la perception et, de l'autre, en discernant les stratégies discursives par lesquelles la notion de présence aussi bien que ses valeurs et usages sémantiques sont mis à l'œuvre. D'autres genres de sources offrent des outils conceptuels supplémentaires pour donner voix aux enjeux perceptifs de la présence plus en détail que dans les études théâtrales – les plus engagées dans ce genre de théorisation. C'est par une intégration de ces sources dans le débat théorique que nous développerons notre perspective.

Ce chapitre introduit les éléments fondateurs de notre thèse, à savoir les propositions théoriques, autant que méthodologiques, qui en font l'originalité. On considérera d'une part les caractères généraux attribués à la notion de présence dans la littérature existante relevant du milieu historique, artistique et disciplinaire généralement compris entre la fin des années quatre-vingt-dix et nos jours. De l'autre, on expliquera le choix d'un tel cadre historique et esthétique, en remarquant comment les recherches performatives courantes nous amènent à formuler une approche particulière de la notion de présence. Parmi les traits les plus évidents qu'on attribue à cette notion, trois font l'objet de contre-propositions qu'on va articuler tout au long de cette première partie : la dichotomie entre présence et absence, celle entre corps et esprit et celle entre sujet et objet. Bien évidemment, on en croisera également d'autres, faisant pourtant référence à ces trois dialectiques fondamentales. On verra ensuite – notamment dans le chapitre à suivre – que leurs acceptions et usages renvoient tous à un appareillage conceptuel et philosophique concernant l'œuvre, la temporalité, le corps et la subjectivité, que les études courantes

---

<sup>1</sup> Voir notamment M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945 et, du même auteur, *Le visible et l'invisible, suivi de notes de travail*, sous la dir. de C. Lefort, Gallimard, Paris [1964] 1979.

considèrent généralement d'après des cadres modernistes et poststructuralistes de théâtralité.

Au dualisme entre présence et absence dominant dans ces discours, on répondra tout d'abord en retraçant les enjeux de la présence dans le champ du corporel et du perceptif, au sein de tensions comprises entre les polarités de l'actuel et du virtuel. Peu d'espace est effectivement dédié à résumer les implications essentielles du binôme présence-absence, bien qu'il soit au centre des théories poststructuralistes de l'esthétique théâtrale. On le recroisera à nouveau dans le dialogue entre généalogie des regards des théoriciens sur la présence et regard personnel sur notre corpus d'œuvres qu'on développe dans le chapitre à suivre.

La deuxième dialectique qu'on s'engage à déjouer est celle entre corps et esprit ; on s'interrogera sur les biais par lesquels le mental et la corporéité convergent. Il s'agit de l'alliance conceptuelle fondatrice de notre recherche, à savoir la rencontre entre la pensée de Gilles Deleuze et celle de Félix Guattari – récemment reprise par Brian Massumi dans sa théorisation des affects, ainsi que par plusieurs approches critiques des pratiques corporelles et chorégraphiques – avec la pensée phénoménologique à partir des ouvrages de Maurice Merleau-Ponty. Ces cadres méthodologiques s'avèrent, à notre avis, une ressource pour les théories sur une incorporation et sur une perception plus fertile et efficace que la majorité des études théâtrales sur la présence.

Sur la base des théories des affects, cette thèse propose enfin de relire la dialectique antinomique entre sujet et objet, peut-être la cause la plus évasive des impasses théoriques concernant la présence. L'affect, on le verra, est une notion se fondant sur sa propre coparticipation dans le virtuel – entendu ici comme dimension des forces prépersonnelles donnant forme au plan d'immanence et à son devenir – et dans l'actuel – le plan de son inscription dans l'expérience effective, subjectivée. L'affect est donc une notion *transversale* et *paradoxe* qui permet d'exposer de manière structurée l'intuition, largement partagée dans les études récentes, que la notion de présence synthétise l'idée d'une dynamique relationnelle et, plus précisément, écologique.

Ainsi, l'on met à l'épreuve le regard sur les œuvres – qui est en première instance le *nôtre* – en assumant l'éthique et la méthode de travail qui est propre à une *écologie des pratiques* selon Isabelle Stengers. En d'autres termes, au lieu de recourir à la dichotomie commune dans les « discours majoritaires », on propose d'engager une triangulation entre théories, épistémologies des pratiques et investigation du regard, autant que le placement de « la présence » à l'intérieur d'une phénoménologie prismatique, tensionnelle et non

antinomique. En ligne avec la pensée deleuzienne et postféministe, on essaiera donc de transformer l'investigation de « la présence » en une épistémologie de savoirs situés<sup>2</sup> ; des savoirs sous-tendant effectivement la notion de présence, mais qui ne vont se préciser qu'au fil de l'investigation et qui seront par conséquent résumés à la fin de notre voyage. D'ici, il faudra rattacher ce regard d'ensemble au travail d'analyse. Il faudra opérer un autre commencement.

### I. 1 Recommencer d'une impasse. La qualité fantasmatique de la présence

Un discours critique *sur les discours* devrait commencer par un regard rapproché sur sa propre grammaire et la problématiser. Dans le cas de la présence, cet objectif préliminaire est probablement le seul facile à atteindre. Le caractère de la présence est déjà multifacetté au niveau étymologique et, par là, il dégage d'élusives mais essentielles différences dans la formulation de diverses poétiques et esthétiques. Pour se limiter au seul usage récent dans le milieu des études en arts vivant – ou bien de ceux, notamment cognitifs, appliqués à ce champ –, les définitions de la présence demeurent souvent abstraites, ou bien sans véritable objet esthétique ou expérientiel. Les plus communes relèvent d'études se portant sur le performeur, ou bien un sujet se trouvant dans l'ici-et-maintenant de la scène. On verra que ce n'est que dans un deuxième ordre de réflexions, plus articulées, que l'événement ou le dispositif de l'œuvre sont considérés, à la lumière de la présence, dans leur ensemble. Le terme « présence », notamment en raison de la particule *prae* de l'étymologie latine, paraît induire diverses interprétations ; il traduit un certain mode d'« être-là », l'« être ici-et-maintenant », mais aussi un « être devant » ou bien encore un « être près de<sup>3</sup>. » En outre, il demeure peu clair si de telles définitions se réfèrent à « la » présence en tant qu'*état*, *intention* ou *activité*. Cette ambivalence est marquée notamment à l'égard du performeur, car la notion prend plutôt des connotations d'une condition basilaire, contingente, d'un état de fait lorsqu'elle est employée pour définir la « simple » coprésence de spectateurs et performeurs dans une situation spectaculaire.

---

<sup>2</sup> Sur cette notion et son usage, voir l'article de D. Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, « Feminist Studies », vol. 14, n° 3, automne 1988, pp. 575-599.

<sup>3</sup> Ce sont les définitions communes dans des ouvrages tels que G. Giannachi et N. Kaye, *Presence, a short definition*, « Performance Research », n° 11, 2006, pp. 103-105 (p. 103) ; E. Pitozzi, *Sismografie della presenza*, « Art'O », n° 25, Printemps 2008a, pp. 4-13 (p. 4) ; G. Giannachi, N. Kaye, M. Shanks (éds.), *Archaeologies of Presence. Art, Performance and the persistence of being*, Routledge, London-New York 2012. On va citer à la suite d'autres variations sur ce modèle.

À ce genre de définition de la coprésence correspondent ou renvoient plusieurs propositions. Pour Erika Fischer-Lichte, par exemple, celle-ci est le résultat de techniques de mise en scène, ainsi que de véritables normes culturellement déterminées et historiquement récentes<sup>4</sup>. En ce sens, elle traduirait le prétendu côté ordinaire, socialement connoté et localisé, de l'événement extra-quotidien s'inscrivant et donnant forme à la relation spectaculaire entre interprète et spectateurs. Car c'est cette relation, et non la coprésence matérielle d'interprètes et d'un public, qui motive l'étude de la présence : cette notion transforme une banale réalité – être-là, être devant – en un phénomène énigmatique.

Par là, d'autres nuances s'ajoutent à la palette : on parle « d'être présent » comme de quelque chose de subtilement différent d'« avoir présent » ou bien encore de « rendre présent » (*being-present, having present, making-present*<sup>5</sup>). On distingue également différentes modalités de présence – fortes, faibles, radicales, et encore littérales, auratiques et fictionnelles<sup>6</sup> – tout comme l'on distinguerait « la » présence – telle que citée ci-dessus – de ses effets esthétiques. L'*effet de présence* consisterait dans ce cas à « la sensation éprouvée par le spectateur que les corps ou les objets offerts à son regard – ou bien à ses oreilles – sont là, dans le même espace et dans le même temps où lui-même se trouve, bien que reconnaissant de manière pertinente que ceux-ci sont absents<sup>7</sup>. » La

---

<sup>4</sup> Elle est la condition *sine qua non* de la performance et se rattache au concept faible de présence qu'on va bientôt retrouver. Voir E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, trad. it. par T. Gusman, Carocci Editore, Roma 2014, pp. 67-132 (tit. orig. *Ästhetik des Performativen*, 2004.) H.-T. Lehmann parle d'une « dimension pragmatique de la coprésence corporelle » H.-T. Lehmann, *La presenza del teatro*, dans E. Pitozzi (éd.), *On Presence*, « Culture Teatrali : Studi, interventi e scritture sullo spettacolo », n° 21, 2012, pp. 17-30 (p. 17.) J. Féral et E. Perrot paraissent y reconnaître une *modalité assertive* de présence, dont la contrepartie serait une modalité qualitative. Voir *Dalla presenza agli effetti di presenza*, dans Pitozzi, Enrico (éd.), *On Presence*, cit., pp. 131-144 (pp. 131-132.) Il est en outre à noter qu'Erika Fischer-Lichte et Josette Féral sont parmi les contributeurs de *Archaeologies of presence*, respectivement avec *Appearing as embodied mind – defining a weak, a strong and a radical concept of presence* (pp. 103-118) et *How to define presence effects : the work of Janet Cardiff* (pp. 29-49), des versions modifiées des textes des mêmes auteurs, déjà cités.

<sup>5</sup> Il s'agit des trois déclinaisons fondamentales de la présence en tant qu'élément non exclusif mais joué par excellence par le médium théâtral. Voir C. Power, *Presence in Play. A Critique of Theories of Presence in the Theatre*, Rodopi, Amsterdam-New York 2008.

<sup>6</sup> Les premières trois connotations sont proposées par Fischer-Lichte dans *Appearing as...*, cit., et dans son ouvrage de référence, consulté dans sa version italienne, *Estetica del Performativo*, cit. Les derniers trois caractères de la présence sont proposés par Cormac Power en tant que résultantes respectives des déclinaisons fondamentales de la présence qu'on vient de nommer (voir la note 2.) On verra dans le prochain chapitre les possibles relations de ces notions à d'autres théories de la présence.

<sup>7</sup> Texte original : « è la sensazione che prova uno spettatore che i corpi o gli oggetti offerti al suo sguardo – o alle sue orecchie – sono là, nello stesso spazio e nello stesso tempo in cui egli stesso si trova, anche se riconosce in modo pertinente che questi sono assenti. » J. Féral, E. Perrot, *Dalla presenza agli effetti di presenza*, cit., p. 144. Faute d'autres précisions, les passages en italien ou en anglais ont été traduits en langue française personnellement. Le même genre de définition est présent dans *How to define...* cit. Les éditeurs de *Archaeologies of Presence* renvoient aussi à l'effet nommé par Jon Erickson « présence-du-performeur » (*performer-presence*.) Erickson soutient que « "Présence" au théâtre, c'est la physicalité dans le présent qui », tout comme chez Féral, « au même temps est enracinée dans une forme d'absence. » Voir G. Giannachi, N. Kaye, M. Shanks, *Archaeologies of Presence*, cit., p. 15. On a vu qu'ici, au contraire, on met en question l'efficacité de cette dialectique. Faute d'autres précisions, la traduction française des passages en italien et en anglais est personnelle.

liste pourrait continuer par d'autres distinctions d'ordre poétique-esthétique, ontologique et épistémologique.

Dans ce contexte, division, séparation et différenciation créent une condition pour la performance et la réception des phénomènes de présence, engendrés et dessinés dans des actes relationnels, dans la performance du réseau [*network*], dans des écologies de différence. Par conséquent la présence, ici, n'est pas une fonction d'unité et de synthèse, ni l'occupation indiscutable [*untroubled*] d'un espace, un *être ici* ou un *être-là* définitif ; par contre elle est performée dans la persistance de l'« être » à travers la division et la différenciation. [...] Une par une, ces démarches se déploient en des aspects fondamentaux pour l'événement théâtral : l'*être ici*, en la négociation des plans de l'espace et du temps de la part du performeur ou bien du « regardeur performant » ; l'*être devant*, en l'assujettissement du performeur au regard, en l'activité d'assister à [une pièce] [*activity of witnessing*] et à la lecture des signes corporels de la performance ; et à l'éphémère, à la présence rencontrée dans les traces de la performance [...] ces ouvrages néanmoins convergent dans l'analyse de la présence en tant que phénomène émergent, provoqué et moulé dans un réseau dynamique d'action, réaction, perception et témoignage<sup>8</sup>.

Face à une telle complexité, très rares sont les essais de restituer le fonctionnement de la présence *en tant qu'écologie des différences*, ou bien des *relations*, ou bien encore des *pratiques*. C'est pourquoi tel est le but de cette thèse, qui vise à dépasser la simple constatation de l'existence d'une dynamique écologique – point sur lequel on rejoint les auteurs cités ci-dessus – et la catégorisation plus ou moins rigide des procédés performatifs la « produisant. » Le premier pas nécessaire, consiste à démettre une série de dialectiques implicites dans les traditions théoriques et culturelles sous-tendant les notions courantes de présence et, surtout, d'étendre cette perspective non dualiste dans la *méthode* d'analyse. Or, très rares sont les auteurs qui esquissent ce genre d'approche. Ils seront nos interlocuteurs tout au fil de cette étude à partir de ce premier chapitre dédié à restituer le plus précisément possible les raisons qui font de la présence un sujet à la fois complexe et urgent, notamment à partir du tournant du *xxi<sup>e</sup>* siècle.

Tout cela signifie, pour notre thèse, que la variable innommée dans cette variété de recherches et théorisations est justement *le regard du théoricien*. Loin de se limiter à soutenir une simple banalité, on va prendre en considération très sérieusement non

---

<sup>8</sup> Texte original : « In this context, division, separation, and differentiation form one condition for the performance and reception of phenomena of presence, which are provoked and shaped in acts of relation, in the performance of the network, in ecologies of differences. Presence, here, then, is not a function of unity and synthesis; not the untroubled occupation of place, or a definitive *being here* or *being there*; but is performed in the persistence of "being" across division and differentiation. [...] In turn, these steps align to terms fundamental to the theatrical event : to *being here*, to the performer's, or "performing" viewer's, negotiation of the tenses of place and time; to *being before*, to the performer's subjection to the gaze, to the activity of witnessing, and to the reading of the body's signs of performance; and to ephemerality, to a presence encountered in the *traces* of performance [...] these essays nevertheless converge on the analysis of presence as an ephemeral, emergent phenomenon provoked and shaped in dynamic networks of action, response, perception and witnessing. » G. Giannachi, N. Kaye, M. Shanks (éds.), *Introduction: Archaeologies of presence*, dans *Archaeologies of Presence*, cit., pp. 1-26 (pp. 10-11.)

seulement le désir que ces auteurs ont de produire une définition exhaustive et scientifiquement légitime de la présence, mais aussi l'inévitable *partialité* de leur énonciation. Cette dernière étant la véritable épreuve de l'expérience esthétique dont ils ont été témoins et qu'ils ont choisi de nommer « présence. » Notre excursus sur la théorie consiste finalement en une investigation du regard d'autrui, en considérant que la première enquête concerne le regard de celui qui écrit. Une définition de la pratique du regard, dans ce terrain de recherche, est donc impérative, bien que la nôtre soit incomplète et partielle, laissant de l'espace pour des recherches futures. Face aux expériences de présence d'autrui et à celles vécues à la première personne, le regard est un dispositif qui se construit et s'oriente à chaque instant d'une façon nouvelle ; c'est seulement à l'intérieur de ce milieu – une relation à l'œuvre, réitérée ou unique, solitaire ou partagée – que la perception, par le dispositif du regard, opère le geste, *le choix*, de se fixer sur des implications perceptives, politiques et culturelles plutôt que d'autres. Dans cette première étape, il s'agit donc de comprendre comment les discours et les pratiques performatives parviennent à construire leurs propres esthétiques et poétiques de la présence.

Des études sur cette notion, notamment en relation au théâtre – entendu ici parfois comme dispositif dans le cadre d'une pratique artistique spécifique, parfois comme « idée-support » d'une pensée philosophique plus abstraite – font leur apparition au moins dès la fin des années cinquante<sup>9</sup>. Dans leur évolution, ces investigations semblent identifier différents aspects du phénomène sensible généralement implicite à la notion de présence – nous le verrons dans le prochain chapitre. La définition la plus commune, au-delà du sens étymologique, est fondée sur une distinction entre présence en tant que dimension qualitative du « jeu » performatif de l'interprète et présence comme dimension qualitative de l'événement spectaculaire dans son ensemble. En résumé, plusieurs voix parlent, on le verra, de *présence de l'artiste* d'une part, de *présence de l'œuvre* de l'autre<sup>10</sup>.

À partir des années quatre-vingt, cette double articulation du discours s'enracine dans les théories esthétiques de l'événement spectaculaire, qui cherchent à échapper au textocentrisme de leurs prédécesseurs. Cette démarcation duelle des plans concernant la présence se réfère à des évolutions performatives se détachant sensiblement du théâtre

---

<sup>9</sup> G. Giannachi, N. Kaye, M. Shanks, *Introduction*, cit., p. 2 ; C. Power, *Presence in Play*, cit., pp. 118-125. D'après l'aperçu de Power, on remarque comment la triangulation fondamentale dans ces sources se développe autour de la pensée de Jacques Derrida, la notion d'aura de Walter Benjamin et les études sur la textualité. Cette articulation théorique a été en tout cas reprise à partir de la fin des années quatre-vingt et notamment par les débats sur les pratiques performatives à partir de la décennie suivante.

<sup>10</sup> Une définition clé, on le verra, est celle que donne Patrice Pavis dans le *Dictionnaire du Théâtre*, Armand Colin, Paris [1987] 1996, p. 270.

de représentation et des fonctions traditionnellement accordées au personnage ; mais elle maintient pourtant une poétique de la présence d'empreinte classique. Ainsi, souvent, la présence résonne avec ce qu'on appelle plus communément le charisme de l'artiste, un « je-ne-sais-quoi » qui en fait l'allure captivante<sup>11</sup>. Cette définition n'est pas réellement mise en question avant le début des années deux mille, bien que la question du corps de l'interprète – ou du performeur – soit mise en avant dès la fin des années quatre-vingt, sur la base des théories et esthétiques de Jerzy Grotowski et d'Eugenio Barba. Aujourd'hui, bien que largement reconnus, ces modèles rencontrent des objections épistémologiques et méthodologiques. Malgré la reconnaissance de son utilité et son utilisation répandue, il faut remarquer que ce genre de restitution du jeu physique de l'acteur/performeur, tout comme le paradigme des techniques extra-quotidiennes et du pré-expressif ne sont pas universels et renvoient au contraire à une esthétique qui a marqué une époque bien précise du nouveau théâtre euro-américain<sup>12</sup>.

Le tournant du XXI<sup>e</sup> siècle est une période clé, car la notion de présence y trouve une nouvelle fortune littéraire ; elle revient ainsi au centre des débats théoriques et paraît y demeurer jusqu'à présent. Cela ne serait pas possible sans l'existence d'une scène performative marquée par diverses tendances artistiques qui interrogent, plus ou moins radicalement, leurs propres médiums. Quand les théoriciens des années deux mille parlent de présence, c'est le plus souvent à propos d'engagements raffinés et subtils des technologies multimédias dans la composition dramaturgique ou de pratiques chorégraphiques qui mettent en question le rapport entre forces et formes dramatiques, déconstruction et fixation du style, etc. En outre, notamment en danse, les artistes semblent très concernés par le développement et la légitimation de leur pensée sur leur

---

<sup>11</sup> Ceci est le point de départ pour des études très différentes entre elles, qu'on regardera plus en détail dans le chapitre à suivre. Essentiels, on le verra, sont les ouvrages de E. Pitozzi (*On Presence*, cit.) et de Pavis (*Dictionnaire du Théâtre*, cit.), autant que J. Goodall, *Stage Presence*, Routledge, London-New York 2008.

<sup>12</sup> La Nouvelle Théâtrologie italienne, l'Ethnoscénologie française et les *Performance Studies* de Richard Schechner renvoient très souvent aux notions de *Performer* ou bien *Doer* d'une part, de *pratiques performatives* de l'autre. Ces deux notions ont été introduites en 1987 par Jerzy Grotowski et reprises à l'occasion d'une célèbre conférence au Collège de France en 1997. Tandis que dans les deux premiers champs on intègre ce modèle par les recherches d'Eugenio Barba sur le *préexpressif*, les *Performance Studies* font référence aux recherches pratiques et théoriques que Richard Schechner a conduites depuis la fin des années soixante avec ses acteurs du Performance Group (puis Wooster Group) et en collaboration étroite avec l'anthropologue Victor Turner. Le trait commun aux modèles cités ici demeure dans la configuration de la performance au sein des tensions entre rituel et spectaculaire, ainsi que sur la centralité du *corps organique* du performeur. Ils sont fonctionnels à l'analyse de l'action sur la base de la définition de l'extra-quotidien en tant que régime soumis à une dépense, et non pas à l'économie, des énergies intellectuelles et physiques de l'artiste, dès qu'il entre sur scène jusqu'à son départ de cet espace. Sur ce sujet, voir notamment J. Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, L'Âge d'Homme, Lausanne 1965 ; T. Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Actes Sud, Arles 1999 ; E. Barba, *La canoa di carta : Trattato di Antropologia Teatrale*, Il Mulino, Bologna 1993. Barba, N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore*, Argo, Lecce 1996 et sa version française (E. Barba, N. Savarese, *L'énergie qui danse. L'art secret de l'acteur*, L'Entretemps, Montpellier 2008) ; M. De Marinis, *Capire il teatro : Lineamenti di una nuova teatrologia*, La Casa Usher, Lucca 1988 ; R. Schechner, *Performance Theory [1977 Essays on Performance Theory]*, Routledge, New York-London 1988 ; E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., pp. 145-147, 150, 162-163, 301-307, 334-335.

propre travail<sup>13</sup>. Cela en raison d'une revendication d'autonomie par rapport aux circuits spectaculaires dominants et, à la fois, d'un travail critique et radical sur les fondamentaux des pratiques performatives : corps, mouvement, composition, cadre, œuvre, auteur<sup>14</sup>.

Les recherches théâtrales dévoilent à leur tour un désir de réinvention esthétique et dramaturgique et, tout comme la danse postmoderne des années soixante envers l'expressionnisme et le symbolisme, on y expérimente des voies compositionnelles se détachant des modèles du nouveau théâtre<sup>15</sup>, du théâtre physique et souvent explicitement engagé. La performance, l'esthétique postmoderne minimaliste des arts plastiques et un usage – plus ou moins réussi, plus ou moins pertinent – des technologies multimédias devenues plus accessibles et adaptées à la scène offrent donc, entre autres, des moyens, pour la plupart inédits dans le milieu théâtral, pour travailler sur la composition. Dans la théorie ce mouvement est défini par les notions de théâtre postdramatique ou performatif<sup>16</sup>, ayant ses origines à la fin des années quatre-vingt.

Les artistes parlent, eux aussi, de présence à propos de leur travail. Pourtant, le plus souvent, il ne s'agit pas d'une conceptualisation achevée ou définie. Dans nos cas d'étude, par exemple, on ne peut en retracer les fondations que dans la poétique – qu'ici on entend comme le discours théorique formulé par l'artiste – de Myriam Gourfink et, de manière plus implicite, dans celle du Teatro delle Albe. En l'absence d'une généalogie de l'usage de ce terme dans les pratiques performatives, il n'est actuellement pas possible d'envisager clairement par quel processus d'appropriation a pu se produire cette convergence entre théorie et pratique. Il est par contre évident que dans cette période en particulier des voix d'artistes formulent des discours où le sens donné à « la présence »

---

<sup>13</sup> C'est une remarque qu'a faite Isabelle Ginot à l'époque, où l'on retrouve Myriam Gourfink et également Xavier Le Roy, deux artistes provenant du même milieu expérimental mais qui le plus souvent ne sont pas cités dans les mêmes ensembles. Voir I. Ginot, *Un lieu commun*, « Repères. Cahiers de danse », mars 2003, consulté d'après la version électronique, n. p., disponible sur le site Paris-8 Danse : [www.danse.univ-paris8.fr](http://www.danse.univ-paris8.fr). (Dernier accès : 25 janvier 2017.)

<sup>14</sup> On abordera ce contexte plus en détail dans les prochains chapitres. Le renvoi le plus utile est le *Manifesto for a European Performance Policy*, signé par nombreux artistes faisant partie de cette tendance performative en 2001. À ce sujet, voir A. Lepecki, *Concept and Presence: The contemporary European dance scene*, dans A. Carter, *Rethinking Dance History: A Reader*, Routledge, Abingdon-New York 2004, pp. 170-181 (p. 172) et B. Cvejić, *Collectivity? You Mean Collaboration*, 1<sup>er</sup> janvier 2005, pp. 1-6 (p. 4.) Texte extrait d'une intervention en occasion de *Context #1*, Berlin, Hebbelam-Ufer, en janvier 2004, consulté d'après sa version numérique disponible sur le site Republicart : [http://republicart.net/disc/aap/cvejic01\\_en.pdf](http://republicart.net/disc/aap/cvejic01_en.pdf) (Dernier accès : 15 décembre 2016.)

<sup>15</sup> Par nouveau théâtre l'on entend ici une période d'expérimentations d'avant-garde dans le panorama euro-américain de l'après-guerre aux années soixante-dix, très marquées par les tendances performatives et politiques de l'époque, par les avant-gardes historiques du début du xx<sup>e</sup> siècle, ainsi que par des auteurs et artistes tels qu'Antonin Artaud, Samuel Beckett, Bertolt Brecht, Eugène Ionesco, Jerzy Grotowski et Eugenio Barba. Ce dernier serait très influent dans les études et pratiques théâtrales italo-françaises. Pour un aperçu de cette époque et de ses protagonistes, M. De Marinis, *Il nuovo teatro – 1947-1970*, Bompiani, Roma 2000.

<sup>16</sup> On doit à Hans-Thies Lehmann cette notion, au centre de son ouvrage plus célèbre : *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris 2002, (titre orig. : *Postdramatisches Theater*, 1999.) Josette Féral inscrit ces recherches dans une esthétique du *théâtre performatif*, en préférant cette définition à celle proposée par Lehmann. Pour approfondir ses recherches, voir J. Féral, *Théorie et pratique du théâtre : Au-delà des limites*, L'Entretemps, Montpellier 2011 et J. Féral (éd.) *Pratiques Performatives : Body Remix*, Presses de l'Université du Québec/Presses universitaires de Rennes, Montréal/Rennes 2012.

dépasse le seul jargon technique et la doxa sur le charisme de l'artiste. Il s'agit ici de discours savants qui s'approprient volontiers les stratégies de la critique, anticipent celle-ci et en moulent l'opinion. Ainsi, l'usage de la notion de présence se reconnecte de manière plus explicite avec la pensée philosophique moderne et ce terme en arrive à recouvrir des significations plus profondes.

Tous nos cas d'étude, par une voie ou l'autre, appartiennent à ce genre d'artistes intellectuels travaillant à construire leur propre univers poétique, parfois afin de prévenir la fixation de leur univers par la littérature critique et académique. Dans ce contexte, d'ailleurs, la théorie se caractérise par une tendance autoréférentielle, et par une production disproportionnée par rapport aux discours fondés sur la pratique. Il est impossible – et au-delà des limites de cette étude – de désigner qui a influencé qui, à quel moment, ou encore quel est le premier débat où ce genre de formulation de la présence trouve son origine *par rapport à une expérience précise d'une œuvre*. Ce qui nous conduit à suspecter que la présence, telle que nous l'avons jusqu'ici considérée, se met en avant comme image d'une pensée spéculative plutôt que comme élément d'une poétique d'artiste<sup>17</sup>. Son émancipation du jargon, nous précisent les théoriciens, serait le résultat des grandes expérimentations théâtrales du début du xx<sup>e</sup> siècle, qui auraient essayé de susciter les qualités faisant le charisme de l'artiste dans l'expérience du spectacle dans son ensemble<sup>18</sup>. Ce n'est qu'à la fin de ce siècle que les artistes s'approprient le terme et surtout le mobilisent dans leur *pratique*. Ce glissement de la théorie à la pratique de la présence (comportant le retour vers des poétiques d'artistes autoréférentielles ou « hermétiques ») paraît provoquer une véritable impasse pour les chercheurs en les obligeant à constater ce qui est évident et qui a été déjà affirmé, ou à reformuler radicalement leurs bases critiques et méthodologiques.

Or, ce changement ajoute évidemment un problème à la recherche lorsque, à partir d'études de cas, les théoriciens généralisent des esthétiques et définitions de la présence.

---

<sup>17</sup> Il est utile de remarquer que la poétique, en tant que discours formulé par l'artiste sur son propre travail, est par définition nouée à sa pratique artistique, même dans les cas où le discours lui sert finalement à donner une perspective ne coïncidant pas exactement avec le plan performatif de son travail. Les études théoriques, sauf en quelques cas particuliers et plus récents, ne garantissent pas ce lien direct avec la pratique artistique ou bien corporelle à la première personne. Voir à ce sujet L. Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, Bruxelles 2000 et, de la même auteure, *Poétique de la danse contemporaine. La suite*, Contredanse, Bruxelles 2007. En effet, la généalogie de recherches et de débats sur le théâtre et ensuite sur la performance nous paraît plutôt donner confirmation de son lien avec la pensée philosophique au sens strict : la pensée d'auteurs tels que Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Jacques Derrida, Michel Foucault et encore Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty et, plus récemment, Gilles Deleuze est largement convoquée et influence les poétiques et esthétiques de la présence dans la théorie, même hors de toute analyse d'œuvre. Voir les aperçus donnés par C. Power dans *Presence in Play*, cit., et dans l'ouvrage de G. Giannachi, N. Kaye, M. Shanks (éds.), *Archaeologies of Presence*, cit.

<sup>18</sup> C. Power, *Presence in Play*, cit., pp. 47-54. On va reprendre la question dans le chapitre suivant, en précisant pourquoi ces modèles – comme on l'anticipe tout de suite – se dévoileraient obsolètes face aux nouvelles tendances performatives.

Il s'agit d'une question de méthode et de placement éthique, qui regarde presque la totalité des études dans le domaine du théâtre auxquelles on a fait référence dès le début du chapitre. Bien que les intentions changent d'un auteur à l'autre, la majorité d'entre eux paraît éviter le problème posé par le désir d'esquisser des définitions générales de la présence, portant sur la détermination des facteurs constants ou « objectifs », dont les techniques et les appareillages employés – à l'égard des artistes – et les modèles cognitifs impliqués du côté de la réception. La restitution de l'expérience sensible de la performance dans sa particularité est, par contre, très rare. Nous allons chercher une autre approche des discours, des œuvres et de l'expérience spectaculaire. Une approche qui passe d'abord par le repérage d'une double polarité entre la présence à soi du performeur, relevant de son travail de création et d'exécution, et ce qu'on a appelé les effets de présence, engendrés par le performeur autant que par le dispositif scénique, mais appartenant fondamentalement à l'expérience du spectateur<sup>19</sup>. C'est justement la prise en charge de cette question, à savoir la dimension perceptive du spectateur-théoricien, qui pourtant interdit de se contenter d'une définition dichotomique, bipolaire, du phénomène de la présence. Dans cette étude, on évaluera les discours et les créations liés aux esthétiques de la présence à partir d'un territoire commun : celui de l'expérimentation, de la recherche comme pratique. Ces deux éléments forment les enjeux fondamentaux de ce premier chapitre et nous allons le retrouver également dans celui à suivre et dans les analyses de la seconde partie.

Les études et les créations qui font l'objet de cette étude appartiennent à la même période et leurs auteurs partagent souvent des inspirations communes. Nos théoriciens et artistes dialoguent ou en tout cas fréquentent les mêmes circuits de production. Parfois ils pratiquent ensemble, parfois ils pratiquent autant l'étude théorique que la création. C'est le cas, par exemple, de Virgilio Sieni, chorégraphe et théoricien prolifique, et de sa collaboration avec le philosophe Giorgio Agamben ; d'une nouvelle génération de chercheurs tels que Bojana Cvejić, Petra Sabisch et André Lepecki et de leur lien étroit – pratique et conceptuel – avec les tendances chorégraphiques dont Xavier Le Roy est une figure de référence. Dans le milieu théâtrologique italien, la même chose vaut pour Enrico Pitozzi, qui a formulé ses propositions sur la présence en échange constant avec des artistes tels que Myriam Gourfink et Ermanna Montanari du Teatro delle Albe, artistes dont

---

<sup>19</sup> Sur cette approche fondamentale, convergent Josette Féral et Enrico Pitozzi. Voir respectivement J. Féral, *How to define...* cit. ; J. Féral, E. Perrot, *Dalla presenza agli effetti di presenza*, cit. ; E. Pitozzi, *Figurazioni : Uno studio sulle gradazioni di presenza*, dans Pitozzi, Enrico (éd.), *On Presence*, cit., pp. 107-127 (p. 108.)

il considère en profondeur le travail compositionnel, physique et perceptif<sup>20</sup>. Bien évidemment, ce dialogue entre théorie et pratique ouvre à des potentiels – les recherches basées sur la pratique, sur le geste, la perception et les processus de composition – autant qu'à des problèmes – en premier lieu, la création d'une théorie sur leur travail très résistante à des approches hétérogènes et aux questionnements critiques.

Parmi les traits que ces artistes et auteurs partagent, il faut souligner une connaissance remarquable des recherches esthétiques et des lignages pratiques dont ils proviennent, qu'ils s'approprient et dont parfois ils se détachent. Cette conscience s'explicite – pour les ouvrages théoriques comme pour les créations – non seulement par la formulation d'une propre approche mais aussi par le désir de traduire sa propre pensée en outil *épistémologique* pour ses propres créations. Plutôt que le désir d'appartenance à une tradition consolidée, ce qui marque ce courant d'auteurs-artistes et auteurs-chercheurs est l'intention de formuler, pour chaque projet, des *écologies* et des *méthodes* de travail fondatrices d'univers esthétiques autonomes. Ainsi, souvent les artistes mettent l'accent sur ces aspects pour décrire leur propre signature, plutôt que sur la reprise d'un répertoire conventionnel de techniques. Ce qui transforme, justement, l'équipement méthodologique qui est à rechercher, à acquérir et à retracer dans l'analyse des œuvres.

Le scénario poétique et théorique de nos auteurs dévoile à son tour des traits généraux, se superposant aux théorisations des trois décennies précédentes sans les effacer, ni forcément les nier. L'emprise des esthétiques poststructuralistes des années quatre-vingt y paraît particulièrement vive. C'est pourquoi, bien que la recherche nous conduise à des définitions parfois nettement différentes, on reconnaît à ces théories la fonction fondamentale de contribuer à faire de la présence une notion multifacettée. Car c'est cette caractéristique, plus peut-être que tout autre, qui nous permettra de comprendre la portée culturelle de ce tournant sur la présence au début du siècle courant. Avant de considérer en détail les intentions et les stratégies que nos artistes et nos auteurs engagent, on

---

<sup>20</sup> Voir E. Pitozzi, *L'intima percezione del movimento: verso una fenomenologia della lentezza*, « Art'O », n° 25, printemps 2008 ; E. Pitozzi, *Les plis de la composition: corps, musique, formes du temps*. Conversation avec Myriam Gourfink et Kasper T. Toeplitz, « Archée », septembre 2013, n. p. ; E. Pitozzi, *Il principio della forma. Intervista di Enrico Pitozzi a Marco Martinelli e Ermanna Montanari* (paru dans « Art'O », n° 30, été 2011), pp. 186-200. Pitozzi est aussi l'auteur d'un ouvrage entièrement dédié au Teatro delle Albe à paraître prochainement : *Acusma. Figura e voce nel teatro sonoro di Ermanna Montanari*, Quodlibet, Macerata 2017. On pourrait pourtant citer bien d'autres auteurs, dans ce cas artistes aussi, récemment convoqués dans le débat sur les enjeux perceptifs et performatifs de la présence, dont par exemple les contributeurs à l'ouvrage de G. Giannachi, N. Kaye, M. Shanks, *Archéologies of Presence*, cit. Philip Carrillo, metteur en scène et comédien, et Tim Ethel, écrivain et directeur artistique de la Compagnie Forced Entertainment, respectivement l'auteur de « ... presence... » *as a question and emergent possibility: a case study from the performer's perspective* (pp. 119-152) et l'interlocuteur de G. Giannachi et N. Kaye dans *Looking back: a conversation about presence*, 2006 (pp. 183-194.)

donnera ici un aperçu synthétique de la littérature existante, autant que des questions qu'elle pose, en retour, à notre investigation.

### I.1.1 Un premier coup d'œil sur les discours

Un premier trait de ce tournant « au nom de la présence », consiste à mettre en dialogue le concept, jusque-là entendu au singulier, avec une pluralité de pratiques. L'usage de la notion de présence « au singulier » est, contrairement aux décennies précédentes, problématisé par un nombre croissant d'auteurs – dont l'auteur de la présente recherche. « La » présence est interprétée comme instance essentialiste de l'expérience multifacettée du spectacle, *notamment* dans les cas où elle est considérée en tant qu'expérience exclusive du médium théâtral<sup>21</sup>. Les contre-propositions sont diverses. Notamment, certaines opposent une déconstruction du concept par l'identification des enjeux le connotant, avec des partitions et tâches dramaturgiques, ou encore avec une catégorisation plus ponctuelle des pratiques performatives affectant la qualité du « jeu »<sup>22</sup>. Parfois, on arrive finalement à désigner *les présences* comme quelque chose que les pratiques (y compris les pratiques textuelles ou discursives) sont elles-mêmes censées déterminer.

La finalité de la distinction entre des modalités de présence différentes est de démontrer que la présence au théâtre n'est pas une entité particulière, monolithique, mais un ensemble de débats et de perspectives. [...] On ne devrait pas considérer la présence comme quelque chose de fixé que le théâtre détient ou ne détient pas, mais comme le sujet d'une interrelation en mouvement constant entre la signification théâtrale et le milieu où une performance a lieu. [...] Le théâtre affirme *sa propre* présence en « rendant » [*by* « *making* »] la présence énigmatique. [...] On pourrait énoncer que la particularité du théâtre en tant que forme d'art est sa capacité à jouer [*to play out*] les possibilités et le trait problématique de la présence devant le public. [...] La présence n'est peut-être pas le référent ou le trait distinctif du théâtre, mais les modalités par lesquelles le théâtre performe (ou *agit*) sur le présent – sur son contexte d'énonciation – sont probablement parmi les configurations spécifiques et les délices du médium théâtral. [...] on peut considérer la présence au théâtre comme une activité de signification, un processus dynamique constant de révélation [*disclosure*] [...]. On devrait considérer les paramètres spatiaux et temporeux de la performance théâtrale, loin d'accueillir une stable

<sup>21</sup> C. Power, *Presence in Play*, cit., p. 114, 198.

<sup>22</sup> En ce sens, il nous semble intéressant de signaler que la notion de présence n'est pas incluse dans un ouvrage récent de Patrice Pavis, spécifiquement dédié à la scène performative et théâtrale contemporaine. Les enjeux de cette notion semblent plutôt avoir été décomposés en plusieurs concepts touchant à l'incorporation, à la physiologie de la perception et aux sciences cognitives. Voir P. Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Armand Colin, Paris 2014.

expérience « présente » plutôt comme un espace de possibilités presque infinies où la présence est soumise à une manipulation enjouée [*playful manipulation*]<sup>23</sup>.

Selon plusieurs auteurs cependant, la présence n'est pas un phénomène exclusif du théâtre. Cormac Power, par exemple, nous amène à la considérer également du point de vue de l'expérience fictionnelle propre à la perception. Pourtant, cette facette « physio-perceptive » de la présence n'est pas poursuivie ni définie. Outre Power, de nombreux auteurs font le constat de cette problématique sans pour autant l'affronter ; ceci est un deuxième caractère commun du « tournant de la présence. » Notre point de vue sur le phénomène de la présence est sensiblement différent : dans la formulation des discours et des poétiques, d'une part, et des pratiques performatives, compositionnelles et de mise en scène, d'autre part, nous reconnaissons des spécificités qui produiraient des présences – ou des modalités pour faire percevoir la présence – spécifiques au théâtre (justement celles que Power appelle présences fictionnelles). Nous refusons également toute naturalisation du phénomène de la présence, surtout en relation à la scène, et nous soutenons que l'aspect « de sensation » auquel on renvoie souvent dans la définition de présence, à savoir son « intensité » ou son « je-ne-sais-quoi », est en réalité son caractère affectif. On se retrouve donc face à une confusion parmi les procédés performatifs et compositionnels travaillant *des fictions*, c'est-à-dire, des imaginaires socialement, culturellement et individuellement connotés, avec les *dynamiques* par lesquelles on est engagé dans des expériences d'affection, s'articulant de manière différente avec le milieu ; et cela, pas uniquement au théâtre ou en danse. On reviendra sur ce point à la fin du chapitre.

Ces pratiques de la présence étant fondamentalement performatives<sup>24</sup>, elles ne cessent d'engager et de poser des questions sur le corps du performeur, sur ce qu'il peut faire et ce qu'il peut devenir sur scène. Pourtant une part considérable des discours théâtrologiques n'arrive pas à analyser en détail la dimension gestuelle du jeu performatif

---

<sup>23</sup> Texte original : « The point of distinguishing between different modes of presence is to demonstrate that presence in theatre is not a singular, monolithic entity, but a complex and multiple set of discussion and perspectives. [...] presence should not be seen as something fixed which theatre has or doesn't have, but as the subject of a constantly shifting interplay between theatrical signification and the context in which a performance takes place. [...] Theatre affirms its presence by "making" presence enigmatic. [...] theatre's distinctiveness as an art form may be affirmed in terms of its ability to play out the possibilities and problematic of presence before an audience. [...] Presence may not be theatre's final referent or defining attribute, but how theatre performs (or *acts*) on the present – on its "situation of enunciation" – is arguably one of the specific features, and delights, of the theatrical medium. [...] we can look at presence in theatre as an activity of signification, a constant dynamic process of disclosure [...]. The spatial and temporal parameters of theatrical performance, far from housing a secure and stable "present" experience, should instead be seen as a place of almost infinite possibility in which presence is subjected to playful manipulation. », C. Power, *Presence in Play*, cit., pp. 13-14, 198.

<sup>24</sup> Et donc renvoyant à un tournant des recherches précédant immédiatement le tournant performatif, dont traite en détail l'ouvrage de E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit.

– celle qui, notamment dans les pratiques performatives en théâtre et en danse que nous considérons, travaille la structure compositionnelle même des pièces. C'est d'ailleurs probablement le sentiment d'une limite interprétative des théories théâtrales qui donne vie à un débat très fertile sur ce sujet. « La » présence, c'est par conséquent le fantasme donnant forme à ce désir autant qu'à cette impasse. Cependant, au début du <sup>xxi</sup><sup>e</sup> siècle, un débat international se développe sur l'épistémologie des pratiques corporelles et sur le geste. Bien que compliquée par des divergences internes<sup>25</sup>, et bien que traitant de la présence de manière apparemment marginale, cette branche d'empreinte phénoménologique propose une alternative substantielle à l'empreinte sémiologique, anthropologique, ou strictement poststructuraliste qui marquait les théories précédentes sur les enjeux du travail du performeur.

Là où il existe un vocabulaire plus articulé sur les enjeux physiques et perceptifs qui s'inscrivent dans le prémouvement<sup>26</sup> et dans la pratique du geste, ces savoirs conduisent à prendre en considération le détail des processus d'incorporation, qui est souvent considéré à la lumière des études féministes, de genre et postcoloniales<sup>27</sup>. Pour ces auteurs, la question fondamentale n'est pas seulement ce qu'est un corps, un geste, une pratique ou bien la présence. L'enjeu, c'est de comprendre comment les corps et les subjectivités – des entités que depuis Michel Foucault on ne peut que considérer

---

<sup>25</sup> Je me réfère ici à l'objection soulevée par Isabelle Ginot aux tendances normatives inscrites dans la soma-esthétique de Richard Shusterman, portant essentiellement sur la description du « geste somatique » par ses caractères – doux, lent, etc. – au lieu de mettre en avant le processus d'exploration sensorielle et le contexte de transmission où la pratique a lieu, et par lesquels elle est influencée. Un discours similaire avancé par Basile Doganis et repris par Ginot est celui sur les systèmes de croyance inhérents aux pratiques corporelles développés en tant qu'extension des gestes et souvent empêchant la compréhension des mécanismes, donc la formulation d'un regard critique à l'égard de la pratique, même de la part de ses propres praticiens. Voir B. Doganis, *Pensées du corps. La philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*, Les belles lettres, Paris 2013 ; I. Ginot, *Discours, techniques du corps et technocorps : À partir, et non à propos, de Conscience du Corps de Richard Shusterman*, dans P. Gioffredi (éd.) *À l'a'r]encontre de la danse contemporaine : porosités et résistances*, L'Harmattan, Paris 2009, pp. 265-293 (p. 272), ensuite parue en version anglaise sous le titre *From Shusterman's Somaesthetics to a Radical Epistemology of Somatics*, « Dance Research Journal », vol. 42, n<sup>o</sup> 1, 2010, pp. 12-29, et l'ouvrage concernée, R. Shusterman, *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge University Press, New York 2008. Sur l'approche soma-esthétique, voir aussi Formis, Barbara (éd.), *Penser en Corps. Soma-esthétique, art et philosophie*, L'Harmattan, Paris 2009.

<sup>26</sup> On emploie ce terme non pas d'après les théories d'Eugenio Barba sur le pré-expressif, mais selon les études en analyse du mouvement et en pratiques somatiques, notamment à partir des recherches d'Hubert Godard. Enrico Pitozzi décrit le prémouvement, à propos de la présence et en suivant Godard, comme le « moment où la simulation [de l'action] s'incarne dans les muscles profonds [...] pour la préparation du mouvement. » E. Pitozzi, *Figurazioni*, cit., p. 110. L'article que Pitozzi cite à cette occasion est H. Godard, *Le geste et sa perception*, dans M. Michel, I. Ginot, *La danse au <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle*, Bordas, Paris 1995, pp. 224-229 (p. 226.) À cette définition on ajoute l'importance de l'imaginaire et du vécu, d'ailleurs bien considérée par les deux chercheurs. Ces dimensions affectent la posture, la tonicité générale du corps, la qualité et la variété motrice de chaque individu ; elles trouvent leur origine dans l'histoire du développement sensorimoteur et sont passibles de transformations – autant que d'intégrations – même à l'âge adulte.

<sup>27</sup> Cette étude ne nous permettra pas d'approfondir une question aussi vaste ; voir nos sources sur la question en note 31.

politiquement<sup>28</sup> – se construisent et se transforment *par les pratiques, avec et tout comme les pratiques.*

Laurence Louppe, dans son discours sur la poétique en danse<sup>29</sup>, reprend à Foucault la notion de *force* et sa distinction de la notion de *signes*, et remarque que la réglementation disciplinaire d'une part, le travail de recherche en danse contemporaine de l'autre, s'adressent précisément aux forces, soit « le matériau innommé » qu'on appellera, avec Hubert Godard, prémouvement ou fond du geste. Nombre des auteurs de ces approches du geste accompagnent cet appareillage méthodologique et conceptuel d'une expérience pratique directe, ainsi que de connaissances fondamentales en physiologie et en analyse du mouvement<sup>30</sup>. En l'absence d'un pari méthodologique équivalent ou d'un questionnement critique des pratiques corporelles à l'égard de la présence, les études théâtrales proposent une intégration partielle de leurs propres ressources avec l'approche phénoménologique ; mais cela n'a pas, à ce jour, produit des innovations significatives. Et pourtant, l'intérêt pour la présence persiste, tout comme celui pour le corps. Dans les études théâtrales, le désir de capturer les enjeux physiques de la présence s'est accompagné d'un recours massif aux théories des neurosciences, également importantes

---

<sup>28</sup> Il est possible d'intégrer le point de vue de Marcel Mauss sur les techniques du corps – enraciné dans une dualité nature-culture désormais discutable – par la notion foucauldienne de techniques de soi, que Michel Foucault définit comme celles « qui permet[tent] aux individus d'effectuer, seuls ou avec l'aide d'autres, un certain nombre d'opérations sur leur corps et leur âme, leurs pensées, leurs conduites, leur mode d'être ; de se transformer afin d'atteindre un certain état de bonheur, de pureté, de sagesse, de perfection ou d'immortalité » M. Foucault, *Les techniques de soi*, dans *Dits et écrits par Michel Foucault : 1954-1988*, vol. 4, sous la dir. de D. Defert, F. Ewald, Gallimard, Paris 1994, pp. 783-812 (785.) À comparer avec M. Mauss, *Les techniques du corps*, « Journal de Psychologie », XXXII, ne, 3-4, 15 mars 1936 (communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mars 1943), pp. 1-23. Consulté d'après une version numérique éditée par J.-M. Tremblay, sur le site de l'Université du Québec à Chicoutimi 2002 : [http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss\\_marcel/socio\\_et\\_anthro/6\\_Techniques\\_corps/techniques\\_corps.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthro/6_Techniques_corps/techniques_corps.pdf). (Dernier accès : 19 décembre 2016.)

<sup>29</sup> L. Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, cit., p. 48.

<sup>30</sup> Dans un débat exceptionnellement fertile et dont on ne peut pas restituer un aperçu exhaustif, on se réfère notamment à un corpus francophone et anglophone où ces outils sont appliqués non seulement à l'analyse des œuvres mais aussi aux processus de composition et à des actions d'ordre politique et social. Sur l'épistémologie des savoirs somatiques, voir I. Ginot, *Discours, techniques du corps et technocorps*, cit. ; I. Ginot, *Body schema and body image. At the crossroad of Somatics and social work*, « Journal of Dance and Somatic Practices », vol. 3, n° 1-2, 2011, pp. 151-165 ; C. Bottiglieri, I. Ginot, V. Salvatierra, *Du bien-être au devenir subjectif : techniques du corps et techniques de soi*, dans A. Florin, M. Préau (éds.), *Le Bien-Être*, L'Harmattan, Paris 2013, pp. 247-257 ; I. Ginot (éd.), *Penser les somatiques avec Feldenkrais. Politiques et esthétiques d'une pratique corporelle*, Montpellier, L'Entretemps, 2014. Dans ce champ, les recherches de H. Godard sont évidemment fondamentales ; voir notamment H. Godard, *Le geste et sa perception*, cit. ; H. Godard, *C'est le mouvement qui donne corps au geste*, « Marsyas : Revue de pédagogie musicale et chorégraphique », n° 30, juin 1994, pp. 72-76 ; P. Kuypers, *Des trous noirs. Un entretien avec Hubert Godard*, *Scientifiquement Danse*, « Nouvelles de danse », n° 53, Contredanse, Bruxelles 2006. Quant aux études anglophones qui portent sur l'exploration de l'image du corps et les processus de fabrication du geste, S. Fortin, A. Vieira, M. Tremblay, *The experience of discourses in dance and somatics*, « Journal of Dance and Somatic Practices » vol. 1 n° 1, 2009, pp. 47-64 ; B. Dyer, K. Allen, A. Ramsey, *Somatic voyages : Exploring ego, self and possibilities through the Laban/Bartenieff framework*, « Journal of Dance and Somatic Practices », vol. 2, n° 2, 2010, pp. 233-250 ; J.-L. Crawford, *Reflections on Skin*, « Journal of Dance and Somatic Practices » vol. 2, n° 2, 2010, pp. 177-187 ; C. De Lima, *Trans-meaning – Dance as an embodied technology of Perception*, « Journal of Dance and Somatic Practices », vol. 5, n° 1, 2013, pp. 17-30. On va terminer par les ouvrages clés pour cette étude : E. Manning, *Politics of Touch : Sense, Movement, Sovereignty*, Minnesota University Press, Minneapolis-London 2007 ; C. Noland, S.-A. Ness (éds.), *Migrations of Gesture*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2008 et C. Noland, *Agency and Embodiment. Performing Gestures/Producing Culture*, Harvard University Press, Cambridge, MA-London 2009.

pour les études somatiques. Puisque les sciences cognitives, et notamment les modèles projectifs et énatifs<sup>31</sup>, ont été convoquées dans les deux champs, le silence sur le corps dans la théorie théâtrale n'est donc pas le résultat d'un manque de sources scientifiquement valides et actuelles, mais plutôt du genre de questionnements qui est à la base de leur application. Cette question sera poursuivie dans le chapitre suivant. C'est en ce sens que nous nous éloignons, par exemple, de la définition de la présence proposée par Gabriella Giannachi et Nick Kaye en relation aux environnements immersifs. Bien que les auteurs la proposent dans le cadre d'une recherche où la distinction entre dimension actuelle et virtuelle de la perception se fait littérale, et bien que nous partagions leur définition de la présence comme phénomène processuel, cette définition revient finalement aux dichotomies entre réel et illusoire et entre présence et absence qui sont *relues* plutôt qu'intégrées ou « justifiées » par les notions d'actualité et de virtualité<sup>32</sup>. Au contraire, les recherches en danse et en pratiques somatiques<sup>33</sup> auxquelles nous nous référons insistent sur la radicalité de leur épistémologie :

La prise de conscience qui fait l'objet des Somatiques peut-elle s'envisager non seulement comme conscience de soi, mais aussi comme conscience du *non-soi* ? [...] Une exploration de la perception selon le principe de l'interaction entre un individu et son environnement suppose d'étudier comment l'individu reçoit les événements de son environnement mais également comment la perception est déjà une action : comment prendre en compte la dimension énative, selon le terme de Varela, de la perception<sup>34</sup>.

---

<sup>31</sup> Alain Berthoz décrit le dispositif perceptif – centré sur le système vestibulaire – en tant que système d'élaboration d'hypothèses perceptives et motrices fonctionnant comme un circuit ouvert. Sur la base de l'analyse des données sensibles reçues en conséquence de l'action conduite d'après les informations élaborées précédemment, la formulation de ces hypothèses est susceptible de réajustements « en temps réel. » Cette configuration, en ligne avec les théories phénoménologiques d'après Maurice Merleau-Ponty, s'oppose aux modèles linéaires préexistants qui emploient plutôt l'image de l'ordinateur produisant des « outputs » à partir des « inputs » sensibles recueillis de l'extérieur ou bien à l'intérieur du corps lui-même. A. Berthoz, *Le sens du mouvement*, Odile Jacob, Paris 1997. Gabriele Sofia reprend Berthoz dans son aperçu des dialogues possibles entre études théâtrales et neurosciences, G. Sofia, *Lo studio della relazione attore-spettatore e i nuovi modelli cognitivi*, « Antropologia e Teatro : Rivista di Studi », n° 4, 2013, pp. 18-43, consulté sur le site de la revue : <https://antropologiaeteatro.unibo.it/article/view/3696/3568>. (Dernier accès : 15 décembre 2016.) À ce sujet on renvoie également aux actes d'une série de colloques sous la direction de Gabriele Sofia et Clelia Falletti qui ont abouti à un ensemble d'ouvrages collectifs et à d'autres textes : G. Sofia, *Le acrobazie dello spettatore : Dal teatro alla neuroscienza e ritorno*, Bulzoni, Roma 2013 ; G. Sofia, C. Falletti, *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni*, Bulzoni, Roma 2012 ; G. Sofia, C. Falletti, *Nuovi Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2011. Chez Sofia on rencontre un discours en faveur de l'adoption des modèles cognitifs neurophénoménologiques – dans ce cas, l'énavation de Varela où sujet et environnement se co-constituent ; pourtant son application à l'analyse paraît revenir au paradigme représentationnel-anthropocentrique, au lieu de la vision plus « écologique » que Varela propose. Voir G. Sofia, *Lo studio della relazione...*, cit., p. 23 ; F. Varela, E. Thompson, E. Rosch, *L'inscription corporelle de l'esprit*, Seuil, Paris 1999.

<sup>32</sup> N. Kaye, G. Giannachi, *Acts of Presence: Performance, Mediation and Virtual Reality*, « TDR: The Drama Review », vol. 55, n° 4, hiver 2011, pp. 88-95 (p. 91.) Pour une étude plus approfondie de ces recherches, voir G. Giannachi, N. Kaye (éds.), *Performing presence. Between the live and the simulated*, Manchester, Manchester University Press, 2011.

<sup>33</sup> Voir la bibliographie en note 27.

<sup>34</sup> J. Clavel, I. Ginot, *Pour une Écologie des Somatiques ?* « Brazilian Journal of Presence Studies », vol. 5, n° 1, jan.-avr. 2015. pp. 85-100, (p. 97.) Disponible sur le site de la revue : <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/48875/32512>. (Dernier accès : 8 décembre 2016.)

Notre interrogation, par conséquent, ne sera pas simplement « qu'est-ce qu'est la présence » mais, sur la base des connaissances et des théories actuelles, qu'est-ce que « fait » la présence dans l'écologie des créations qu'on considère et, de plus, qu'est-ce que ces « présences » à leur tour aux corps, à la composition, à l'expérience de l'œuvre. Ce sont alors les conditions d'émergence et de formulations d'imaginaires, de savoirs et d'agencements politiques inhérents à la présence qui nous intéressent. On s'écartera ainsi du paradigme qui est peut-être le plus résistant et élusif de l'esthétique théâtrale moderniste : la présence dans le cadre d'une esthétique *ré-présentationnelle*, s'occultant également dans les récentes esthétiques performatives – un troisième trait du scénario théorique sur la présence au *xxi*<sup>e</sup> siècle. On reviendra sur ce point dans le deuxième chapitre.

### **I.1.2 Une question de méthode : comment déconstruire le sensible ?**

On a déjà vu que deux premières distinctions concernant la présence – celle de l'artiste et celle de l'œuvre – persistent dans les théorisations récentes en raison de la survie des esthétiques théâtrales modernistes. Pourtant ces dernières ne semblent pas pouvoir restituer le fonctionnement performatif d'une grande partie des créations contemporaines dont justement nos études de cas font partie. Le plus souvent, les approches strictement esthétiques de la présence et celles de l'épistémologie des pratiques corporelles ne coïncident pas dans leurs objectifs. Les esthétiques théâtrales semblent s'arrêter sur des définitions ontologiques de la présence ou sur une sorte de catégorisation de ses possibles enjeux techniques. Cela ne serait pas un problème si ces études, par ailleurs, n'adoptaient pas une posture normative et généralisante – « la présence, c'est... » – alors que les exemples sur lesquels elles reposent relèvent d'expériences particulières se manifestant, à chaque reprise ou répétition, de manière différente.

Voilà donc la contradiction du discours généraliste : un circuit d'artistes et de créations considérés comme significatifs d'un tournant esthétique et d'une certaine pratique compositionnelle est cité au cours de plus d'une décennie à la lumière de la notion de présence, mais à partir de définitions de la présence différentes entre elles<sup>35</sup>. Pourtant rien

---

<sup>35</sup> Les noms les plus récurrents dans notre corpus sont, dans le domaine du théâtre, Bob Wilson, Robert Lepage, le Wooster Group, la Compagnie Forced Entertainment, mais aussi la Societas Raffaello Sanzio. Pour la danse, il s'agit des expériences orbitant autour des tendances de la fin du *xx*<sup>e</sup> siècle dans le milieu performatif européen dont les

n'est explicité par rapport à leur singularité en tant qu'événements, en tant qu'*expériences de présence*, bref : en tant que phénomènes forcément particuliers, partiels, inscrits dans un devenir et par là dans une incontournable perspective mémorielle. « La » présence, quelle que soit sa définition, est réifiée, car l'œuvre dont elle relève ou plutôt l'expérience spectaculaire dont le théoricien a été regardeur et témoin est elle-même chosifiée. Cela veut dire que ses variables situées sont occultées dans le discours ; que la contingence, le milieu et les conditions par lesquels le phénomène de la présence se produit matériellement ne sont pas considérés comme matériel à mettre à l'épreuve du regard, de la mémoire, de la réflexion spéculative. Ils ne semblent servir que de support pour témoigner des *constantes*, non pas du *devenir*, de cette expérience. Et la constante, en ce sens, consiste en l'expérience d'une fascination puissante, d'un « incendie dans l'air », d'un effet de « plénitude du temps<sup>36</sup> », à savoir d'une intensité, d'une résonance captivante et troublante.

Or, les qualités de la présence citées ci-dessus posent deux ordres de problèmes. En premier lieu, elles s'inscrivent généralement dans une perspective plus ou moins implicite qui reste strictement subjective – ou même psychologiquement connotée – sans que ses propres modèles de référence soient questionnés. Cela crée une ambivalence considérable du phénomène de présence et notamment des effets de présence dont on ne comprend pas s'ils trouvent leur origine dans la dimension émotionnelle et empathique, qu'on sait effectivement subjective et culturellement connotée, ou bien dans le champ plus vaste et périlleux des sensations qui est prépersonnel et dont la nature physiologique justifie d'ailleurs le recours aux théories de la perception<sup>37</sup>. En premier lieu, implicite ou moins, le recours aux sciences cognitives pour la perception ne peut pas être implanté dans les discours de la même façon que les théories psychanalytiques à l'égard de la dimension émotionnelle et pulsionnelle, car les émotions et les sensations appartiennent à différents plans de fonctionnement et renvoient à des champs linguistiques-culturels différents. Cela veut dire que leur rapport implicite aux modèles courants de la subjectivité est également distinct et esquisse à son tour des paradigmes subjectifs différents.

---

auteurs les plus célèbres sont Jérôme Bel, Boris Charmatz, Xavier Le Roy, Vera Mantero, La Ribot et Eszter Salamon. On remarque souvent le rapprochement de ces expériences avec le milieu des arts visuels, multimédias et de l'installation.

<sup>36</sup> On doit ces deux images respectivement à E. Pitozzi, *Figurazioni* cit., p. 125 et à H.-T. Lehmann, *La presenza del teatro*, cit., p. 17.

<sup>37</sup> Pour une perspective proche de celle que nous retenons, voir E. Pitozzi, *The Perception is a Prism: body, presence and technologies*, « Brazilian Journal on Presence Studies », vol. 4, n° 2, mai-août 2014, pp. 174-204 : <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/43367/29205>. (Dernier accès : 15 décembre 2016), tandis que pour une approche généalogique de l'empathie et ses liens avec les représentations corporelles et des affects, on signale S. L. Foster, *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*, Routledge, New York-London 2011. La distinction entre affection et émotion sera abordée plus tard.

Deuxièmement, ce malentendu d'ordre conceptuel et méthodologique produit à son tour des conséquences. La tendance à décrire la présence en tant qu'intensification de la perception ordinaire provoque, sur le plan des discours, une réduction du spectre sensible par lequel ce genre d'expérience esthétique se manifeste. Des auteurs, tels que Frédéric Pouillaude, nous démontrent au contraire comment, dans la création contemporaine, une importante dimension sensible impliquée est celle relevant d'un travail performatif considérant *l'ennui* et ce qu'il appelle le *temps vide*<sup>38</sup>. Les esthétiques de l'intensité ne sauraient restituer ce genre d'enjeux des pratiques performatives, voire tout simplement des travaux subtils, non « sensationnels » néanmoins puissants qu'on va retrouver, par exemple, dans *Self Unfinished* de Xavier Le Roy.

Par contre, ici on est bien d'accord sur le fait que, à l'égard de la présence et de ses effets, il faut parler d'un certain genre d'intensité, mais cela *en deçà* de ses connotations empathiques et émotionnelles de l'expérience. C'est pourquoi nous proposerons, en fin de chapitre, de lire la présence à la lumière des théories des affects. Une telle approche préciserait le devenir et les traits, ou bien la *texture* de cette intensité. En même temps, en renvoyant radicalement le discours hors de la sphère émotionnelle et vers le champ des sensations, un tel choix méthodologique permettrait de dépasser le genre d'impasse qu'on vient de décrire. Mais l'enjeu ne se limite pas aux contenus et à la modalité d'application des sources extra-esthétiques ; arrêtons-nous maintenant sur ce point, avant de nommer – dans le second chapitre de cette partie – les autres traits caractéristiques des théories préexistantes au tournant de la présence des années deux mille.

On l'a dit, le genre de problématique qu'on vient de résumer n'est pas réellement pris en compte par les études théâtrales. Dans ce champ, l'effort s'adresse plutôt à la détermination des détails techniques d'une part, physiologiques de l'autre, qui permettraient de récupérer « scientifiquement » la dimension de la présence comme variable constante ou comme polarité analytique<sup>39</sup> dans n'importe quelle expérience de relation théâtrale. Et pourtant, la prolifération des études sur la présence au cours de la dernière quinzaine d'années, nous semble la preuve que la seule question technique – qu'elle soit compositionnelle ou bien performative, liée au rapport au public ou aux dynamiques d'entraînement ou de transmission – ne peut pas restituer la complexité, le caractère élusif et l'intensité de la « présence » comme phénomène, ni les valeurs politiques et culturelles qu'on lui confère. Cette impossibilité dévoile en premier lieu une

---

<sup>38</sup> F. Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Vrin, Paris 2009, p. 158.

<sup>39</sup> H.-T. Lehmann, *La presenza del teatro*, cit., p. 26.

question éthique, c'est-à-dire de méthode aussi bien que politique, à savoir inscrite dans les stratégies de légitimation des savoirs scientifiques et, plus généralement, des cultures dominantes. Ramsay Burt, porteur d'une perspective foucauldienne sur les dynamiques de normalisation des gestes, des esthétiques et des imaginaires chorégraphiques, nous prévient en ce sens. En traitant des œuvres représentatives du postmodernisme en danse, Burt dénonce qu'elles

risquent d'être réifiées par le discours de l'histoire de la danse du moment qu'il crée le modèle de la danse postmoderne de la fin du vingtième siècle. Dans ce processus de réification les défis posés aux idées normatives sur le corps et sur la présence qui ont été formulées à travers la performance de ces pièces sont déplacés par des considérations sur l'identité stylistique de chorégraphes particuliers et sur leur place dans le cadre d'une narration d'innovation formelle et esthétique. [...] trop souvent l'analyse de la danse [*dance analysis*] signifie l'analyse d'une essence idéale désincarnée qu'on appelle conventionnellement « chorégraphie » – plutôt que l'analyse de la performance de telle chorégraphie par des corps qui dansent, parfois troublants et charnels [*material*] de façon inquiétante. [...] une historiographie normative peut parfois contribuer à la dynamique par laquelle, en effet, la physicalité potentiellement subversive du corps est effacée<sup>40</sup>.

Bien évidemment, cette question impacte aussi les possibilités de croiser les perspectives théoriques avec les théories des pratiques des artistes, à savoir des processus de création et de reprise d'une œuvre qui en constituent le devenir matériel. À ce propos, nous retenons la proposition de Carrie Noland :

l'expérience kinesthésique, produite par des activités gestuelles incorporées [*acts of embodied gesturing*], exerce des pressions sur les conditionnements que le corps reçoit, en encourageant des variations dans la performance, qui expliquent des innovations plus amples dans les pratiques culturelles qu'on ne pourrait pas comprendre autrement. [...] Repenser le champ culturel en tant que différentiel plutôt qu'oppositionnel permet [...] à la fois d'étudier tout un éventail d'écarts du comportement normatif [...] et de concevoir le normatif comme quelque chose d'également vaste dans ses modalités d'acquisition. [...] l'incorporation de l'habitus donne vie à un nombre de variations bien plus grand que les aléas d'une simple opération ne peuvent expliquer. Ces variations peuvent s'accumuler et tomber en cascade dans des formes d'innovation et, oui, de résistance produisant des effets profonds sur le comportement, des effets se disséminant et se répandant dans les territoires de

---

<sup>40</sup> Texte original : « [*Trio A* d'Yvonne Rainer, *Café Müller* de Pina Bausch et *Rosas Danst Rosas* de Anne Teresa de Keersmaeker] are in danger of being reified by the discourse of dance history as it creates the canon of late twentieth-century postmodern dance. This process of reification is one in which the challenges to normative ideas about the body and presence that have been made through the performance of these works become displaced by concerns about the stylistic identity of individual choreographers and their place within a narrative of formal and aesthetic innovation. [...] too often dance analysis means the analysis of a disembodied ideal essence conventionally called "choreography" – rather than the analysis of the performance of that choreography by sometimes troubling and disturbingly material dancing bodies. [...] normative historiography can sometimes contribute to the process through which the potentially subversive physicality of the body is in effect erased. » R. Burt, *Genealogy and Dance History*, cit., p. 30.

l'intentionnalité consciente [*conscious decision-making*] et d'autres champs, prétendument plus cérébraux [*mindful*], de la pratique culturelle et politique<sup>41</sup>.

En résumé, faute d'une mise en question radicale des enjeux du travail physique et perceptif, qui passerait nécessairement par la mise en question du regard du théoricien, les études des pratiques performatives et de la présence restent le plus souvent au niveau de l'enveloppe discursive de l'œuvre sans en engager la matière. Par là, selon nous, elles n'arrivent pas à en intercepter le devenir. Nous souhaitons aborder ce silence subtil sur le corps et sur les phénomènes de sensation dans les esthétiques courantes de la présence, et particulièrement les questions de méthode que cela implique. Le but consiste, d'une part, à créer de nouveaux liens entre les conclusions proposées par des auteurs issus de disciplines et courants de pensée différents : essayer d'éclaircir les points clés communs, faire entendre les échos en deçà des catégories et dénominations diverses, remplir les vides conceptuels. D'autre part, il s'agira, finalement, d'étendre les horizons herméneutiques et les champs de résonance de la présence, tout en précisant quel est notre accès à cette notion prismatique et quelles sont les facettes que nous allons privilégier.

### **I.1.3 Un décalage épistémologique**

Tout ce qu'on vient de préciser concerne en premier lieu notre dialogue avec les études théoriques existantes. Celles-ci, cependant, correspondent à seulement une des polarités autour desquelles s'articule ce discours. De l'autre côté, bien qu'il ne soit ni lointains ni « opposés », nous poserons les discours articulant l'analyse des créations théâtrales et chorégraphiques. Mais si l'on vise, dans cette thèse, à créer des liens inédits et à remplir des vides conceptuels, ce n'est pas en vue d'établir une théorie unifiée et unitaire de la présence. Au contraire, le défi est celui de proposer une perspective complémentaire capable de réactiver, vivifier et, par conséquent, en quelque sorte « compliquer » les notions courantes. En résumé, il s'agit d'une contribution générative et non conclusive.

---

<sup>41</sup> Texte original : « kinaesthetic experience, produced by acts of embodied gesturing, places pressure on the conditioning a body receives, encouraging variations in performance that account for larger innovations in cultural practice that cannot otherwise be explained. [...] Rethinking the cultural field as differential rather than oppositional allows [...] to study a whole range of deviations from normative behavior [...] while simultaneously construing the *normative* as equally wide-ranging in its modes of acquisition. [...] the embodiment of the habitus generates a far greater number of variation than the hazards of simple iteration can explain. These variations can accumulate and cascade into forms of innovation and, yes, resistance that produce profound effects on behavior, effects that spread out and radiate into realms of conscious decision-making and other, supposedly more mindful areas of cultural and political practice. » C. Noland, *Agency and Embodiment*, cit., pp. 2-3.

En même temps, l'ambition reste celle d'éclaircir de quoi l'on parle lorsque la présence est convoquée dans les discours esthétiques et dans la majorité des recherches actuelles. Cela signifie que, s'il s'agit de formuler une ontologie, au moins par rapport à notre corpus et aux expériences et créations qui résonnent avec les œuvres qui le composent, il s'agira d'une *ontologie des pratiques* de la présence, dont le milieu de création et d'engagement, aussi bien que la perspective personnelle – faisant le terrain de la présente recherche – ne peuvent, ni être soustraits ni occultés. C'est pourquoi chacune des analyses des œuvres présentées dans la deuxième partie bénéficie d'une relative et pourtant considérable autonomie en termes qualitatifs autant que quantitatifs.

En outre, l'intérêt pour les créations de notre corpus porte sur la dimension de la présence liée au travail performatif, physique et perceptif, conduit par les interprètes. Pourtant, le choix de cette perspective ne limite pas le champ de recherche à la seule « présence de l'interprète », qui est complémentaire ou simplement *autre* par rapport à celle de l'œuvre, selon une dichotomie déjà mentionnée. En tant qu'enjeu fondamentalement gestuel<sup>42</sup>, la présence est un phénomène projectif et contagieux ; en tant qu'inscrit dans des mécanismes d'incorporation, ce genre de gestes engendre, selon Noland, l'accumulation de divers genres d'habitudes sensorimotrices et de savoirs qui s'articulent également sur un plan conceptuel. C'est en cela qu'ils participent à la fabrication d'énonciations et de dynamiques culturelles tout comme politiques. De façon plus explicite (comme chez Ermanna Montanari pour *Ouverture Alcina*, ou pour le processus de composition de *Déperdition* par Myriam Gourfink), ou bien plus évasive (telle la recherche de Virgilio Sieni, *Self Unfinished* de Le Roy, ou encore le travail compositionnel de Danio Manfredini), les œuvres et les artistes en question semblent effectivement impliqués dans une recherche théorique autant que pratique sur ladite présence, et cela d'un point de vue plus large, profond et complexe que celui qui est implicite dans le jargon du métier. En suivant en détail les créations, les pratiques et les discours de ces artistes, il est possible de repérer l'extension des enjeux somatiques de la présence sur d'autres plans performatifs, touchant à la composition et au lien entre l'œuvre et son propre milieu culturel, de production et de circulation. Ce dernier aspect nous permet d'accéder aux œuvres en déployant les traits de leur expérience esthétique, mais aussi de créer un dialogue à

---

<sup>42</sup> Carrie Noland et Sally Ann Ness considèrent d'une part le geste en tant que dispositif censé transmettre un savoir prédéterminé et codifié et, à la fois, « une charge énergétique » ou bien un « affect de vitalité » (« *vitality affect* ».) D'autre part le corps, selon les auteures, serait ce matériau qui, dans l'acte de signifier engendré par le geste, « résiste » à la signification. Voir C. Noland, S. A. Ness, *Migrations of Gesture*, cit., p. XIV. Notre approche intègre cette perspective avec les enjeux somatiques et perceptifs largement expliqués par Hubert Godard, par exemple dans *Le geste et sa perception*, cit. et dans P. Kuypers, *Des trous noirs*, cit.

plusieurs voix avec les études existantes – sans pour autant en partager les opinions et les méthodes – avec le souci de ne pas imposer, au nom de la présence, une catégorie *a priori*, brutalement abstraite et normative.

Cependant, la question de la méthode d'analyse se complique lorsqu'il s'agit du genre de créations qui nous intéressent – et c'est d'ailleurs la motivation principale qui nous a menée à les choisir. Dans notre corpus, la notion d'œuvre (ou de chorégraphie, ou d'action dramatique) est à son tour mise en question par des pratiques de *consommation* des structures compositionnelles et de leurs paradigmes formels modernistes, par un rigoureux travail gestuel et de perception. Il est utile d'insister, à ce sujet, sur le fait que notre choix de corpus n'est pas arbitraire. Ces œuvres se posent en continuité des expérimentations qui, entre la fin du siècle dernier et le début de l'actuel, ont largement nourri les débats théoriques, exposé la nécessité d'un changement de perspective, et par là, motivé la diffusion des études sur la présence.

Dans son ouvrage, Frédéric Pouillaude parle d'un travail chorégraphique qui vise à travailler de façon critique ce qu'il décrit comme interdiction de la possibilité de l'œuvre en danse<sup>43</sup>. Pouillaude dénomme ce genre d'esthétique performative *désœuvrement chorégraphique*, en entendant par cela tout ce qui, dans l'ordre gestuel perceptif, travaillerait cette impossibilité comme quelque chose de physiquement positif, comme un potentiel, voire une *matière*. En manque d'un objet tiers survivant à l'expérience subjective de réception de la danse, le désœuvrement s'inscrit dans le geste comme mécanisme fabriquant l'immanence de la performance, voire la transformation en actualité d'une série de potentiels qui, pourtant, restent à l'œuvre dans la performance, c'est-à-dire, qui ne sont ni chosifiés ni occultés.

En ce sens, le désœuvrement ne traduit pas une absence, ni une dimension transcendante ; mais il implique une redéfinition du geste et de l'œuvre en fonction des faces actualisées, autant que virtuelles, « invisibles », des phénomènes de sensation. L'absence de l'œuvre ne serait en effet qu'« un certain fantasme de présence, qui se trouve à la base de la négation, de l'absence même<sup>44</sup>. » Et si l'auteur conclut que « *la danse, c'est l'absence d'œuvre*<sup>45</sup> », elle manifeste sa présence sous les traits de la dépense énergétique, de l'auto-affection, bref : de la jouissance qu'on pourrait traduire ici comme le devenir-mineur, ou un devenir non productif de l'œuvre<sup>46</sup>. Un regard en détail

---

<sup>43</sup> F. Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique*, cit., p. 78. En italique dans le texte.

<sup>44</sup> Ivi, p. 85.

<sup>45</sup> Ibidem.

<sup>46</sup> C'est une thèse reprise plusieurs fois dans l'ouvrage de Pouillaude. Voir notamment le chapitre IV, *L'absence d'œuvre : présence, dépense, auto-affection*, Ivi, pp. 75-88. Cela anticipe aussi notre placement par rapport à la pensée

sur d'autres recherches de la même période nous confirme que ce désœuvrement est un travail compositionnel à part entière. André Lepecki parle en ce sens d'exténuer la danse<sup>47</sup>. Ailleurs, Petra Sabisch parle de *chorégrapheur des relations* par des méthodes qui mobiliseraient le corporel autant que le mental, le visible autant que l'invisible de l'expérience performative. Bojana Cvejić parle de manière similaire de *chorégrapheur des problèmes*<sup>48</sup>. Leurs ouvrages convoquent des méthodes qui appartiennent littéralement aux pensées chorégraphique et philosophique – notamment le modèle rhizomatique de Deleuze et Guattari<sup>49</sup>. Cela, en raison d'un empirisme radical qui ne saurait abstraire la matière du plan d'immanence<sup>50</sup> par le biais d'une dichotomie entre présent et absent, visible et invisible ; parce que la performance trouve son enjeu de manière inductive, en travaillant sa propre immanence ; enfin, parce que chaque pièce est elle-même analysée dans sa contingence. Il existe, donc, au moins dans notre corpus, des moyens d'organiser un travail d'ordre énergétique, perceptif et gestuel sur soi – et sur le spectateur – selon cette base conceptuelle et méthodologique tirée de la philosophie contemporaine, ainsi que par l'usage conscient des technologies de la scène (par cela on entend les dernières inventions multimédias, les simples microphones, ou bien encore, tout simplement, la lumière, des costumes ou des masques). C'est dans l'interaction de ces plans qu'émergerait le phénomène de la présence : un phénomène qui ne serait pas exclusif aux arts vivants mais que le théâtre ou, pour mieux dire, le dispositif de théâtralité, met formidablement en question. Ce n'est pas un hasard si Lepecki et Sabisch choisissent leurs corpus dans un milieu performatif proche de celui qu'on esquisse ici et que, tout comme Cvejić, ils s'arrêtent également sur le travail de Xavier Le Roy et sur *Self Unfinished*. On pourrait faire la même remarque pour des pratiques performatives employées dans des pièces théâtrales : la pièce *Ouverture Alcina* du Teatro delle Albe est un des exemples les plus évidents de ce genre de travail. C'est donc un milieu de recherche mariant chorégraphie – même au théâtre – et philosophie<sup>51</sup>, qu'il est intéressant

---

esthétique de Jacques Derrida sur l'absence et la trace, largement convoquée dans la littérature poststructuraliste sur la présence. On y reviendra plus en détail dans le prochain chapitre.

<sup>47</sup> A. Lepecki, *Exhausting Dance: Performance and the politics of movement*, Routledge, London-New York, 2006.

<sup>48</sup> Thèse de doctorat récemment publiée dans une version revue : B. Cvejić, *Choreographing Problems. Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance*, Palgrave Macmillan UK, London 2015.

<sup>49</sup> Notion au centre des célèbres ouvrages de G. Deleuze et F. Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie vol. 1*, Gallimard, Paris 1972 et *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie vol. 2*, Gallimard, Paris 1980.

<sup>50</sup> Sur l'articulation de cette notion et, plus généralement, pour un aperçu des usages de la pensée deleuzienne dans le milieu de la création contemporaine, on renvoie à A. Lepecki, J. Joy (éds.), *Planes of Composition. Dance Theory and the Global*, Seagull Books, Calcutta 2010 ; P. Sabisch, *Choreographing Relations*, cit., et L. Cull, *Theatres of Immanence. Deleuze and the Ethics of Performance*, Palgrave Macmillan, London 2013.

<sup>51</sup> C'est d'ailleurs une considération explicite de Lepecki dans l'*Introduction* à son ouvrage édité : A. Lepecki (éd.), *Of the Presence of the Body*, cit.

d'explorer, car il semble porteur d'instances innovantes, et de défis, aux traditions esthétiques de la présence.

Une précision est pourtant nécessaire. On a vu avec Power que tout ce qui relève de la présence, en tant que phénomène de perception, n'appartient pas uniquement au théâtre. Pourtant les plans compositionnels et de mise en scène, pendant la performance, font nécessairement de ce phénomène un élément fondateur de l'expérience esthétique proposée par la pièce. Power décrit cette démarche en tant que la modalité propre au théâtre d'agir sur ce qui est présent, voire de créer une « situation d'énonciation » (« *situation of enunciation* ») de la présence en tant qu'une illusion d'expérience directe, sans médiation<sup>52</sup>. D'autre part, cette énonciation de la présence est elle-même responsable (au moins en partie) de son propre placement par rapport aux cultures esthétiques et politiques qui l'entourent, dont le lieu-théâtre est une métonymie. C'est-à-dire – on le verra en fin de chapitre – que la présence peut fonctionner comme dimension essentialiste, ciselant la valeur « absolue » de l'expérience spectaculaire, ou de l'état des choses qu'une pièce expose, du *partage du sensible* où elle est inscrite, et parfois même naturaliser les corps et les phénomènes de sensation qu'elle provoque. Ou bien, au contraire, la présence peut nommer tout ce qui, dans l'ordre des sensations – des affects et des percepts<sup>53</sup> – peut problématiser cet état des choses et engager le public à remettre en question l'expérience et tout ce qui se relie à elle. À « la » présence, en d'autres mots, pourraient correspondre soit des instances esthétiques essentialistes, visant à renforcer les pouvoirs dominant dans la relation contingente, soit des instances minoritaires provoquant des doutes, des mécontentes<sup>54</sup>, des forces transformatrices de la situation, d'un état des choses.

En cela consiste justement l'aspect politique inhérent à la présence en tant que phénomène de sensation. Sans prétendre en retracer l'origine et surtout en donner un aperçu complet, cette étude se propose de mobiliser des ontologies des pratiques de la présence relevant des discours dominants autant que des discours minoritaires. Ces derniers articuleraient les enjeux de l'expérience et de la mémoire, des phénomènes de sensation multiples que ces œuvres produisent inévitablement en tant que pratiques situées. En ce sens, nous construisons ce travail aussi bien sur la base de la tradition de

---

<sup>52</sup> Voir la note 21.

<sup>53</sup> Selon la définition que donnent Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Qu'est-ce qu'est la philosophie ?* Éditions de Minuit, Paris 1991, p. 154

<sup>54</sup> Erin Manning emprunte à Jacques Rancière la notion de mécontente dans le but d'articuler les modalités par lesquelles la relation entre les corps et la perception inhérente à la politique du toucher est celle résistant à la conformation d'un modèle consensuel en créant, au contraire, les fondations pour un processus de subjectivation, voire d'une intentionnalité, d'un choix. E. Manning, *Politics of Touch*, cit., p. XVII.

pensée minoritaire de Gilles Deleuze aux théories féministes, tradition qui invite à considérer les corps, les sujets et les productions culturelles comme phénomènes performatifs, et à considérer ces derniers du point de vue des écologies de la pratique<sup>55</sup>. Nous reviendrons sur ce point après avoir illustré les autres outils engagés dans cette recherche. Ces derniers représentent des points de départ qui conduiront, dans la deuxième partie de la thèse, à des articulations du discours sur le corps, la subjectivité, les phénomènes de sensation et les œuvres d'art.

#### **I.1.4 Déconstruire, voire relire la présence. Technicité, geste, figurations**

Jusqu'ici nous avons vu qu'il faudrait à la fois résister à une fixation ontologique de la présence en tant qu'enjeu technique, et pourtant considérer une certaine technicité de la (mise en scène de la) présence, qui produirait un effet d'immédiateté. C'est en ce sens que Cormac Power parle d'une présence fictionnelle traduisant la dimension du « rendre présent » intrinsèque au dispositif dramatique du théâtre<sup>56</sup>. Dans cette étude, nous étendons sa perspective. D'une part, en considérant la présence au sein du champ des techniques du corps, on peut comprendre comment les artistes développent une conscience et une expertise de l'écoute et de la modulation des enjeux perceptifs impliqués dans le travail physique sur la présence<sup>57</sup>. À l'égard de ce travail physique et perceptif, pourtant, on ne parlerait pas strictement de technique au sens où en parlait Marcel Mauss ou, plus récemment, Hans-Thies Lehmann<sup>58</sup>. Il s'agirait plutôt d'une technique de soi, une technicité coparticipante et imbriquée à des modes somatiques d'attention<sup>59</sup> que les artistes s'entraînent à maîtriser. Il est utile de s'arrêter sur ce point et sur le fait que, au moins au tournant du siècle, théoriciens et artistes s'accordent à attribuer à cette pratique un statut éthiquement et philosophiquement pertinent. Le

---

<sup>55</sup> On se réfère à l'article de I. Stengers, *Introductory notes on an Ecology of Practices*, « Cultural Studies Review », mars 2005, pp. 183-196. Consulté sur le site de la revue : <http://epress.lib.uts.edu.au/journals/index.php/csrj/article/view/3459/3597>. (Dernier accès : 7 mars 2017.) On va s'arrêter bientôt sur ce qu'une écologie des pratiques signifie pour l'auteure et pour cette recherche.

<sup>56</sup> Power aborde soigneusement le développement de l'esthétique de l'immédiateté dans le champ performatif et articule sa perspective critique, visant la prétendue immédiateté de la présence dans la performance comme un autre genre de fiction engendré par la situation – voire la relation – spectaculaire. Voir C. Power, *Presence in Play*, cit., pp. 87-116.

<sup>57</sup> On reviendra sur ce sujet dans le prochain chapitre.

<sup>58</sup> H.-T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, cit., p. 218.

<sup>59</sup> T. J. Csordas, *Somatic Modes of Attention*, « Cultural Anthropology », vol. 8, n° 2, mai 1993, pp. 135-156. On reviendra sur ce concept et ses relations avec ce qu'on appelle pratiques et expériences de présence dans le chapitre suivant.

philosophe Brian Massumi se réfère, en ce sens, à la notion de critique immanente (*immanent critique*) :

La critique, pratiquée ainsi, accomplit une double fonction. Elle oppose, de manière trop simpliste, dirais-je. Mais elle protège [*shields*] aussi. Juger de l'extérieur, c'est s'abriter dans une position inattaquable. Au niveau micropolitique, la critique doit venir de l'intérieur, au cœur de l'action, et cela demande de se salir les mains. Il n'existe pas de contexte [*situation*] où l'on est hors du contexte. Et aucun contexte n'est sujet à une quelconque maîtrise. [...] La « critique immanente », c'est ça. C'est une critique active, participative. [...] l'action micropolitique implique ce genre de critique immanente, qui modifie activement les conditions d'émergence. Elle engage le devenir [*becoming*], plutôt que le jugement de ce qui est<sup>60</sup>.

En ce sens, ces techniques seraient « des techniques de relation visant une modulation immanente du champ. Elles sont des gestes déjà en relation, dans une immersion participative, stimulant un mouvement relationnel d'accroissement de soi [*self augmenting relational movement*]<sup>61</sup>. »

Au niveau gestuel de la technique de la présence, le premier élément à mettre en question est le modèle de corps qui sous-tend chaque pratique de création et de reprise de l'œuvre. C'est l'enjeu qui motive le plus l'approche phénoménologique de cette étude et son intégration de la pensée deleuzienne et guattarienne. La corporéité qui était faite de la même fabrique du monde<sup>62</sup>, et qui fonctionnait d'abord en tant qu'*anticorps* aux discours normatifs sur le corps dansant<sup>63</sup> est conduite ici plus loin au nom d'une présence qui ne coïnciderait pas (seulement) avec le corps physique<sup>64</sup>. Et, par là, au nom d'un art compositionnel qui met en avant cet écart et le problématise sur la base de la pensée philosophique contemporaine<sup>65</sup>. Erin Manning, en recourant à une jonction conceptuelle entre *corporéité* et *machine* d'après Gilles Deleuze et Félix Guattari, parle d'une

---

<sup>60</sup> Texte original : « Critique, practiced in this way, does double duty. It opposes, too simplistically I would argue. But it also shields. To judge from outside is to ensconce yourself in an unassailable position. Micropolitically, critique has to come from within, in the thick of things, and that means getting your hands dirty. There is no situation of being outside situation. And no situation is subject to mastery. [...] This is "immanent critique". It is active, participatory critique. [...] micropolitical action involves this kind of immanent critique that actively alters conditions of emergence. It engages becoming, rather than judging what is. » B. Massumi, *The Politics of Affect*, Polity Press, Cambridge-Malden 2015, p. 71.

<sup>61</sup> Texte original : « techniques of relation aimed at immanent field-modulation. They are gestures already in relation, in participatory immersion, stirring towards self-augmenting relational movement. » Ivi, p. 107.

<sup>62</sup> On se réfère à nouveau à M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, cit.

<sup>63</sup> M. Bernard, *De la corporéité comme « anticorps » ou de la subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de « corps »*, dans M. Bernard, *De la création chorégraphique*, CND, Pantin 2001, pp. 17-24.

<sup>64</sup> A. Lepecki, *Introduction: Presence and Body in Dance and Performance Theory*, dans André Lepecki (éd.), *Of the Presence of the Body*, cit., p. I-XII. C'est une position partagée également par E. Pitozzi, *Figurazioni*, cit., pp. 107-108.

<sup>65</sup> A. Lepecki, *Introduction*, cit.

technicité originaire sugg[érant] qu'un corps naturel originaire n'existe pas. [Elle] prolonge l'humain, en exposant la condition humaine à ses compléments prothétiques. On peut concevoir les sens en tant qu'exfoliations prothétiques de la technicité du corps. La technicité entrelace des dimensions géographiques, écologiques, énergétiques, économiques et historiques sans être réductible à aucun d'eux. La technicité ouvre la voie pour une pensée des conséquences de l'éthologie [...]. L'éthologie est une éthique écologique, une éthique qui prend en considération le processus d'être-au-monde [wordling]. Être-au-monde ouvre la vie pour un devenir-machinique [becoming-machinic] du monde où je ne suis plus un récepteur passif et vous n'êtes plus un donneur actif. Le devenir-machinique n'est pas quelque chose qui arrive dans le monde. L'être-au-monde est essentiellement [immanently] machinique de la même façon que le CsO [Corps sans Organes] est toujours plus que lui-même [more than its-self]<sup>66</sup>.

Ainsi, l'invention et l'usage critique des technologies les plus raffinées partagent la même raison d'être ou, pour mieux dire, la même éthique de fabrication du geste : créer de véritables modalités d'habiter l'espace<sup>67</sup> et produire des savoirs à partir de la mise à l'épreuve expérimentale de cette tâche. De ce point de vue performatif, l'engagement non arbitraire des technologies multimédias s'inscrit dans une épistémologie plus radicale qui voit dans la formulation de prothèses, potentiellement porteuses d'écologies intrinsèques, multifacettées, une dimension de ce qu'on appelle « corps » et de ce qu'on appelle « environnement<sup>68</sup>. » La technicité dont on parle est d'ordre gestuel, si par geste on entend non pas sa connotation évidente, fonctionnelle ou symbolique, mais plutôt ce qui mobilise et donne forme aux corps<sup>69</sup> au-delà des configurations anatomiques.

Le deuxième élément clé est justement l'évaluation épistémologique des pratiques gestuelles. Notre intérêt se porte sur le seuil où la qualité kinésique de l'interprète, ainsi que les techniques et les intentions qui sont à la base des gestes fondateurs<sup>70</sup> d'une pièce

---

<sup>66</sup> Dans l'original : « Originary technicity [which] suggests that a natural, originary body does not exist. [It] draws out the human, exposing humanity to its prosthetic attachments. Senses can be thought as prosthetic exfoliations of the body's technicity. Technicity interlaces geographic, ecological, energetic, economic, and historical dimensions without being reducible to any of them. Technicity opens the way for a thinking of the consequences of ethology [...]. Ethology is an ecological ethics, an ethics that takes into account the process of worlding. Worlding opens the way for a becoming-machinic of the world where I am no longer a passive receiver and you an active giver. Becoming-machinic is not something that happens to the world. Worlding is immanently machinic in the same way that my BwO [Body without Organs] is always more than its-self. » E. Manning, *Politics of Touch*, cit., p. XII-XIII.

<sup>67</sup> Julie Perrin parle de l'habiter, verbe entendu au transitif, comme d'un enjeu essentiel des régimes d'attention dans la fabrication de la spatialité en danse. Voir J. Perrin, *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, Les Presses du Réel, Dijon 2012, pp. 250-257.

<sup>68</sup> Voir en ce sens J. Clavel, I. Ginot, Pour une écologie des Somatiques ? « Brazilian Journal of Presence Studies », vol. 5, n° 1, janv.-avr. 2015, pp. 85-100 (pp. 94-95) ; voir aussi C. Nolan, *Agency and Embodiment*, cit., pp. 212-214 et E. Manning, *Politics of Touch*, cit.

<sup>69</sup> H. Godard, *C'est le mouvement qui donne corps au geste*, cit. Celle-ci résonne également avec la définition de geste que donnent C. Nolan et S. A. Ness dans *Migrations of Gesture* (voir la note 42.) Dans le deuxième chapitre on va retrouver une conception similaire chez Enrico Pitozzi.

<sup>70</sup> On se réfère ici, bien qu'au sens large, à une notion d'Hubert Godard : « nous sommes constitués par ce que l'on pourrait appeler des gestes fondateurs. À un certain moment, ces gestes sont donnés, ils se développent plus ou moins selon les personnes ; de telle sorte que chacun de nous développe une manière d'être au monde, avec une sphère de possibles par rapport à chacun de ces gestes face à une situation [...]. Ces gestes fondateurs, tels les mouvements de aller vers, de repousser, de désigner, ne sont pas des gestes cinématiques, mais des gestes qui ont une portée

croisent les plans de composition dramaturgique ou chorégraphique. Ils les transforment « de l'intérieur », voire du milieu de la pratique elle-même, et tel est d'ailleurs le point commun de nos cas d'études, par ailleurs très différents entre eux. Comme on l'a déjà vu avec Carrie Noland, nous considérons le mouvement physique et la mobilisation de forces, imaginaires et instances politiques, comme des pratiques gestuelles issues d'un processus d'appropriation délibéré, ou processus d'incorporation (*embodied gesturing*). On réunit dans cet ensemble tout genre de geste qui va créer la matière de l'expérience performative, y compris les phénomènes de contagion gravitaire ou kinesthésie, accord, proprioception ; et seulement en deuxième instance la sphère empathique qui relève de l'émotion. Ces notions sont donc prises en considération d'un point de vue strictement phénoménologique et perceptif. Bien que ces dimensions s'ouvrent nécessairement au dialogue avec tout ce qui relève de la *mentalité*<sup>71</sup>, des modèles fonctionnels de la conscience et, par là, traditionnellement, à la pensée psychanalytique, notre investigation sur la présence s'abstiendra de toute psychologisation des mécanismes performatifs de création et de mise en scène, en accord avec Hubert Godard qui considère les univers psychique et perceptif comme coïncidents<sup>72</sup>. En effet les enjeux de la présence regardent d'autres éléments cognitifs et perceptifs que ceux esquissés dans les modèles psychologiques ; de plus, ces derniers, au moins dans nos cas d'étude, n'ont qu'une place marginale dans les processus de composition, ou sont travaillés comme matière affective, dans une écologie plus vaste de la pratique compositionnelle et des partitions. Essentielle, en ce sens, sera ainsi la notion d'affect, qui s'inscrit dans une tradition philosophique ancienne, aussi bien que dans des recherches scientifiques et cognitives récentes<sup>73</sup>.

Pour l'instant, il suffit d'insister sur le fait que l'expérience de la présence, à la lumière des phénomènes qu'on appelle affects, est un plan du sensible qui précède et informe le *fond* de la dimension subjective individuelle. C'est un phénomène qui implique les

---

signifiante par rapport à l'entourage. » Godard dans D. Dobbels, C. Rabant, *Le geste manquant. Entretien avec Hubert Godard*, « IO. Revue internationale de psychanalyse », n° 5, 1994, pp. 63-75 (p. 66), consulté sur le site du Département Danse, Université Paris 8 : [http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur\\_bibliographie.php?cc\\_id=8&ch\\_id=41](http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bibliographie.php?cc_id=8&ch_id=41). (Dernier accès : 7 mars 2017.)

<sup>71</sup> Nous employons ce terme – *mentality* dans le texte original – dans le sens proposé par Massumi, « a mode of activity [which] functions not in opposition to the physical but with it and through it, by prolonging and renewing it. » B. Massumi, *The Politics of Affect*, p. 179.

<sup>72</sup> H. Godard dans S. Rolnik, *Regard aveugle. Entretien avec Hubert Godard*, dans S. Rolnik, *Archive pour une œuvre-événement*, Carta Blanca Editions – Les presses du réel, Dijon, 2005, disponible en transcription écrite sur le site du département Danse de l'Université Paris 8 : [http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur\\_bibliographie.php?cc\\_id=8&ch\\_id=41](http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bibliographie.php?cc_id=8&ch_id=41) (Dernier accès : 11 décembre 2016), n. p. Une autre version de cette transcription est disponible dans S. Rolnik (éd.) *Lygia Clark : de l'œuvre à l'événement. Nous sommes le moule. À vous de donner le souffle*, Éditions du Musée des beaux-arts de Nantes – Les presses du Réel, Dijon, 2005, pp. 73-78.

<sup>73</sup> On reviendra bientôt sur ce sujet. Il est par contre utile de signaler un ouvrage sur la pensée psychanalytique offrant des points intéressants pour notre approche critique, voir C. Meyer (éd.), *Le livre noir de la psychanalyse : vivre, penser et aller mieux sans Freud*, Les Arènes, Paris 2005.

participants dans l'expérience performative, spectaculaire, avant même la détermination ou l'individuation des voies perceptives et cognitives à travers lesquelles la présence devient un véritable « objet d'attention<sup>74</sup> » :

La conscience et le modelage créatif du mouvement, de mouvements se déplaçant à un niveau intersubjectif, précède la reconnaissance des corps et des objets discrets. Le sentir commun, la migration de l'expérience à travers les sens, développe [une forme de] reconnaissance avant que les sens particuliers deviennent discernables [*recognizable*]. L'expérience de migration à référence croisée précède la différenciation des référents<sup>75</sup>.

Ces techniques de critique immanente, d'ordre gestuel et intuitif, joueraient donc un rôle déterminant dans la configuration d'une « technicité de la présence » du performeur, en ce qu'elles traduisent l'habiter de l'« ici-et-maintenant » de la performance de manière problématique, ou en tout cas énigmatique. Ce faisant, elles soustraient les interprètes et les participants à l'état des choses qui constitue la coprésence contingente à l'événement performatif. Cette opération de mobilisation *est en soi une énonciation* de la performance, probablement la plus évasive.

Or, l'enjeu du travail gestuel et compositionnel sur la présence – dans notre corpus tout comme dans d'autres expériences performatives contemporaines – viserait à exposer, déjouer et échapper aux énonciations de présence dominantes, aux modèles normatifs configurant « l'être-vers-le-mouvement. » André Lepecki nomme ainsi le dispositif de subjectivité orthonormée et inévitablement isolée, autrement dit, moderne. Celle-ci est strictement limitée à son « Je », soumise aux schémas kinésiques et comportementaux constituant une sorte de « machine-à-sujets » capitaliste et, en cela, elle célèbre finalement la biopolitique qui la produit<sup>76</sup>. On verra que discriminer entre instances normatives et instances divergentes n'est pas forcément si facile. Qu'il s'agisse d'un contact direct, indirect ou différé – par exemple dans le cas d'images ou de captations vidéo – tous ces aspects qualitatifs des gestes, de la posture, de l'attention de l'interprète

---

<sup>74</sup> L'expression est reprise de C. Power, *Presence in Play*, cit. (p. 14) mais notre usage renvoie d'autant aux « figures de l'attention » dont parle Julie Perrin à l'égard de la composition chorégraphique contemporaine. On verra ensuite que, dans son cas, ce qui est mis en avant c'est la construction des régimes d'attention, des dispositifs « capturant » et modulant les qualités du regard du spectateur et censés engendrer aussi des expériences de spatialité spécifiques. Cette activité engagée du regard traduit la notion d'habiter, encore une fois une notion adressant les écologies de la relation théâtrale. On reviendra sur ce point dans les analyses d'œuvres. Voir à nouveau à ce propos J. Perrin, *Figures de l'attention*, cit., pp. 250-257.

<sup>75</sup> Texte original : « The awareness and creative patterning of movement, of movements that migrate intersubjectively, precede the recognition of discrete bodies or objects. Common sensing, the migration of experience through the senses, develops recognition before individual senses become recognizable. The experience of migration that is cross-referencing precedes referential differentiation. » Ness in Noland-Ness, 2008, p. 277.

<sup>76</sup> A. Lepecki, *Exhausting Dance*, cit. Pour d'autres approches post-foucauldienne, il faut attendre l'aperçu plus détaillé des perspectives sur la présence qu'on retrouve surtout chez des auteurs issus de la pensée critique française au xx<sup>e</sup> siècle.

et de la modulation de son lien avec la situation performative s'inscrivent dans une dimension politique du toucher, une écologie dés-œuvrant les catégories de corps, de subjectivité, de temporalité. Selon Brian Massumi, il s'agit de micropolitiques gestuelles et affectives non intrinsèquement résistantes ni à l'abri de tendances réactionnaires, car toute pratique gestuelle et de perception est inséparable des intentions et du genre d'usage qui motive leur invention, convocation et emploi. En même temps, cela n'impliquera pas de refuser les modèles contextuellement dominants qui font l'objet de chaque désœuvrement chorégraphique ou dramaturgique, mais plutôt de comprendre quelles ouvertures, quels partages du sensible – divergents ou conformes – ces œuvres provoquent justement par rapport aux milieux culturels et politiques qui les entourent. Car, par les mots de Jacques Rancière :

Les arts ne prêtent jamais aux entreprises de la domination ou de l'émancipation que ce qu'ils peuvent leur prêter, soit, tout simplement, ce qu'ils ont en commun avec elles : des positions et des mouvements des corps, des fonctions de la parole, des répartitions du visible et de l'invisible. Et l'autonomie dont ils peuvent jouir ou la subversion qu'ils peuvent s'attribuer reposent sur la même base<sup>77</sup>.

En outre, nos approches au geste permettent d'échapper aux résidus représentationnels, au silence sur les corps porteurs de présence, et de déjouer les dualismes fondateurs de l'impasse des études théâtrales : la dialectique entre corps et esprit – qui demeure active même dans les théorisations maladroitement synthétiques du corps-esprit<sup>78</sup> – et également entre sujet et objet (qu'on abordera plus loin). Car c'est moins le corps porteur de présence en soi, ou le seul aspect matériel et technique de l'œuvre, ou encore le seul témoignage du spectateur qui semble être au cœur de la fascination et du caractère élusif de la présence. C'est plutôt *l'espace pluripotentiel* de la relation théâtrale. Ce qui captive, c'est l'intuition que les corps, les objets, les œuvres présentes dans ces créations sont chargés d'une valence autre que la seule manifestation d'une immédiateté, d'une absence, d'une dimension transcendante, d'une figure ou bien d'un style autoréférentiel, ou encore d'une relation impartiale au milieu environnant. La spatialité elle-même, dans les théories de la présence, n'est pas qu'une donnée géométrique ou topographique, mais

---

<sup>77</sup> J. Rancière, *Le partage du sensible*, La Fabrique, Paris 2000, p. 25. Dans ce texte, l'auteur démontre comment la séparation entre domaine et normes sociopolitiques d'une part, esthétiques de l'autre, fait partie d'un projet politique précis. Ce projet touche avant tout à la répartition des relations entre les individus et à la normalisation des discours de l'art en fonction des ordres politiques dominants.

<sup>78</sup> On se réfère à l'usage massif, parfois généraliste, des modèles théoriques d'Eugenio Barba et de Jerzy Grotowski (voir la note 12.) On reviendra sur cette question.

plutôt une dimension habitée par des imaginaires et des sensations<sup>79</sup>, une ouverture sur une temporalité fictionnelle mais non moins effective<sup>80</sup>. La spatialité n'est pas un élément extérieur, elle est créée et se métamorphose, à travers des gestes. Ces derniers peuvent être plus ou moins structurés, plus ou moins capables de s'inscrire dans les corps normés ou « déroutés », mais ils construisent néanmoins des horizons épistémologiques à ces pratiques artistiques.

Quoique marginale dans l'étude de la présence, ce genre de conscience écologique est implicitement à l'œuvre dans certains discours sur les arts vivants. La première épreuve en est la mise en évidence d'une mutation des fonctions dramatiques des interprètes eux-mêmes. Cette transformation mériterait plus une étude à elle seule, et nous nous limiterons ici à mentionner l'extension de la théorie du performatif à l'ontologie de la *figure* dans la scène contemporaine. Dans ce cadre de transformation épistémologique, Marco De Marinis et Enrico Pitozzi pensent respectivement à une *menace interne* au statut de l'auteur et à des formes plurielles de *présence* sur scène. Pitozzi conçoit la figure en tant que renversement de l'acteur dit « sujet créateur, doué d'autonomie expressive et présence signifiante. » Ainsi, la figure

véhicule [...] la mise en question radicale du statut du sujet. [...] Tandis que le corps-sujet est en relation avec soi-même, la « figure » est en relation avec ce qui est autre par rapport à soi-même. [En exécutant la *fonction* du personnage] le performer ne représente plus quelque chose ou quelqu'un, mais présente soi-même dans sa radicale altérité<sup>81</sup>.

La figure est donc entendue en tant qu'inscription visible d'une dynamique dramatique – ni forcément subjective, ni humaine. Elle dépasse une dialectique entre Moi et Autre<sup>82</sup> qui paraît parfois « narcissique » ; ainsi, elle représente une variation à la fois sur les configurations de l'image du corps et des compétences du performeur.

Tandis que Pitozzi parle d'une figure incarnée par les performeurs – ou bien, on le verra, par d'autres entités discrètes de la scène – Julie Perrin reprend la question du figurable

<sup>79</sup> J. Perrin, *Figures de l'attention*, cit.

<sup>80</sup> A. Lepecki, *Exhausting Dance*, cit.

<sup>81</sup> E. Pitozzi, *La « figura » oltre l'attore : Verso una estetica digitale*, in *Seminario sull'attore*, dans M. De Marinis (éd.), « Culture Teatrali : Interventi e scritture sullo spettacolo », n° 13, automne 2005, pp. 78-87 (pp. 78-79.) On reviendra sur ces thèmes à la fin du chapitre suivant. Pour approfondir ces réflexions, M. De Marinis, *Dopo l'età d'oro : L'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione*, in *Seminario sull'attore*, cit., pp. 7-28.

<sup>82</sup> À nouveau, une acception individualiste de la présence, centrée sur le « moi » du performeur, est inscrite souvent dans les études à empreinte sémiotique, notamment entre les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, qui s'adressent au *texte scénique* et à la *relation théâtrale* dans leur ensemble : « Plutôt que de *présence* de l'acteur, on pourrait parler du *présent* continuuel de la scène et de son énonciation. [...] Chaque comédien anime le *je* de son personnage, lequel est confronté aux autres (les *tu*.) Pour se constituer en *je*, il doit faire appel à un *tu*, auquel nous prêtons, par identification (c'est-à-dire par identité de vue) notre propre *moi*. Ce que nous retrouvons dans le *corps* de l'acteur *présent* n'est rien d'autre que notre propre corps : d'où notre trouble et notre fascination en face de cette présence étrangère et familière. » P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, cit., p. 270.

chez Georges Didi-Huberman par rapport à l'art chorégraphique, afin d'élaborer une notion de figure en tant que dispositif plutôt liée à la composition d'une spatialité. Si cette dernière « est un ensemble complexe [constitué] par différentes strates d'espaces, selon une sorte de feuilletage permettant d'examiner différents niveaux de l'œuvre structurant la relation au public », la figure implique d'une part « la construction d'une dynamique générale de mise en forme de l'œuvre et d'autre part [...] la fabrication d'un régime de visibilité et d'attention<sup>83</sup>. » Perrin parle de *figures pathétiques* (notion empruntée à Louis Marin) ayant comme correspondants au théâtre divers genres de personnages témoins, qui peuvent « favoriser une focalisation sur un événement, activer un point de vue (*pathique*)<sup>84</sup>. » Dans cette étude, on retiendra plutôt la spécificité performative de la figure proposée par Pitozzi qui nous permettra plus clairement de nous relier à la coparticipation des dispositifs et autres entités discrètes de la scène au potentiel affectif de la pièce. On retrouvera la même opération compositionnelle de mise en forme dont parle Perrin dans la structuration et mobilisation du travail physique et de perception – le travail « d'écoute » ou de présence à soi du performeur – dans un dispositif spécifique de partage du sensible, à savoir, une œuvre. En convoquant Gilles Deleuze, Perrin parle en ce cas de Figure, « un éloignement progressif de la forme pour ce qu'elle représente, ou de la simple représentation du corps de ce qu'il figure, pour amener au figural, à un jeu complexe de forces<sup>85</sup>. » Ce passage, on le verra, paraît décrire une dynamique qu'on retrace notamment dans *Ouverture Alcina*, *Déperdition* et *Self Unfinished*.

Les traditions culturelles et les imaginaires qui nourrissent les figurations des performeurs inscrites dans notre corpus sont vastes et divers. Certains héritent de l'esthétique de la danse et performance postmoderniste, notamment lorsque le travail croise l'esthétique du quotidien incarnée par des danseurs « non entraînés<sup>86</sup> », comme dans les travaux de Sieni au sein de son *Accademia sull'arte del gesto* (Académie sur l'art du geste) et, par d'autres voies, dans *Self Unfinished*. D'autres s'inspirent d'iconographies savantes et anciennes relevant de l'histoire de l'art et d'une sorte d'empreinte classique (à nouveau, chez Sieni, mais également chez Danio Manfredini); d'autres encore relèvent d'une utilisation subtile des technologies de la scène – lumières, sonorisation, appareillages multimédias – en se plaçant dans ce cas dans la riche tradition des avant-gardes théâtrales (par exemple, à nouveau, dans les cas de Danio Manfredini, du Teatro delle

---

<sup>83</sup> J. Perrin, *Figures de l'attention*, cit., pp. 33-34.

<sup>84</sup> Ivi, p. 36.

<sup>85</sup> Ivi, p. 66.

<sup>86</sup> On reviendra sur cette question dans le prochain chapitre, où on va également préciser nos notions pour définir ce genre de danseurs.

Albe et de Myriam Gourfink). Le plus souvent ces univers se rencontrent, collaborent, s'entrelacent. La fonction que ces figures remplissent paraît en tout cas la même : faire reculer l'action dramatique en deçà – ou bien la projeter hors – des psychologismes du personnage, d'une conception humaniste et téléologique de l'histoire et du destin du monde, y compris les dynamiques du politique et du social, en démettant l'opposition nature-culture. Par là, en se limitant au milieu des arts vivants, la figure est un élément dramatique et conceptuel permettant de convoquer et de questionner l'influence d'éléments, de forces et d'agencements non-humains, non subjectivés, non majoritaires. Plus largement, elle expose l'action dramatique – autrement resserrée dans la perspective humaniste et moderniste – à une dimension environnementale « cosmique » suivant Deleuze et Guattari, soustraite dès le début à l'état de nature ou bien dans laquelle, en vertu d'une technicité originaire commune, les plans sensibles de l'« art et [de la] nature se confondent<sup>87</sup>. »

Pour Pitozzi la figuration se relie à la notion de présence qui relève du travail du performeur et s'étend au dispositif scénique en vertu de la perspective gestuelle qu'on vient de décrire. Ainsi, l'enjeu des dispositifs technologiques dévoile quelque chose de plus profond que la prolifération d'effets esthétiques qui multiplie et modifie les compétences de l'acteur-performeur dans le texte spectaculaire ainsi que la perception du spectateur. En ce sens, la présence est le résultat d'un processus spécifique d'incorporation qui, soutient Carrie Noland, joint la fabrication du geste au

processus selon lequel les comportements et les croyances collectives, acquises à travers l'acculturation, sont rendues individuelles et « vécues » au niveau corporel. Il s'ensuit que l'agentivité [*agency*] est la capacité d'altérer les comportements et les croyances acquis, pour des fins qui peuvent être réactives (résistantes) ou bien collaboratives (innovantes)<sup>88</sup>.

C'est pourquoi notre posture méthodologique nous conduit à considérer les implications éthiques et politiques comme à la fois *des pratiques de la présence* et *des présences* en tant que phénomènes de sensation, *qui en résultent* et qu'ici on appelle *figurations*.

Notre contribution se portant d'abord sur des pratiques et des modèles corporels censés être producteurs, porteurs et mobilisateurs de présences, il faut préciser un autre aspect traversant notre corpus : l'utilisation et l'invention de dispositifs de pratique, transmission

---

<sup>87</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce qu'est la philosophie ?*, cit., p. 176.

<sup>88</sup> Texte original : « the process whereby collective behaviors and beliefs, acquired through acculturation, are rendered individual and "lived" at the level of the body. *Agency*, it follows, is the power to alter those acquired behaviors and beliefs for purposes that might be reactive (resistant) or collaborative (innovative) in kind. » C. Noland, *Agency and Embodiment*, cit., p. 9.

et composition dits « anti-formels<sup>89</sup> », relevant à leur tour d'une appropriation des techniques performatives postmodernes, malgré des intentions subtilement différentes. Leur caractère informel serait, en effet, la contrepartie de leur procédé intuitif, de leur appartenance à l'ordre des méthodes critiques d'immanence citées par Massumi. En premier lieu, le corps, ou bien la figure humaine, est problématisé radicalement par rapport aux esthétiques et poétiques « démocratiques » des années soixante. Ce n'est plus seulement la re-contextualisation d'un geste, ou l'opération de sa déconstruction et de son assemblage, qui est politique. Comme l'expliquent Erin Manning, Sally Ann Ness et Carrie Noland, c'est le même processus de fabrication, d'incorporation, d'appropriation où imaginaires et cultures, inscrits dans le corporel et le mental, s'ouvrent à l'espace environnant, engageant ainsi des transformations mutuelles au niveau micropolitique. En outre, ce n'est pas simplement la continuité entre espace quotidien et espace performatif qui est inévitablement politique : c'est la négociation des relations entre ces éléments, la configuration de leur partage du sensible précis et situé. Et c'est une négociation qui ne peut pas se prétendre neutre, ni exclusivement résistante aux normes : tout comme, dans une perspective biopolitique, les techniques du corps et les techniques de soi prennent forme et se transforment en fonction des intentions qui les mobilisent ; la présence est un phénomène de sensation qui peut être chargé d'intentions normatives tout comme subversives.

### **I.1.5 Pratiques et phénomènes de présence, des questions écologiques**

En résumé, au niveau des pratiques corporelles et compositionnelles de la présence, ce qui fait la différence ce n'est pas l'émergence de répertoires techniques inédits, mais les genres de relations que les variables humaines et non humaines, les forces subjectives, présubjectives et intersubjectives engagent au moment de la pratique, de l'invention, du « jeu. » Car ce sont ces dynamiques qui, dans les créations que nous considérons, vont

---

<sup>89</sup> Cette notion, proposée récemment par Isabelle Ginot, définit un ensemble de techniques corporelles et de danse, y compris les pratiques somatiques, introduites dans la pratique performative à partir des expérimentations postmodernes des années soixante-dix, dont des traits communs sont un travail processuel, physique et de perception (plutôt qu'un répertoire formel), l'extension du champ de détermination du geste dansé à des territoires auparavant inexplorés et la démocratisation de la pratique de danse à la diversité corporelle et sensorimotrice. I. Ginot, *Du piéton ordinaire*, texte en cours de publication dans un ouvrage collectif sous la direction de Michel Briand (parution en 2017.) Une traduction italienne (*Sul comune pedestre*, trad. par M. De Giorgi) est disponible dans *Divenire amatore, Divenire professionista. Teorie della pratica ed esperienze tra creazione artistica e partecipazione*, « Antropologia e Teatro : Rivista di Studi », n° 7, pp. 151-173, consulté sur le site de la revue : <https://antropologiaeteatro.unibo.it/article/view/6265>. (Dernier accès : 22 décembre 2016.)

suggérer les stratégies de composition et, par là même, le format de l'œuvre. Ce constat nous inscrit dans une généalogie de pensée écologique qui, dans la tradition philosophique contemporaine, considère l'interdépendance d'au moins trois plans : le psychique, le social et l'environnemental<sup>90</sup>. À ceux-ci, on pourrait ajouter le plan gestuel, le plan des significations culturelles et des modalités de relation sujet-monde ré-activables en particulier au sein d'une expérience performative.

Or, il existe heureusement des indications pour ceux qui souhaitent prendre part à ce tournant écologique ou écosophique. Isabelle Stengers parle d'une *écologie des pratiques*

n'[ayant] pas l'ambition de décrire les pratiques « telles qu'elles sont » [...]. Elle vise à la construction d'« identités pratiques » nouvelles pour les pratiques, c'est-à-dire, de nouvelles possibilités, pour elles, d'être présentes, en d'autres mots de se connecter. Par conséquent, elle n'approche pas les pratiques telles qu'elles sont [...] mais telles qu'elles peuvent devenir. Peut-être que, alors, on peut parler à nouveau d'une sorte de progrès, mais, comme dit Brian Massumi, ce serait un progrès amené par une « technique sociale d'appartenance » [« *social technology of belonging* »], tournées vers les nombreuses pratiques divergentes et leurs praticiens en tant que tels, pas un progrès lié à un quelconque genre de Vérité. [...] Une écologie des pratiques peut être une instance de ce que Gilles Deleuze appelait « penser par le milieu » [« *thinking par le milieu* »], en utilisant le double sens français de milieu, à la fois à la moitié et les environs ou l'habitat. [...] « Par le milieu » [« *With the surrounding* »] signifierait qu'aucune théorie ne donne le pouvoir de démêler quelque chose de son environnement particulier, c'est-à-dire, d'aller au-delà du particulier vers quelque chose qu'on serait capable de reconnaître et de saisir en dépit des apparences particulières. C'est pourquoi l'écologie doit toujours être une étho-écologie<sup>91</sup>.

Dans la perspective des écologies des pratiques de la présence, l'épistémologie des pratiques somatiques d'une part, et l'analyse du geste dansé de l'autre, constituent des outils efficaces. On a déjà vu comment l'analyse du geste dansé permet de remettre en question l'événement gestuel qui fait la vitalité d'une œuvre, avec toutes les implications politiques remarquées par Ramsay Burt ou Laurence Louppe quant à la normalisation des modèles et des imaginaires esthétiques dont les pièces sont porteuses<sup>92</sup>. La connaissance des discours sur les pratiques somatiques, en continuité avec d'autres pratiques

---

<sup>90</sup> Voir F. Guattari, *Les trois écologies*, Galilée, Paris 1989.

<sup>91</sup> Texte original : « An ecology of practices does not have any ambitions to describe practices "as they are" [...]. It aims at the construction of new "practical identities" for practices, that is, new possibilities for them to be present, or in other words to connect. It thus does not approach practices as they are [...] but as they may become. Maybe we can then speak again about some sort of progress, but, as Brian Massumi puts it, it would be a progress brought about by a "social technology of belonging", addressed to the many diverging practices and their practitioners as such, not a progress linked to any kind of Truth. [...] An ecology of practices may be an instance of what Gilles Deleuze called "thinking par le milieu", using the French double meaning of milieu, both the middle and the surroundings or the habitat. [...] "With the surrounding" would mean that no theory gives you the power to disentangle something from its particular surroundings, that is, to go beyond the particular towards something we would be able to recognise and grasp in spite of particular appearances. Here it becomes clear why ecology must always be etho-ecology. » I. Stengers, *Introductory notes...*, cit., pp. 186-187.

<sup>92</sup> Voir respectivement la note 29 et la note 41.

corporelles intuitives dans le cadre des dites « techniques anti-formelles », nous permet d'aller plus loin. Elle nous permet de comprendre comment un autre enjeu de ces écologies des pratiques est la mise en question de la subjectivité par le dépassement du dualisme corps-esprit qu'on a déjà cité, autant que de celui entre « Je » conscient et inconscient. Échapper à ce dualisme permet de faire émerger et d'impliquer dans le travail performatif de la matière<sup>93</sup> la vitalité et l'énergie d'une présence : une dimension informelle du sensible, hors des psychologismes que pourtant les modèles modernistes accordaient au seul personnage, sur le plan fictionnel, et au seul « Je » sur le plan du réel. Les pratiques somatiques, et notamment les études épistémologiques conduites par des praticiens et chercheurs, ont permis, à partir du début des années deux mille, de donner voix et volume à la contrepartie corporelle et perceptive des processus d'apprentissage, des relations avec l'environnement, et de l'inscription des savoirs dans ce qu'on appelle le corps. En même temps, en exposant les tendances normatives qui sous-tendent les écrits des praticiens fondateurs, les branches critiques de ces études ont mis en avant les systèmes de croyance, de validation et de normalisation des gestes et des corps là où ils étaient subtilement naturalisés. Nos sources sur l'épistémologie du geste renvoient à ce genre de perspective, permettant non seulement d'éclaircir en quoi consisterait l'incorporation – peut-être le processus performatif par excellence dans l'étude des arts vivants –, mais aussi de repenser de façon radicale les notions de geste, subjectivité et corps à partir des processus d'incorporation eux-mêmes.

### **I.1.6 La présence dans les écologies et les théories des affects**

Ce que l'on appelle ici présence s'inscrit dans un autre tournant de la pensée et pratique écologique au xx<sup>e</sup> siècle : la politique des affects. Par affect on va entendre pour l'instant la contrepartie informelle des forces inscrivant les corps et les gestes, des phénomènes de sensations qui précèdent la singularité psychique et émotionnelle. Nous allons préciser notre vocabulaire dans quelques lignes. Sur la base de la pensée post-foucauldienne, minoritaire et écologique qu'on a jusqu'ici tracée, les théories esthétiques et politiques des affects et l'approche écologique nous offrent des outils conceptuels et des méthodes pour articuler les enjeux des gestes, des imaginaires et des relations de pouvoirs inscrits dans

---

<sup>93</sup> Expression employée par E. Fischer-Lichte, donnant le titre à un des chapitres centraux de *Estetica del performativo*, se référant à la capacité autopoïétique de la performance à produire sa propre matière, dont la corporéité, la présence, la spatialité, etc. (E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., pp. 133-238.)

l'expérience d'une performance. On a vu que, dans le cas des études sur la présence, la persistance de ce « je-ne-sais-quoi » ne relève pas uniquement de la tradition phénoménologique qui contribuerait à la théoriser, mais également du court-circuit des discours esthétiques, de plus en plus imbriqués par leurs propres stratégies discursives. Leur référence primaire réside dans l'enveloppe discursive sur l'œuvre, sur des imaginaires normés et cristallisés, formant à leur tour une structure qu'on a d'ailleurs déjà nommée opaque<sup>94</sup>.

La cristallisation des ontologies et des esthétiques de la présence est donc un effet inhérent aux stratégies discursives d'une théorie, notamment théâtrologique et d'empreinte poststructuraliste, qui ressent le besoin de s'articuler par une dialectique entre soi-même et un supposé objet esthétique complètement « autre », réifié et détaché. Cette dialectique arrive peut-être à offrir des catégories utiles pour comprendre quelles pratiques sont à la base d'un certain effet de vitalité sur scène et les valeurs socioculturelles que le contexte attribue à cette vitalité. Pourtant, ce genre d'approche « en tonalité majeure », pour reprendre encore Stengers<sup>95</sup>, n'arrive pas à exprimer la portée intrinsèquement politique et culturelle des pratiques, à savoir la modalité par laquelle pratiques et praticiens *font milieu* et produisent des savoirs situés, qui à leur tour sont à évaluer dans le milieu bien que leur identité ne soit pas resserrée dans ses limites<sup>96</sup> :

L'articulation est toujours locale. Il n'y a pas d'ouvertures générales de la frontière ; par contre, une contradiction (soit/soit) [(either/or)] a été transformée en contraste (et, et). Cette réussite est [...] un événement cosmopolitique, accentuant le fait qu'il ne peut pas être produit par une argumentation discursive<sup>97</sup>.

Donc, à nouveau, il est question de choisir comment procéder, d'assumer la responsabilité de ce choix et d'où repérer ses propres ressources – motivations, engagements, désir de relation à l'objet ou phénomène en question – et bien évidemment les outils conceptuels permettant d'avancer dans cette articulation du discours au lieu d'en proposer une exhaustion, une défaite, une démise totale. L'objet et les motivations ayant déjà été esquissés, il faudra continuer par la méthode, cette fois en expliquant comment un

---

<sup>94</sup> I. Ginot, C. Roquet, *Une structure opaque. Les « accumulations » de Trisha Brown*, dans C. Rousier (éd.), *Être ensemble : Figures de la communauté en danse depuis le XX<sup>e</sup> siècle*, Centre national de la danse, Pantin 2003, pp. 252-273.

<sup>95</sup> I. Stengers, *Introductory notes...*, cit., pp. 186-187.

<sup>96</sup> Idem, p. 189.

<sup>97</sup> Texte original : « The articulation is always a local one. There is no general opening of the border; instead a contradiction (either/or) has been turned into a contrast (and, and.) This achievement is [...] a cosmopolitical event, emphasizing that it cannot be produced by discursive argumentation. » I. Stengers, *Introductory notes...*, cit., pp. 193-194.

placement écologique sur la présence – la méthode que nous choisissons – nous conduira à nous servir d'une théorie des affects :

S'il doit y avoir une écologie des pratiques, les pratiques ne doivent pas être défendues comme si elles étaient faibles. Le problème, pour chaque pratique, c'est comment nourrir sa propre force, rendre présent ce qui fait penser et sentir et agir les praticiens. Mais c'est un problème qui peut aussi bien produire une intimité expérimentale [*experimental togetherness*] parmi les pratiques, une dynamique d'apprentissage pragmatique de ce qui fonctionne et comment. Ceci est le genre de « milieu » actif, nourrissant, dont les pratiques ont besoin afin de pouvoir répondre aux défis et expérimenter les changements, autrement dit, déplier leur propre force<sup>98</sup>.

Ainsi, nous allons tout de suite reprendre notre thèse initiale : la théorie des affects et, plus précisément, une théorie politique des affects qui a émergé dès le début du siècle courant dans le milieu philosophique post-deleuzien et post-guattarien nous sert à déjouer les dichotomies entre présence et absence, corps et esprit, sujet et objet et les impasses qu'elles créent souvent dans la littérature sur la présence. Ce mariage conceptuel est mis à l'épreuve par les analyses d'œuvres dans la seconde partie de cette étude, mais nous allons l'essayer déjà dans le prochain chapitre. Il s'agira maintenant d'introduire les notions clés et quelques premières considérations sur la dimension des affects en tant que fantôme de l'enveloppe discursive sur la présence.

### **I.1.7 Un phénomène affectif**

Qu'est-ce qu'on entend par affect ? La question paraît immédiatement problématique, car, avoue Brian Massumi, il n'existerait aucun vocabulaire culturel-théorique à ce sujet<sup>99</sup>. Plus précisément, ce vocabulaire est le résultat d'une théorisation systématique récente et donc insuffisamment partagée<sup>100</sup>. Il faut par contre remercier les études sur les pratiques performatives, les épistémologies du geste et des pratiques somatiques engagées dans l'investigation des enjeux corporels de ce que l'on entend par politique des affects, dont

---

<sup>98</sup> Texte original : « If there is to be an ecology of practices, practices must not be defended as if they are weak. The problem for each practice is how to foster its own force, make present what causes practitioner to think and feel and act. But it is a problem which may also produce experimental togetherness among practices, a dynamics of pragmatic learning of what works and how. This is the kind of active, fostering "milieu" that practices need in order to be able to answer challenges and experiment changes, that is, to unfold their own force. », Ivi, p. 195.

<sup>99</sup> B. Massumi, *The Autonomy of Affect*, « Cultural Critique », n° 31, automne 1995, pp. 83-109 (p. 88.)

<sup>100</sup> Pour un aperçu des aspects fondamentaux des recherches de Massumi, voir le recueil de conversations de l'auteur dans B. Massumi, *The Politics of Affect*, cit.

cette thèse bénéficie. Rappelons ici nos références : Erin Manning, Carrie Noland et, plus récemment, Enrico Pitozzi<sup>101</sup>.

Or, bien évidemment, la pensée de Massumi est inscrite dans le lignage de Gilles Deleuze et de Félix Guattari, les premiers à tenter une définition des affects dans la pensée contemporaine et, surtout, à les penser en tant que forces non humaines et prépersonnelles. On doit au célèbre essai *Qu'est-ce que la philosophie ?* la théorisation des affects en tant que *paysages ou devenirs non humains de l'homme*, c'est-à-dire des forces prépersonnelles et non linguistiques qui habitent ce dernier tout comme l'environnement<sup>102</sup>. Les affects et les percepts, qu'on a appelés phénomènes de sensation, demeurent en tant que tels dans une dimension avant ou hors du sujet :

Les percepts ne sont plus des perceptions, ils sont indépendants d'un état de ceux qui les éprouvent ; les affects ne sont plus des sentiments ou affections, ils débordent la force de ceux qui passent par eux. Les sensations, percepts et affects sont des *êtres* qui valent par eux-mêmes et excèdent tout vécu. Ils sont en absence de l'homme [...] parce que l'homme [...] est lui-même composé de percepts et d'affects. L'œuvre d'art est un être de sensation, et rien d'autre : elle existe en soi<sup>103</sup>.

Cet ensemble d'intensités, de couches intensives et dynamiques – en empruntant le modèle corporel de Baruch Spinoza – traduirait d'ailleurs le Corps sans Organes à partir de la notion d'Antonin Artaud<sup>104</sup>. En effet, dès le début de sa théorisation, l'affect n'est pas séparable du corps qu'il habite, qu'il mobilise ; plus précisément c'est la dimension intensive, donc forcément qualitative, de l'affect qui va dénoter le phénomène corporel. Précurseur par excellence de la théorisation des affects, Spinoza part en effet d'une définition du corps en tant que ce qui affecte et est capable d'affecter<sup>105</sup>.

Pour Brian Massumi aussi, l'affect n'est qu'intensité, et se distingue d'abord de l'émotion qui serait « un contenu subjectif, la fixation sociolinguistique de la qualité d'une expérience qui, dès ce moment, est définie comme personnelle<sup>106</sup>. » En proposant une définition peut-être excessivement rigide, il continue en déclarant l'affect « non qualifié. En tant que tel, il

---

<sup>101</sup> Pitozzi dédie à quelques réflexions dans les conclusions d'un article inédit, E. Pitozzi, *Aux bords de l'audible : une étude sur les Théâtres du son*, à paraître dans « Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry », n. p.

<sup>102</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce qu'est la philosophie ?*, cit., p. 160.

<sup>103</sup> Ivi, pp. 154-155.

<sup>104</sup> Voir aussi les réflexions à ce propos de M. Bernard, *Essai d'analyse du concept d'organisme. Ses implications philosophiques ou épistémologiques et conséquences dans les discours et la pratique de la danse*, dans M. Bernard, *De la création chorégraphique*, cit., pp. 25-77 (pp. 63-71.)

<sup>105</sup> B. Spinoza, *Éthique* [1677] trad. par R. Misrahi, Éditions de l'éclat, Paris 2005. Voir également B. Massumi, *The Politics of Affect*, p. IX, 3-4, 48-50, 202.

<sup>106</sup> Texte original : « An emotion is a subjective content, the socio-linguistic fixing of the quality of an experience which is from that point onward defined as personal. » B. Massumi, *The Autonomy of Affect*, cit., p. 88.

n'est ni appropriable ni reconnaissable, et par conséquent il résiste à la critique<sup>107</sup>. » En traitant du phénomène de la présence du point de vue cognitif – celui qui ne serait pas, selon Power, un trait exclusif de la situation performative – Mel Slater opère une distinction similaire en relation à la notion de présence comme expérience fictionnelle dans le cadre des environnements virtuels, ce qui nous aide à éclaircir cette non-connotation de l'affect.

La présence concerne la forme, dans la mesure où l'unification des données sensorielles simulées et des transformations perceptives produisent un « lieu » cohérent « dans » lequel on est et dans lequel il peut y avoir le potentiel pour agir. [...] Quand on est présent, les systèmes nerveux perceptif, vestibulaire, proprioceptif et autonome sont activés de façon similaire à celle des mêmes situations dans la vie réelle. Même si, au niveau cognitif, on sait ne pas se trouver dans une situation de la vie réelle, on aura tendance à se comporter comme si l'on y était [...]. La présence est dissociable de l'émotion. La première, c'est la forme. La seconde, c'est le contenu. *L'on peut choisir d'exploiter un contenu émotionnel afin d'évaluer s'il y a de la présence* [...] pourtant, le fait même que l'on peut faire cela, c'est une autre façon d'affirmer que *la présence et la réponse émotionnelle sont logiquement différentes*. [...] De la présence se dissocient des aspects expérientiels tels que la participation [*involvement*], l'intérêt et l'émotion. Celles-ci concernent le contenu de l'expérience<sup>108</sup>.

Si l'on substitue le terme présence par celui d'affect, voici décrit le même rapport que ce dernier entraîne, selon Massumi, avec l'émotion. Ceci serait la dynamique « objective », car prépersonnelle et strictement intensive, voire énergétique, de l'expérience sensible. Celle qui, en effet, ouvrirait la voie à la subjectivation de l'expérience. Dans cette étude, on va proposer donc une distinction entre affect, émotion et affection, en entendant par cette dernière le côté actuel et percevable de l'affect avant sa « fixation sociolinguistique » – pour reprendre Massumi – qui en ferait un ressenti tout à fait personnel. Cette distinction nous sert à remarquer la nature processuelle et graduelle de l'inscription des affects dans l'expérience subjective.

---

<sup>107</sup> Ibidem.

<sup>108</sup> Texte original : « Presence is about form, the extent to which the unification of simulated sensory data and perceptual processing produces a coherent 'place' that you are 'in' and in which there may be the potential for you to act. [...] When you are present your perceptual, vestibular, proprioceptive, and autonomic nervous systems are activated in a way similar to that of real life in similar situations. Even though cognitively you know that you are not in the real life situation, you will tend to behave as if you were [...]. Presence is separable from emotion. The first is form. The second is content. *You may choose to use an emotional content to test whether there is presence* [...] but the very fact that you can do this is another way to say that *presence and emotional response are logically distinct*. [...] Separate from presence are aspects of an experience such as involvement, interest and emotion. These have to do with the content of the experience. » M. Slater, *A Note on Presence Terminology*, « Presence Connect », vol. 3, n° 3, pp. 2-4, consulté sur le site du *Department of Computer Science*, University College, Londres: <http://publicationslist.org/melslater> (accès : 5 octobre 2015.) Il est à noter que par contre sa définition de présence – reprise par Giannachi et Kaye dans leurs expérimentations dans des environnements virtuels – n'est pas tout à fait significative pour notre discours : « Presence is considered as a perceptual mechanism for selection between alternative hypotheses : "I am in this place" and "I am in that place" ("I am confused"). [...] The issue of presence is interesting only when there are competing signals from at least two environments. [...] How the participant scan-senses the environment will depend upon which interpretation is dominant. » M. Slater, *Presence and the Sixth Sense*, in « Presence », vol. 11, n° 4, août 2002, p. 345, 347. La définition est reprise dans N. Kaye, G. Giannachi, *Acts of Presence*, cit. Pour approfondir, voir aussi G. Giannachi, N. Kaye (éds), *Performing presence*, cit.

L'affect, continue Massumi, est asocial, mais non présocial en ce qu'il comprend des éléments sociaux, « il les mêle avec d'autres appartenant à d'autres niveaux de fonctionnement, et les marie selon une logique différente<sup>109</sup>. » Ainsi le corps, selon l'expression de Carrie Noland, est à son tour à considérer en tant que *matériel hôte*, prenant la conformation et les qualités du mouvement qu'il habite<sup>110</sup>. En cela, l'affect se reconnaît au centre de tout discours phénoménologique et écologique considérant le corps, le geste et leurs agencements non pas inscrits entre le corps et l'esprit, mais entre visible et invisible ; non pas entre présence et absence, mais dans le(ur) milieu. L'aspect qui nous intéresse encore plus, c'est que l'affect s'étend entre le virtuel et l'actuel, nous permettant de soutenir une approche intrinsèquement paradoxale.

Le corps ne se contente pas d'absorber des pulsions ou des stimulations discrètes ; il déplie des *situations* [contexts], il déplie des volitions et des cognitions qui ne sont rien si elles ne sont pas situées. [...] Comment cela peut-il être ? Seulement si la *trace* d'actions passées y compris la *trace de leurs situations* est gardée dans le cerveau et en chair et en os, mais hors de l'esprit et hors du corps entendus en tant qu'intériorités qualifiables, respectivement active et passive, esprit dirigeant et matière muette. Seulement si les actions et les situations du passé sont [...] réactivées de manière autonome, mais non accomplies ; commencées, mais non complétées. L'intensité, c'est le *commencement*, c'est l'action et l'expression naissante [...]. Ce qui arrive trop vite pour être arrivé [to have happened] est, en fait, *virtuel*. Le corps est aussi immédiatement virtuel qu'il est actuel. Le virtuel, le lot pressant des commencements et des tendances, c'est un domaine du *potentiel*. C'est dans le potentiel que le futur se mêle directement avec la dimension du passé, que l'intérieur est replié [...]<sup>111</sup>.

Le paradoxe consiste en un accès double à l'expérience sensible qui voit à la fois son côté subjectif et sa contrepartie « objective » et qui considère les deux en tant que deux moments, intervalles, possibles dimensions se dégageant de l'expérience des sensations. En retenant la notion d'affect en tant que « catégorie prépersonnelle » et pré-identitaire, d'après Félix Guattari, on peut pourtant aller plus loin. On peut retracer l'affect en deçà de la fixation d'imaginaires et de la dimension émotionnelle qui seraient à la base des présences selon l'acception de « procédures partitionnelles-et-dramaturgiques » qu'en donne Power. Si l'imaginaire est convoqué, au moins dans le travail des interprètes dans

<sup>109</sup> B. Massumi, *The Autonomy of Affect*, cit., p. 91.

<sup>110</sup> C. Noland, *Agency and Embodiment*, cit., p. 213.

<sup>111</sup> Texte original : « The body doesn't just absorb pulses or discrete stimulations ; it infolds *contexts*, it infolds volitions and cognitions that are nothing if not situated. [...] How could this be so? Only if the *trace* of past actions *including a trace of their contexts* were conserved in the brain and in the flesh, but out of mind and out of body understood as qualifiable interiorities, active and passive respectively, directive spirit and dumb matter. Only if past actions and contexts were [...] autonomically reactivated, but not accomplished; begun, but not completed. Intensity is *incipience*, incipient action and expression [...] Something that happens too quickly to have happened, actually, is *virtual*. The body is as immediately virtual as it is actual. The virtual, the pressing crowd of incipiences and tendencies, is a realm of *potential*. In potential is where the future combines, unmediated, with pastness, where insides are infolded [...]. » B. Massumi *The Autonomy of Affect*, cit., pp. 90-91.

notre cas d'étude, c'est en fait pour mobiliser la portée intensive que ces procédés d'affections impliquent et déclenchent. Ce qui n'empêche, bien évidemment, que les imaginaires, les émotions et les mémoires soient en soi travaillés, exploités dans l'économie de la performance et de la relation spectaculaire. Mais l'ordre de travail qui le sous-tend n'est « plus » autoréférentiel ni intime – au sens de clos, privé, enfermé – ni symbolique, ni représentationnel.

L'affect colle à la subjectivité [...]. Seulement, il colle aussi bien à la subjectivité de celui qui en est l'énonciateur qu'à celle dont il est le destinataire et, ce faisant, il disqualifie la dichotomie énonciative : locuteur-auditeur [...] sa délimitation n'est pas discursive, c'est-à-dire n'est pas fondée sur des systèmes d'oppositions distinctives se déclinant selon des séquences d'intelligibilité linéaire et se capitalisant dans des mémoires informationnelles compatibles les unes avec les autres. Assimilable en cela à la durée bergsonienne, l'affect ne relève pas de catégories extensionnelles susceptibles d'être nombrées, mais de catégories intensives et intentionnelles, correspondant à un auto-positionnement existentiel. [...] il n'est aucunement le corrélat passif de l'énonciation, mais son moteur<sup>112</sup>.

En retraçant les mêmes instances dans les pensées spinozienne et bergsonienne, Massumi continue tout en considérant qu'au moment immédiat et insaisissable de l'affection, un redoublement de cette rencontre a lieu au niveau perceptif ; cette *trace* ou *forme* crée « une tendance, un potentiel, sinon déjà l'appétit<sup>113</sup> », une sorte d'abstraction qui permet à cette rencontre de se répéter ou de se réactiver de manière autonome. Et enfin, au niveau cognitif, « La réflexion consciente est le redoublement de cette abstraction dynamique sur soi-même<sup>114</sup>. » Le paradoxe, c'est donc cette coparticipation des affects – les forces – et des affections – leurs imbrications à des entités discrètes – à des instances subjectives, présubjectives, physiologiques et psychiques dans la conformation de toute expérience sensible, y compris celle appelée « présence. » Objets et sujets seraient des devenirs discrets de l'expérience, mais non dans un sens radicalement relativiste : plutôt d'un point de vue qui explique, à nouveau, le processus épistémologique sous-tendu à toute pratique d'incorporation, de subjectivation d'une expérience ou bien d'un geste. L'affect est donc

cette condition à double-face [*double-sidedness*], la participation simultanée du virtuel dans l'actuel et de l'actuel dans le virtuel, lorsque l'un émerge de et revient à l'autre. L'affect est cette condition à double-face *telle qu'elle est vue du côté de la chose actuelle*, formulée dans ses propres perceptions et

<sup>112</sup> F. Guattari, *Ritournelles et affects existentiels*, « Chimères : Revue des schizoanalyses », n° 10, hiver 1990, pp. 1-15 (p. 1-3), consulté sur le site de la revue : [http://www.revue-chimeres.fr/drupal\\_chimeres/files/07chi03.pdf](http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/07chi03.pdf). (Dernier accès : 10 octobre 2015.)

<sup>113</sup> B. Massumi, *The Autonomy of Affect*, cit., pp. 92-93.

<sup>114</sup> Ivi, p. 93.

cognitions. L'affect, c'est le *virtuel en tant que point de vue*, à condition que la métaphore visuelle soit employée avec prudence. [...] Les affects sont des *perspectives virtuelles synesthésiques* ancrées dans (et fonctionnellement limitées par) ce qui existe actuellement, les choses particulières qui les incarnent. L'*autonomie* de l'affect, c'est sa participation au virtuel. *Son autonomie, c'est son ouverture [openness]*<sup>115</sup>.

Pour donner un exemple plus direct, il suffit de revenir à l'exemple de l'expérience du toucher et de l'être touché de Maurice Merleau-Ponty, cité par Michel Bernard et par Hubert Godard, qui l'emploie dans la description du chiasme intrasensoriel<sup>116</sup>. Dans l'expérience du toucher, la corporéité serait redoublée simultanément en celle qui touche et celle qui est touchée, à la fois objet et sujet de cet événement. Mais, afin d'être plus précis, il faudrait plutôt dire que le chiasme élucidant par excellence le mécanisme de l'affection est le parasensoriel, décrivant la microspatialité s'étendant de la perception du stimulus et l'énonciation de cette expérience à d'autres « niveaux de fonctionnement », dont celui conscient.

Il y a donc, dans la pratique de la présence, une quasi-identité avec une pratique consciente d'incorporation : un « présencer » (*presencing*)<sup>117</sup>, pour étendre une notion employée par Power dans la dimension épistémologique de l'incorporation d'un geste ; un *embodied gesturing*, par les mots de Noland, et une *technicité originaire*, selon Manning<sup>118</sup>. Sur un plan de la continuité de transformation, explique Massumi, on peut distinguer la technicité des devenirs des vivants et celle des non-vivants parce que les premiers sont connotés par un « centre d'indétermination. » Ceci fait en sorte que toute relation qu'ils engagent avec l'environnement et les autres entités qui l'habitent est nécessairement non directe mais médiée. L'enchaînement des causalités est donc délinéarisé par ce dispositif – qui pour le philosophe est d'ordre neurologique et cognitif –

---

<sup>115</sup> Texte original : « [...] this double-sidedness, the simultaneous participation of the virtual in the actual and the actual in the virtual, as one arises from and returns to the other. Affect is this two-sidedness *as seen from the side of the actual thing*, as couched in its perceptions and cognitions. Affect is *the virtual as the point of view*, provided the visual metaphor is used guardedly. [...] Affects are *virtual synaesthetic perspectives* anchored in (functionally limited by) the actually existing, particular things that embody them. The *autonomy* of affect is its participation in the virtual. *Its autonomy is its openness.* » Ivi, p. 96.

<sup>116</sup> Les chiasmes sensoriels constituent la corporéité comme phénomène complexe qui traverse à la fois la dimension physique de la perception et sa contrepartie *fictionnelle*. Bernard profile les trois chiasmes de Merleau-Ponty, à savoir intrasensoriel, intersensoriel, parasensoriel – qui regardent respectivement la coexistence d'une modalité active et passive du sentir dans toute manifestation sensorielle ; la correspondance mutuelle des sens qu'on appelle aussi synesthésie ; l'articulation étroite ou bien l'homologie entre l'acte de percevoir et d'énoncer –, et propose la définition d'un chiasme intercorporel, concernant « le rapport des corporéités entre elles et, par conséquent, la manière dont elles se rendent visibles les unes aux autres, et *a fortiori* s'exposent sur scène. Voir M. Bernard, *Les fantasmagories de la corporéité spectaculaire ou le processus simulateur de la perception*, pp. 85-94 (pp. 90-94) et M. Bernard, *Sens et fiction*, ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels, pp. 95-99. Les deux textes sont recueillis dans M. Bernard, *De la création chorégraphique*, cit. Voir aussi M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, cit.

<sup>117</sup> C. Power reprend S. B. dans *Presence in Play*, cit., p. 190.

<sup>118</sup> C. Noland, *Agency and Embodiment*, cit., pp. 2-3 (voir la note 66) et E. Manning, *Politics of Touch*, cit., p. XII-XIII (voir la note 41.)

et reconstitué par un changement de direction, une diffraction entre réception et réaction<sup>119</sup>. Cette distinction ferait de l'indétermination de la présence son appartenance à un univers non seulement humain et présubjectif, car la présence serait plus précisément propre à *l'émergence d'une force d'affection* par l'effet de ce « centre d'indétermination. » En même temps, l'indétermination cisèlerait la seule différence possible entre présences objectives et non objectives<sup>120</sup> ou bien, pour mieux dire, entre présences des figures – entendues comme fonctions dramatiques animées, incarnées et douées de subjectivité – et présences objectives, émergeant des dispositifs scéniques. Considérer le dispositif, les machines et les installations à la lumière de la présence nous conduira donc aussi à questionner le statut de cette notion par rapport au regard (du performeur et du spectateur) et, plus généralement, aux régimes d'attention demandés par chaque plan chorégraphique et dramaturgique. Pour l'instant, les mots d'Enrico Pitozzi permettent de comprendre la direction de notre réflexion :

[P]ar la médiation des technologies, les gradations de présence s'organisent sur scène [et] nous permettent de prendre conscience du fait que [...] toute image du corps est en réalité un processus non linéaire de composition, que toute matière est un événement, tous les états sont des mouvements et que tous les éléments – physiques, chromatiques et sonores – sont un phénomène transitoire<sup>121</sup>.

On peut se limiter à noter, par là, que la logique de l'affect et donc de la présence, est celle des gradations ou bien des modulations constantes<sup>122</sup>. Mais, en tant que logique écologique, elle n'est compréhensible qu'à partir d'une pensée, d'une agentivité radicalement esthétique-et-politique. C'est une configuration qui va émerger des pratiques performatives lors des analyses d'œuvres.

On a esquissé ici une possible alliance parmi des théories qui non seulement impliquent l'élaboration des concepts mais qui nécessitent, pour exister, le développement d'une pratique de la pensée selon une *éthique* précise, à la Stengers. Celle-ci n'est pas contenue dans le discours mais *l'informant* ; elle est une éthique dont les théoriciens ne sont pas propriétaires, mais qu'ils fabriquent et partagent dans chaque contexte avec d'autres genres de praticiens. Autrement dit, en nous plongeant dans l'aventure de l'analyse des œuvres à la lumière de la présence et de la politique des affects, il s'agira d'en suivre des enjeux dans des temporalités et des mobilisations qui dépassent la

---

<sup>119</sup> Massumi, *The Autonomy of Affect*, cit. pp. 97-98.

<sup>120</sup> E. Pitozzi, *Figurazioni*, cit., pp. 107-108. On y reviendra dans le prochain chapitre.

<sup>121</sup> Ivi, p. 125.

<sup>122</sup> Ivi.

dimension et l'événement du spectacle. Des temporalités qui fabriquent un certain devenir de l'œuvre au-delà même des traces « vitalistes » et plus proprement kinésiques qu'elle a engendrées lors de l'expérience en temps réel de la relation spectaculaire. Et ce genre de traces va constituer d'autres savoirs, techniques, œuvres et objets qu'on a essayé de déplier dans cette étude. L'éthique et la politique des affects vont en outre croiser la question du regard dans le prochain chapitre, en dévoilant comment la présence est une fiction s'instaurant au milieu de cette relation.

## **I.2 Écarts et retours à la théâtralité. Pour une épistémologie des pratiques de la présence ?**

À cette question, portant sur l'utilité potentielle d'une approche épistémologique des pratiques et esthétiques de la présence, ce chapitre essaiera de donner une réponse, cependant non exhaustive. Pour cela, on déploiera d'une part les définitions courantes de la présence et, de l'autre, les instances que nos cas d'étude paraissent formuler et présenter à leurs publics. On esquissera par là un dialogue expérimental entre expérience et littérature, témoignage personnel et théories communes. Il convient par conséquent de résumer, tout d'abord, ce qui fait notre proposition dans le cadre d'une écologie des pratiques de la présence. Dans le premier chapitre de cette première partie on a fait le choix de s'inscrire dans un plan d'ontologies des pratiques « en tonalité mineure », à savoir centrées non pas sur une définition finie mais plutôt, d'après Isabelle Stengers, sur des restitutions de ce que ces pratiques – et leurs théories également – peuvent devenir<sup>123</sup>. C'est ainsi que notre objet d'étude prend des traits épistémologiques. Cela dans le sens où on reconnaît une nature essentiellement fictionnelle de la présence relevant des théories et de la doxa, c'est-à-dire aux niveaux macropolitique et micropolitique, celui du travail sur le geste et sur la perception. Ce genre de fiction sur les deux plans engendre une subtile et évasive formulation de savoirs et d'imaginaires s'inscrivant au fond des corps des praticiens – qu'ils soient théoriciens, performeurs ou les deux à la fois. Au moins pour les artistes et les auteurs que nous considérons, l'accès à ces deux plans, et leur porosité mutuelle, « produisent la présence » en tant que phénomène méta-esthétique, porteur par excellence d'instances culturelles et politiques à large échelle, et plus simplement comme « négociation entre l'acteur, le texte ou la

---

<sup>123</sup> I. Stengers, *Introductory notes...*, cit., p. 186.

“partition” et le public<sup>124</sup>. Les dimensions performatives de ce qu’on dénomme généralement présence se situent donc dans les microdynamiques constituant le fond du geste, mais également dans des imaginaires poétiques-et-politiques précis du corps, ainsi que dans certains genres de méthodes compositionnelles de la mise en scène qu’on a esquissés dans le chapitre précédent.

Les créations de notre corpus avancent des propositions spécifiques d’articulation de la présence à partir du travail du performeur. Par là, elles engagent des politiques des affects<sup>125</sup> et de partage du sensible conçues, réalisées et convoquées en tant que forces transformatrices, plus ou moins subversives, des conventions esthétiques et interactionnelles de la relation théâtrale. Nous allons maintenant retracer ces formes dynamiques de la présence au sein des aspects compositionnels plutôt que de les considérer simplement comme des résultats, des conséquences ou des effets « naturels » de la perception. On verra comment ces éléments – structure chorégraphique ou dramaturgique et présence du performeur – persistent dans chaque pièce, en donnant à voir précisément le devenir de leur propre coexistence. En d’autres termes, il s’agira de comprendre comment le projet de la pièce travaille la présence en tant que force, prémisses et complément de la forme, *en continuité prothétique* avec celle-ci. Notre analyse porte donc sur ce que ce genre de mise en scène de la présence *fait* au corps du performeur, à l’architecture de la pièce dans son ensemble, à la relation avec le spectateur et, par là, à son regard. Une dimension très importante de notre travail est la mise en jeu radicale de notions telles que technologie et virtualité à partir de leur existence et fonctionnement incorporés, et de leur inscription dans

[la] relation entre la perception du mouvement et sa composition, considérant la notion de *fiction* d’après Michel Bernard comme point de départ [...]. Cette notion regarde l’imagination d’un corps dans un espace particulier avant que l’action réelle [*actua*] ait lieu. Ce processus rend visible une dimension primordialement *virtuelle* du corps, intérieure et celée, où le terme virtuel ne s’oppose pas à ce qui est réel (il ne suggère pas une dématérialisation du corps) mais à ce qui est actuel, sa forme incorporée, pour ainsi dire<sup>126</sup>.

---

<sup>124</sup> C. Power, *Presence in Play*, cit., p. 78.

<sup>125</sup> Il est utile de rappeler les traits fondamentaux de ce qu’on a appelé affect, « une catégorie prépersonnelle, s’installant “avant” la circonscription des identités, et se manifestant par transferts illocalisables, tant du point de vue de leur origine que de leur destination. [...] l’affect demeure flou, atmosphérique et pourtant parfaitement appréhendable pour autant qu’il est caractérisé par l’existence de seuils de passage et de renversements polaires. » F. Guattari, *Ritournelles et affects existentiels*, cit., pp. 1-2. Disponible sur le site de la revue : [http://www.revue-chimeres.fr/drupal\\_chimeres/files/07chi03.pdf](http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/07chi03.pdf). (Dernier accès : 10 octobre 2015.) Pour la notion de partage du sensible on renvoie à nouveau à J. Rancière, *Le partage du sensible*, cit.

<sup>126</sup> Texte original : « relationship between the perception of movement and its composition, taking Michel Bernard’s concept of *fiction* as a starting point [...]. This concept concerns the imagination of a body in a particular space before the actual action takes place. This process makes visible a former, internal and hidden, *virtual* dimension of the body, where

Cette coexistence, nous rappellent des chercheurs tels que Brian Massumi, Erin Manning et Carrie Noland, est une *activation*, une *politique* qui subvertit l'organisation des différences, les structures d'intégration et les pratiques identitaires face aux pouvoirs dominants<sup>127</sup>. On a déjà vu que Manning considère les sens comme des extensions prothétiques du corps physique, sans lesquels la corporéité ne pourrait pas être pensée. Puisqu'elle est intrinsèquement en relation au monde, la corporéité est donc toujours *déjà* projetée vers sa virtualité, à savoir son devenir, ce qu'elle n'est pas encore. Elle est déjà un *corps hôte* affectant et affecté, pour paraphraser la définition de Carrie Noland. Par conséquent, la connotation potentiellement anti-normative de la corporéité se révèle justement par l'impossibilité d'achever, de cristalliser, de délimiter sa condition dans une identité corporelle stable. Pourtant, nous ont prévenus ces auteurs, une telle dynamique n'est jamais résistante *a priori*, ni par définition, car l'horizon éthique de son agentivité est déterminé par la fonction qu'on lui confère dans un certain milieu. Cette écologie peut dévoiler ses enjeux les plus significatifs par rapport à un système normé, au nom d'une tendance de résistance, autant qu'au nom d'une collaboration ou d'une adhésion aux normes. Tel est l'enjeu que nos analyses d'œuvres feront apparaître et qui, par conséquent, imposera à notre recherche de se porter aussi sur le regard du théoricien – ou, pour mieux dire, sur la pratique du regard que les expériences généralement appelées « de présence » et « des effets de présence » suscitent. On verra que pour chaque pratique il s'agit de comprendre sur quel plan un *travail* sur, et une *expérience* de présence déterminent le vécu d'une performance en termes de configuration dynamique des affects et dispositifs micropolitiques d'attention. Pourtant, bien qu'elles accomplissent des fonctions ou des rôles polarisés – ceux du performeur et ceux du témoin faisant face à l'affection engendrée par le performeur et par l'œuvre – il faudra également considérer que les pratiques de présence en question sont autant matériellement partagées entre plateau et public et qu'elles s'affectent mutuellement.

Il s'agirait donc de restituer quelque chose au-delà d'une description exclusivement centrée sur les *actions*, à savoir ce qui est actuel, visible et accompli dans les plans

---

the term *virtual* is not opposed to what is real (it doesn't suggest a de-materialisation of the body) but to what is *actual*, its *embodied* form, so to speak. » E. Pitozzi, E. Pitozzi, *The perception is a prism: body, presence and technologies*, « Brazilian Journal of Presence Studies », vol. 4, n° 2, mai-déc., 2014, pp. 174-204 (p. 176.) Disponible sur le site de la revue : <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/43367/29205>. (Dernier accès : 12 novembre 2016.) Cf. aussi E. Manning, *Politics of Touch*, cit., p. XVIII-XX, XII-XIII.

<sup>127</sup> Soit, pour Manning, de celui de l'état national. E. Manning, *Politics of Touch*, cit., p. 107. Le sens du toucher est ici entendu en termes de lien haptique, d'ailleurs fondamental dans l'analyse de l'expérience du toucher investiguée par l'auteure. Voir aussi B. Massumi, *The Politics of Affect*, cit. ; C. Noland, *Agency and Embodiment*, cit. ; C. Noland, S. A. Ness (éds.), *Migrations of Gesture*, cit.

dramaturgiques et chorégraphiques de nos artistes. La présence du performeur – on l’a anticipé – sera considérée avant tout en tant que geste, prenant son fond dans le travail physique et participant par là au registre virtuel des affects, de l’imaginaire et des projections intimes des sensations et trajectoires du mouvement. Mais ce genre de gestualité, dans nos cas d’étude, se déterritorialise d’une part dans la configuration formelle de la pièce – le geste est fondateur, et la forme en est une filiation prothétique. D’autre part, s’inscrivant dans la relation spectaculaire et dans l’expérience du regard, ce geste ne perd jamais, mais plutôt transforme, ses modes de coparticipation entre virtuel et actuel. On verra que l’aboutissement et la subjectivation de l’expérience de présence consistent justement en l’inscription et à la formulation d’un regard spécifique, un regard issu d’une négociation plus ou moins évidente et paritaire au sein de la relation théâtrale. C’est ainsi qu’on comprend comment la présence peut s’entendre en tant que dimension *dramatique*, plutôt que strictement dramaturgique, à savoir une dimension esthétique se construisant par une technicité inhérente et immanente à la performance. C’est pourquoi elle ne serait pas déterminable *a priori* par un répertoire de techniques, partitions et de micropartitions. En d’autres termes, la présence sous-tend la dimension de la théâtralité plus que le théâtre en tant que lieu conventionnel. On pourrait plutôt dire qu’elle sous-tend le fonctionnement performatif du *theatron* en tant que lieu de la vision ou – plus précisément encore – en tant que lieu *où le regard se produit et se mobilise*. De quel genre de vision et de regard il s’agit sera l’objet de ce chapitre.

### **I.2.1 Des poétiques fortes. La présence comme paradigme intensif**

En tant que concept restituant l’idée-image issue d’expériences de sensation, il faut considérer la présence aussi bien comme une question s’étendant de la tradition métaphysique aux conventions sociales. Elle rassemble d’une part les habiletés visées à émerger, s’imposer et atteindre le succès dans le contexte du marché artistique à l’ère des masses et du libéralisme ; de l’autre, les valeurs culturelles « immatérielles », notamment philosophiques et politiques, en relation étroite avec ce milieu. Il existe, en ce sens, une dynamique qui a pour centre la présence, qui suit une tradition ancienne et non exclusive des arts scéniques : la mythification des grands artistes. Les formes poétiques de la présence habitent, bien avant les expérimentations du *xx<sup>e</sup>* siècle, des récits tels que l’autobiographie et les mémoires des artistes ; les écrits des critiques ; les matériaux et les

stratégies de promotion inhérents aux circuits de l'art et du spectacle, ainsi que les effets de ce système sur l'imaginaire du public<sup>128</sup>. Ces sources et imaginaires ne sont pas toujours conceptuellement significatifs ni valides<sup>129</sup>, et souvent tachés de mysticisme et d'exotisme. Dans les années quatre-vingt, des théoriciens tels que Patrice Pavis dénoncent la persistance de cette tendance dans les discours des artistes ; en effet, les efforts analytiques engagés par la sémiologie théâtrale et, à la suite, par l'ethnoscénologie, s'expliquent en grande partie par l'intention de s'écarter d'une « conception idéaliste, voire mystique, du travail du comédien [qui perpétue] sans l'expliquer, le mythe du jeu sacré, rituel et indéfinissable de l'acteur<sup>130</sup>. » On verra que ce genre de présence, bien que le plus commun, ne coïncide pas complètement avec les phénomènes qui captivent le plus souvent les auteurs à partir des années deux mille. Néanmoins, ces imaginaires poétiques représentent un facteur très puissant, sans lequel il n'est pas possible de comprendre comment le public et le contexte socioculturel des arts s'animent et se mobilisent. C'est pourquoi la *doxa* est ici à traiter en tant que source utile, éclairant les points où relations sociales et concepts convergent et se contaminent, pour produire « une enveloppe de relations [...] travailleuse, inlassable, imaginative<sup>131</sup>. » Ce genre de sources constitue un repère valable pour l'histoire culturelle du rapport artiste-public et pour l'évolution des processus de création qu'on relie à la notion de présence<sup>132</sup>. Pour Jane Goodall, en fait,

---

<sup>128</sup> Jane Goodall a traité ces aspects à partir des figures de grands artistes issus de l'histoire du théâtre, du cinéma et de la musique, de John Garrick à Nijinski, de Josephine Baker à Bob Dylan. Goodall s'engage dans l'analyse des discours poétiques cofabriquant l'iconicité de ces figures et, par là, elle souligne le lien étroit entre le registre du mystique, du transcendant, de l'archétypique et le développement de l'époque – scientifique, d'une part, sociopolitique, de l'autre. Voir J. Goodall, *Stage Presence*, Routledge, London-New York 2008. Il est utile de signaler, en outre, une analyse critique récente des implications du « star-system », notamment concernant la cristallisation du potentiel politique de l'œuvre performative à travers l'exemple de Marina Abramovich : A. Jones, « *The Artist is Present* » : *Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence*, « The Drama Review », vol. 55, n° 1, printemps 2011, p. 16–45.

<sup>129</sup> Pour approfondir ce sujet par rapport aux pratiques en danse et somatiques, au-delà de la perspective épistémologique qu'on a déjà formulée, il est intéressant de confronter deux recherches doctorales récentes : P. S. Braga, *Des corps écrits : spectacles chorégraphiques biographiques et représentations du corps dansant*, thèse de doctorat en danse, Université Paris 8 Saint-Denis Vincennes, dirigée par Isabelle Launay, 2013 et J. Damian, *Intériorités/Sensations/Consciences. Sociologie des expérimentations du Contact Improvisation et du Body-Mind Centering*, thèse de doctorat en Sociologie, Université Grenoble Alpes, dirigée par Florent Gaudez, 2014.

<sup>130</sup> P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, cit., p. 270.

<sup>131</sup> A. Cauquelin, *L'art du lieu commun : Du bon usage de la doxa*, Seuil, Paris 1999, p. 163. L'autrice est reprise par Sylviane Pagès dans son récent ouvrage dédié à l'histoire de la réception du butô en France, un sujet qui lui permet de convoquer à son tour la notion de présence, ainsi que de souligner comment celle-ci – entendue en tant que manière de travailler sur le prémouvement, sur la posture sur la contagion gravitaire – est au fond des caractères les plus « sidérants » et fascinants pour la critique et le public dès les premières représentations à la fin des années Soixante-dix. S. Pagès, *Le butô en France : Malentendus et fascinations*, CND Éditions, Pantin 2015, pp. 15-16, 63-65. Pour les notions de posture, prémouvement et contagion gravitaire Pagès renvoie aux recherches en analyse du mouvement d'Hubert Godard. Voir. H. Godard, *Le geste et sa perception*, cit. ; H. Godard, *C'est le mouvement qui donne corps au geste*, cit.

<sup>132</sup> M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro*, cit., pp. 96-113. Source fondamentale que l'auteur reprend est en outre l'article de C. Meldolesi, *L'attore, le sue fonti, i suoi orizzonti* (1989), dans C. Meldolesi, *Pensare l'attore*, sous la dir. de L. Mariani, M. Schino, F. Taviani, Bulzoni, Roma 2013, pp. 79-90.

la poétique de la présence [consiste en] la rhétorique et le langage imaginaire par lequel la présence est évoquée dans des milieux culturels et historiques différents, et à travers diverses formes théâtrales et performatives [...]. En Europe et en Amérique [elle] est liée au culte de l'individu et témoigne des significations et tensions changeantes qui entourent l'individualité à l'ère moderne. Lorsque les connotations symboliques et religieuses de la Présence Eucharistique sont diluées dans un sens plus vague de « puissance inhérente [*indwelling power*] » et dans « l'état du "Je suis" », le langage employé pour le décrire commence à relever des vocabulaires et les imaginaires des sciences dynamiques<sup>133</sup>.

Signe iconique des personnalités extraordinaires, « d'ordre supérieur », trait autographe incontournable pour atteindre à la célébrité dans un véritable *star-system*,

la notion de présence scénique [*stage presence*], aux connotations royales et divines, s'est originellement développée autour de la figure de l'acteur classique. Du moment que les formes classiques du théâtre sont elles-mêmes concernées par des questions métaphysiques sur la nature et le but de l'être humain, on pourrait dire qu'elles ont une prédisposition thématique à conférer à ceux qui jouent les rôles principaux une stature plus élevée<sup>134</sup>.

La figure du grand artiste est par conséquent restituée par des dispositifs esthétiques et des valeurs culturelles identifiables. Cette image est en fait le résultat d'une complexe construction, articulation et sédimentation de pratiques et d'idéologies du corps, du rapport entre sujet et milieu, du rapport au transcendant et même au religieux, de sorte que « si la présence n'est pas entendue comme propriété de l'individu exceptionnel, mais en tant que qualité que tous les êtres humains manifestent, sa mise en scène demande une sensibilité très différente de celle cultivée à travers un entraînement classique<sup>135</sup>. » Autrement dit, tout écart par rapport à la notion « classique » de présence implique la construction de stratégies performatives différentes, conformément à l'articulation d'une conception du monde ainsi que d'une éthique de l'art. C'est précisément ce que nous remarquons dans

---

<sup>133</sup> Texte original : « poetics of presence [consists of] the rhetorics and imagistic language in which presence is evoked in different cultural and historical contexts, and across diverse forms of theatre and performance [...]. In Europe and America, the poetics of presence is linked with the cult of the individual and testifies to the changing meanings and tensions surrounding individuality in modernity. As the formally symbolic and religious connotations of Eucharistic Presence are diluted into a more generalised sense of "indwelling power" and "the state of "I am", the language used to describe it begins to draw on the vocabularies and image banks of the dynamic sciences. » J. Goodall, *Stage Presence*, cit., p. 7, 12. Ce que Goodall définit selon le terme de « classique » c'est, selon nous, la forme dramatique prémoderne et puis moderne, centrée sur la mimesis et sur la narration, d'après les définitions que Peter Szondi nous donne dans son ouvrage *Théorie du Drame moderne*, cit.

<sup>134</sup> Texte original : « the concept of stage presence, with its connotations of the regal and the divine, originally developed around the figure of the classical actor. Since classical forms of theatre are themselves concerned with metaphysical questions about the nature and scope of human being, they may be said to have a thematic predisposition to endow those playing the major roles with an enhanced stature », Ivi, p. 11.

<sup>135</sup> Texte original : « If presence is seen not as the property of the exceptional individual, but as a quality all human beings manifest, the staging of it requires a sensibility very different from that cultivated through classical training. », Ivi, p. 174. Cette considération anticipe des questions sur l'image et les imaginaires du corps professionnel et amateur, habile et handicapé, que nous allons reprendre à l'occasion de l'analyse des créations du chorégraphe italien Virgilio Sieni.

la critique et dans certaines tendances des pratiques performatives de la fin du siècle dernier à nos jours, par rapport à leurs référents modernistes. Cela nous confirme l'existence d'imaginaires, de modèles culturels et idéologiques qui œuvrent de l'intérieur et souvent de manière évasive sur la notion de présence, aussi bien que sur les catégories qui en résultent. Notre point de vue rejoint donc les propositions des théoriciens pour nous focaliser sur la présence en tant que phénomène *de* la scène et qui a lieu *sur* la scène théâtrale, pour donner un aperçu généalogique des esthétiques courantes.

Notre aperçu commence dès la fin des années quatre-vingt. À l'époque, de nombreux chercheurs s'intéressent notamment au travail du performeur et à l'analyse de l'événement spectaculaire, tout en cherchant à échapper au texte-centrisme encore très enraciné. Pourtant, on l'a vu, les connotations de la présence ne paraissent souvent pas se détacher du paradigme classique retracé par Goodall. Patrice Pavis en donne une définition significative :

« Avoir de la présence » c'est, dans le jargon théâtral, savoir captiver l'attention du public et s'imposer ; c'est aussi être doué d'un « je-ne-sais-quoi » qui provoque immédiatement l'*identification* du spectateur, lui donnant l'impression de vivre ailleurs et dans un éternel présent<sup>136</sup>.

Cette définition n'est pas compatible avec la pluralité d'esthétiques – et moins encore avec les pratiques – que nous considérons ; pourtant elle résume en quelque sorte les caractères charismatiques et intensifs communs, esquissant peut-être des éléments du paradigme moderniste de la présence qu'on essaierait de déjouer dès la fin du xx<sup>e</sup> siècle. On y reviendra.

Des modèles de référence à l'égard du corps du performeur et de son jeu sont tracés, dès cette période, par les théories et esthétiques de Jerzy Grotowski et d'Eugenio Barba. Pour Barba, le pré-expressif est le niveau dédié uniquement à « l'exposition de la présence actuelle de l'interprète » qui, à travers des techniques d'incarnation spécifiques, « produi[t] à l'intérieur de l'interprète une énergie capable d'être transmise aux spectateurs<sup>137</sup>. » Dans ce cadre, la notion de pré-expressif détient un rôle important dans la définition commune des enjeux physiques fabriquant la présence que Power définit comme auratique<sup>138</sup>. Dans

---

<sup>136</sup> P. Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, cit., p. 270. La conception de théâtre et de théâtralité sur laquelle Pavis s'appuie est certainement très spécifique et ne reconnaît pas la pluralité de pratiques et esthétiques courantes. Pourtant, elle met en jeu des facteurs qu'on retrouvera, même si implicitement, dans les théorisations les plus récentes.

<sup>137</sup> H.-T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, cit., p. 52.

<sup>138</sup> C. Power, *Presence in Play*, cit.

les analyses conduites par l'auteur, il est possible de remarquer comment ce genre de discours se développe autour de la pensée de Jacques Derrida, de la notion d'aura de Walter Benjamin et des études sur la textualité<sup>139</sup>. On se limitera ici à contextualiser ces théories reprises dès la fin des années quatre-vingt et notamment au cours la décennie suivante par les débats sur les pratiques performatives. Il faut néanmoins constater que la notion d'aura paraît former l'outil conceptuel permettant l'extension du modèle charismatique et intensif de la présence du seul « grand artiste » à la performance dans son ensemble – et par là à l'œuvre ou à son auteur. En tout cas, ces deux cadres théoriques (celui sur l'aura et celui du pré-expressif) ne traduisent pas le même genre d'expérience et de relation à l'œuvre. En effet, la première perspective paraît trouver sa place en opposition à la seconde :

Tandis que la notion du « pré-expressif » est inadaptée selon Pavis puisqu'elle place le performeur en dehors de la culture et du langage, le terme « sous-partition » est par contre suggéré en tant que demeurant « *au-dessous* de la partition matérielle visible de l'acteur, différemment que pour la partition, elle n'est pas visible, perceptible, elle ne peut être assimilée à aucun signe actuellement produit » (1997 : 29). Pavis propose que la sous-partition consiste en un point de contact où la préparation et les aspects de référence culturelle du performeur et du public coïncident [...] La présence, pour Pavis, se constitue dans le domaine du langage, pas dans celui de la notion « trop métaphysique » du « pré-expressif<sup>140</sup>. »

Pourtant, les deux semblent finalement converger sur plusieurs points dans l'individuation de la qualité vitaliste et énergétique exprimée par le performeur. Quant à la présence de l'œuvre, il est vrai que Pavis paraît s'adresser aux aspects scéniques plutôt que de considérer le jeu d'accord et de résonance parmi les performeurs, plus ressenti par Barba. La prolifération des nouvelles technologies, y compris celles désormais considérées comme traditionnelles d'après les expérimentations des avant-gardes historiques et des néo-avant-gardes<sup>141</sup>, est corollaire de l'émergence de cette tendance.

Plus précisément, on voit ici l'émergence d'une esthétique de la présence en tant qu'effet inhérent à l'usage des technologies multimédias. Dans ce contexte, cette notion exprime

---

<sup>139</sup> Ivi, respectivement pp. 117-146 et pp. 47-86.

<sup>140</sup> Texte original : « While the notion of the "pre-expressive" is inadequate for Pavis as it places the performer outside culture and language, the term "subscore" is suggested instead as that which is located "*underneath* the actor's visible material score, unlike the score, it is not visible, perceptible, it cannot be equated with any concretely realised sign" (1997:29.) Pavis proposes that the subscore is a meeting point at which both the performer's and the audience's preparation and cultural reference points overlap [...]. Presence for Pavis, is constituted within the realm of language, and not that of the "too metaphysical" notion of the "pre-expressive". » C. Power, *Presence in Play*, cit., p. 78.

<sup>141</sup> Dont les lumières électriques et la sonorisation, le noir, l'orchestre caché du regard du parterre, les machines et les éléments scéniques mobiles ou mécaniques à vue sur scène, etc.

une expérience de dislocation perceptive, provoquée par des augmentations ou décompositions médiatisées de l'espace-temps actuel, très captivantes pour les théoriciens et actuellement très discutées<sup>142</sup>. Une telle évolution esthétique de la présence met en tout cas au centre sa désincorporation. Il faut souligner ici le risque latent de ne pas considérer suffisamment, dans l'analyse des œuvres, les enjeux fictionnels incorporés relevant de la fabrication du geste et de l'engagement de la perception dont les technologies représentent un potentiel prothétique, une super-technique ou, au contraire, des accessoires de surface. Le genre de virtualité que nous considérons relève de pratiques qui ne s'appuient pas sur l'exploitation spectaculaire des technologies. L'insistance, dans cette étude, sur le dialogue avec les épistémologies des pratiques corporelles trouve son origine également dans cette prise de position.

Dans les ouvrages parus entre la fin des années quatre-vingt-dix et le début du siècle courant émergent des esthétiques dans lesquelles le concept de présence dépasse la seule dimension physique du corps et, en quelque sorte, ne coïncide même pas avec la dimension de l'*action*, de l'opération, de l'exécution d'une tâche, très importante pour les dernières théories de Grotowski. Le terme de présence cherche à y traduire un phénomène fluide et de résonance, voire un principe énergétique et transformateur disloquant l'ici-et-maintenant effectif de la relation plateau-salle ; ou encore permettant d'engager cette relation sur la base d'énonciations dramatiques sonores, vibratoires, lumineuses et, par là, profondément immersives. Le paradigme énergétique de la présence réémerge, plus précisément, dans l'esthétique du théâtre postdramatique. Le théâtre énergétique, selon l'acception qu'en donnent Jean-François Lyotard et Theodor Adorno, notamment d'après les écrits d'Antonin Artaud, garde de nombreuses affinités avec le théâtre postdramatique. Ici comme chez Artaud,

des images et des concepts [montrent] qu'au théâtre, les gestes, les figurations, les enchaînements sont possibles – et pas seulement en tant que « signes » d'illustration, d'indication ou de symbole – [et] se réfèrent à un ailleurs, y font allusion, attirent l'attention et s'affirment dans le même temps comme l'effet d'un courant d'énergie, d'une innervation, d'une fureur. Un théâtre énergétique existerait au-delà de la représentation – ce qui, certes, ne veut pas dire simplement sans représentation, mais plutôt : non assujetti à sa logique<sup>143</sup>.

En continuité avec cette tradition, Erika Fischer-Lichte précise :

---

<sup>142</sup> On renvoie en ce sens aux ouvrages cités au début du chapitre précédent (notes 3-8.)

<sup>143</sup> H.-T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, cit., p. 52. Pour approfondir les écrits d'Antonin Artaud, A. Artaud, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris 1938.

La « magie » de la présence consiste donc à la particulière capacité de l'acteur de produire de l'énergie, de sorte qu'elle circule dans l'espace et qu'elle puisse être perçue du spectateur qui est frappé par elle, ou mieux qu'y est immergé. Cette force procède de l'acteur. Dans la mesure où cette [présence] arrive à induire la production d'énergie par le spectateur lui-même, ce dernier perçoit l'interprète en tant que source d'énergie pour lui-même aussi. Une source d'énergie qui jaillit soudainement et de manière imprévisible, qui s'écoule entre acteur et spectateur et arrive à les transformer<sup>144</sup>.

Ces définitions nous suggèrent qu'au-delà des reprises explicites des théories de Grotowski et de Barba, il existe une tendance à définir la présence, notamment celle du performeur, sur la base de l'intensification des perceptions du spectateur. Cela coïncide avec ce qu'Erika Fischer-Lichte, dans sa perspective performative, définit comme *concept fort de présence*, soit « la maîtrise de l'espace par l'acteur et la conception de l'attention des spectateurs sur lui-même » qui permettent l'avènement de la présence (*Präsenz*) « comme une intense expérience de l'être présent (*Gegenwart*)<sup>145</sup>. » Cette définition rejoint celle de Pavis déjà citée<sup>146</sup>.

Or, on a vu que Pavis propose aussi bien la distinction entre présence du corps et présence de la scène, qui « s'y définirait comme la collision de l'événement social du jeu théâtral et de la fiction du personnage et de la fable, provoquant un effet de vision double<sup>147</sup>. » En reprenant le point de vue de Fischer-Lichte, la « collision » des dimensions sociale et fictionnelle consisterait en l'événement de la pièce ; la présence du corps, entendue en tant que procédure de sémiotisation du corps, et la dramaturgie textuelle, entendue comme dispositif spécifique de la mise en scène seraient les points d'émanation de la présence de la scène, soit « de l'effet de vision double. » Cette énergie est reconnue également dans les définitions les plus traditionnelles, liées au théâtre de représentation et qui parlent uniquement d'identification du spectateur avec le personnage, ou bien d'une connexion d'ordre physique entre spectateur et interprète<sup>148</sup>. Pourtant, on l'a vu dans le

---

<sup>144</sup> Texte original : « La "magia" della presenza consiste dunque nella particolare capacità dell'attore di produrre energia in un modo tale da permettere che questa circoli nello spazio e possa essere avvertita dallo spettatore che ne viene colpito o che si trova anzi immerso in essa. Questa energia è la forza che procede dall'attore. Nella misura in cui essa riesce a indurre lo spettatore a produrre egli stesso energia, questi percepisce l'interprete, anche per se stesso, come fonte di energia. Una fonte di energia che sgorga all'improvviso e in modo inaspettato e che fluisce tra attore e spettatore e riesce a trasformarli. » E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., p. 173.

<sup>145</sup> Texte original : « [...] il dominio dello spazio da parte dell'attore » et « come un'intensa esperienza dell'essere presente (*Gegenwart*) », lvi, p. 170.

<sup>146</sup> P. Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, cit., p. 270.

<sup>147</sup> Ibidem.

<sup>148</sup> Les définitions de Patrice Pavis sont exemplaires de cette bipolarité de passage. Si l'identification est encore sous-tendue à la dimension dramaturgique de la pièce et implique l'évocation d'un personnage, au centre du lien engendré par la présence de l'artiste sur scène, la connexion physique semble d'autant plus significative : « Ce que nous

chapitre précédent, l'analyse de la nature ou bien de la fabrique physique et perceptive de cette énergie est souvent passée sous silence.

Ce n'est pas le cas des recherches en danse, bien qu'elles ne soient pas explicitement dédiées à la présence. Dans le domaine des études en danse moderne et contemporaine, l'expérience de cette énergie transformatrice renvoie aux mécanismes de contagion gravitaire, kinésique et empathique entre performeurs et spectateurs, mais également à une poétique de l'expressivité d'empreinte moderniste (et en ce sens proche de celle du théâtre). C'est le critique John Martin qui a introduit durablement l'expérience perceptive du mouvement, provoquée par la vision de l'autre, dans la définition de l'esthétique de la *modern dance*. Pour Martin, cette contagion ou résonance passe par un mouvement physique autant que psychique, se déclinant ainsi respectivement en termes de *kinêsis* et de *metakinêsis*<sup>149</sup>. Ici trouve son origine l'acceptation de la présence la plus strictement liée à la dimension perceptive, disséminée dans l'usage courant et qui nécessiterait une étude à part entière. C'est en tout cas dans ce lignage que le mariage entre pratiques somatiques et danse a développé de nombreuses investigations, dont les plus récentes convergent vers l'analyse des processus de la composition, de l'improvisation et de l'exploration sensorielle. Dans ce cadre, la notion de présence suscite l'intérêt des chercheuses et des chercheurs sous forme d'accordance, ou bien encore dans son acception proprioceptive, en tant que présence à soi, ouvrant la voie à l'étude des microécologies habitant le corps dansant et le geste<sup>150</sup>.

Pour résumer la question, il est évident que les définitions de la présence demeurent plurielles et que – en étant inscrites dans des vocabulaires spécifiques du domaine théâtral, performatif et en danse, le plus souvent nettement séparés – parfois elles se superposent ou se croisent inconsciemment dans l'usage qu'on lui accorde. Ainsi, elles créent aussi des confusions, en ce que leurs usagers essaient de restituer à travers elles les enjeux de différentes pratiques performatives et de différents genres d'arts de l'univers

---

retrouvons dans le *corps* de l'acteur *présent* n'est rien d'autre que notre propre corps : d'où notre trouble et notre fascination en face de cette présence étrangère et familière. » Ibidem.

<sup>149</sup> J. Martin, *The Modern Dance*, Dance Horizons, New York 1933. Pour approfondir ce sujet dans le cadre de l'esthétique de la danse moderne, voir M. Franko, *Dancing Modernism/Performing Politics*, University of Indiana Press, Bloomington-Indianapolis 1995. La même dynamique, d'un point de vue plus rapproché et se portant sur l'expérience physique et de perception a été récemment investiguée par Christine Roquet (C. Roquet, *La scène amoureuse en danse : codes, modes et normes de l'intercorporité dans le duo chorégraphique*, thèse de doctorat à l'EDESTA de l'université Paris-VIII, 2002, notamment le chapitre *La contagion kinesthésique, prémisse du pas de deux*, pp. 17-47, dédié à la *pensée motrice* de Rudolf von Laban et à la *metakinêsis*.) Quant à la notion d'empathie, Susan L. Foster en propose une analyse historico-culturelle dans S. L. Foster, *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, Routledge, New York-London 2011.

<sup>150</sup> C'est le cas d'une littérature croissante recueillie dans les numéros de revues comme « Dance Research », « Journal of Dance and Somatic Practices », « Research in Dance Education », « Theatre, Dance and Performance Training », autant que dans le « Brazilian Journal of Presence Studies. » Une bibliographie indicative des sources pour cette recherche est donnée à la fin du volume.

scénique. Cette problématique s'accompagne, on l'a annoncé, d'une confusion entre la dimension émotionnelle et celle des phénomènes de sensation inscrits dans l'expérience de la présence. Le malentendu entre dimension émotionnelle et celle des phénomènes de sensation (affects et percepts) explique la persistance d'un stéréotype sur la présence du performeur dans les études théâtrales. Dans une grande mesure, on doit ce stéréotype à la dichotomie entre expérience esthétique ordinaire et extraordinaire, ou à celles qu'opèrent Eugenio Barba et Jerzy Grotowski entre les techniques ; pourtant on a vu qu'une logique similaire demeure ailleurs, dans d'autres approches théoriques.

C'est précisément ce genre de discours, parmi d'autres, qui génèrent des confusions et des dérives conceptuelles, dont celle qu'on a nommé *métaphorisation galopante* du phénomène-corps<sup>151</sup>. Cette tendance s'active, à notre avis, parce que la relation entre forces expressives et de réglementation<sup>152</sup> au sein d'un projet dramaturgique ou chorégraphique paraît le plus souvent difficilement catégorisable sans recours à des généralisations. La notion de présence, son statut ontologique et ses effets esthétiques sont bien évidemment au centre de la question, car ils sont porteurs d'implications philosophiques et politiques sur le modèle corporel et subjectif jusqu'à présent reconnu comme humain. Un modèle configurant de précises images du corps<sup>153</sup> même hors scène et qui, dans un projet dramaturgique ou bien chorégraphique, seraient implicitement censés reproduire l'image, voire l'essence de « l'humain » sur scène. C'est pourquoi, avant de procéder à notre panorama des propositions des théoriciens, il est utile de convoquer les premiers enjeux d'une expérience personnelle. Cela nous servira à mettre les catégories générales à l'épreuve d'un terrain situé.

---

<sup>151</sup> Pour cette notion, voir M. Bernard, *Essai d'analyse du concept d'organisme*, cit., p. 51.

<sup>152</sup> L'usage de ce terme se relie aux réflexions de Laurence Louppe, qui parle d'une dialectique entre forces et signes, respectivement relevant de la recherche contemporaine et des systèmes de réglementation disciplinaires dans le domaine de la danse (voir la note 29.) Ici, plus précisément, on souligne comment les partitions et les contraintes posées par la structure compositionnelle d'une pièce à la fois représentent des outillages de création et impliquent la mise en place de relations de pouvoirs différentes pour chaque projet artistique.

<sup>153</sup> En traitant de l'image du corps, on reprend ici la notion de *body image* à partir de la définition que Shaun Gallagher et Jonathan Cole en donnent : « un ensemble complexe d'états intentionnels – perceptions, représentations mentales, croyances et attitudes – où l'objet de l'intention de tels états est son propre corps. Par conséquent, l'image du corps implique une intentionnalité réflexive. » Celle-ci est distincte, mais en relation constante et mutuelle avec le *body schema*, « un système de capacités motrices, de capacités et d'habitudes permettant le mouvement et la maintenance de la posture [et] qui opèr[e] sous le seuil de l'intentionnalité autoréférentielle, bien que de telles fonctions peuvent s'insérer dans et supporter l'activité. » S. Gallagher, J. Cole, *Body Image and Body Schema in a Deafferented Subject*, dans D. Welton (éd.) *Body and Flesh: A Philosophical Reader*, Blackwell, Oxford 1998, pp. 131-147 (p. 132.)

## Une expérience-seuil : *Il principe Amleto* de Danio Manfredini

Le travail de création et la poétique de Danio Manfredini, en tant qu'acteur et metteur en scène, offrent un contrepoint intéressant au discours qu'on a jusqu'ici conduit et qu'on va développer par la suite. L'expérience de *Il principe Amleto* (*Le prince Hamlet*, 2012<sup>154</sup>), une pièce théâtrale inspirée par le *Hamlet* de William Shakespeare (1602), constitue la première étape de la recherche de terrain conduite sur les esthétiques et les pratiques performatives concernant la présence, qui a abouti à cette recherche. Elle en est donc la première mise en forme, déjà consciente de l'importance d'un regard transversal sur le théâtre et la danse. L'expérience de la pièce et un échange avec l'artiste sur son travail<sup>155</sup> ont démontré la validité de cette approche transversale et permettent ainsi d'introduire un premier témoignage sur les pratiques de la présence qu'on vient d'aborder d'un point de vue théorique. En premier lieu, la pièce est peut-être la plus marquée, par rapport aux créations précédentes de Manfredini, par une composition d'ordre chorégraphique. Deuxièmement, *Il principe Amleto* est exemplaire d'un travail – et d'une poétique – non intensifs sur la présence, mais au contraire subtils et en quelque sorte, pourrait-on dire, écologiques. Dans cette section on développera ces deux aspects après avoir synthétiquement contextualisé la recherche de l'artiste. Il ne s'agira pas de plonger dans une analyse d'œuvre très minutieuse, mais plutôt d'articuler quelques considérations relevant du journal de bord des premières étapes de terrain. Ce matériau permettra de restituer l'aperçu d'un possible rapport entre les pratiques performatives et leurs effets sur la présence des interprètes, ce qui fut l'objectif préliminaire de cette recherche.

Danio Manfredini est un interprète et un auteur très renommé, mais plutôt éloigné des grands circuits italiens. L'artiste fait partie d'un ensemble de créateurs qui ont su

---

<sup>154</sup> *Il principe Amleto*, spectacle librement adapté du *Hamlet* de W. Shakespeare, a débuté au festival Sienafestival à Siena, Italie, le 28 septembre 2012. Mise en scène et conception : Danio Manfredini. Interprètes : Guido Burzio, Cristian Conti, Vincenzo Del Prete, Angelo Laurino, Danio Manfredini, Mauro Milanese, Giuseppe Semeraro. Musique : Giovanni Ricciardi. Sound design : Giuseppe Lo Bue. Lumières : Luigi Biondi. Costumes : Enzo Pirozzi, Irene Di Caprio. Masques : Danio Manfredini. Production : La Corte Ospitale e Danio Manfredini, en partenariat avec le Théâtre du Bois de L'Aune (BLA), avec le soutien de l'Espace Malraux, Scène Nationale de Chambéry et de la Savoie – Carta Bianca e Emilia Romagna Teatro. D'après la fiche technique extraite de la critique de S. Nebbia sur Teatro&Critica, 5 octobre 2012 : <http://www.teatrocritica.net/2012/10/non-delira-soffre-il-principe-amleto-di-danio-manfredini/> (Dernier accès : 7 janvier 2017.) On a assisté personnellement à la reprise de la pièce le 14 décembre au Teatro Franco Parenti à Milan, réalisée et performée par le même ensemble, et consulté ensuite une captation vidéo du début (couleur, 1 h 36 min) sous concession de l'artiste et du centre de production théâtrale La Corte Ospitale de Rubiera. Pour d'autres regards plus approfondis sur la pièce, voir S. Nebbia, *Non delira, soffre Il principe Amleto di Danio Manfredini*, publié sur « Teatro&Critica » le 5 octobre 2012 : <http://www.teatrocritica.net/2012/10/non-delira-soffre-il-principe-amleto-di-danio-manfredini/> et, du même auteur, Danio Manfredini abbraccia *Il principe Amleto*, « Teatro&Critica », 2 décembre 2012 : <http://www.teatrocritica.net/2012/12/danio-manfredini-abbraccia-il-principe-amleto/>. (Dernier accès : 8 janvier 2017.)

<sup>155</sup> Entretien personnel avec Danio Manfredini conduit à Milan le 15 décembre 2012. En l'absence d'autres précisions, l'analyse fait référence à cette source.

développer leur propre signature hors des parcours académiques nationaux mais aussi de façon autonome par rapport à des influences personnelles très variées provenant des recherches scéniques et performatives du xx<sup>e</sup> siècle. Largement apprécié par la critique pour des créations telles que *Tre studi per una crocifissione* (1992) ou *Cinema Cielo* (2003), Manfredini a collaboré aussi avec Pippo Delbono (*Il muro*, 1991 ; *Il silenzio*, 2000) et la compagnie du Teatro Valdoca (*Parsifal*, 1999 ; *Caino*, 2011) en tant qu'acteur.

Comme les artistes du Teatro delle Albe et de la Societas Raffaello Sanzio, émergés eux aussi des circuits d'avant-garde italiens du tournant des années quatre-vingt, Manfredini montre une fascination particulière pour l'histoire des arts plastiques, non seulement contemporains mais également anciens et modernes<sup>156</sup>, influant sur les figures qu'il crée pour *Il principe Amleto*. Cependant, un regard plus détaillé sur cette génération montre que chaque compagnie garde des modalités de travail et des influences significativement différentes.

Manfredini ne fait pas exception. Élève, puis collègue d'abord de César Brie et ensuite d'Iben Nagel Rasmussen, l'artiste découvre le théâtre par ses voies performatives. Sur la base du lignage d'Étienne Decroux, de l'Odin Teatret d'Eugenio Barba et des expérimentations parathéâtrales de Jerzy Grotowski, qu'il découvre à travers ces célèbres héritiers, Manfredini développe notamment des méthodes d'entraînement et de composition à partir des actions physiques. Pourtant, son propre univers poétique d'élection est bien plus nuancé, ayant au centre Pina Bausch et, encore plus fondamental, Tadeusz Kantor, des maîtres connus seulement à travers l'expérience de leurs œuvres en tant que spectateur ou par des voies indirectes. La connotation picturale des figures de Manfredini d'une part, une qualité chorégraphique dans la composition des gestes et dans l'usage de l'espace de l'autre, sont les marques les plus évidentes de leur empreinte. D'autres ressources importantes pour l'artiste sont celles qui lui ont permis d'apprendre à travailler plus finement sur l'imaginaire, en contrepoint à la physicalité radicale de Rasmussen. Ici le butô de Tadashi Endô croise le répertoire technique de Dominique De Fazio, membre de l'Actors Studio. Cette combinaison n'est contradictoire qu'en

---

<sup>156</sup> Manfredini pratique en outre le dessin et a longtemps conduit des ateliers bénévoles de peinture dans les institutions de santé mentale de la ville de Milan. Marco Martinelli et Ermanna Montanari détiennent un diplôme de lycée classique et une formation universitaire en sciences humaines. Le premier sujet de mémoire de Montanari portait sur l'iconographie copte ; elle a ensuite changé de sujet en faveur de la littérature de Giordano Bruno, une référence aujourd'hui fondamentale pour le travail et la « philosophie » du Teatro delle Albe. Encore plus explicite est le lien de la Societas avec les arts plastiques, puisque les fondateurs de la compagnie viennent d'une formation à l'Académie des beaux-arts et à l'université de Bologne. Pour approfondir le sujet, voir L. Manghi, *Piuma di Piombo. Il Teatro di Danio Manfredini*, Il principe Costante, Milano [2003] 2006 ; M. Martinelli, E. Montanari (éds.), *Primavera Eretica. Scritti e interviste 1983-2013*, Titivillus, Corazzano ; C. Castellucci, R. Castellucci, *Les pèlerins de la matière. Théorie et praxis du théâtre*, trad. fran. K. Espinosa, Les solitaires intempestifs, Besançon 2001 et B. Tackel, *Les Castellucci. Écrivains du plateau*, vol. I, Les solitaires intempestifs, Besançon 2005.

apparence, non seulement parce que Manfredini a formulé, au fur et à mesure, un usage indépendant et facetté de toutes ces méthodes et techniques, mais aussi parce que la triade Grotowski-Barba-Actors Studio renvoie à des aspects différents d'un héritage pédagogique commun, celui de Konstantin Stanislavski.

La poétique théâtrale de Manfredini – réflexive, mélancolique, sobrement grotesque, souvent intéressée aux conditions existentielles les plus fragiles et aux marges de l'humanité – l'inscrit sans doute dans une tradition avant-gardiste profondément enracinée dans le siècle dernier, mais dont la force, aussi bien que les motivations et les inspirations de ses pièces, trouve sa source dans le contexte sociopolitique actuel. La force dont on parle est en particulier le résultat d'une éthique et d'une maîtrise technique extrêmement rigoureuses, se fondant sur une conception de la recherche compositionnelle et sur le personnage comme formes de connaissance passant par le geste, l'imaginaire et la sensation. D'ici vient une qualité du jeu et de la relation théâtrale qui nous renvoie à des expériences communément exprimées à travers la notion de présence – aspect qu'on abordera plus en détail dans le paragraphe à suivre. Arrêtons-nous d'abord sur le genre de pratique qui en serait à l'origine.

*Il principe Amleto*, l'histoire du Prince de Danemark résumée dans un récit sobre, suggestif et philosophiquement dense, répond au désir d'interroger des thématiques centrales du texte de Shakespeare : la souffrance, l'expérience de la perte, un certain rapport au sentiment religieux. Tous les personnages, y compris les rôles féminins, sont interprétés par des acteurs, d'après la tradition classique, et également pour souligner l'androgynéité des figures. La pièce, bien qu'elle respecte généralement les conventions dramaturgiques du théâtre de représentation et les indications données par Shakespeare dans le texte originel, introduit pourtant des détournements visuels et dramaturgiques qui énoncent la relecture proposée par Manfredini et ses collaborateurs. Tandis que les autres courtisans sont habillés avec des costumes historiques, par exemple, Hamlet souligne son inactualité en portant une chemise et sweat-shirt avec une capuche. Seuls le jeune prince et les comédiens qu'il invite à jouer ne portent pas les costumes des autres ; cet aspect souligne leur distance de la pensée « mondaine » des courtisans et cela devient encore plus évident dans le cas des comédiens, se présentant pour partie jongleurs, pour partie fous, pour partie comme des figures marginalisées, comme des hommes en travestis ou bien des femmes transgenres – déjà présentes dans des pièces précédentes, dont *Cinema Cielo*. En outre, certaines scènes parmi les plus célèbres se déroulent derrière des praticables pendant que d'autres personnages restent visibles. C'est le cas du

monologue que Hamlet amorce par « Être ou ne pas être, telle est la question », dont on entend seulement les vers et dont Ophélie se fait le témoin silencieux. Ensuite, la scène finale du banquet, ciselant la tragédie de Shakespeare, se dissocie complètement de la dramaturgie traditionnelle : tandis qu'on entend la scène se dérouler par un enregistrement sonore, les personnages mettent en place un tableau vivant – un rideau fermé et un crucifix à mi-hauteur au fond – proposant une variation du thème pictural de la crucifixion et déposition de Jésus et des larrons.

Généralement, le rapport des figures avec l'espace et entre elles est géré de manière non réaliste. Souvent, les interprètes passent par des postures relevant de l'iconographie ancienne et par des chorégraphies abstraites. Parfois on recourt même à des séquences de bal en groupe, comme dans le cas du colloque entre Claudius, Gertrude et les autres courtisans à propos de l'incompréhensible comportement du jeune prince. Cette approche de la mise en scène se relie aux traditions théâtrales et performatives prémodernes, donc antérieures au tournant réaliste du théâtre, et les reconnecte aux expérimentations antiréalistes des avant-gardes du <sup>xx</sup>e siècle, intéressées à explorer les potentiels dramatiques du geste dansé hors des modèles psychologiques.

Le processus de création de la pièce mérite une attention particulière, car il souligne le rapport de cette organisation chorégraphique avec des idées préalablement condensées en *objets*, c'est-à-dire les masques que Manfredini a créés bien avant le début du travail de composition. Au début de la pratique, la recherche s'adresse avant tout aux qualités corporelles à mobiliser par ces masques. « Quel corps est à rechercher ? » a été le premier ordre de questions que l'artiste a posées à lui-même et à ses collaborateurs. L'expérimentation se déroule d'abord sans référence directe au texte qui cependant a déjà été étudié, et elle vise à esquisser les qualités des corps à partir de matériaux gestuels et des séquences de mouvements improvisés, dont le fruit est visible notamment dans la gestion dynamique de l'espace proximal par chaque interprète et par l'enchaînement fluide, harmonique, des déplacements dans l'espace.



1, 2. De gauche à droite : le « pas de deux » d'Ophélie et Laërte ;  
Hamlet dans un monologue. Captations vidéo

La musique, dans cette pratique, est fondamentale pour Manfredini : elle est le médium qui *active* une certaine atmosphère : un certain état émotif, certes, mais à partir d'un *état du corps*<sup>157</sup> qui permet à chaque interprète d'engager une exploration sensorielle et de son propre imaginaire. Ce genre d'expérimentation aboutit à des découpages et recompositions du matériau improvisé qui s'inscrivent dans la construction du personnage, mais sans pour autant viser à créer une identification psychologique, ni un effet mimétique. Le but est de construire des partitions dont la cohérence est ressentie,

<sup>157</sup> Philippe Guisgand définit cette notion comme « l'ensemble des tensions et des intensions qui s'accumulent intérieurement et vibrent extérieurement et à partir duquel le spectateur peut reconstituer une généalogie des intensités présidant à l'élaboration, volontaire ou non, d'une forme corporelle ou d'un mouvement. » P. Guisgand, *À propos de la notion d'état de corps*, dans J. Féral (éd.), *Pratiques performatives*. cit., pp. 223-239 (p. 234.) Pourtant, souligne l'auteur, l'usage de ce terme recouvre une pluralité de champs – du sport à la physique, pour en citer quelques-uns – et il est tellement répandu que le sens de cette notion demeure le plus souvent flou et changeant. Sa proposition, concernant les pratiques et les discours en danse, s'intéresse à des aspects fondamentaux de la relation entre danseur et spectateur, en remarquant que l'état du corps est une expérience sensible qui les concerne également. Ainsi d'une part, pour le danseur, il résulterait d'un « ensemble mnésique reliant les conditions de réalisation d'un geste aux caractéristiques de l'environnement dans lequel il se déroule et préparant le mouvement à venir. Ce mélange d'intentions, de postures et d'émotions qui émaille le vécu de l'interprète [...] se verrait ciselé par les consignes du chorégraphe » (p. 232.) Pour le spectateur, d'autre part, il traduit un « état de réception », un « être à l'écoute de l'œuvre », « une porosité de notre propre sensibilité à la danse » conciliant le présent avec « le savoir, le contexte, la culture chorégraphique » et consistant à « la résultante perçue de la confrontation de deux corporalités : celle de l'interprète dont la danse est l'émanation et celle du spectateur qui ressent en lui les échos du corps de l'autre » (pp. 233-234.) L'inscription de la notion d'état du corps dans les dynamiques de la contagion kinésique et de l'expérience affective de la performance est en outre l'aspect qui le relie à la notion de présence, considérée à la fin de la contribution de Guisgand. Pour l'auteur, la présence scénique relève « à la fois de l'intention, du contact et de la perception » et provoque un effet de transparence du corps du danseur, voire sa personnification. « [C]onçue comme l'intensité d'une immédiateté [elle] pourrait alors se définir comme ce qui s'instaure, *hic et nunc*, dans la rencontre sensible entre une proposition et un regard » (p. 235.)

transfigurant des actions ordinaires en des mouvements abstraits. Le découpage et la recomposition des partitions exploitent les *fonctions dramatiques* de chaque personnage, voire les forces et les qualités qui se manifestent et constituent, à travers leur *dramatis persona*, l'équilibre de la pièce.



3. Hamlet parle avec la reine Gertrude

Par exemple les conditions de Hamlet – jeune homme déchiré entre douleur et vengeance – ou encore d'Ophélie – jeune femme fragile et innocente qui devient folle à cause de son amour – sont considérées d'abord en tant que *contraintes partitionnelles*, ou pour mieux dire, en tant que situations fictionnelles dont l'incorporation permet l'émergence d'un potentiel, d'un état corporel, d'une qualité empathique ou d'une attention particulière, au-delà des automatismes personnels de l'acteur. Par là, les *dessins* gestuels sont les premiers à être expérimentés ; ensuite, ils deviennent des séquences structurées. Pourtant, ce qui fait la différence dans la performance est le jaillissement d'une expérience affective de l'acteur au sein de ce genre de grilles.

En d'autres termes, les suggestions kinésiques, visuelles et physiques ne sont pas réduites à des portraits psychologiques, pas plus que les modèles de construction du personnage. En résumé, les méthodes performatives d'auto-affection portent sur l'imaginaire sollicité à partir des fonctions dramatiques déjà présentes dans le texte, pourtant leur usage produit des qualités gestuelles qui ne sont pas employées dans des

partitions réalistes ou bien mimétiques. Dans la mise en scène finale, ces matériaux et suggestions ont en partie été modifiés, voire « transférés » d'un personnage à l'autre. En outre, la musique employée pendant le travail de composition – notamment des morceaux de musique pop, rock et classique – n'est pas reprise sur scène (la pièce est accompagnée d'autres musiques enregistrées : des séquences de violoncelle). Les gestes et les chorégraphies sur scène sont une trace des atmosphères et des états du corps qui se sont accumulés pendant tout le processus de création et de répétition.



4. Hamlet se confie avec les comédiens Rosencrantz et Guildenstern

Ainsi, en raison de la maîtrise et de la liberté que les interprètes ont négociées par rapport aux contraintes et suggestions, les dessins gestuels et les chorégraphies créent des figures plausibles. Leur emprise trouve son origine dans une cohérence tonique intrinsèque, d'une manière qu'on retrouvera souvent dans les autres créations de notre corpus :

Il y a – comment dirais-je – des musiques qui ont *inspiré* [*soffiato*] le travail pendant des jours, [qu'on utilisait] pour nous garder en quelque sorte en résonance avec un certain *mood*. Cela produisait les sensations physiques et, par conséquent, les mouvements ; ainsi, le corps prenait plus clairement forme, porté par les sensations de ce *mood* musical-là, nous gardant sur tel plan de façon totalement irrationnelle, car l'on ne sait jamais pourquoi telle musique a le pouvoir de garder la perception, la sensibilité, l'imagination ouverte. [Ensuite, notre question était :] « Quelle est pourtant l'*action* physique qui est en train de se produire ? Quel est le cadre et, par là, le travail qu'on doit faire en tant qu'acteurs, [tel] que, même en coupant la musique, la scène subsiste ? » Donc, lorsqu'on crée une composition, on cherche finalement à mettre en scène une grille [*rete*] qui puisse représenter pour les acteurs un parcours d'exploration pendant les répétitions [*repliche*]. Créer, cela signifie donc structurer ces jalons afin que, par la suite, en se plongeant dans [la performance], on puisse saisir quelque chose

que l'on ne peut saisir que dans le présent de l'action sur scène... Le dessin, on l'a tracé ; la chorégraphie, elle est organisée ; puis, ce dont on va faire expérience dans ce passage s'est absolument produit par un présent donné, par une inspiration du présent, qu'on joue – si elle arrive – sur l'instant<sup>158</sup>.

On a vu que dans la continuité entre chorégraphie et théâtre performatif, il est possible de considérer des poétiques de la figure et des pratiques de figuration – du corps, de l'espace, de l'imaginaire propre, d'autrui et de celui partagé au sein de la relation théâtrale. Délivrée des fonctions mimétiques, mais également d'une fiction de « neutralité » et d'une « autoréférentialité quotidienne » relevant de l'esthétique postmoderne, la figure, justement en tant que dispositif de présence voire d'affection, donne à voir un mouvement qui n'est pas centré seulement sur ce qui est visible. Cette agentivité vise à déclencher des expériences extra-visuelles des forces sous-tendant l'interaction des corps et des objets dans le milieu de la performance. C'est par conséquent une vision écologique de la pratique théâtrale, ainsi que de la composition, que Manfredini nous donne – quoiqu'il n'emploie pas cette expression.

L'expérience de la pièce est catalysée par une évidente harmonie d'ensemble, un accordage équilibré du dessin proxémique et chorégraphique de chacun. On reconnaît sans difficulté la composition chorégraphique faite d'assemblages et de recombinaisons de dessins improvisés dont l'artiste parle dans l'entretien : une architecture enracinée dans les états d'affection des interprètes, possible grâce à une attention particulière aux gestes, voire à l'*habitation* dynamique des kinésphères individuelles et à la composition de l'espace à travers les gestes et les trajectoires des corps. L'usage des masques empêche une identification entre corps et personnage et même entre récit et phonation. En tous ces aspects, le travail sur la présence comme habitation d'espaces existentiels (dans l'étalement dramatique) et performatifs (la scène) paraît tout à fait *inhérente* à la tradition théâtrale avant-gardiste du xx<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>158</sup> Propos de Danio Manfredini recueillis en entretien. Citation originale : « Ci sono – come dire – delle musiche che hanno *soffiato* sul lavoro per giorni, per tenerci in onda con un *mood*, in qualche maniera. E questo creava le sensazioni fisiche e, di conseguenza, i movimenti ; di conseguenza, il corpo prendeva chiaramente più forma, guidato dalle sensazioni di quel *mood* musicale, che ci teneva a quel livello in maniera assolutamente irrazionale, perché non sai come mai quella musica ha il potere di tenere aperta la tua percezione, la tua sensibilità, la tua immaginazione. [...] “Qual è, tuttavia, l'*azione* fisica che sta accadendo ; qual è la dinamica scenica ; qual è il quadro e, di conseguenza, il lavoro attoriale che dobbiamo fare – [tale] che, anche se togli la musica, la scena esiste ? [...]. Quindi tu, quando fai un lavoro di composizione, alla fine cerchi di mettere in scena una rete che possa essere per gli attori una strada di esplorazione durante le repliche. Quindi la creazione consiste nel strutturare questi paletti, al fine che poi, una volta che ti butti lì dentro, puoi catturare qualcosa che catturi solo nel presente dell'azione scenica, quindi... Il disegno, lo tracci ; la coreografia, l'hai organizzata ; dopodiché, quello che tu vivrai in quel passaggio, è assolutamente dato da un presente, da un'ispirazione del presente, che te la giochi lì sul momento, se viene. »

Bien que Manfredini joue le rôle de Hamlet, le protagoniste de la pièce, incarnant la conscience souffrante du jeune prince, est la spatialité<sup>159</sup>, mise en évidence par l'interaction de corps discrets, physiques, sonores et lumineux, engageant ainsi le spectateur sur le plan des sensations plutôt que sur celui du récit. Un récit qui par ailleurs est généralement connu et ne nécessite pas de garder une fonction dominante, dans le cadre de la mise en scène, pour assurer la compréhension et la participation des spectateurs.



5, 6. La mort de Hamlet, représentée en tant que Déposition

En résumé, dans ce genre de jeu d'ensemble, on voit dans les figures en tant que dispositifs d'affection du *principe Amleto*, les traits d'une présence auratique<sup>160</sup>, aux connotations écologiques et centrées sur le régime perceptif, relevant des recherches scéniques et pédagogiques du xx<sup>e</sup> siècle. Dans les autres créations de notre corpus, cet enjeu du travail physique et perceptif du performeur est fondamental ; pourtant, ce qui nous intéresse, c'est que ceci ira transformer les cadres formels dramatiques de la pièce – qui demeurent, chez Manfredini, en accord avec les conventions modernistes – d'une manière non explicable simplement à travers l'acceptation auratique de la présence restituée par Power. Les théories et les esthétiques les plus communes sur la présence ne savent donc pas restituer de telles nuances. Le travail et la pièce de Manfredini sont notre premier exemple car ils représentent des liens possibles entre des pratiques théâtrales

<sup>159</sup> Sur ce sujet, on renvoie à l'ouvrage de J. Perrin, *Figures de l'attention.*, cit., déjà cité dans le chapitre précédent.

<sup>160</sup> Voir précisément C. Power, *Presence in Play*, cit., p. 54.

« traditionnelles » et des expérimentations plus récentes. En d'autres termes, ils donnent un exemple suffisamment représentatif des potentiels et également des limites de la théorie, et notamment d'un usage normatif de la notion de présence. Les prochains paragraphes – le deuxième, strictement théorique, et le troisième, donnant un aperçu des analyses d'œuvres – nous permettront de problématiser plus en détail cette question.



7. Scène finale du massacre au banquet, représentée en tant que Déposition

### **I.2.2 Représentation et incorporation. Quelques exemples de stratégies discursives**

Avant de s'arrêter sur le travail de Danio Manfredini, on a vu qu'il existe une tendance réductionniste à désigner la présence par un paradigme intensif des expériences quotidiennes ; souvent, dans les études théâtrales, le retour vers la lecture de la dimension « matérielle », ordinaire de la coprésence en situation spectaculaire est négligé ou empêché par le manque (ou l'abus) d'outils conceptuels. Généralement, ce n'est que la modalité qualitative d'*être-là* et du percevoir qui semble garder la paternité de ce surplus d'intensité. En suivant une telle perspective, la dimension *qualitative* de la présence devient plus captivante que celle *assertive*<sup>161</sup>, la première traduisant un phénomène plus indéterminé et énigmatique que la seconde. L'« être-là-ensemble » est donc estimé en tant qu'aspect évident, non ambigu et par là très peu discutable de l'expérience.

---

<sup>161</sup> C'est une distinction proposée par Josette Féral et Edwige Perrot qu'on a déjà citée. Voir la note 4.

Pourtant, cette distinction catégorique de deux facettes de la présence – assertive et qualitative – est-elle pertinente dans la restitution d'une pratique ? Une question plus appropriée pourrait se porter sur ce que ces organisations du discours nous disent des modèles de réception de l'expérience esthétique adoptés par les théoriciens.

De fait, des problématiques émergent quant à l'usage des concepts employés dans la catégorisation de la présence et de ses effets. Pour Erika Fischer-Lichte, par exemple, les expériences esthétiques sont à définir. Elles consistent, selon l'auteure, en des « expériences de seuil où le parcours représente l'objectif », tandis que les expériences non esthétiques seraient des expériences de seuil qui « représentent le parcours pour un "autre" objectif. » Les seuils en question touchent à des processus de transformation sociale et physiologique de l'individu au sein d'une communauté. Cette distinction va s'avérer, selon un point de vue de Fischer-Lichte que nous partageons, comme étant « un critère [non adapté à] distinguer entre spectacles artistiques et non artistiques, du moment que dans le même spectacle des expériences esthétiques et non esthétiques peuvent coexister [...] dans la perception de chaque spectateur particulier<sup>162</sup>. »

En effet, cette dichotomie se fonde sur la nécessité de séparer la fonction liminale de « l'état d'exception émotionnelle », qui émerge au fil des spectacles, de celle concernant d'autres phénomènes performatifs<sup>163</sup>. Dans les discours sur la présence, pourtant, cette séparation risque de naturaliser le politique et le social. On a déjà remarqué comment tout ce qui relève du contexte entourant une pièce est souvent négligé, voire mentionné exclusivement en faisant référence à la « simple » coprésence d'interprètes et spectateurs. Bref : le politique et le social, dans ce genre de discours, deviennent un « donné », dont la performance serait l'énonciation forte. Un regard plus attentif dévoile comment cette dichotomie entre facette quotidienne et facette spectaculaire de la présence de l'œuvre comporte souvent la réactivation d'un paradigme représentationnel. En d'autres termes, même hors du théâtre strictement de représentation, la dimension de la théâtralité consisterait dans l'exposition des corps, des actions et d'un espace effectivement ordinaires mais qui, en étant justement présents ou bien *présentés* sur scène, paraissent surchargés de présence, voire de signification. D'après cette perspective, le théâtre (ne) représenterait finalement (que) l'intensification de la « nature »

---

<sup>162</sup> Texte original : « [...] esperienze di soglia in cui il percorso rappresenta lo scopo, e esperienze non-estetiche quelle esperienze di soglia che rappresentano il percorso per un altro scopo. », E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, p. 341, 343.

<sup>163</sup> La coprésence d'actions fictionnelles et actuelles dans la pratique de l'acteur est également discutée par Cormac Power en tant qu'épreuve de la nature « fictionnelle » de la prétendue présence littéraire. C. Power, *Presence in Play*, cit., p. 111. On abordera ces notions plus en détail dans les paragraphes à suivre.

du monde social et politique. Le philosophe Jean-Luc Nancy, interpellé sur la même thématique, explique cette correspondance entre présence « forte » et re-présentation :

[...] il n'y a pas présence sans représentation. [...] Elle est la présentation à un sujet et cela est le premier sens de la représentation. Le réel, pour *être*, doit être présenté. Donc la présentation de la présence est sa manifestation, son apparition ; notre tradition a un mot pour indiquer cela : phénomène. On ne doit pas oublier que *phantasme* et *phénomène* sont de même famille et ils renvoient à une condition d'exceptionnalité. Donc la présence a une relation avec l'exceptionnel et la représentation est aussi une forme d'intensification de la présence. Ce que j'appelle une présence n'est pas une présence à soi ; c'est une présence au-dehors. Elle n'est pas repliée sur elle-même. [...] C'est donc une certaine qualité, une tonalité qui fait que telle personne donne à sentir, à percevoir une adresse particulière... [...] Ce corps, à la limite, nous témoigne d'un passage : de son arrivée et de son départ, il met en scène le début et la fin d'un sens ; un sens qui dure – à proprement parler – jusqu'à la fin de la performance. [...] La scène est cet espace-temps sur lequel les corps se manifestent en tant que corps : se présenter dans une dynamique d'apparaître et disparaître en présentant l'action en tant que *sens*<sup>164</sup>.

Nancy fait ici le choix de distinguer sa conception de la présence de la « présence à soi », soit – en résumé – l'expérience du performeur de sa propre corporéité. Son modèle s'appuie sur une configuration de la scène où l'intériorité n'est pas censée avoir une connotation esthétique *car* elle ne paraît pas inscriptible dans la logique de re-présentation du corps. Il n'existerait, donc, que ce qui s'expose à la vision et que le *regard* tout-puissant du spectateur saisit ; empathie et kinesthésie ne sont pas convoquées dans ce discours. En résumé, les corps et la scène exposant cette présence ne sont pas compris comme issus d'une pratique, mais seulement comme épiphanies, projections d'une idée, ou encore d'une matière transfigurée par des signifiants plus ou moins discernables. L'incarnation de ce modèle esthétique se traduit alors en une tension posturale « communicative », visant à gérer comme des partitions l'exécution des gestes et la projection vers le public. Pour Lehmann, il s'agit de l'application d'une « technique de la

---

<sup>164</sup> M. E. Garcia Sottile, E. Pitozzi, *Della presenza. Conversazione con Jean-Luc Nancy*, dans E. Pitozzi (éd.) *On Presence*, cit., pp. 9-14 (p. 9-11.) La traduction de ce texte fait référence à une transcription partielle de l'entretien en langue française, consultée par la concession de l'éditeur. Dans la version italienne : « [...] non può darsi presenza senza rappresentazione. [...] Essa è la presentazione a un soggetto, questo è il primo significato del termine *rappresentazione*. Il reale, *per poter essere*, deve essere presentato. La presentazione della presenza è la sua manifestazione, la sua apparizione. La nostra tradizione ha una parola per esprimere questo : *fenomeno*. Non dobbiamo perciò dimenticare che *fantasma* e *fenomeno* sono della stessa famiglia e rinviano entrambi a una condizione di eccezionalità. La presenza ha dunque una relazione con l'eccezionale, così come la rappresentazione è una forma di intensificazione della presenza. Ciò che io chiamo presenza non è una presenza a sé, è una presenza al di fuori, all'esterno. [...] Si tratta di una certa qualità, una tonalità che fa sì che tale persona dia a sentire, a percepire un qualcosa di particolare [...] Questo corpo, al limite, testimonia di un passaggio [...] mette in scena l'inizio e la fine del senso : un senso che dura – propriamente parlando – fino alla fine della performance. [...] La scena è allora questo spazio-tempo sul quale i corpi [...] si presentano in quanto corpi in una dinamica di apparizione e di scomparsa, presentando l'azione in quanto senso. »

présence<sup>165</sup>. » Ailleurs, notamment en danse, Laurence Louppe pense au contraire « la présence comme technique du corps » d'après Marcel Mauss, et suggère la possibilité de voir la maîtrise des qualités expressives comme résultat d'une recherche et d'une coalisation de ressources immanentes à l'exécution, plutôt que comme une sorte de répertoire<sup>166</sup>.

C'est en prenant en charge cette pluralité d'imaginaires et d'épistémologies entrelacés, en résonance et en tension mutuelle, que cette étude adopte une perspective différente, notamment en cherchant des connexions entre expérience, analyse des œuvres et des discours des artistes. Ces derniers sont évalués de manière critique, certes, mais leur tendance « mystificatrice », selon la formule de Pavis, est considérée justement en tant que contrepartie fictionnelle discursive au travail performatif, et donc participant également à la pratique corporelle. Les deux constituent des outils également efficaces pour affecter le physique et l'imaginaire. Le dispositif discursif de validation vise à fortifier le geste performatif : les artistes assument – de manière plus ou moins consciente, collaborative, résistante, ou bien encore subversive – l'imaginaire *requis* par le projet de la mise en scène ; ils en incorporent la présence fantasmatique pour donner force et cohérence à la performance. C'est une dynamique qu'on retrace notamment dans le travail en compagnie, particulièrement chez Virgilio Sieni et Myriam Gourfink.

Il en va de même pour le théoricien formulant et expérimentant ses hypothèses. Bien que souvent le cadre re-présentationnel ne soit pas explicitement rejeté (ni d'ailleurs clairement affirmé), les théories courantes fournissent néanmoins d'autres configurations esthétiques de la présence sur scène. Un aperçu des modèles conceptuels et des pratiques sous-tendant ces définitions est par conséquent nécessaire. Ici et dans les prochains chapitres, on s'arrêtera sur quelques exemples ; cet aperçu nous permettra de définir et répertorier des catégories courantes et de souligner comment la présence demeure très enracinée dans une conception représentationnelle de la théâtralité. Cet enracinement est selon nous la cause d'une sorte d'autoréférentialité théorique, voire de court-circuit interprétatif des phénomènes rassemblés dans les notions de présence et d'effets de présence. Cormac Power parle, on l'a vu, d'une présence fictionnelle – le rendre présent (*making-present*) – qui est l'opération de *fiction* propre au théâtre, consistant à simuler la présence de quelque chose qui n'est pas effectivement là. Les modalités de présence renvoyant à cette catégorie, selon l'auteur, sont des instances

---

<sup>165</sup> H.-T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, cit., p. 218.

<sup>166</sup> L. Louppe, *Poétique de la danse contemporaine. La suite*, cit., p. 77.

effectivement inscrites dans le discours fictionnel qui a été théorisé en termes de présence théâtrale, tandis que d'autres sont considérées en tant que modalités performatives transcendant à la fois le fictionnel et le représentationnel<sup>167</sup>. C'est le cas de la modalité auratique que Power traduit en termes d'avoir présence/présent (*having-present*), renvoyant au genre de charisme de l'artiste qu'on vient d'esquisser. « [L]a performance théâtrale » affirme Power « soit en vertu de ses acteurs ou par l'énergie par laquelle la performance est conduite, peut faire semblant d'exprimer une autorité ou même une "aura" au public<sup>168</sup>. » D'une part, il existe une aura « construite par la fortune et la réputation de l'acteur, de la pièce ou bien de l'auteur, une « quête moderniste<sup>169</sup> » inscrite dans le paradigme classique décrit par Goodall. De l'autre il existe quelque chose que l'acteur construit par des procédés performatifs, *dans l'acte de la performance*. L'artiste le réalise

à travers la manipulation de l'espace et des matériaux, y compris son propre corps et sa propre posture, autant que par les modalités par lesquelles l'acteur fait face à son public et engage son attention [...] en invitant le *public* à transcender par l'imagination l'acte représentationnel, à voir au-delà de la fiction de l'acteur et à observer [...] la véritable ambiguïté associée à *l'acte de présenter* la fiction [*presenting the pretence*]<sup>170</sup>.

Cette définition, bien que comparable à celle de Pavis, permet de préciser en quoi la qualité de l'interprète est effectivement issue d'une pratique ; en outre, on n'y limite pas l'éventail des qualités et des intentions à la séduction, voire à l'action de « captiver », ni à l'émanation d'un « je-ne-sais-quoi », ni à la fabrication d'une temporalité forcément achronique – l'éternel présent dont parle le théoricien français. La proposition peut-être la plus intéressante que Power articule, c'est la démystification d'une présence « littérale », exprimant le prétendu simple fait d'être présent (*being present*) dans le champ des arts performatifs. L'auteur précise comment le débat engagé sur la distinction de la performance en tant qu'art de la présence « immédiate » ne serait pas substantiel, car

[m]ême lorsque les acteurs représentent, en les rendant-présentes [*making-present*], des propositions fictionnelles, ils le feront probablement en accomplissant des « actions réelles (non fictionnelles) », qui

---

<sup>167</sup> C. Power, *Theatre in Play*, cit., p. 46.

<sup>168</sup> Texte original : « theatrical performance, whether by virtue of its actors or by the energy by which the performance is conveyed, can seem to convey an authority or even an "aura" to an audience », lvi, p. 45.

<sup>169</sup> lvi, p. 47, 53.

<sup>170</sup> Texte original : « through his manipulation of space and materials, including his own body and posture, as well as the way in which the actor confronts his audience and engages their attention [and] by inviting the *audience* to transcend the representational act imaginatively, to see *past* actorly pretence and contemplate [...] the very ambiguities associated with *presenting* pretence », lvi, p. 49, 83. Voir aussi pp. 52-53.

vont mettre en évidence leur être-présent [*being-present*]. La revendication selon laquelle la performance présente tandis que le théâtre représente est par conséquent indéfendable. Il peut être plus pertinent [...] d'investiguer les moyens par lesquels la performance théâtrale « réfléchit sur » ce qui est « présenté par des performeurs » – et comment ce qui est « présenté » est signifié dans le cadre représentationnel de la performance. [...] Loin de « démystifier » le théâtre, les idéologies de l'art performatif comme « présence » simplement réaffirment l'illusion de l'immédiateté idéale qui habite les écrits d'Artaud et de Grotowski. Peut-être que l'idée de présence – d'un quelconque genre – est elle-même une sorte de fiction, un exemple de la capacité du théâtre de créer la « puissante illusion » du « non-médié » [*unmediated*]. Par conséquent, la modalité auratique et celle littérale de présence – envisagées comme au-delà de la signification – coïncident en réalité avec la modalité fictionnelle de présence ; le théâtre produit et représente une idée du présent<sup>171</sup>.

Même au sein du théâtre de représentation – champ disciplinaire auquel Cormac Power fait principalement référence – il est donc possible de déjouer la dialectique entre régime et techniques du quotidien et de l'extra-quotidien en considérant la coparticipation matérielle des dimensions fictionnelles se dégageant des événements, actions et fonctions actuelles accomplies sur scène. C'est la notion de fiction qui demande à être reconsidérée ici, précisément dans la dimension gestuelle et affective dont on a vu qu'elle peut connecter et articuler le virtuel et l'actuel de l'expérience sensible, une dimension que la création contemporaine travaille souvent par des pratiques compositionnelles expérimentales. On évaluera ce genre de proposition théorique dans les paragraphes à suivre. Pour l'instant, il suffit de constater que Power fait apparaître une confusion, enracinée au fond des discours théâtraux, entre la dimension du fictionnel et celle du représentationnel. Celle-ci relève justement du silence – ou bien d'une méconnaissance – des enjeux physiques et perceptifs, impliquant une activité de fiction incorporée. La signification de la notion de fiction, pour les auteurs, renvoie à la représentation dont parlait Lehmann – à savoir la manifestation extra-quotidienne du réel produite par des techniques de simulation propres au théâtre –, pas une fonction cognitive accompagnant la formulation du geste dans le cadre d'une quelconque pratique performative. Il faut donc le répéter : en tant qu'expérience transformatrice et radicalement affective, la présence ne pourrait pas relever d'une idée dramaturgique, ni du plan dramaturgique ou partitionnel, ni

---

<sup>171</sup> Texte original : « Even when actors represent by making-present fictional propositions, it is likely that they will do so by committing “real [non-fictional] actions”, which will draw attention to their being-present. The claim that performance presents while theatre represents thus becomes untenable. It may be more profitable [...] to investigate the ways in which theatrical performance “reflects on” what is “presented by performers” – and how the “presented” is signified within the representational frame of the performance. [...] Far from “demystifying” theatre, ideologies of performance art as “presence” simply reaffirm the illusion of ideal immediacy which haunt the writings of Artaud and Grotowski. Perhaps the idea of presence – of whatever kind – is itself a kind of fiction, an example of theatre's capacity to create the “powerful illusion” of the “unmediated”. Thus the auratic and literal modes of presence – envisaged as being beyond signification – actually overlap with the fictional mode of presence; theatre constructs and re-presents an idea of the present. », Ivi, p. 111, 114.

du théâtre en tant que lieu de la vision entendue au sens littéral du terme. Cette acception, nous expliquent Goodall et Power, vient de la cristallisation de l'aura – entendue ici en termes de charisme et autorité – d'un artiste, d'une pièce ou bien d'un auteur. Elle n'appartient donc pas à ce qui nous occupe ici, à savoir les pratiques de la présence sur scène. Le charisme et l'emprise, par conséquent, résultent plutôt du rapport de l'œuvre à son contexte de production et de circulation – un aspect qui sera développé dans l'analyse de *Self Unfinished* de Xavier Le Roy.

La présence saisie dans l'acte de la performance est un phénomène politique autant qu'affectif et perceptif. Il est partageable et *effectivement partagé* justement en raison de son appartenance partielle au plan prépersonnel et de la tension inhérente à l'intercorporité. Ainsi, en tant que processus de subjectivation de l'expérience sensible produisant des effets précis sur le regard, la présence se confirme comme intrinsèquement *dramatique*. Autrement dit, en tant que phénomène inscrit aussi bien dans la structuration des couches de la mise en scène et d'un discours poétique d'artiste, elle participe à une théâtralité radicale, en ce qu'elle mobilise physiquement le spectateur. Le regard qu'elle produit est, selon les définitions les plus communes, visiblement sidéré, capturé et transfiguré pendant une expérience décrite comme « magique » et « énergétique. » Face à la présence, nous semblent suggérer les auteurs, le regard rencontre ses limites scopiques et engendre ainsi une transformation des forces qui lui sont extérieures – par exemple le son et la contrepartie vibratile des contagions kinésiques. Un premier aperçu des pièces de notre corpus nous permettra bientôt de présenter quelques exemples de cette puissance dramatique (qui seront dépliés plus complètement dans la seconde partie du texte) et aussi de repenser d'autres définitions plus communes.

Pour l'instant, nous proposerons un aperçu des esthétiques de la présence en s'éloignant du théâtre de représentation pour aborder quelques théorisations du performatif au sein du théâtre postdramatique. Les études sur la performativité au théâtre tentent de restituer d'autres nuances de la présence à travers l'élaboration d'un paradigme corporel du performeur, mais on y retrouve le même genre de confusions qu'on vient de signaler jusqu'ici. D'un point de vue à la fois chronologique et conceptuel, les propositions d'Erika Fischer-Lichte représentent un lien entre les esthétiques strictement représentationnelles – dont celles de Lehmann et de Pavis – et l'approche critique de Power. Le point d'intérêt principal des réflexions de l'auteure consiste en ce que l'incorporation y est considérée en

tant que concept clé. C'est ainsi qu'elle peut avant tout distinguer l'enjeu performatif de la présence de celui du « jeu expressif » de l'interprète :

La présence n'est pas une qualité expressive, mais une qualité purement performative. Elle se produit à travers des processus d'incarnation spécifiques, par lesquels l'interprète produit son propre corps vivant phénoménique en tant que dominateur de l'espace et centre de gravité de l'attention des spectateurs<sup>172</sup>.

Avant les expérimentations de Stanislavskij, Meyerhold et de Grotowski, parmi d'autres, l'incorporation consistait en la transformation du corps phénoménique de l'artiste en corps sémiotique, soit « signe matériel pour les significations exprimées à travers le langage dans le texte<sup>173</sup>. » Après leur révolution esthétique et épistémologique, et sous l'influence du *body art*, la matérialité du corps est mise en avant. Parmi les implications de ce passage, on remarque la métamorphose et la multiplication des rapports entre acteur et personnage, ainsi que des possibilités de la mise en scène de cette tension. Par conséquent, le nouveau concept d'incorporation

[m]et en évidence comment l'être-dans-le-monde corporel des êtres humains représente la condition de possibilité pour le corps de fonctionner et d'être conçu, parmi d'autres choses, en tant qu'objet, thème et source de la construction de symboles, en tant que support matériel pour la codification des signes et produits d'inscriptions culturelles<sup>174</sup>.

En d'autres termes, « au fil du spectacle, le corps phénoménique de l'acteur [est] corps sémiotique seulement dans sa propre phénoménalité, c'est-à-dire dans la mesure où [il présente certains] signes<sup>175</sup>. »

---

<sup>172</sup> Texte original : « La presenza non è una qualità espressiva, ma una qualità puramente performativa. Essa si produce attraverso specifici processi d'incarnazione con cui l'interprete produce il suo corpo vivo fenomenico come dominatore dello spazio e centro di gravità dell'attenzione degli spettatori. », E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., p. 169. Il est important de souligner que cette définition de la présence coïncide premièrement avec sa connotation forte, soit concevable à travers *le concept fort de présence* et, par conséquent, à travers le dispositif de la théâtralité dans lequel celle-ci s'inscrit. Voir note 47 et le passage dans le texte auquel la note se réfère.

<sup>173</sup> Texte original : « segno materiale per i significati espressi linguisticamente nel testo », (E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., p. 138.)

<sup>174</sup> Texte original : « [E]sso evidenzia come l'essere-nel-mondo corporeo degli esseri umani rappresenti la condizione di possibilità del fatto che il corpo possa fungere ed essere concepito, tra le altre cose, come oggetto, tema e fonte della costruzione di simboli, come supporto materiale per la codificazione dei segni e come prodotto di iscrizioni culturali. », Ivi, p. 157.

<sup>175</sup> Texte original : « durante lo spettacolo, il corpo fenomenico dell'attore [è] corpo semiotico soltanto nella sua particolare fenomenicità, cioè nella misura in cui [presenta determinati] segni », Ivi, p. 152. Une qualité que d'ailleurs l'auteure ne considère pas comme le seul moyen pour manifester une présence, mais qui est le seul à être reconduit à la logique de la technique (et donc d'un apprentissage par la prise de conscience.) Sur ce dernier point, on n'est pas d'accord et on va expliquer nos motivations au fil des prochains paragraphes. C'est d'ailleurs pourquoi cette configuration de la présence, plus pertinente dans le cadre d'une poétique telle que celle abordée par Goodman dans *Stage Presence*, cit., ne fera pas l'objet primaire de notre étude.

Il existe, alors, au moins deux tendances esthétiques dans l'élaboration de la notion de présence théâtrale. Dans le premier cas, la notion est inscrite dans un contexte strictement centré sur la représentation et (ou) sur une conception de mise en scène « forte », qui *a priori* n'admet pas (ou très peu) d'émancipations significatives de la dramaturgie ou bien de la partition préfixée du spectacle. Dans le deuxième cas, d'après l'appropriation du concept de performativité, le corps sémiotique est entendu en tant qu'une des couches demeurant dans le corps phénoménique. Ce dernier est donc analysé à travers une perspective où la production et la circulation du sens, au fil de l'expérience de la pièce, sont ouvertes. Plus précisément, continue Fischer-Lichte, les dynamiques de production performative du sens se révèlent par la mise en place d'un dispositif repris de la performance. L'auteure le définit en tant que « *loop de feedback* », « un système autoréférentiel et autopoïétique<sup>176</sup> » d'émanations et transformations possibles du sens<sup>177</sup>. Ce potentiel de signification, que l'auteure considère comme l'achèvement matériel d'une esthétique du performatif – forcément *in vivo* et à travers l'interaction de tous les participants –, est soutenu par différentes modalités d'exposition méthodique, délibérée et préalable de la création aux aléas de sa mise en scène<sup>178</sup>.

En revanche, Fischer-Lichte opère une séparation aussi schématique que Lehmann et Pavis des dimensions corporelles fondatrices de la présence – malgré une critique initiale du modèle d'Eugenio Barba. Pour la chercheuse, les processus d'incorporation (*Verkörperung*) et le phénomène de la présence représentent les manifestations les plus évidentes de la production et de la perception de la corporéité<sup>179</sup>. Fischer-Lichte s'adresse donc *aux corps coexistants* dans la corporéité du performeur ; pourtant, en évitant de problématiser l'aspect élusif de la coprésence matérielle, elle les traite en tant que couches indépendantes, comme des systèmes de signes ou de signifiants. Cette méthodologie se heurte inévitablement à la convocation des outils phénoménologiques et

---

<sup>176</sup> Ivi, p. 70.

<sup>177</sup> À ce propos, on a cité en début du texte la perspective de Laurence Louppe sur la technique comme technique du corps activée sur un plan d'immanence par rapport au processus de création et dans l'exécution, L. Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, cit., p. 77.

<sup>178</sup> Pour Fischer-Lichte, la mise en scène « est donc à considérer comme un processus intentionnel dans lequel, en utilisant les procédures les plus diverses – jusqu'à des opérations casuelles – [...], peu à peu, on développe les stratégies qui établissent ce qui doit se présenter au spectateur et où, comment et quand cela doit se manifester. On peut en fait définir la mise en scène comme stratégie de production (*Erzeugungsstrategie*) par laquelle au sein du spectacle l'être présent des phénomènes doit se produire performativement. » Texte original : « [...] va dunque considerata un processo intenzionale nel quale, utilizzando i procedimenti più diversi – fino a operazioni casuali – [...] a poco a poco, vengono sviluppate e sperimentate le strategie che stabiliscono cosa deve manifestarsi allo spettatore e dove, come e quando ciò deve manifestarsi. La messinscena si può infatti definire come la strategia di produzione (*Erzeugungsstrategie*) secondo cui nello spettacolo l'essere presente dei fenomeni deve essere prodotto performativamente », E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., p. 321.

<sup>179</sup> Ivi, p. 136. Cela confirme le statut de son discours en tant que sur, ou autour de, la présence et non à partir d'une connaissance expérientielle des processus qui la produisent.

nous donne l'exemple d'une autre forme de séparation entre logique du corps et logique de l'esprit-conscience. Fischer-Lichte opère plus précisément une distinction entre la corporéité propre au *concept fort de présence* et celle qui renvoie au *concept faible*, à savoir « le rapport avec la présence actuelle qui se donne par le simple "être présent" du corps vivant phénoménique de l'acteur<sup>180</sup>. » La tension entre « l'être-au-monde corporel » du performeur et sa représentation d'un personnage – soit, entre présence faible et présence forte – est selon elle la condition qui rend possible à la fois la production performative de la corporéité et sa perception chaque fois différente par les spectateurs. Par là, la chercheuse avance :

Quand l'acteur produit son corps vivant phénoménique en tant que corps vivant énergétique, en réalisant ainsi la présence, il se manifeste en tant qu'esprit incorporé [*embodied mind*], à savoir en tant qu'un être dans lequel corps-esprit/conscience ne peuvent pas être séparés aucunement l'un de l'autre mais se donnent déjà constamment l'un avec l'autre. Cela n'est pas valable seulement pour les acteurs/danseurs orientaux qu'Eugenio Barba ressentait présents d'une façon particulièrement intense, ou pour l'« acteur saint » Ryszard Cieslak. [...] Dans la présence du performeur/acteur le spectateur fait l'expérience et sent ce performeur/acteur et lui-même en tant qu'*embodied mind*, comme s'il était constamment en devenir, et il perçoit l'énergie circulant entre eux en tant que force transformatrice et, en ce sens, force vitale. Ceci est ce que je définis comme *concept radical de présence*<sup>181</sup>.

Au sein de la production performative matérielle, donc, présence et corporéité se déterminent mutuellement en tant que deux aspects du même phénomène : une sorte de *mise en présence* du corps-phénoménique d'une part, et ce qu'on appelle aussi expérience esthétique de cette procédure incorporée, ou *effet de présence*, de l'autre<sup>182</sup>. Les deux se poursuivent et se chevauchent constamment et, dans ce mouvement, elles touchent le regard du spectateur et provoquent une contagion kinésique parmi tous les participants à la mise en scène.

Pourtant, dans le modèle de Fischer-Lichte, les mécanismes d'incorporation sous-tendant la production de la présence sont à nouveau soumis à un régime de sémiotisation. La présence corporelle se fait forte (et donc) se fait *théâtrale*, puis encore *radicale* ; en outre,

---

<sup>180</sup> Ivi, p. 167.

<sup>181</sup> Texte original : « Quando l'attore produce il suo corpo vivo fenomenico e come corpo vivo energetico, realizzando così la presenza, egli appare come *embodied mind*, e cioè come un essere nel quale corpo-spirito/coscienza non si possono separare in alcun modo l'uno dall'altro ma si danno già sempre l'uno con l'altro. Questo non vale solo per gli attori/danzatori orientali che Eugenio Barba sentiva presenti in modo particolarmente intenso o per l'"attore santo" Ryszard Cieslak. [...] Nella presenza del performer/attore lo spettatore esperisce e vive questo performer/attore e se stesso come *embodied mind*, come perennemente in divenire, e percepisce l'energia circolante tra loro come forza trasformatrice, e, in questo senso, come forza vitale. Questo è ciò che definisco *concetto radicale di presenza*. », Ivi, p. 175.

<sup>182</sup> Sauf pour le performeur lui-même, pour qui on peut parler, d'après Michel Bernard, d'auto-affection (M. Bernard, *De la création chorégraphique*, cit., p. 99.)

cette transformation se vérifie seulement dans le moment où la corporéité se *projette* dans une mission sacrificielle : celle de transcender sa propre individuation, de se représenter, de signifier seulement à partir de quelque chose d'absent ou invisible par rapport à soi (en excluant *la présence à soi* selon la configuration de Nancy). La présence et la spatialité théâtrales sont donc disciplinées en ce qu'elles devraient se produire à partir d'objets-corps faibles que la dramaturgie, c'est-à-dire le dispositif de sémiotisation, transfigure afin de les transformer en images-signes intensifié(e)s, fort(e)s. Probablement pour échapper à cette configuration et aux connotations « autoritaires » des forces, l'auteure conclut que, dans l'esthétique du performatif, se produirait une tendance à l'accentuation de la présence performative, à partir d'un *affaiblissement de la suggestion mimétique* de l'image-signe d'une part, d'une *démystification de sa transcendance* vers la contrepartie absente de l'autre :

Dans la présence, donc, rien d'extraordinaire ne se manifeste, mais quelque chose d'extrêmement ordinaire est rendu évident et transformé en événement : la particularité de l'être humain d'être un *embodied mind*. Éprouver soi-même et l'autre en tant qu'actuellement présents (*gegenwärtig*), en tant que présence (*präsent*), signifie faire expérience de soi-même en tant qu'*embodied mind* et, par conséquent, vivre son propre ordinaire Être-là (*Dasein*) en tant qu'extraordinaire, en tant que transformé et même transfiguré<sup>183</sup>.

Or, l'utilisation du terme *embodied mind* marie et en même temps sépare la dimension de l'esprit-conscience de celle du corps, renvoyant à la dissociation cartésienne. La métaphorisation des modèles corporels de la présence est au centre de cette dissociation normative. Si l'on assiste à une pluralité sensiblement chaotique de définitions, d'échos conceptuels, de métaphores et de choix sémantiques dans l'articulation du discours sur la présence, cela se vérifie aussi, en quelque sorte, par le fait que les discours absorbent les caractères qu'ils attribuent à leur objet d'étude. En d'autres termes, les auteurs confirment l'ambivalence et le caractère indéterminé de la dimension de la présence qu'ils décrivent. Leurs discours travaillent en tant que dispositifs performatifs précisément lorsqu'ils (re)produisent de façon plus ou moins explicite la thèse – et parfois la logique – de la « confusion du sens », dans l'intention de transmettre l'*intensification* des sens qui relèverait de l'expérience d'une pièce. Par cette perspective, les discours esthétiques

---

<sup>183</sup> Texte original : « Nella presenza, dunque, non si manifesta nulla di straordinario, ma viene reso evidente e trasformato in evento qualcosa di assolutamente ordinario : la peculiarità dell'essere umano di essere *embodied mind*. Esperire se stesso e l'altro come attualmente presenti (*gegenwärtig*), come presenza (*präsent*), significa esperire se stessi come *embodied mind* e, di conseguenza, vivere il proprio ordinario Esserci (*Dasein*) come straordinario, come trasformato e, anzi, trasfigurato. », E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, p. 176.

dévoilent des sources précises, des rétro-imaginaires et rétro-modèles précis par rapport auxquels ils se révèlent en tant que performatifs. Il s'agit notamment d'images du corps filtrées à travers des modèles cognitifs et des esthétiques de l'organicisme. C'est cette problématique qui nous conduit aux réflexions sur l'image du corps dansant et sur les pratiques corporelles et somatiques, développées notamment dans les études francophones et anglophones.

Isabelle Ginot explique comment les discours sur le corps peuvent engendrer ce genre de performativité. En reprenant les études de Basile Doganis sur les arts martiaux<sup>184</sup>, Ginot soutient que les discours concernant les pratiques somatiques et les écrits des fondateurs de ces méthodes fonctionnent en tant que prolongement de la pratique elle-même. Dans ce cas, les instances performatives (*performative utterances*<sup>185</sup>) du discours sont à considérer en tant que techniques prolongeant le sens du geste opéré par la pratique. Pour cela, comme dans les études théâtrales, le recours à « l'épreuve par la science » est systématique. « Le rôle de la science à l'intérieur de la pratique consisterait à "permettre" une relation de *croyance*<sup>186</sup> » : c'est en ce sens qu'on peut parler d'un usage d'ordre performatif des techniques discursives dans les écrits sur la présence aussi bien que dans les savoirs somatiques. On a vu que la notion de technique corporelle est entendue, à l'égard de la présence, en tant que technicité inscrite dans le potentiel du corps. Plus encore, elle désigne une compétence sensorimotrice se configurant et se transformant au fil des différents dispositifs de transmission, des milieux spécifiques et des rencontres avec des systèmes culturels différents<sup>187</sup>. C'est pourquoi l'utilisation des discours scientifiques complique la question en dissimulant, par des restitutions réductionnistes, la paradoxale autoréférentialité des notions adoptées par les auteurs et en rendant opaque, par des courts-circuits conceptuels, l'objet esthétique qu'on voudrait saisir. L'esthétique théâtrale moderniste et les paradigmes scientifiques se renforcent mutuellement, car l'un et les autres fabriquent leur validité et leur emprise sur l'œuvre. Un usage cohérent des théories cognitives – dont la neurophénoménologie et la théorie de l'énaction de Francisco

---

<sup>184</sup> Voir B. Doganis, *Pensées du corps*, cit.

<sup>185</sup> Pour la notion de *performative utterances*, on renvoie à J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, London, 1962 ; l'usage de cette notion est fondamental dans le développement des études du genre contemporain. Voir J. Butler, *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, « Theatre Journal », vol. 40, n° 4, décembre 1988, pp. 519-531.

<sup>186</sup> « Alors que la pratique somatique ne cesse de mettre en évidence les écarts, la nature immatérielle et indéfiniment fictionnaire du sentir, le discours scientifique viendrait inscrire cette expérience parfois vertigineuse de l'individu dans un schéma plus large, apparemment stable et généralisable. Il s'agirait donc bien de croire dans la nature "scientifique", universelle et "prouvable" de mon expérience, afin de donner un horizon stable, durable et commun, à l'expérience instable et singulière que je traverse dans l'instant de l'expérience d'une séance. » I. Ginot, *Discours, techniques du corps et technocorps*, cit., p. 272.

<sup>187</sup> C. Noland, *Agency and Embodiment*, cit.

Varela<sup>188</sup>, où phénoménologie, sciences cognitives et neurosciences convergent et dont l'enjeu est non représentationnel – permettrait par exemple de sortir de ce circuit clos. Cela, en portant l'analyse sur comment

[l'e]xpression articule un corps qui n'est pas saisi par la signification. Ceci est un corps sensible en mouvement. Dans l'acte de la perception [*sensing*], la signification devient [principe] de mutation. Une politique de la mutation, cela pourrait être une machine abstraite, une dynamique asignifiante, une éthique extensible<sup>189</sup>.

Le principe du fonctionnement circulaire et ouvert de la perception est d'ailleurs actuellement le point de convergence entre modèles non représentationnels esthétiques de la présence, physiologie de la perception et certaines approches anthropologiques des sens<sup>190</sup>. Ainsi, non seulement les contenus, les imaginaires et leurs références, mais aussi les outils, les dispositifs de validation – ou bien « de vérité<sup>191</sup> » – qu'ils mettent en œuvre font l'objet de notre analyse. Les discours sur la présence, dans ces cas, sauvegardent et participent à la circulation de sens autoréférentielle et énigmatique du phénomène dont ils parlent, sans réellement expliquer en quoi ce phénomène réel se *fait* énigmatique. L'ordre autoréférentiel signifierait, dans ce cas, une expérience esthétique qui peut-être échappe aux modèles normés du théâtral et du performatif. À la fin de ce paragraphe, sur les bases des discours qu'on a examinés, il semble nécessaire de soulever un autre genre de question par rapport à la notion de présence : dans ces esthétiques des intensités, des *présences théâtrales et donc fortes*, quelles autres images du corps et quelles autres configurations de la mise en scène – ainsi que de la circulation de sens et des affects – restent au-dessous du seuil de visibilité-sensibilité ? Des réponses peuvent venir de nos cas d'étude.

---

<sup>188</sup> F. Varela, E. Thompson, E. Rosch, *L'inscription corporelle de l'esprit*, Seuil, Paris 1999.

<sup>189</sup> Dans l'original : « [e]xpression articulates a body that is not foreclosed by meaning. This body is a sensing body in movement. Sensing, signification becomes mutational. A mutational politics might be an abstract machine, an asignifying dynamic, a tensile ethics », E. Manning, *Politics of Touch*, cit., p. 111.

<sup>190</sup> Pour aborder les questions et les méthodologies engagées dans ce domaine, voir S. Pink, *Doing Sensory Ethnography*, Sage, Thousand Oaks 2009 et D. Le Breton, *Pour une anthropologie des sens*, « VST, Vie sociale et traitements », vol. 97, n° 4, 2007, pp. 45-53, consulté sur le site cairn.info : <https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-et-traitements-2007-4-page-45.htm>. (Dernier accès : 9 janvier 2017.)

<sup>191</sup> Ibidem. Ici, on renvoie à l'expression « nature rhétorique de la vérité » utilisée par Donna Haraway pour connoter le savoir scientifique et son utilisation dans les champs « dominants » de la connaissance. En reprenant Annette Khun, elle dénonce : « L'Histoire est un geste épique que les mordus de la culture occidentale se racontent à l'envi ; la science est un texte contestable et un champ de pouvoir ; le contenu est la forme. Point. » (D. Haraway, *Savoirs Situés : La question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle*, dans D. Haraway, *Des singes, des cyborgs et des femmes : La réinvention de la nature*, Jacqueline Chanbon-Actes Sud, Arles 2009, p. 236 (tit. orig. *Situated Knowledges*, cit..))

– Intermezzo II –

**Le corpus et ses pratiques d'affection**

On a déjà décrit quel genre de pratique de composition Danio Manfredini met en place afin de focaliser sa performance sur des qualités d'attention particulières et des états de corps. On a relié ces points clés du travail à une logique chorégraphique dans l'organisation de la mise en scène. Le jeu d'ensemble des interprètes est nourri par l'accordance, c'est-à-dire par une *résonance* perceptive et affective qui sollicite également la contagion kinésique du spectateur. Ainsi, on pourrait décrire l'effet produit par la performance comme particulièrement harmonique. La qualité de mouvement et de contagion que les acteurs réalisent ne paraît ni « forte », ni emphatique, se focalisant plutôt sur des postures et des gestes sobres, allant du dramatique à la parodie. La spatialité ainsi créée n'efface pas la clarté du récit et de l'étalement dramaturgique, mais acquiert le même poids et la même importance que les corps qui la dessinent, et arrive à apparaître comme véritable protagoniste de la pièce. L'expérience de présence traduirait ainsi ce genre d'habiter affectif de l'espace. On donnera ici quelques autres exemples des figurations de la présence que les artistes de notre corpus mettent à l'œuvre.

Le travail d'Ermanna Montanari dans *Ouverture Alcina* (chapitre I de la seconde partie de la thèse) se focalise sur l'intensification des enjeux sonores, vocaux et du prémouvement. La pièce, par ces procédés performatifs et par une mise en scène centrée sur l'occultation du corps, ainsi que sur l'exploitation d'une langue presque incompréhensible amplifiée par le microphone, détourne le spectateur de tout genre d'*identification* avec l'interprète. La figure d'Alcina est travaillée en tant que bloc stratifié de sensations plutôt que comme présence auratique : elle prend consistance en s'écartant de la corporéité de l'artiste, non pas en constituant une aura « autour » d'elle. Dans le projet d'Ermanna Montanari et Marco Martinelli, la figure est composée, dès le début, à partir d'improvisations musicales et vocales. Pour l'artiste, elle est le résultat d'un travail d'écoute proprioceptif et d'inhibition d'une modulation « intentionnelle » des suggestions synesthésiques que cette pratique entame. Dans la mise en scène, ce bloc de sensations provenant de l'intérieur du corps et du souffle de Montanari s'étend dans l'espace, se dissémine et atteint les corps des spectateurs par une contagion kinésique qui passe ici par la vibration. Si le choix de cette attitude « agressive » envers le public est la réalisation d'un plan dramatique inhérent à l'histoire d'Alcina inspirée du poème de Nevio Spadoni, le spectateur fait l'expérience moins d'un témoignage que d'un événement sonore dans lequel il se trouve immergé.

L'engagement que la pièce demande, on le verra, est donc strictement affectif, dans le sens où la condition d'altérité radicale d'Alcina ne serait pas complètement compréhensible sans l'expérience incarnée d'une sorte de possession, d'une part, et de perte de pouvoir d'action, de l'autre.

Dans le chapitre suivant, on trouve dans le travail de Virgilio Sieni des constantes performatives, pédagogiques et poétiques qui traversent sa production récente avec des danseurs entraînés et non entraînés de tout âge. Dans des projets comme *Art du geste dans la Méditerranée*, Sieni paraît vouloir travailler – voire fabriquer – l'aura des lieux et des corps ordinaires par un principe d'abstraction et de recomposition chorégraphique de gestes qui, à l'origine, ne sont pas forcément dansés. Cela est très visible dans des pièces telles que *Visitation* et *Agorà TUTTI*. Dans cette dernière, l'ensemble composé de danseurs professionnels et de danseurs non entraînés arrive à engager un dialogue en quelque sorte paritaire : tous les corps et régimes gestuels, plus ou moins visiblement dansés ou « dansants », participent à la création d'un mouvement d'ensemble cohérent et captivant. Mais c'est peut-être une certaine « douceur » de ces performances qui émeut si souvent les publics de Sieni. D'une part les participants recrutés sur place sont reconnaissables par les spectateurs, engageant au moins une fonction de « métonymie » du lien communautaire ; en cela ses pièces permettent d'instaurer un lien d'affection performatif relevant en partie de celui géo-affectif des habitants. D'autre part, le travail prend sa force dans le processus de transmission en atelier. Les fondements de la pratique consistent à inviter les participants à une exploration et déconstruction de leurs habitudes gestuelles – c'est-à-dire à construire leur propre regard intérieur. Pourtant c'est le regard du chorégraphe qui, dans la finalisation de la chorégraphie, distingue les gestes ou les passages significatifs de ceux qui ne le seraient pas ; c'est toujours le chorégraphe qui leur donne du volume, par exemple en suggérant un rythme lent, ou soutenant que les gestes infimes ou automatiques « sélectionnés » ouvriraient la voie à des imaginaires plus vastes et profonds que les danseurs ne sauraient apercevoir. Persistent ainsi, dans le travail de Sieni, des relations de pouvoir entre chorégraphe et interprète(s) centrées notamment sur le charisme de l'auteur. Cela subsiste malgré le fait que les qualités que Sieni recherche chez ses collaborateurs ne sont pas une compétence technique standardisée, mais une forte capacité d'écoute et un regard critique sur son propre travail. Le style de Sieni s'exprime toujours dans la subtile abstraction des gestes et dans la modulation du tonus. Dans des pièces de répertoire, par exemple, l'expressivité presque imperceptible des danseurs reflète une interrogation sur le corps et l'espace comme

dépassant les limites du connu. Cela se fait très visible, par exemple, dans l'étrange nonchalance et l'allure négligée des danseurs du *De anima*, ou encore dans l'inexpressivité des interprètes dans *La natura delle cose*. Une présence de l'espace qu'on pourrait décrire en tant qu'auratique résonne de ce point de vue avec celle qu'on repère également chez Danio Manfredini et qui se rattache à une vision de la danse en tant qu'habitation d'un espace.

Chez Myriam Gourfink on trouve un autre genre de travail sur un « temps plein » fondé sur l'intensification des expériences perceptives et affectives de l'œuvre. *Déperdition* conduit le public *dans l'œuvre* par un paysage sonore matériel et par une contagion très forte, d'une manière qui nous rappelle en quelque sorte *Ouverture Alcina*. Ce procédé relève d'une pratique d'écoute proprioceptive et d'auto-affection, mobilisée par la partition des tâches composées par la chorégraphe, que les interprètes réalisent. Le caractère abstrait et géométrique de la chorégraphie, tout comme le contrôle soigneux de l'exécution et l'absence d'un véritable rythme dans la partition gestuelle et musicale, donnent à la relation théâtrale une conformation moins troublante et en quelque sorte plus « démocratique » que dans *Ouverture Alcina*. En réalité ce dispositif sert à plier le regard des participants et surtout des spectateurs à partir de leur posture, mode d'attention, souffle et tonus musculaire. Si dans *Ouverture Alcina* l'expérience était d'envahissement et de dépossession, la pièce de Gourfink enveloppe ses témoins dans une expérience extatique, de connexion et de perte de singularité physique-perceptive, en inhibant ainsi la formulation d'un regard critique ou émancipé de la doxa que l'artiste a contribué à créer sur son propre travail. On reconnaît ici aussi un passage de transduction du geste dansé en « gestification » de la musique où il ne serait pas question d'interpréter ce que la performance peut engendrer sur le plan du sens, mais plutôt de jouer un rôle contemplatif, d'écouter et d'habiter cette œuvre. Il s'agirait en quelque sorte de *faire présence avec l'œuvre* et par là de s'ouvrir à une expérience de transcendance – entendue en tant qu'immersion dans les pans de la matière, en quelque sorte rituellement connotée.

Pour le travail de Xavier Le Roy, on se penchera sur la présence de l'œuvre à son contexte de production et de circulation et les discours qui l'organisent. Cela nous intéresse notamment à propos de la tension entre tendances anti-représentationnelles du projet de *Self Unfinished* et leur mise en abyme dans le contexte performatif du projet « *Rétrospective*. » C'est l'habitation d'un contexte performatif par la présence d'une œuvre qui est questionnée, surtout parce que *Self Unfinished* est une œuvre de référence dans le panorama performatif contemporain. On peut ici remarquer comment des tendances

normatives peuvent s'actualiser même dans un projet chorégraphique visant à déjouer les normes conventionnelles de la relation théâtrale, non seulement en raison d'un accès de l'œuvre aux circuits de consommation globale, mais également au niveau micropolitique, dans la politique des sensations que cette consommation fait, peu à peu, à la puissance d'une œuvre. Ici, la question se joue entre les dispositifs d'attention somatique et la méthode de formulation des gestes conçus pour *Self Unfinished*, d'un côté, et les forces de réglementation du cadre performatif, ainsi que du regard du public, de l'autre.

C'est le repérage de ces dynamiques perceptives et de pouvoirs qui a imposé à cette étude de changer de perspective sur la présence par rapport aux modèles exposés jusqu'ici. La notion de « présence » ne devient significative que vis-à-vis du potentiel esthétique et politique de ces créations que lorsqu'on dépasse leur « énergétique extraordinaire » ou la complexité de leurs stratégies compositionnelles. Si l'origine du caractère énigmatique de la présence demeure dans son potentiel de transformation de la perception, il devient nécessaire de regarder en détail quelle est, effectivement, la « texture », voire la matière, que les pièces travaillent et qui, à son tour et indépendamment des discours des artistes, engendre l'expérience énergétique et transformatrice (ou au contraire ne l'engendre pas). La dernière partie de cette étude s'engage à esquisser les fondations de ce genre d'approche, à partir – encore une fois – des notions clés : affects, regard et corporéité.

### **I.2.3 Pour un portrait nuancé de la présence. Les avantages d'une théorie des gradations**

En circulation, en transformation et adaptation constante, la corporéité serait, on l'a vu, le concept nous permettant de penser la présence en tant que phénomène à la fois physique, fictionnel et affectif. La corporéité et ses affordances seraient au cœur de l'*irradiation* de la présence, sa « projection au-delà de l'anatomie<sup>192</sup>. » En outre, l'*irradiation* serait non seulement une qualité propre à l'acteur-performeur mais aussi un effet qui, à travers le dispositif scénique, s'active dans l'expérience de corps-objets et d'environnements. L'enjeu entre corporéités et environnements ne serait pas la représentation ou la *présentation*, mais la *figuration*. Corps, images et machines

---

<sup>192</sup> E. Pitozzi, *Introduzione*, dans E. Pitozzi (éd.), *On Presence*, cit., p. 109. La même configuration avait été proposée par l'auteur dans des textes précédents – en particulier, dans E. Pitozzi, *Sismografie della presenza*, cit., p. 4.

deviennent ainsi des fonctions interchangeables d'un dispositif scénique et plus précisément, dans d'autres cas, extensions et réverbérations des limites physiques du performeur<sup>193</sup>. Comment étudier et restituer ce phénomène en devenir, traversé par des forces et affections en déjouant une représentation monolithique ? Comment ne pas retomber dans le même genre de réductions qu'on vient de rencontrer dans les paragraphes précédents ? Nous allons ici nous rapprocher d'une théorisation échappant à ces dualismes, la théorie des *gradations de présence*. On doit cette proposition à Enrico Pitozzi, qui conçoit la présence à l'intérieur d'un spectre facetté de phénomènes de perception. D'après ce modèle, le « degré zéro » de la présence du corps sur scène n'est qu'une des polarités, déjà inscrites dans l'horizon perceptif, entre lesquelles la présence se manifeste dans une prolifération de variations *infinitésimales* :

On pourrait affirmer [...] qu'on est présent seulement et exclusivement à l'intérieur d'une polarité qui présuppose un *affleurer* – un *venir* en présence – et un *disparaître* – soit *se dissoudre* – à la perception. [...] Il n'est donc pas question de présence totale ou achevée ou, vice-versa, d'absence, mais de gradations infinitésimales, figures intermédiaires : la présence à laquelle on s'adresse est, en fin de compte, *metaxu*, c'est-à-dire qu'elle se produit *entre* les polarités qu'on a profilées. [...] L'intervalle entre ces deux polarités [est] la véritable dimension de la présence qu'il faut observer [...] une présence constructivement en transformation, qui s'ouvre à la perception [...] selon des modifications complexes, que j'appellerai [précisément] *gradations*<sup>194</sup>.

Ailleurs, l'auteur précise :

[L]a présence et l'absence – sur scène mais aussi dans le cas des installations – [...] correspondent à deux polarités du même processus intermédiaire qui coupe, rompt la linéarité de l'événement en faveur d'une série de gradations médiatisées par les technologies. Ces gradations concernent une configuration de *passage d'état de la matière*, une transformation qui investit, inévitablement, autant les processus cognitifs que la mémoire. Dans cet état des choses, la présence, à un certain degré,

---

<sup>193</sup> Ceci est justement le genre de dispositifs sur lesquels Pitozzi a développé ses théories sur la présence à partir d'un corpus de créations contemporaines, dont celles d'Isabelle Choinière et de Myriam Gourfink, qu'on va traiter plus loin. Ici, l'utilisation de technologies est appliquée littéralement au corps de l'interprète, notamment à travers des appareillages de captation du mouvement qui élaborent les signaux provenant du corps à travers un processus de digitalisation opéré par des logiciels dédiés (c'est le cas du Laban Orienté Lisp utilisé dans les pièces de Gourfink comme *Contraindre*, 2004, et *Les Temps Tirailés*, 2009.) Plus récemment, Pitozzi a défini le dispositif spécifique qui constitue ce genre de créations en tant que *bodyscape*, soit l'« extension de la perception du performeur », qui se manifeste par la mise en évidence des dimensions virtuelles qui habitent leur corps. Pour approfondir ce sujet, E. Pitozzi, *The Perception is a Prism*, cit.

<sup>194</sup> Texte original : « Potremmo affermare [...] che si è presenti solo ed esclusivamente all'interno di una polarità che presuppone un *affiorare* – un *venire* in presenza – e uno *svanire* – un dissolversi – alla percezione. [...] non è quindi questione di presenza totale o compiuta o, viceversa, di assenza, ma di gradazioni infinitesimali, figure intermedie : la presenza alla quale guardare è, a ben vedere, *metaxu*, vale a dire che si produce *tra* le polarità delineate. [...] L'intervallo tra queste due polarità [è] la vera dimensione della presenza alla quale guardare [...] una presenza costitutivamente in trasformazione, che si offre alla percezione [...] secondo modificazioni complesse, che chiamerò *gradazioni*. » E. Pitozzi, *Sismografie della presenza*, cit., p. 4.

peut être conçue en tant que manifestation d'une série complexe de tensions qui sont présentes, mais qui ne sont pas encore complètement perceptibles<sup>195</sup>.

On rejoint ici la théorie des affects esquissée dans le premier chapitre. Un premier avantage de cette perspective sur les phénomènes de sensation consiste dans le fait que – selon les mots de Josette Féral et Edwige Perrot – la distinction entre modalité *assertive* et modalité *qualitative* de présence semble se dissoudre. Ainsi, Pitozzi soustrait potentiellement le discours à une catégorisation de l'espace-temps de l'expérience théâtrale en tant qu'extra-quotidien et à sa séparation du quotidien<sup>196</sup>. Même si, finalement, la présence « quotidienne » ou matérielle n'est pas une dimension explicitement convoquée dans les discours de Pitozzi, l'auteur nous donne ici un premier ordre d'outils théoriques nous permettant de la penser en tant que potentiel à *l'intérieur* – et non pas séparé – de l'horizon perceptif constituant l'expérience esthétique. Plus précisément, la perspective de Pitozzi permet de la garder comme dimension *persistante* et en soi déjà *assertive* au cours de l'expérience, soit un pan où la présence se déploie et signifie d'autant qu'au sein d'autres gradations plus ou éventuellement moins intenses. Au sein de cette complexité sensorielle que les technologies contribuent à étendre du plan virtuel et invisible de la perception à celui visible du dispositif, la présence est

reconductible à une *qualité subtile*, indéfinissable au premier abord, qui sur scène renvoie sans doute au corps du performeur – même si la scène contemporaine a pulvérisé cette référentialité, tout en attribuant la notion de présence à des entités qui ne peuvent pas être renvoyées au seul corps du performeur mais, plutôt, à *l'atmosphère*. [...] L'engagement des technologies [...] dans la redéfinition du concept de présence [étend] le processus de transformation auquel elle est soumise, à travers la production de signes, notamment à caractère sonore et lumineux<sup>197</sup>.

---

<sup>195</sup> « [L]a presenza e l'assenza – sulla scena ma anche in ambito installativo – [...] corrispondono a due polarità di uno stesso processo intermedio che taglia e rompe la linearità dell'evento a favore di una serie di gradazioni, anche mediate tecnologicamente. Queste gradazioni riguardano una forma di *passaggio di stato della materia*, una trasformazione che investe, inevitabilmente, anche i processi cognitivi e della memoria. In questo stato di cose, la presenza, a un certo grado, può essere considerata come la manifestazione di una serie complessa di tensioni presenti ma che non sono ancora completamente percepibili. » E. Pitozzi, *Figurazioni*, cit., p. 124.

<sup>196</sup> La dimension sociopolitique de l'événement artistique étant très souvent déléguée à, ou bien abordée par, l'anthropologie culturelle et la sociologie (voir M. De Marinis, *Capire il teatro*, cit..) Ce qui nous intéresse, c'est comprendre si, et éventuellement comment, ce genre de réorganisation du discours peut inhiber la tendance à séparer autant que privilégier l'extra-quotidien en tant qu'objet des études théâtrales.

<sup>197</sup> Dans l'original : « La presenza [...] è dunque riconducibile a una *qualità sottile*, a prima vista indefinibile che sulla scena rimanda inequivocabilmente al corpo del performer, anche se la scena contemporanea ha fatto esplodere questa referenzialità, attribuendo operativamente il termine presenza a entità non riconducibili al solo corpo del performer ma, piuttosto, all'*atmosfera*, a livello delle tensioni attraverso le quali la scena si compone, avvicinandosi così alla seconda polarità in oggetto : l'installazione. [...] [L']intervento delle tecnologie [...] nella ridefinizione del concetto di presenza [dilata] il processo di trasformazione alla quale è sottoposta, attraverso la produzione di *segni*, prevalentemente a carattere sonoro e luminoso. » E. Pitozzi, *Sismografie della presenza*, cit., pp. 4-5.

En d'autres termes, la présence de la scène et du performeur ne limite pas son existence au plan-phénoménique et perceptif, mais – au moins dans notre corpus d'œuvres – elle demeure au centre d'un projet esthétique et dans le cadre de la construction d'une pièce. Ce qui signifie que la scène et le performeur peuvent renvoyer à autre chose qu'à une idéalisation de soi-même et à autre chose qu'à une présence-altérité seulement fantasmatique, autoréférentielle, ou bien représentationnelle. Le dispositif scénique et l'artiste peuvent renvoyer *évidemment* à un ailleurs, ou bien encore à un « ici », qui est déterminé et saisissable, tout comme dans les performances analysées par André Lepecki<sup>198</sup>. En outre, concevoir les phénomènes liés à la présence à travers des gradations intensives donne paradoxalement voix à ce que les paradigmes intensifs occultaient : la scène et le performeur peuvent produire des *figurations de la présence* non seulement esthétiquement (sur)chargées ou intensifiées, non seulement énigmatiques, mais aussi bien subtiles, sobres, reconnaissables et – bien que fictionnelles – familières. C'est le cas, entre d'autres, des projets *site-specific* de Virgilio Sieni et de nombreuses performances de Xavier Le Roy. Dans une perspective très similaire, Erin Manning opère une distinction qui nous sert à préciser le cadre non représentationnel d'où la proposition de cette étude est formulée. L'auteure parle d'expression et d'expressivité – en reprenant l'usage que Deleuze et Guattari ont fait de ces termes – face à un *régime* du signifiant et de la représentation :

L'expressivité du toucher est politique : l'expressivité donne le commencement pour un événement. Si l'on persiste dans le travail à travers les différentes facettes de la dimension événementielle – relation, engendrement, expression, extension, affect – l'on continuera à étendre l'ouverture pour le politique [*for politics*]. [...] Créer un environnement pour la politique fait partie de la pensée allant avec ces extensions, soient-elles expressives, de perception, d'engendrement. Dans la pensée politique, la politique a le plus souvent été conçue en tant que *signifiant*. Une politique du toucher propose la politique comme a-signifiante, en invitant à penser la politique à travers son potentiel d'expression plutôt que la représentation<sup>199</sup>.

Selon la proposition de Jacques Rancière – que Manning cite souvent dans cet ouvrage –, le choix de « situer » l'œuvre permet de l'évaluer sur la base d'un terrain commun entre pratiques esthétiques et sociales ; ce terrain est constitué par tous les « moments » où

<sup>198</sup> A. Lepecki, *Exhausting Dance*, cit.

<sup>199</sup> Texte original : « The expressivity of touch is political: expressivity provides an opening for an event. If we persist in working through the various guises of eventness – relation, engendering, expression, extension, affect – we continue to widen the opening for politics. [...] Creating an environment for politics is part of the thinking that accompanies these extensions, be they expressive, sensing, engendering. Within political thought, politics has most often been conceived of as *signifying*. A politics of touch posits politics as *asignifying*, inviting us to think politics through its potential for expression rather than representation. », E. Manning, *Politics of Touch*, cit., pp. 110-111.

elles s'entrelacent et coproduisent la construction et l'existence de la pièce. Par conséquent, « ce que l'on entend par présence » représente précisément un objet d'analyse qui devrait être ponctuel, spécifique pour chaque cas d'étude. Cet aperçu nous permet de relever autre chose : dans chaque définition de la présence, il s'agit d'esquisser des configurations esthétiques et politiques du sensible différentes de l'esthétique du performatif de Fischer-Lichte. Si la chercheuse allemande postulait une *circulation* du sens<sup>200</sup> ainsi que du sensible (ce qui pour elle est inhérent au *flux de feedback*), Lehmann, Féral et Perrot imaginent un aller-retour, une dynamique de *projection mutuelle*. Dans le premier cas, la séparation entre les deux ordres de participants s'écroule, au moins partiellement ; dans le second, elle demeure. La théorie des gradations et des modulations de la présence permet de discerner les territoires communs, aussi bien que les procédés de différenciation entre expérience vécue sur le plateau, celle des spectateurs et une autre encore, partagée et produisant un plan « tiers » de l'événement performatif : celle de la relation spectaculaire. La confrontation des diverses théories de la présence montre que chaque configuration influence son propre horizon d'attente quant au potentiel de transformation sensible et affective de chaque pièce. Chaque regard touche ou néglige, met en avant ou dissout les fonctions des participants impliqués dans la mise en scène d'une œuvre et implique ainsi une prédisposition à saisir, au moment de l'analyse, certaines dynamiques de contagion kinésique, affective et empathique plutôt que d'autres, dessinant ainsi les limites et les territoires sémantiques implicites à sa propre notion de présence. Entre les concepts de circulation et projection du sens et du sensible, par exemple, il y a avant tout une question d'orientation, polarisée sur le regard et sur le signe visible, ou plutôt sur un plan de contact synesthésique ; sur le plan de l'attention intellectuelle, ou bien sur les sensations et les affects ; sur le « premier » ou le « deuxième cerveau<sup>201</sup>. »

Or, si l'on reprend nos considérations préliminaires sur la connotation performative des discours et sur l'extension qu'ils opèrent des intentions et notamment du geste relevant de la pratique, une telle problématique dévoile finalement comment le *regard théorique* et

---

<sup>200</sup> E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., pp. 106-107.

<sup>201</sup> De Marinis utilise cette expression pour nommer le système nerveux entérique, capable d'interagir avec les stimuli extérieurs ainsi qu'avec le système nerveux central et le reste du corps pour la formulation de réponses d'ordre cognitif et moteur. La prise en charge des fonctions du deuxième cerveau dans les processus perceptifs est, d'après l'auteur, directement connectée à la *rasa-esthétique* (*rasaesthetics*) dont Richard Schechner parle en se référant au *rasa* (parfum-saveur), notion fondamentale dans le théâtre indien. Pour Schechner, le théâtre rasique travaille de manière énergétique en s'adressant au système nerveux central, permettant de savourer et de goûter les émotions qu'il provoque. M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro*, cit., pp. 82-83, *passim*. Ces réflexions avaient été déjà proposées ailleurs : M. De Marinis, *Corpo e corporeità a teatro*, cit., pp. 76-78. Pour approfondir les réflexions sur le théâtre rasique, voir R. Schechner, *Rasaesthetics*, dans S. Banes, A. Lepecki (éds.), *The Senses in Performance*, Routledge, New York-London 2007, pp. 10-28.

notamment ses préconcepts peuvent influencer, ou pour mieux dire cristalliser, le potentiel affectif des pratiques et les expériences de présence. Voyons alors les avantages d'une approche phénoménologique ou épistémologique des éléments centraux dans les pratiques de la présence – geste, corps, perception.

Plutôt que de recourir à la sémiologie théâtrale et à des notions comme celle d'« écriture scénique<sup>202</sup> », Pitozzi se pose plutôt en continuité avec la tradition phénoménologique française issue de Maurice Merleau-Ponty, intégrant la physiologie de la perception contemporaine. Ici, les mécanismes physiologiques impliqués dans les processus cognitifs sont consciemment introduits dans une approche épistémologique de la présence :

Partons de la notion de *fiction* telle qu'elle est introduite par Michel Bernard : le performeur imagine et projette son anatomie dans l'espace avant d'agir matériellement ; en d'autres termes, il simule un projet d'action. Pour ce faire, il doit activer tous ses canaux proprioceptifs : sentir l'espace, le catégoriser, établir une relation active avec l'environnement extérieur avant de disposer le mouvement dans le même espace qu'il a contribué à définir par sa projection. [...] [Le cerveau] élabore [...] des hypothèses de mouvement à partir d'un répertoire intérieur d'actions mémorisées. C'est dans ce cadre que la simulation désigne le premier degré – invisible mais déterminant – où la présence s'ouvre<sup>203</sup>.

Or, la fiction, nous rappelle ailleurs Pitozzi, « se réfère à l'attitude imaginative que le performer exploite dans la composition de l'action<sup>204</sup>. » Comme pour Fischer-Lichte, mais conduisant à des propositions sensiblement différentes, le modèle corporel le plus adapté à saisir les enjeux perceptifs et performatifs de la présence est celui de la corporéité. Pitozzi emploie cette notion à travers l'esthétique que Michel Bernard a développée spécifiquement pour poser les fondations d'une phénoménologie du corps dansant<sup>205</sup>. L'utilisation de ce système de référence permet au chercheur italien d'inscrire la question

---

<sup>202</sup> Pour cette notion voir L. Mango, *La scrittura scenica*, Bulzoni, Roma 2003.

<sup>203</sup> Texte original : « Partiamo dalla nozione di *fiction* così come introdotta da Michel Bernard : il performer immagina e proietta la sua anatomia nello spazio prima di agire materialmente ; simula, cioè, un progetto d'azione. Per fare questo deve attivare tutti i suoi canali proprioceptivi : sentire lo spazio, categorizzarlo, stabilire una relazione attiva con l'ambiente esterno prima di disporre il movimento in quello stesso spazio che ha contribuito a definire mediante la sua proiezione. [...] [Il cervello] formula [...] delle ipotesi di movimento a partire da un repertori interno di azioni memorizzate. [...] È in questa cornice che la simulazione designa il primo grado – invisibile ma determinante – in cui si dà la presenza. », E. Pitozzi, *Figurazioni*, cit., pp. 109-110. Ici et dans le passage suivant, Pitozzi se réfère au modèle d'Alain Berthoz concernant le fonctionnement circulaire du système perceptif, fondé sur la prédiction des actions et des issues perceptives possibles et de leurs [les actions] possibles répercussions perceptives, à chaque instant, à partir d'un répertoire de prédictions incorporées à travers l'expérience. Voir A. Berthoz, *Le sens du mouvement*, Odile Jacob, Paris 1997. Alain Berthoz est parmi les auteurs les plus cités dans les études théâtrales par rapport aux théories cognitives. Plus récemment, Gabriele Sofia reprend son modèle dans son aperçu des dialogues possibles entre études théâtrales et neurosciences, dans l'article de G. Sofia, *Lo studio della relazione attore-spettatore...*, cit., et dans l'ouvrage de G. Sofia, *Le acrobazie dello spettatore*, cit.

<sup>204</sup> Texte original : « refers to the imaginative attitude that the performer uses for the composition of the action » E. Pitozzi, *The Perception is a Prism*, cit., p. 178.

<sup>205</sup> L'ouvrage à mentionner à ce sujet, constituant la référence de Pitozzi, est M. Bernard, *De la création chorégraphique*, cit., pp. 95-100, 17-24.

de la présence dans la couche des chiasmes sensoriels de Merleau-Ponty et du chiasme intercorporel d'après Bernard<sup>206</sup>, où se vérifient les différentes modalités d'interaction avec le monde et la formulation d'hypothèses de relation avec les autres corps. Selon Pitozzi, la perception est un dispositif prismatique<sup>207</sup> et par là – il nous semble – la dimension de la corporéité est entendue également comme prismatique, car la perception et l'affection en sont les conditions constitutives et immanentes. Les dimensions physiologique et imaginaire coexistent, elles deviennent des projets migrant simultanément à travers les différentes couches du sentir, de l'intentionnalité, du prémouvement.

Suite à la dissolution entre présence et absence, quotidien et extra-quotidien, Pitozzi arrive à indexer – par des voies différentes d'André Lepecki – un troisième écart de la tradition théorique moderniste, qui concerne la *coïncidence* entre présence et corps physique de l'acteur-performeur, estimant celui-ci comme origine de sa manifestation. Ce faisant, l'auteur permet de dévoiler la réduction de la présence corporelle en image-signe sur laquelle cette coïncidence s'appuie<sup>208</sup>. Il le fait tout en reformulant une autre forme de distinction qu'on a déjà rencontrée, celle entre présence et effet de présence :

[Il] est nécessaire opérer une distinction entre les stratégies de compositions de la présence des effets qu'elle produit au niveau de la réception. [...] Le concept de présence ne peut pas être réduit au seul corps du performeur sur scène, mais doit être étendu jusqu'à impliquer celles que je définirais comme *présences objectives* – figurations constituées de matière sonore et lumineuse qu'on retrouve, également, sur la scène performative ainsi que dans l'art des installations. Pour ce faire il est nécessaire de déplacer l'attention du corps vers la composition du dispositif où toutes ces figurations de la présence prennent forme. C'est dans le dispositif, en fait, que les présences se manifestent, en permettant ainsi de développer – simultanément – une phénoménologie de la mise en présence des entités (y compris le corps) et de la *survie* de leurs traces dans l'observateur<sup>209</sup>.

Si l'on trouve une distinction similaire chez Féral et Perrot, et si l'on peut observer une forme de continuité avec la « présence de la scène » selon Pavis, pour Pitozzi l'enjeu des dispositifs technologiques dévoile quelque chose de plus profond que la prolifération

---

<sup>206</sup> M. Bernard, *Les fantasmagories de la corporéité spectaculaire ou le processus simulateur de la perception*, in *De la création chorégraphique*, cit., pp. 90-94 et M. Bernard, *Sens et fiction*, cit., pp. 95-99.

<sup>207</sup> E. Pitozzi, *The Perception is a Prism*, cit.

<sup>208</sup> Voir A. Lepecki, *Introduction*, dans E. Lepecki (éd.), *Of the Presence of the Body*, cit., pp. 3-4.

<sup>209</sup> Texte original : « [È] necessario distinguere le strategie di composizione della presenza dagli effetti che essa produce sul piano della ricezione. [...] Il concetto di presenza non può essere ridotto al solo corpo del performer in scena, ma deve essere allargato fino a comprendere quelle che definisco *presenze oggettive* – figurazioni fatte di materia sonora e luminosa che ritroviamo, in modo analogo, sia sulla scena performativa che in quella installativa. Per fare questo è necessario spostare l'attenzione dal corpo e focalizzarla sulla composizione del dispositivo, in cui tutte queste figurazioni della presenza prendono forma. È nel dispositivo, infatti, che le presenze si manifestano permettendo così di sviluppare – al contempo – una fenomenologia della messa in presenza degli enti (corpo compreso) e della *sopravvivenza* delle loro tracce in colui che osserva. », E. Pitozzi, *Figurazioni*, cit., pp. 107-108.

d'effets esthétiques, multipliant et modifiant les compétences de l'acteur-performeur ainsi que la perception du spectateur. C'est précisément un glissement du statut du corps-sujet qui s'opère, car *la proxémique* d'une part, *le texte* ou bien *l'écriture de signes* de l'autre ne semblent pas être les paradigmes les plus efficaces pour déchiffrer ce genre d'œuvre performative. En étendant l'horizon esthétique de la présence, Pitozzi propose

un déplacement de l'objet de l'analyse vers l'ensemble des entités présentes qui ne sont pas encore complètement manifestes [vers] une phénoménologie de la latence, capable de mettre en avant les causes de l'existence des choses et de leur manifestation visible et audible. [...] la notion de gradation, appliquée à celle de présence [...] indique une variation de consistance et d'intensité. Dans les œuvres [...], c'est une vibration, une tension entre les choses qui permet à la présence de se manifester sous forme d'un corps en mouvement ou bien dans ses traces sonores, lumineuses, ou bien encore dans les corps-matières qui affleurent dans les installations<sup>210</sup>.

« [I]l ne suffit pas d'être physiquement présent pour avoir de la présence » explique Pitozzi, car bien d'autres genres de corps peuvent être porteurs de ce genre de qualité ; « la présence, pour être telle, doit dépasser le corps. [On doit] penser la présence comme non coïncidente avec le corps – plutôt en tant que dilatation<sup>211</sup>. » C'est alors la dimension anthropocentrique qui définit le théâtre et la performance dans leurs connotations modernes et modernistes qui est mise en question<sup>212</sup>, car cette conception de la présence et des effets de présence regarde l'autonomie de leur devenir et leur capacité d'affecter les corps. Bien entendu, cela n'implique pas l'abandon des enjeux philosophiques et politiques concernant la condition humaine, mais plutôt une remise en question des principes fondamentaux qui constituent la relation au monde, et plus encore de ceux qui permettent à l'artiste de configurer l'expérience esthétique à travers les dispositifs scéniques et performatifs. Il s'agit notamment de la mobilisation de concepts, d'énergies et d'affects à travers l'expérience du dispositif :

---

<sup>210</sup> Texte original : « uno spostamento dell'oggetto d'analisi verso quella serie di entità presenti che *non sono ancora completamente manifeste*. [...] Mi interessa dunque operare nella direzione di una fenomenologia della latenza, capace di portare in primo piano le cause in virtù delle quali le cose esistono e prendono forma visibile e udibile. [...] la nozione di gradazione, applicata a quella di presenza [...] indica una variazione di consistenza e di intensità. Nelle opere [...], è una vibrazione, una tensione tra le cose che permette alla presenza di manifestarsi sotto forma di corpo in movimento o nelle sue tracce sonore o luminose o, ancora, nei corpi-materia che affiorano nelle installazioni. », Ivi, p. 108. Italique ajouté par celle qui écrit.

<sup>211</sup> Texte original : « [...] non basta essere fisicamente presenti per avere della presenza » ; « [Bisogna] [p]ensare la presenza come non coincidente con il corpo – piuttosto come una sua dilatazione », Ivi, p. 111, 113.

<sup>212</sup> Bien qu'à travers des propositions d'ordre phénoménologique et poétique, qui demandent parfois à être clarifiées, Pitozzi explicite que le dépassement de la représentation de la *figure*, de la *physicalité* et de l'*existence* humaine comme épicentres de l'événement scénique sous-tend ce genre de configuration de présence (Ivi, p. 111.)

[on] ne renvoie pas à quelque chose qui est simplement anthropomorphe : ce n'est pas la reconstruction [...] de la forme du corps qui est en jeu – sa présence, ici, est seulement évoquée – mais plutôt l'exploration d'une géographie émotionnelle qui, à travers le geste, se fait image<sup>213</sup> [...].

Ce passage nous sert à souligner comment, dans un nombre croissant d'œuvres contemporaines, le corps de l'acteur-performeur, la scène et éventuellement le texte dramaturgique ne sont pas les entités primaires et les horizons ultimes de la production de sens, ou de l'exploration du rapport sujet-monde. Rien de nouveau : Lehmann remarquait des symptômes similaires à la fin du xx<sup>e</sup> siècle dans les créations au sein du nouveau théâtre qu'il comprenait dans son esthétique postdramatique<sup>214</sup>. Pourtant, l'esthétique de Lehmann semble réabsorber les nouvelles possibilités de décomposition de la présence – entendue comme compétence technique de l'acteur plutôt que comme technicité animée par des forces prépersonnelles – à l'intérieur du dispositif de la re-présentation et dans la reformulation des techniques du jeu de l'acteur-performeur. Celui-ci est, en effet, l'objet premier des études de Lehmann, de Féral et de Perrot. Ici, pour conclure, il s'agira de comprendre comment les œuvres elles-mêmes ont enrichi notre regard – en premier lieu sur la partialité et le potentiel du regard lui-même en tant que dispositif d'élaboration de savoirs incorporés par cohabitation (et revisitation, au moins fictionnelle) d'un milieu, d'une situation.

– Coda –

### **Figurations de la présence, figurations de la réception.**

#### **Réflexions sur le « nous » qui regarde**

Les pratiques performatives retracées dans les analyses d'œuvres, ainsi que le croisement des regards théoriques, nous ont permis de confirmer notre intuition : les pratiques et les expériences de présence, en tant que phénomènes fictionnels, engagent aussi la formulation d'un regard-posture. Ce regard incorporé relève d'une part de l'activité du performeur, impliquant l'organisation dynamique de régimes d'attention, de concentration et d'écoute ; de l'autre, d'un dispositif perceptif aux bases acquises et « automatiques », se formulant de la part du témoin par ses propres biais, certes, mais en

---

<sup>213</sup> Texte original : « non [si] rinvia a qualcosa di semplicemente antropomorfo : non è in gioco la ricostruzione [...] della forma del corpo – la sua presenza è qui solo evocata – quanto l'esplorazione di una geografia emozionale che, attraverso il gesto, si fa immagine [...] », E. Pitozzi, *Figurazioni*, cit., p. 116.

<sup>214</sup> H.-T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, cit., p. 21.

accord et – à un degré différent pour chaque œuvre – selon un plan de composition préalablement conçu par l'artiste<sup>215</sup>. La relation théâtrale construite par l'œuvre est précisément ce qui gère, du point de vue des pratiques de présence, la distribution et la répartition de ces fonctions – le plus souvent, de manière non exclusive, ni absolue, ni figée – entre spectateurs et interprètes.

En d'autres termes, la construction du regard serait inévitablement à retracer parmi les aspects inscrits dans la *mobilisation* des affects, un potentiel déclenché par contagion gravitaire et par d'autres formes de connexion non verbale, ou prélinguistique, avec le public. On pourrait par exemple considérer comme les outils engagés dans ce but la vibration sonore et la « composition » du noir dans *Ouverture Alcina* ; l'accordance, mais également la familiarité des corps et des lieux chez Virgilio Sieni ; le souffle dans la création de Myriam Gourfink, *Déperdition* ; l'introversion proprioceptive et la négation du regard vers le public dans *Self Unfinished*.

Pourtant, on l'a vu, la liste de ces astuces chorégraphiques, partitionnelles, performatives ne suffirait pas à en restituer le résultat phénoménique : la « magie » de la présence paraît consister dans le fait qu'elle n'est réductible à aucune des forces, des actants et des corps discrets d'où elle s'irradie. Cette perspective n'existerait pas sans l'évolution rapide, au tournant de l'ère contemporaine, des usages et des savoirs particuliers inhérents au dispositif théâtral. Il s'agira donc de comprendre, avant de se plonger effectivement dans l'analyse des pièces, en quoi la connaissance des processus de création, d'une part, et le questionnement des régimes d'attention qui les supportent, de l'autre, nous permettent d'apprendre quelque chose de nouveau sur le regard du témoin où « l'effet de présence » se construit et est détecté en tant que tel. Pour ce faire, évidemment, notre propre regard sera avant tout à questionner. Cette question du regard reviendra dans la suite de cette étude, mais on l'abordera ici en guise de conclusion à cette première partie, en esquissant un aperçu historique de les pratiques.

Un aspect généralement innommé de ces pratiques du regard dans les définitions communes de la présence est celui de l'écoute, se déclinant, à différents degrés, sur le plan auto-affectif aussi bien que sur celui de l'accord intercorporel. Selon Thomas J. Csordas, on pourrait le considérer parmi les « modes culturellement élaborés d'être présent [*of attending*] à et par son propre corps dans des milieux comprenant la présence

---

<sup>215</sup> Telle est la thèse soutenue par Perrin dans ses études sur la spatialité en danse. Voir J. Perrin, *Figures de l'attention*, cit.

incorporée d'autres<sup>216</sup>. » En tant que modes somatiques d'attention, les pratiques et les expériences de présence relèvent d'une redécouverte épistémologique de la dimension corporelle dans la pensée contemporaine. Puisqu'elles s'inscrivent dans des régimes d'attention et les travaillent de manière immanente, ces pratiques et expériences sont elles-mêmes élaborées culturellement. L'origine de leur fonction actuelle doit par conséquent être considérée dans une perspective historique. À ce propos, nous dit Gerald Siegmund,

Dès le XIX<sup>e</sup> siècle le phénomène de l'attention, comme a soutenu Jonathan Crary (1999), joue un rôle important dans la création de l'idée d'un sujet unifié qui serait autrement dispersé dans un champ d'impressions et de stimuli fugaces. [...] Ce qui était considéré comme nouant le sujet [...] était la capacité de concentration, de garder l'attention pour quelque chose. Ainsi, l'attention est devenue la sauvegarde de l'identité du sujet. Le régime disciplinaire de la situation théâtrale excluant afin d'inclure [*that excludes to include*] demande que l'on reste attentif aux choses qu'il présente. L'attention noue le sujet ensemble<sup>217</sup>.

Nous allons rapprocher donc ce que les notions clés de la proposition de Csordas – « somatique » et « attention » – signifient pour nous, en commençant par ce que l'on entend par attention.

Julie Perrin, en reprenant à son tour les recherches de Siegmund et de Jonathan Crary, souligne comment ce dernier esquisse une « généalogie de l'attention » dans laquelle « l'art joue un rôle significatif quoique non exclusif. » D'une part, la notion d'attention est impliquée dans « une théorie du sujet directement liée aux théories de la perception et traversée par la question de l'autonomie du sujet [où] discipline et subjectivation sont au centre du débat. » D'autre part, le sujet moderne est considéré en tant que spectateur et c'est à partir de sa pratique spectatorielle que l'on peut réfléchir sur les régimes d'attention que l'art « met en place : distraction, rêverie, dissociation, transe [...]. Du côté de l'art, on est donc aussi pris dans la tension entre contrôle et émancipation<sup>218</sup>. »

C'est en ce sens que tout genre de pratique et expérience critique de la présence engendre une déviation de la subjectivité – dirait Lepecki – et également du regard –

---

<sup>216</sup> Texte original : « culturally elaborated ways of attending to and with one's body in surroundings that include the embodied presence of others », T. J. Csordas, *Somatic Modes of Attention*, cit., p. 138.

<sup>217</sup> Texte original : « Since the 19<sup>th</sup> century the phenomenon of attention, as Johnathan Crary has argued (1999), plays an important role in creating the idea of an unified subject that would otherwise be dispersed over a field of fleeting impressions and stimuli. [...] What was thought to bind the subject together [...] was the capacity of focusing, holding attention for something. Thus attention became the safeguard of the subject's identity. The disciplinary regime of the theatrical situation that excludes to include demands that we are attentive to the things it presents. Attention binds the subject together. », G. Siegmund, *Apparatus, Attention, and the Body: The Theatre Machines of Boris Charmatz*, « The Drama Review », vol. 51, n° 3, automne 2007, pp. 124-139 (p. 126.)

<sup>218</sup> J. Perrin, *Figures de l'attention*, cit., pp. 20-21.

dirait-on en reprenant Perrin – par rapport au « Je » unitaire, univoque et autonome des paradigmes modernes. Ce que les expérimentations théâtrales produisent, à partir de la révolution wagnérienne de la scène, c'est donc la mise en place d'une « machine chorégraphique » et, dirait-on, dramatique aussi, « comme technologie de l'attention » qui réinvente les usages du dispositif théâtral plutôt que se conformer à ses fonctions normatives et disciplinaires. Il est donc possible de considérer l'attention comme sélective, fragmentée, partielle, et le dispositif théâtral comme « une entité évolutive née des tensions et mutations que les usages singuliers – les œuvres qui s'y inscrivent, les spectateurs qui l'envahissent – lui imposent » plutôt que « comme une configuration architectonique bien définie<sup>219</sup>. »

L'analyse de Perrin continue en éclairant peut-être une source importante des malentendus sur la présence comme affection ou dimension strictement perceptive. L'attention, nous dit l'auteure, rencontre la question de la vision entendue comme discipline d'*observateur* – « celui qui observe ce que lui prescrit la loi » – qui est au centre des théories de la perception d'empreinte cartésienne. Ici, il s'agit « de savoir si l'attention se noue avec l'affect, doit au contraire être rapportée à la volonté et non plus au désir, ou si elle a partie liée avec la réflexion et la connaissance<sup>220</sup>. » Dans cette perspective rigidement épistémologique, remarque Perrin à travers Crary, s'infiltrèrent les tendances normatives de la pratique théâtrale. En tant que laboratoire évolutif de la vision, de ce point de vue, le *theatron* devient le dispositif produisant, à l'extrême, des spectateurs dociles aussi bien que des regards et des subjectivités désincarnés<sup>221</sup>. D'ici viendrait la tendance réductionniste à classer les modalités de présence en tant que catégories figées relevant de compétences techniques « répertoriées » du performeur, un individu dont la subjectivité n'a que les contours du « Je. » Bien que cette tendance persiste jusqu'à nos jours, c'est justement au XIX<sup>e</sup> siècle que l'élaboration d'une pensée incarnée du regard, de l'attention et, par là de la présence trouve son origine. Ici, l'observateur devient plutôt celui qui crée ses propres visions, non pas en raison d'un subjectivisme quelconque, mais de l'« opacité tangible », la « densité charnelle de la vision » subjectivée, affirme Crary<sup>222</sup>. Au lieu de la volonté c'est la sensation, entendue comme « processus fictionnel », qui s'infiltré dans la notion d'attention. « S'affirme donc le jeu complexe d'une perception prenant forme à la fois face à son objet et dans un contexte singulier, et d'une perception

---

<sup>219</sup> Ivi, p. 22.

<sup>220</sup> Ivi, p. 24, 23.

<sup>221</sup> Ivi, pp. 24-26.

<sup>222</sup> Ivi, p. 24.

immanente à la sensation même du sujet<sup>223</sup>. »

Ici se fait le lien avec notre proposition de mise en place d'un regard écologique ou écosophique sur les pratiques et expériences de présence. Arrêtons-nous donc sur le « somatique » qu'on a retenu de Csordas et précisons notre orientation vers l'usage radical de l'épistémologie des pratiques somatiques. Joanne Clavel et Isabelle Ginot tracent les bases d'une utopie écologique en tant qu'horizon éthique transformant l'usage des pratiques somatiques, entendues « comme des méthodes travaillant un ensemble de potentiels que l'histoire évolutive des espèces donne à partager et qui façonne en retour l'environnement<sup>224</sup>. » Les auteures continuent :

Le devenir du sujet dans sa rencontre avec [la] séance ne peut être totalement prédit ni à partir de la structure du sujet, ni à partir de l'environnement de la séance. En cela, la pratique somatique [...] sans doute est-elle un espace d'incarnation ou d'expérimentation *in situ* de cette hypothèse. Cette pensée du potentiel rapproche ainsi les Somatiques du paradigme écologique dans la mesure où elle implique une autre pensée temporelle et une autre logique des causes et des effets. [...] La remise en cause de la place hégémonique de l'homme impose non seulement d'accueillir les non-humains dans notre environnement, mais aussi de considérer à son tour l'homme comme un environnement, comme un écosystème accueillant en lui une diversité de non-humains [...] repenser l'interaction individu/environnement implique une nouvelle considération de l'individu *comme environnement*. Il faut alors que la conscience de soi comme tout unique, fondement du champ des Somatiques, s'ouvre également comme une *conscience du non-soi*, un soma accueillant la vie en son sein, un soma que nous proposerons de nommer *soma-écosystème*<sup>225</sup>.

La notion proposée par Csordas peut être relue selon la perspective écologique qu'Hubert Godard donne à la proprioception – avec l'intéroception, la modalité sensorielle « somatique » « à la première personne<sup>226</sup> » par excellence : « La signification habituelle du terme proprioception, c'est la connaissance que nous avons des mouvements de notre propre corps dans le contexte [...] sans cette sensibilité particulière les autres sens ne pourraient fonctionner en référence à un soi constant<sup>227</sup> », ce « soi » étant un écosystème ne se limitant pas au « Je », ni aux seuls modèles psychiques.

Les pratiques mises en place par les artistes de notre corpus paraissent engager ce genre

---

<sup>223</sup> Ivi, p. 27, 28.

<sup>224</sup> J. Clavel, I. Ginot, *Pour une Écologie des Somatiques ?*, cit., p. 90.

<sup>225</sup> Ivi, pp. 94-95.

<sup>226</sup> La définition classique des pratiques somatiques, proposée par Thomas Hanna au milieu des années soixante-dix, les considère comme celles opérant à partir de l'expérience corporelle vécue à la première personne, par opposition aux sciences de la vie et médicales adoptant une perspective extérieure, à la troisième personne. Pour une étude critique sur l'évolution du paradigme corporel dans les écrits de Hanna et leur emprise sur les systèmes de croyance dans les pratiques somatiques, voir M. De Giorgi, *Shaping the Living Body. Paradigms of soma and authority in Thomas Hanna's writings*, « Brazilian Journal of Presence Studies », vol. 5, n° 1, janv.-avr. 2015, pp. 54-84, consulté sur le site de la revue : <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/47458/32510>. (Dernier accès : 9 janvier 2017.)

<sup>227</sup> H. Godard dans S. Rolnik, *Regard aveugle*, cit.

d'attitude, ce genre d'*éthique* envers leur pratique. Ceci est en effet le point fondamental qu'ils ont en commun, en deçà des signatures poétiques et des intentions qu'ils développent. Nous arrêter sur quelques autres derniers aspects de leur travail nous permettra de donner voix à certains écarts entre pratiques et (fixations du) regard théorique sur la présence. Des expressions telles que « se mettre à l'écoute », largement partagée par ces auteurs, signalent un genre de pratique intuitive se portant plutôt sur la réception – une modalité perceptive dite « passive » – que sur le contrôle des aléas en faveur d'un plan dramaturgique fixé et hiérarchiquement dominant – on y reviendra. En d'autres termes, l'écoute représente un régime d'attention privilégiant une ouverture perceptive sur ce qui arrive au moment présent. Nos artistes l'engagent afin d'explorer les possibles interactions entre partition et milieu, pour apprendre à en maîtriser l'émergence et, par là, pour organiser chaque fois, sur l'instant, l'équilibre le plus juste entre aléas et partition. Elle traduit, par là, un dispositif complexe relevant du champ de détermination des modes somatiques d'attention proposés par Csordas. Mais la perspective de Godard nous permet de saisir ce fonctionnement encore plus en détail, au niveau des différenciations d'un sens par rapport aux autres, ainsi qu'au niveau intrasensoriel – la dimension qui, dans cette étude, est désignée par la notion d'affection :

Le schéma haptique (comment quelque chose est ressenti) et le schéma visuel (comment quelque chose se présente) ne sont pas séparés et ensuite joints ; ils sont croisés de façon inhérente et naturelle. [...] En d'autres mots, au niveau organique, l'expérience perceptive migre à travers les modalités sensorielles<sup>228</sup>.

Le regard est à son tour un dispositif multifacetté et pluripotentiel. Sur la même base, Hubert Godard, dans son entretien avec Suely Rolnik, souligne ses propriétés inhérentes, qui nous servent aussi à clarifier les modalités d'écoute somatique et d'autres formes de modulation perceptive<sup>229</sup>.

Je parle de posture, car un regard est nécessairement supporté par d'autres sens et notamment celui de la posture physique. Si j'arrive à changer complètement l'univers de la posture, la posture du regard va changer. Donc, évidemment, ça ouvre un gouffre de possibilités qu'elle utilise énormément dans

---

<sup>228</sup> Dans l'original : « Haptic schema (what something feels like) and visual schema (what something looks like) are not developed separately and then united ; they are inherently and innately cross-referenced. [...] In other words, at the organic level, perceptual experience migrates across sensory modalities » D. Sklar, *Remembering Kinesthesia: An Inquiry on Embodied Cultural Knowledge*, dans C. Noland, S. A. Ness, *Migrations of Gesture*, cit., pp. 85-111 (p. 93.)

<sup>229</sup> On a vu qu'Erin Manning, dans *Politics of Touch*, cit., paraît dessiner ce genre de micropolitique par rapport au sens – étendu – du toucher, habituellement négligé dans la conception de l'expérience de réception du spectateur.

Cela veut dire reconsidérer le regard comme une activité impliquant la réorganisation de l'ensemble du corps et de l'attention qui l'habite, même dans des expériences de réception moins sidérantes et déconcentrées. Or, Godard paraît référer l'écoute au regard qu'il appelle *subjectif* ou bien *désobjectivé*. Il s'agit d'un regard se reconnectant aux fonctions subcorticales et prélinguistiques qui résident dans notre potentiel perceptif dès la petite enfance, mais que nos régimes d'attention normés généralement négligent.

C'est un regard à travers lequel la personne se fond dans le contexte, il n'y a plus un sujet et un objet, mais une participation au contexte général. Alors, ce regard-là, il n'est pas interprété, il n'est pas chargé de sens. [...] Cela est possible parce qu'effectivement il y a un regard qui [...] n'est pas lié au temps, ou en tout cas qui n'est pas lié à une mémoire, qui n'est pas lié à un retour sur l'histoire du sujet. Et puis, si l'on va dans l'autre sens de ce regard, ça serait le regard objectif, cortical, associatif, le regard objectivant, qui est associé au langage et autres. [...] [Le regard subjectif] est une capacité de faire corps avec. C'est-à-dire que je peux regarder complètement « en réception du monde », ou au contraire, je peux aussi regarder avec mon œil qui se projette dans l'espace, passant ainsi du concave au convexe<sup>231</sup>.

Dans des conditions extrêmes, d'une part le regard subjectif est un regard aveugle, aux connotations extatiques ; de l'autre, une sclérose des habitudes perceptives objectives, fondées sur sa propre histoire vécue, amènerait à un regard névrosé. Le premier suspend la « dénomination » de l'altérité, la « phagocyte » et, à l'occasion, engendre une expérience de « fulgurance de l'espace » proche de ce qu'on a nommé « présence auratique. » Par contre, paradoxalement, dans la radicalisation du regard objectif, l'altérité – l'objet étudié – n'est plus saisie dans sa contingence relationnelle, phénoménique et affective. On a déjà rencontré cette impasse, autant qu'un usage indiscriminé de ces points de vue, et on retrouvera cet éventail de modalités de regard dans la section à suivre, face aux pratiques de présence demandées dans la mise en scène et dans l'analyse de chaque œuvre. Faute d'une mise en place d'une intentionnalité différentielle – voire une tension dialectique migrant au sein de modulations et gradations intermédiaires des sens – les deux extrêmes inhibent l'ouverture d'un

gouffre de sens, un gouffre de possibilités, qui [...] permet de comprendre [où] apparaît alors une multiplicité d'objets qu'ensuite, je peux analyser. [...] Ce qui se passe en général, c'est qu'on garde un fil conducteur d'objectivité, mais on accepte une contre-plongée dans ce regard qui permet « d'ouvrir les couleurs » ou d'ouvrir l'ensemble. Donc, on a cette fonction prismatique à l'intérieur de chacun qui

---

<sup>230</sup> S. Rolnik, *Regard aveugle*, cit.

<sup>231</sup> Ivi.

est un exercice du regard<sup>232</sup>.

Les genres de différentiels que retrace Godard consistent en la capacité de saisir et de se faire porter par cette dissociation des fonctions du regard, opérant au niveau intrasensoriel et intersensoriel de la même façon pour la vue, l'écoute et le toucher. Chaque placement à l'intérieur de ces chiasmes déplie une configuration du regard particulière.

En investiguant le regard, alors, il faut le distinguer tout d'abord de la seule vision. Il faut l'inscrire dans la relation de contagion et, en cela, remarquer son inscription dans une politique de l'affection qui est également une politique du toucher entendue au sens large, à savoir inhérente aux différentiels de l'affecter et de l'être affecté, culturellement moulés mais aussi en devenir constant. Car c'est cette dynamique qui constitue matériellement le devenir d'un ensemble physique, pathique et culturel appelé corps. L'écoute serait une modalité de regard déviante des régimes d'attention cartésiens, fondés sur une coïncidence avec la seule volonté, et s'appuyant plutôt sur une forme d'intentionnalité non pas moins lucide, mais justement plus *pathique* et se construisant dans l'immanence du travail de perception.

Lorsque l'œuvre est conçue justement comme dispositif d'affection, la performance catalyse le potentiel sensorimoteur des personnes impliquées dans la relation spectaculaire, vers des devenirs autres que ceux habituels. Apercevoir l'enracinement des pratiques performatives de la présence dans les domaines des pratiques écologiques produisant – *in-formant* – des agentivités culturelles à travers des expériences d'incorporation demande alors une considération supplémentaire. Les mécanismes de ce genre d'expérience, comme remarquait Carrie Noland, en tant que pratiques productrices de savoirs situés et incorporés, se relie à l'évolution des dispositifs de connaissance au niveau collectif, auxquels s'ajoutent les modèles de subjectivité modernes et contemporains. On a vu cela émerger notamment dans les discours d'André Lepecki, qui retracent dans les pratiques performatives d'épuisement de la danse une critique du paradigme moderniste de la subjectivité, « l'être-vers-le-mouvement<sup>233</sup>. »

Dans notre corpus aussi, les pratiques de figuration de la présence dialoguent avec ou résistent aux conventions modernistes de la représentation de l'humain et de ses relations. Le regard du témoin, de l'observateur, du spectateur est lui aussi invité à devenir conscient et critique, ou conforme, ou encore assujetti, à des régimes de subjectivité prescrivant ce que l'expérience esthétique serait, ne serait pas ou pourrait devenir. Ces

---

<sup>232</sup> Ibidem.

<sup>233</sup> A. Lepecki, *Exhausting Dance*, cit.

régimes fortifient leurs agentivités dans les pans élusifs de l'affection et du fond du geste, plus au fond que dans le seul plan visuel ou formel<sup>234</sup>. Il faudra donc partir des dispositifs d'attention inhérents à la technicité de l'« être-au-monde » que l'expérience esthétique engage ; des dispositifs rendus évidents, et probablement formulés à partir de *regards poststructuralistes* sur le rapport entre subjectivité, milieu et pouvoirs – une relation affective qui peut être d'opposition tout comme innovante, univoque ou facettée<sup>235</sup>. Sans cette dissociation des instances normatives modernes – impliquant, bien entendu, les usages et pratiques du théâtre – notre discours ne pourrait pas être mis en place.

Non seulement, alors, ces pratiques *étendues* du regard, de l'écoute et du toucher visent à accumuler un savoir-faire perceptif mobilisable dans l'acte de la performance en tant qu'« expérimentation *in situ* » selon Clavel et Ginot ; le but utopique des artistes est alors de donner (et parfois aussi imposer) à travers la pièce les conditions par lesquelles le spectateur peut, lui aussi, engager ce genre de pratique, formuler sa propre agentivité, un « être-au-monde » à la fois écologique et culturellement connoté (ou plutôt adhérent au régime imposé par la pièce). Cette modalité d'être présent, on l'a compris, est difficilement compatible avec les dualismes de la présence auratique ou littérale, faible ou forte, quotidienne ou extra-quotidienne. L'écologie perceptive de cette *cohabitation de l'œuvre par les participants* est multifacettée et en constante modulation : les artistes y travaillent « dessus » délibérément, par des pratiques de présence fabriquant, à travers les différents plans de composition de l'œuvre, des dispositifs établissant à leur tour des régimes de circulation et de gradation affective. Ces derniers, on l'a vu, sont chargés de produire performativement des énonciations à la fois esthétiques et politiques, moins dans leurs contenus que dans les partages du sensible qu'ils mobilisent ou établissent.

La dimension machinique de la perception est donc explosée et recomposée par ces dispositifs d'affections autrement nommées « œuvres » de sorte que – même s'il n'est jamais possible de contrôler intégralement la réception – une altération des modulations habituelles de la perception est provoquée. Celle-ci est la technicité inhérente à « l'être-au-monde » que les pratiques et expériences de présence croisent et exploitent. On est présent seulement dans un environnement, et le premier environnement qui se met en avant ici est celui du *soma-écosystème*, un espace non représentationnel et asignifiant, dirait Manning, qui s'entrouvre lorsqu'un dispositif somatique d'attention est employé. La

---

<sup>234</sup> C. Noland, *Agency and Embodiment*, cit., pp. 2-3.

<sup>235</sup> Voir C. Noland, S. A. Ness, *Migrations of Gesture*, cit. ; C. Noland, *Agency and Embodiment*, cit. ; B. Massumi, *The Politics of Affect*, cit. ; voir aussi E. Manning, B. Massumi, *Thought in the Act. Passages in the Ecology of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2014.

relation spectaculaire, tout comme l'analyse d'œuvre, est une pratique expérimentale et délibérée de ce genre d'attention. Si l'on admet cette hypothèse, les artistes réalisent, par les biais des créations, une véritable construction de milieux, d'environnements dont « la danse » ou « le drame » qu'on discerne ne coïncident pas avec *la pièce* : ils sont des actualisations dynamiques et instables d'événements cosmopolitiques plus amples, perceptivement plus denses que cela. Ils se passent à divers degrés de détermination, ou sous divers seuils de perceptibilité par rapport aux critères d'identité et de représentations modernistes.

Bien entendu, cela n'implique pas, pour les artistes, le rejet de la rigueur formelle ; au contraire, ils créent des objets esthétiques également très raffinés et rigoureux dont la logique structurelle, nous suggère Ginot, est anti-formelle. Là où cette pratique rencontre des limites d'intelligibilité ou bien de « séduction » (au sens de conduction à soi-même), on le verra, certains artistes travaillent également une enveloppe discursive très savante, dont l'usage s'étend du désir d'engager un dialogue avec le contexte environnant, à la création de systèmes de croyances sur leur propre travail pour leurs publics. Voilà pourquoi ils recourent à des univers poétiques si riches, et s'infiltrèrent avec décision dans les débats théoriques et critiques : en l'absence de discours, la dimension « informelle » de leur travail resterait indiscernable pour le public souvent dépourvu des connaissances des procédés performatifs qui la supportent. D'ailleurs, c'est précisément cet aspect qui paraît susciter la fascination des théoriciens pour la présence, autant que fidéliser les spectateurs – et les collaborateurs – plus assidus, captivés par l'énergie de la pièce mais également, le plus souvent, par le charisme des discours qui l'expliquent. Cette question deviendra claire dans les cas des créations de Virgilio Sieni et de Myriam Gourfink.

Or, si le regard est une configuration perceptive prismatique et, en même temps, une posture, avant de terminer il faut explorer ses possibilités, voire ses affordances, qui se font évidentes dans la seconde partie de cette thèse. Danio Manfredini, par exemple, parle de l'importance extrême de la prise de conscience que l'acteur n'est pas sur scène pour se faire voir, mais au contraire pour se laisser regarder. Il ne doit non plus *faire voir*, au sens de présenter « sa vérité » par des intentions didactiques ; sa condition est plutôt celle d'une prise de responsabilité – celle d'être regardé et d'accueillir la force d'affection de ce regard – qui complique et enrichit l'écoute et la concentration sur son propre travail sur scène. Sa présence sur le plateau est une invitation ouverte pour le regardeur. Le personnage est le dispositif lui permettant d'organiser une série de tâches et d'enjeux de l'affection, et non l'inverse. En termes plus concrets, l'acteur accueille les projections

affectives et perceptives relevant de la relation théâtrale ; *il ne captive pas* le public, mais plutôt cherche à diriger « l'énergie » et la puissance du regard des spectateurs sur soi de sorte que s'opère une triangulation des affects, autrement inscrits dans la seule relation osmotique entre acteur et personnage, ou acteur et figure. L'équilibre de la projection affective et kinésique n'est pas celui du grand acteur, ni celui d'une présence forte. Il serait paritaire, si ce n'est que le regard du public bénéficie d'un nombre de « praticiens » très supérieur à celui des interprètes. Manfredini décrit cette condition comme paradoxalement unitaire et schizophrénique, suggérant, de sa part, la maîtrise et l'intégration des fonctions accordées à la perception d'une part, et de l'autre une démocratisation des dispositifs d'attention et de contrôle par rapport aux sensations émergeant du contexte. La seconde est la prémisse de la première.

Pour Ermanna Montanari également, ce genre d'écoute est une introjection. En préparation pour et dans *Ouverture Alcina* son écoute porte sur les impulsions kinésiques que le travail sur la phonation et sur la musique lui provoque. Les « fragments » dont elle parle, et également les images fondatrices d'*Ouverture Alcina*, sont des notions traduisant des blocs synesthésiques, dont la composante visuelle n'est qu'un des enjeux plus « tardifs » et spécialisés de l'auto-affection. L'artiste paraît extrêmement consciente du fait qu'à l'intérieur de l'espace créé par le dispositif d'écoute, il est possible d'opérer des gestes dont l'ampleur et le dessin, quoique fictionnels, sont incorporés et affectent sa qualité vocale et kinésique.

Le travail du danseur chez Sieni fait écho à celui décrit par Danio Manfredini. Proprioception et accordance sont utilisées, on l'a vu, afin de créer des figures dansantes souples, nonchalantes et mystérieusement organiques ; pourtant, notamment dans le travail avec les danseurs non entraînés, le renforcement de l'accordance – toujours plus importante que l'émergence de qualités de mouvement individuelles – paraît supporté par une capacité discursive très forte et séduisante, dont la contrepartie « érudite » est bien visible dans de nombreux écrits autographes et entretiens du chorégraphe. C'est donc l'implantation d'un imaginaire fort, d'un regard spécialisé de praticien en danse et en diverses pratiques corporelles, qui va « éveiller » la conscience du danseur « piéton. » Les équilibres de chaque pièce sont ainsi à la fois précieux et précaires, car la possibilité de subjectivation de la part des danseurs est nourrie par un contexte de pratique intensive et stimulante, mais elle court aussi le risque d'être moulée par une esthétique gestuelle déjà réfléchie de la part du chorégraphe, sinon en quelque sorte standardisée. En outre, il ne faut pas oublier que – comme l'on apprend d'après les témoignages présents dans les

carnets et catalogues de ses projets – Sieni bénéficie d'une autorité et d'une emprise considérables sur ses interprètes, en représentant la « figure tutélaire » donnant l'occasion à des « non-danseurs » de danser « leurs gestes », de les amener (les élever ?) sur le plateau, seuls ou avec des artistes entraînés. Être celui qui offre cette occasion, ressentie comme très précieuse pour ces volontaires, permet à Sieni de conduire facilement cette négociation en faveur de son projet. On pourrait donc parler d'écoute et de proprioception dans le travail de création et de transmission chez Sieni, mais également de projection et d'inscription d'une présence « d'auteur » dans les corps de ses interprètes.

En considérant l'entraînement et la composition chez Myriam Gourfink, on retrouve un intérêt à intensifier l'expérience microperceptive par des dispositifs performatifs et de mise en scène en quelque sorte proches de ceux du Teatro delle Albe dans *Ouverture Alcina*. L'écoute proprioceptive est garante d'une exécution rigoureuse de la partition, donnant des contraintes kinésiques élémentaires, mais aussi des tâches perceptives très saisissantes. Ceci paraît l'enjeu fondamental de la « virtuosité de la présence » des danseurs de sa compagnie. La concentration extrême paraît ainsi ouvrir un espace d'affordances vaste, capable de soutenir un accord kinésique très intense entre les interprètes pendant la durée du spectacle. La puissance affective de cette pratique est telle que, à l'aide d'un usage stratégique de la sonorisation et du noir, les spectateurs sont finalement sidérés, capturés dans ce dispositif.

Avec *Self Unfinished* – pourtant cela vaudrait pour tous les autres exemples – on comprend que le regard proprioceptif est capable de se multiplier selon une quantité indéfinie de fonctions données par la partition et que le performeur est censé prendre en charge. Des stratégies telles que le contrôle du souffle et l'attention aux détails infimes de chaque mouvement plutôt qu'à la restitution formelle sont proches des techniques conçues par Gourfink. Pourtant, si dans cette pièce il vise à la création d'un dispositif d'attention altérée, voire « hallucinée », le but est d'engendrer une relation à l'espace tout à fait sans emphase. La qualité gestuelle de Le Roy se rapproche tellement de celle « ordinaire » qu'elle renforce – à nouveau, à l'aide des discours de l'artiste – une illusion de neutralité. L'hallucination est le produit d'un véritable épuisement du regard habituel, automatique, préalablement convoqué par les biais d'une situation spectaculaire hypervisible, surexposée, que le spectateur interprète en tant que (hyper)réelle.

En résumé, le regard « fait corps » d'autant qu'il « fait discours. » Bien évidemment, dans le cadre d'une analyse du regard, ces pratiques de la présence et leurs effets représentent également des fictions relevant d'une expérience personnelle. Des fictions doubles, en ce

qu'elles sont formulées par un accès partiel à l'œuvre et par la mobilisation de la mémoire, voire une autre configuration de l'imaginaire<sup>236</sup>. C'est pourquoi cette première partie se termine en revendiquant par rapport à la notion de présence une intention non normative, mais plutôt épistémologique et expérimentale. Si l'on relisait cette recherche dès le début, en d'autres mots, on pourrait concevoir tout ce qui a été décrit, analysé et proposé comme une histoire du regard incarné ou, pour mieux dire, comme un devenir-en-présence tout particulier du regard dans le discours. Tout passage de cette recherche parle en quelque sorte des mêmes fictions qu'on décrit explicitement dans les analyses d'œuvres à suivre. L'espoir avec lequel on poursuivra cette étude est celui d'avoir jusqu'ici argumenté de façon suffisamment efficace que théoriser la présence, ce n'est pas finalement que parler de, ni résider dans, une dimension de simples fictions (ou de simples fantasmes). Théoriser la présence, au moins dans une perspective écosophique, implique de retracer les stratégies mises en place pour fabriquer des cohabitations des œuvres et la formulation de corps-témoins, ainsi que les phénomènes résultant de ces expérimentations pendant et au-delà de la situation performative. Ainsi, elle implique d'autant la prise en charge des actes mémoriels et les « recoupements » de l'imaginaire que le témoignage, l'analyse et l'écriture comportent.

Ici, se termine la formulation théorique et méthodologique de cette recherche. La configuration du regard, des notions clés et des outillages conceptuels pourtant ne s'arrête pas là. Elle va migrer d'une analyse d'œuvre à l'autre et c'est pourquoi chacune d'entre elles garde, à un certain degré, ses propres vocabulaires et objectifs internes. En laissant cette thèse dans les mains d'autres lecteurs, le mode d'emploi présente donc une instruction : poser tous les chapitres sur un plan d'équivalence, en dialogue paritaire, mais pas dans une relation de causalité linéaire où la première partie ne serait que l'exposition d'un concept et la seconde son application.

---

<sup>236</sup> Voir M. Bernard, *Esquisse d'une théorie de la perception du spectacle chorégraphique* et, du même auteur, *Le désir de mémoire ou les effets pervers de la nostalgie*, dans M. Bernard, *De la création chorégraphique*, cit., respectivement pp. 205-213 et pp. 215-221.



# **Partie II**

## **Ecologies des pratiques**

### **Ce que les œuvres nous dévoilent sur la présence**

Le défi, quand on travaille avec les sens, est celui de ne pas présupposer qu'on sait déjà ce que sentir signifie.

(Erin Manning)



1, 2, 3. *Ouverture Alcina*, fin de la première séquence. Captations vidéo

## II.1 Donner corps aux fantômes. Les présences d'*Ouverture Alcina*

Notre investigation sur les pratiques et figurations de la présence commence par une pièce théâtrale reformulant plusieurs aspects des esthétiques et des relations conventionnellement sous-tendant au rapport performeur-œuvre-public. Bien que presque inconnue sur la scène internationale, cette pièce dévoile des affinités méthodologiques avec d'autres recherches performatives dans la scène internationale qui regardent la notion de composition, aussi bien que le lien étroit entre présence à soi du performeur et travail sur les sensations. Dans *Ouverture Alcina*, en fait, le travail sur la perception du performeur et sur l'affection du public joue un rôle majeur, notamment par rapport au plan des contenus du récit. La pièce fonde en effet sur un travail extrêmement rigoureux, dont l'expérience en tant que spectatrice est marquée par une intense expérience de contagion kinésique et affective<sup>1</sup>. L'analyse de ce spectacle porte, en dernière instance, sur une hypothèse de relecture radicale de la figure d'Alcina par rapport à la tradition littéraire dans laquelle elle est inscrite et notamment par rapport au théâtre en tant que dispositif de cisèlement des

<sup>1</sup> La notion de contagion kinésique ou bien gravitaire renvoie aux recherches d'Hubert Godard sur le rapport entre prémouvement ou posture, geste, perception et – plus précisément – rapport à la gravité. Si le prémouvement est responsable de l'organisation gravitaire, à savoir « la façon dont le sujet organise sa posture pour se tenir debout et répondre à la loi de la pesanteur [...] toute modification de notre posture aura une incidence sur notre état émotionnel, et réciproquement tout changement affectif entrainera une modification [...] de notre posture. » Non seulement le ce rapport à la gravité façonne l'expressivité subjective du geste, mais il est ainsi le lieu où s'inscrit e se « mobilise » la perception du mouvement de l'autre qu'on regarde. Cette contagion traduit donc l'expérience d'un transfert, où l'on devient « transportés » et « en partie le poids de l'autre. » H. Godard, *Le geste et sa perception*, dans I. Ginot, M. Michel, *La danse au xx<sup>e</sup> siècle*, Bordas, Paris 1998, pp. 224-229 (pp. 224, 227.)

cultures dominantes. Avant de cela faire, dans ce chapitre nous allons en premier lieu donner les repères esthétiques et dramaturgiques de l'œuvre, pour ensuite se plonger dans une analyse à plusieurs étapes, alternant le processus de composition et son reflet sur des séquences significatives de la performance.

*Ouverture Alcina* (2009) est une création d'Ermanna Montanari et de Marco Martinelli, fondateurs de la compagnie théâtrale italienne Teatro delle Albe<sup>2</sup>. Il s'agit d'un solo issu d'une pièce précédente – *L'isola di Alcina* (2000) – et conçu en tant que « concert pour cor et voix romagnole », en se référant à la langue du texte composé par Nevio Spadoni<sup>3</sup>. L'appellation « concert » paraît anticiper deux questions. D'abord la logique de la pièce n'est pas une représentation et ne paraît non plus une instance performative autoréférentielle de l'artiste, au sens postmoderne du terme<sup>4</sup>. Deuxièmement, ce choix sémantique est l'indice qui confirme – l'on verra – le rapport que Martinelli et notamment Montanari engagent avec le processus de création.

La pièce commence dans le noir. Pendant plusieurs minutes une création sonore de Luigi Ceccarelli<sup>5</sup>, précédemment enregistrée, envahit la scène et la salle, plongeant l'espace dans une atmosphère tendue. Ensuite, dans une lame de lumière entourée par une obscurité presque totale, Alcina apparaît début, face aux spectateurs. Masquée par un maquillage au fond blanc et aux traits surchargés, vêtue en noir, une calle à la main, Alcina

---

<sup>2</sup> Une fois obtenu leur diplôme de lycée classique, Martinelli et Montanari s'essayent avec leur premières expérimentations performatives, sans aucune formation professionnelle mais animés par le désir d'inventer d'alternatives au théâtre conventionnels dont ils avaient parfois été spectateurs. Leur rapport avec la tradition littéraire et performative moderne et contemporaine se développe au nom d'une indépendance – et d'une sorte de marginalité – assez radicale. Montanari rappelle les deux moments d'apprentissage « direct » avec les grands noms du nouveau théâtre : un atelier de création conduit par Jerzy Grotowski et son expérience en tant que spectatrice des spectacles de Carmelo Bene. Montanari et Martinelli en apprennent les méthodes, la rigueur compositionnelle, mais choisissent bientôt un autre genre de chiffre poétique. La Compagnie a été fondée en 1983 à Ravenna par Marco Martinelli et Ermanna Montanari avec Luigi Dadina et Marcella Nonni et travaille actuellement dans les espaces du Teatro Rasi. En 1991 Martinelli en devient Directeur Artistique, lors de l'établissement du *teatro stabile* Ravenna Teatro. Voir M. Martinelli, E. Montanari (éds.), *Primavera Eretrica. Scritti e interviste 1983-2013*, Titivillus, Corazzano 2014 ; d'autres détails sont disponibles sur le site de la compagnie : <http://www.teatrodellealbe.com/eng/>, consulté le : 19 décembre 2016.

<sup>3</sup> Nevio Spadoni (Ravenna, 1949) est poète, dramaturge et auteur d'essais, connu pour sa production en langue romagnole. Le texte d'*Ouverture Alcina* fait partie du monologue crée pour la pièce précédente et est contenu dans le CD *L'isola di Alcina*, Teatro delle Albe, Ravenna Teatro, Ravenna, 2000. *L'isola di Alcina* a été ensuite publié dans un recueil, N. Spadoni, *Teatro in dialetto romagnolo*, Edizioni del Girasole, Ravenna 2003. Un profil biographique et des œuvres, ainsi qu'une bibliographie critique, sont disponibles sur le site de l'auteur : [www.neviospadoni.com/](http://www.neviospadoni.com/), et sur le site *Dialetti Romagnoli in rete* : <http://www.dialettromagnoli.it/autore.php?id=31>. (Dernier accès : 11 mars 2017.)

<sup>4</sup> Question abordée dans le seconde chapitre de la première partie de la thèse. Voir M. De Marinis, *Dopo l'età d'oro: L'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione*, dans M. De Marinis (éd.), « Culture teatrali : Studi, interventi e scritture sullo spettacolo », n° 13, Automne 2005, pp. 7-28 (pp. 62, 49) et, du même auteur, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013. Pour approfondir la question des caractères non-représentationnels et pour la notion d'autonomie du postmodernisme en danse, on rappelle des titres également déjà cités dans les premiers chapitres : S. Banes, *Terpsichores en baskets : Post-modern dance*, Pantin, Chrion-CND, 2002 (tit. or. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Houghton Mifflin, Boston 1980) ; B. Kunst, *Subversion and the Dancing Body : Autonomy on Display*, « Performance Research », vol. 8, n° 2, pp. 61-68.

<sup>5</sup> Luigi Ceccarelli (Rimini, 1953) est un compositeur et musicien d'avant-garde d'origine romagnole, très actif et reconnu sur la scène internationale ; du 1979 il est Professeur de Musique Electronique au Conservatoire de Pérouse. Plusieurs détails sont disponibles sur le site de l'artiste : <http://www.edisonstudio.it/luigi-ceccarelli/>. (Dernier accès : 21 janvier 2016.)

est pour la plupart presque immobile et invisible. En suivant la mélodie de sa voix elle bascule, tremble, fait de petits gestes nerveux. Tout au cours de la performance, son récit alterne le vers de l'Arioste en italien du XIV<sup>e</sup> siècle et un idiome âpre, quasi incompréhensible : le dialecte de Campiano, ville de naissance d'Ermanna Montanari, que l'artiste décrit en tant que « langue des morts<sup>6</sup> ». *Ouverture Alcina* vise ainsi à provoquer l'imagination et les affects non pas à travers la compréhension des vers, mais à travers la vibration, le « grain<sup>7</sup> », la vocalité de la voix (*phoné.*) La mise en scène de Martinelli, aux partitions dramaturgiques données et synchronisées au tissu sonore enregistré, est ainsi un moment de semi-cristallisation de ce travail performatif, qui passe notamment par le geste, le son et la voix.

La présence de nombreuses connotations théâtrales dans *Ouverture Alcina* renvoie moins à une recherche sur les effets entre voix et musique à l'intérieur du genre théâtral, qu'un essai de perturbation de l'espace et de la forme relationnelle théâtrale, en donnant corps à ce qui n'est pas représentable<sup>8</sup>. Et « ce » consiste à une présence sonore, vibratile, dont la logique formelle est le *délire*, la *fabulation*<sup>9</sup>. L'espace noir de la scène, c'est le point

---

<sup>6</sup> Ce dialecte est couramment compris et parlé par quelques milliers d'habitants dans la région de la Romagne, située au centre-nord de l'Italie, et de moins en moins transmis aux jeunes générations. L'artiste elle-même se réfère plusieurs fois au dialecte – dans l'entretien conduit pour cette thèse et dans plusieurs écrits autographes – en tant que *langue des morts*, en convoquant à la fois le destin collectif de cette langue que l'histoire de sa famille. Pour approfondir, voir L. Mariani, *Ermanna Montanari. Fare-rifare-disfare nel Teatro delle Albe*, Titivillus, Corazzano 2012, pp. 163-175 et nombreux passages au fil du recueil édité par M. Martinelli, E. Montanari, *Primavera Eretica*, cit.. Pour une analyse de la pièce en français, se portant notamment sur une interprétation possible de l'usage du dialecte, voir J.-P. Cavaillé, *L'île d'Alcina, le romagnol, langue de création contemporaine*, 13 octobre 2010, n. p., consulté sur le blog *Mescladis e còps de gula* : <http://taban.canalblog.com/archives/2010/10/13/19316158.html>. (Dernier accès : 15 décembre 2016.)

<sup>7</sup> On reprend l'expression de Roland Barthes – le « grain » de la voix – qu'on retrouve dans ses réflexions sur l'aspect signifiant de la vocalité et ses points de contact avec la musique. « Le "grain", ce serait cela : la matérialité du corps parlant sa langue maternelle : peut-être la lettre; presque sûrement la signifiante. [...] Le "grain", c'est le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute », à savoir quelque chose qui se dissémine à travers les objets, les corps, l'espace, en anticipant une perspective très significative pour l'analyse de cette pièce. Pour approfondir ce sujet, R. Barthes, *Le grain de la voix*, dans R. Barthes, *Le grain de la voix (Entretiens 1968-1980)* Paris, Seuil 1981, p. 58.

<sup>8</sup> « Les limites formelles [*d'Ouverture Alcina*] sont sujets à la pression interne du matériau : qu'il s'agit de la voix-corps d'Ermanna, de la tension de la lumière ou bien des architectures sonores de Ceccarelli, leur volcanicité ne fait que presser contre, agir contre les limites de la structure formelle. » Texte original : « I confini formali dell'opera sono soggetti alla pressione interna del materiale: che si tratti della voce-corpo di Ermanna, della tensione della luce o delle architetture sonore di Ceccarelli, la loro vulcanicità non fa altro che premere contro, agire contro i confini della struttura formale. » Martinelli dans E. Pitozzi, *Il principio della forma. Intervista di Enrico Pitozzi a Marco Martinelli e Ermanna Montanari* (paru dans « Art'O », n° 30, été, 2011), dans M. Martinelli, E. Montanari, *Primavera Eretica*, cit., p. 188.

<sup>9</sup> Des principes qui, sous l'empreinte de Gilles Deleuze et Félix Guattari, sont très présents dans le panorama performatif contemporain, notamment provenant de la danse contemporaine à la fin du xx<sup>e</sup> siècle. Petra Sabisch cite le *dé-lire* et la *fabulation* parmi les principes performatifs d'organisation du sensible, ou bien de l'invisible, ou bien encore *des relations*, auxquels le dessin chorégraphique aurait été étendu dans les recherches les plus récentes. Non seulement: ce principe chorégraphique serait inhérent à la pensée de Gilles Deleuze et Félix Guattari, qui est analysée parmi les œuvres des autres artistes-auteurs. P. Sabisch, *Choreographing Relations: Practical Philosophy and Contemporary Choreography in the works of Antonia Baehr, Gilles Deleuze, Juan Dominguez, Félix Guattari, Xavier Le Roy and Eszter Salamon*, München epodium 2011. Pour reprendre les termes employés par André Lepecki dans son aperçu des tendances performatives en danse contemporaine à la fin du xx<sup>e</sup> siècle, le corpus de Sabisch semble repenser à la *Postmodern Dance* à partir de la notion de « concept », ayant son horizon de référence dans le travail d'Yvonne Rainer ; la poétique des *Albe* nous paraît au contraire s'identifier plutôt avec une révision du postmodernisme au filtre de la notion « présence », que Lepecki retrouve dans la recherche de Pina Bausch. Voir A. Lepecki, *Concept and Presence : The contemporary European dance scene*, dans A. Carter, *Rethinking Dance History : A Reader*, Rutledge, Abingdon-New York 2004, pp. 170-181. On a introduit ces ouvrages dans les premiers chapitres de la thèse.

d'émanation, l'élément à traverser dans la fabrication et l'émergence de la voix et du geste ; c'est la matière non entièrement saisissable du possible, des affordances, plutôt que de la dramaturgie et de proxémique. Ainsi, la logique de la pièce nous semble moins dramaturgique que musicale et chorégraphique, voire centrée sur la fabrication de postures, et sur la modulation du geste (y comprise la phonation) plutôt qu'ancrer la performance sur le plan de l'action.

L'analyse de cette œuvre à partir de notion de présence se porte d'une part sur le processus de composition. On comprend d'abord comment la composition est focalisée sur une pratique performative, à son tour fondée sur la modulation des perceptions et des affects ressentis par l'artiste, en résonance avec ses partenaires (spectateurs inclus.) Cela conduira à découvrir l'intime relation que la dimension de la présence, dans *Ouverture Alcina*, entretient avec la *figure*, un élément esthétique très présent dans le théâtre performatif contemporain (autrement dit postdramatique) et notamment dans le travail du Teatro delle Albe. Celle-ci est la première politique du sensible – une micropolitique – qu'on va rencontrer, en étudiant le travail de recherche et de composition d'Ermanna Montanari. D'autre part, l'étude se porte sur le plan du projet dramatique et de la mise en scène, qui en quelque sorte « enveloppent » la dite couche performative ; ceci, aussi, est porteur d'une politique des affects, s'explicitant à niveau « macro » de la relation théâtrale conventionnelle, à savoir le rapport avec l'espace de la scène et avec les spectateurs. La pratique performative qui relève du processus de création, fondée sur une approche « écologique<sup>10</sup> » et *écho-logique* – où le performeur se place avant tout à l'écoute des perceptions et des affections qui lui arrivent – se tourne ici en dispositif puissant et agressif pour le spectateur. Ainsi, un autre genre de politique fait donc irruption sur le plan de la coprésence entre interprète et public, par rapport au niveau « micro » du travail physique et de perception que la performeuse conduit individuellement. Celle de la relation théâtrale est en effet une (macro)politique sûrement non centrée sur la représentation, ni sur la *présentation* – discontinuité essentielle avec l'esthétique du Nouveau Théâtre – mais qui

---

<sup>10</sup> Tout d'abord, pour les artistes des *Albe*, cette notion sous-tend à l'écologie de l'esprit de Gregory Bateson, d'où Martinelli extrait une perspective esthétique (et qu'il appelle *chorégraphe*, puisque il conçoit de la langue en tant que système gestuel.) L'état de grâce de l'artiste consiste en fait à l'intégration de la totalité des composants de l'esprit, notamment « les niveaux multiples dont une extrémité est appelée 'conscience' et l'autre 'inconscience'. » M. Martinelli, *Là dove gli angeli temono di posare il piede. Gregory Bateson e l'estetica* (extrait de P. Tamburini, éd., *Gregory Bateson. Il maestro dell'ecologia della mente*, Federazione Universitaria Verdi, Bologna 1987), dans M. Martinelli, E. Montanari, *Primavera Eretica*, cit., pp. 21, 22. Il est néanmoins possible rapprocher la pensée écologique des deux artistes aux trois écologies de Félix Guattari – psychique, sociale et environnementale –, ne serait-ce que pour l'affirmation d'Ermanna Montanari: « Qui est sur scène n'a pas de solutions à offrir, mais des blessures à exhiber, infections qui regardent au même temps la psyché et la polis. » E. Montanari, *Ragione Asinina* (extrait de « *The Open Page. Theatre, Women, Politics* », n° 3, mars 1998), lvi, p. 16. Pour la notion d'écologie chez Guattari, voir, F. Guattari, *Les trois écologies*, Galilée, Paris 1989.

recupère une position « dominante » de l'artiste, manipulatrice par rapport au spectateur, qu'on retrouve dans plusieurs expériences de la tradition théâtrale, au moins du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours.

Et en effet, cette pièce – en continuité avec la recherche du Teatro delle Albe dans son ensemble – dialogue de manière problématique avec la culture moderne et ses modèles de restitution du rapport sujet-monde. Si l'on conçoit Alcina en tant que figure-dispositif pour la mise en place d'un partage du sensible<sup>11</sup> situé, sa présence s'exprime par des voies autoritaires, à travers des forces étrangères aux modèles de coexistence démocratique. La figure d'Alcina ne permet pas le partage de l'espace plateau-salle, ni l'engagement d'un dialogue, ni la formulation d'une mésentente<sup>12</sup> ; à bien regarder, ce genre de forces se place même en dehors des connotations humanistes du rapport sujet-monde, où l'homme est la mesure de toute chose. On est plutôt dans une poétique du théâtre au même temps pré-moderne et artaudienne par rapport à la notion de corporéité et au régime du visible appliqué théâtre (*theatron*, lieu de la vision.) Par les mots d'Enrico Pitozzi, on est face à une *esthétique de la latence et des présences objectives*<sup>13</sup>, de plus en plus répandue dans les pratiques performatives européennes au XXI<sup>e</sup> siècle. On verra que la connotation « objective » de cette présence trouve son origine dans l'intensité sonore et vibratoire qui marque l'expérience de la pièce.

---

<sup>11</sup> J. Rancière, *Le partage du sensible*, La Fabrique, Paris 2000.

<sup>12</sup> En reprenant Jacques Rancière, Erin Manning explique les enjeux gestuels d'une politique de la *mésentente*, la seule politique capable d'in-former une démocratie, en continuité – on ajoute – entre le plan « micro » et le plan « macro » des écologies de Félix Guattari: « Penser le politique à travers la mésentente signifie résister à un modèle consensuel. Ne pas être d'accord (*mésentente*, par les mots de Rancière), c'est mettre en avant le processus de parvenir à une décision. « Prendre » une décision (le concept de Derrida), c'est ce qui est en jeu ici. Le processus du prendre-une-décision implique prendre le risque que la décision peut changer la direction d'un événement. La mésentente suppose une ouverture vers ce risque, un risque qui met en question les stratégies filiales retenant la politique dans des modèles hiérarchiques qui nous sont familiers (citoyen/souverain, réfugié/citoyen, hébergé/sans abri.) La mésentente in-forme la politique. » E. Manning, *Politics of Touch. Sense, Movement, Sovereignty*, Minnesota University Press, Minneapolis-London 2007, p. XVII. Texte original : « To think politics through disagreement is to resist a consensual model. To disagree (*mésentente*, in Rancière's words) is to foreground the process of coming to a decision. To "take" a decision (Derrida's concept) is what is at stake here. The process of decision-taking involves taking the risk that your decision might change the orientation of an event. Disagreement involves an openness toward this risk, a risk that places into question filial strategies that restrain politics to hierarchical models with which we are familiar (citizen/sovereign, refugee/citizen, homed/home-less.) Disagreement in-forms politics. »

<sup>13</sup> E. Pitozzi, *Figurazioni : Uno studio sulle gradazioni di presenza*, dans E. Pitozzi (éd.), *On Presence*, « Culture Teatrali : Studi, interventi e scritture sullo spettacolo », n° 21, 2012, pp. 107-127 (pp.107-108.) Ce genre de poétique, en fait, s'éloigne d'autant d'une vision sujet-monde aux empreintes modernistes et notamment cartésiennes et freudiennes. En, outre, ajoutent les artistes, « Telle distinction [...] était le fruit d'un savoir plus ancien, lié à la formation de la langue, à la commune conscience pré-philosophique du peuple hellénique. *Bios* désigne la vie caractérisée, la vie finie, la vie de telle personne, de tel animal, de telle plante. [...] *Zoé* par contre signifie vie sans caractérisations ultérieures, c'est la vie infinie, la vie indestructible. [...] Nous avons cette perception de la *zoé* lorsqu'on perçoit le lien qui nous joint à toutes les créatures vivantes [...]. "Moi, c'est Nous", récite un proverbe africain, en exprimant l'enchantement de l'être ensemble, chœur, *zoé*. » Texte original : « Tale distinzione [...] era il frutto di un sapere più antico, legato al formarsi della lingua, alla comune consapevolezza pre-filosofica del popolo ellenico. *Bios* sta a indicare la vita caratterizzata, la vita finita, la vita di quella persona, di quell'animale, di quella pianta. *Zoé* invece ha il significato di vita senza ulteriori caratterizzazioni, è la vita infinita, la vita indistruttibile. [...] Noi abbiamo questa percezione della *zoé* quando avvertiamo il legame che ci unisce a tutte le creature viventi [...]. "Io sono Noi", dice un proverbio africano, esprimendo l'in-canto dell'essere insieme, coro, *zoé*. » M. Martinelli, E. Montanari, *L'apocalisse del molto comune*, (extrait de *Jarry 2000*, Ubulibri, Milano 2000), dans M. Martinelli, E. Montanari, *Primavera Eretica*, cit., pp.160-161.

La mise en épreuve de cette thèse conduira l'analyse à la dimension somatique impliquée dans la composition et la conduction de la pièce. En gardant une perspective de continuité entre idéologie et esthétique dans la production de l'œuvre d'art, il s'agira donc de saisir la politique du sensible et des affects qu'elle engage<sup>14</sup>. Pour cela faire, on va traverser d'autant les constellations conceptuelles et l'étiologie de ces artistes par rapport à leur travail. Il s'agit d'abord de mettre en évidence les plans de composition de l'œuvre, au but de souligner leur volume et leur relation mutuelle. Ensuite, on va conduire l'analyse au fil de la pièce, tout en remarquant les issus de leur coexistence, de leur devenir.

### II.1.1 Fabula. Le plan narratif et textuel

S'inspirant librement du poème « *Orlando Furioso* » (*Roland Furieux*, 1532) de Ludovico Ariosto<sup>15</sup>, le récit entrelace la folie d'amour d'Alcina – fée et sorcière qui, d'après le poète, est séduite et abandonnée par le jeune guerrier Ruggiero – avec l'histoire imaginaire d'une campagnarde et de sa sœur cadette, qui auraient souffert le même destin dans un village romagnol au début du XX<sup>e</sup> siècle. Ce conte est résumé par des sous-titres<sup>16</sup> avant le début du monologue et ensuite par la performeuse elle-même, dans sa langue presque incompréhensible. Dans le texte de Spadoni, Alcina doit son nom au père, lecteur passionné du poème d'Ariosto. Après la soudaine fuite de l'homme, elle et sa sœur, qu'il appelait « princesse », se prennent charge du chenil de famille aux bords du village. Quelques temps après un très beau, jeune étranger fait son apparition et bientôt séduit la princesse. Alcina, jalouse, avec un philtre aphrodisiaque lui soustrait en secret l'étranger ; pourtant, après avoir pris plaisir avec elle aussi pendant quelques mois, le jeune homme

---

<sup>14</sup> Cette notion est au centre des études de Maurizio Lazzarato, qui parle plus précisément d'une « économie politique des affects » dans le cadre des réflexions sur la psychologie économique du sociologue Gabriel Tarde. Parmi les références philosophiques à l'origine de ce discours on retrouve Leibnitz et notamment Spinoza, ce dernier faisant aussi notre point de jonction avec la perspective deleuzienne et guattarienne sur les affects qu'on reprend dans cette thèse. Voir Y. Citton, *Esquisse d'une économie politique des affects*, dans Y. Citton et F. Lordon, *Spinoza et les sciences sociales : de la puissance de la multitude à l'économie des affects*, Éditions Amsterdam, Paris 2008, pp. 45-123. C'est l'auteur lui-même qui fait référence explicite à Spinoza et à Lazzarato, plus précisément à d'ouvrages dont M. Lazzarato, *Puissances de l'invention. La psychologie économique de Gabriel Tarde contre l'économie politique*, Les empêcheurs de penser en rond, Paris 2001 et *Les Révolutions du capitalisme*, Les empêcheurs de penser en rond, Paris 2004.

<sup>15</sup> Parmi les écrits les plus influents de la Renaissance italienne, l'*Orlando Furioso* est un poème chevaleresque situé à l'époque de Charlemagne, au cours des guerres entre Chrétiens et les Mores, inspiré par l'œuvre inachevée de Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato* (1483.) La complexité de l'histoire et la richesse des thématiques présentes – dont celle épique et celle érotique – font de l'*Orlando Furioso* une référence pour la littérature du Continent à l'ère moderne. Ici, sur son île, Alcina est une fée vicieuse et vieille, qui dissimule son aspect par ses enchantements et également transforme ses amants en plantes et en roche. Le texte intégral du texte *Orlando Furioso di L. Ariosto*, sous la dir. de E. Sanguineti, M. Turchi, Garzanti, Milano 1964, tome I-II, est disponible en version numérique en tant qu'extrait de la collection encyclopédique en CD-Rom *Letteratura Italiana Einaudi* sur le site *Biblioteca della Letteratura Italiana – pianetascuola* : [http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume\\_4/t325.pdf](http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_4/t325.pdf). (Dernier accès: 21 janvier 2016.) Pour une version bilingue, voir Arioste, *Roland furieux*, trad. fran. par M. Orcel, tome I-II, Seuil, Paris 2000.

<sup>16</sup> Les sous-titres restent visibles dans la captation vidéo de la pièce, consultée sur autorisation de la Compagnie.

disparaît à son tour. Au même temps, cet abandon conduit la cadette à la folie et Alcina, obligée à s'occuper d'elle en solitude, souffre bientôt le même sort. Abêtie, elle donne voix à sa souffrance et invective sans cesse contre les auteurs de son destin, en quelque sorte préfixé par le nom qu'elle porte. *Ouverture Alcina* est donc la manifestation de l'obsession amoureuse d'Alcina, de son ressentiment sans fin – car elle (ou bien son spectre) ne peut jamais mourir, ainsi que la fée d'Ariosto.

Le plan textuel de la pièce se constitue du croisement de deux récits et de deux tissus linguistiques : les fragments de l'*Orlando furioso*, en langue italienne du XIV<sup>e</sup> siècle, d'une part; de l'autre, le texte en le dialecte de Campiano, village de naissance d'Ermanna Montanari. Dans ce monologue où « Il n'y a pas d'action, il n'y a pas de drame, seulement l'errer de la voix bourlingueuse », ce croisement est le *pré-texte* pour manifester sur le plan vocal le seul événement véritablement dramatique de la pièce : le dépliement, le « mouvement » du délire d'Alcina, une « vision fabulatoire où l'on peut se perdre comme dans l'écroulement des rêves »<sup>17</sup>. La pièce s'organise en sept parts ou séquences : un prélude instrumental ; le « prologue en octave », le « Rêve et invective contre la sœur cadette », « L'étranger », l'« Invective contre les hommes », l'« Amour d'Alcina », le « Final de l'Abêtissement »<sup>18</sup>. Si dans les premières deux séquences le dialecte s'entrelace plusieurs fois avec les lignes d'Ariosto, la langue romagnole prend possession du récit à partir de la part centrale, lors qu'Alcina s'écarte complètement de la narration pour se perdre dans son délire. Dès que l'histoire est dévoilée, en fait, l'obsession d'Alcina s'accroche, se condense sur (et autour) des thèmes et ritournelles<sup>19</sup> différents, qui donnent le nom aux séquences. Cet éloignement de plus en plus marqué de la langue italienne provoque un sens de vertige symétrique aux spectateurs, qui suivent à peine les traits

---

<sup>17</sup> Texte original : « Non c'è azione, non c'è dramma: solo l'errare della voce vagabonda, visione fabulatoria in cui ci si può perdere come nello schianto dei sogni. » M. Martinelli, E. Montanari, fiche de présentation d'*Ouverture Alcina*, consultée sur le site de la Compagnie: <http://www.teatrodellealbe.com/ita/spettacolo.php?id=67>. (Dernier accès: 7 décembre 2015.) Faute d'autres précisions, les textes ont été traduits en français par mes soins et ultérieures citations sans référence ont se réfèrent à une conversation avec l'artiste réalisée personnellement.

<sup>18</sup> Il s'agit d'une sélection des séquences de l'*Isola di Alcina*. Cette dernière, explique Luigi Ceccarelli, se compose de neuf parts: le prélude instrumental; le « prologue en octave », « Rêve et invective contre la sœur cadette », « L'étranger », « L'invective contre les hommes, le « rire dans le chenil », l'« Amour d'Alcina », l'« Invective contre les chiens », le « Final de l'Abêtissement. » L. Ceccarelli, *Note sul rapporto tra musica e testo nell'Isola di Alcina* (paru dans « Il parlar franco: Rivista di cultura dialettale e critica letteraria », n. d., pp. 27-35), consulté sur le site de l'artiste : <http://www.edisonstudio.it/portfolio-items/note-sul-rapporto-tra-musica-e-testo-nellisola-di-alcina/>. (Dernier accès : 11 mars 2017.) Une deuxième source cite une ultérieure séquence après l'Abêtissement, « Voix dans le noir », consulté sur le site de l'artiste : <http://www.edisonstudio.it/luigi-ceccarelli>. (Dernier accès : 11 mars 2017.)

<sup>19</sup> Quant à cette notion, on renvoie à l'investigation des affects et de l'affection de Félix Guattari : « Sous le terme générique de ritournelle je rangerai des séquences discursives répétitives, fermées sur elles-mêmes, ayant pour fonction une catalyse extrinsèque d'affects existentiels. Les ritournelles peuvent prendre pour substance des formes rythmiques, plastiques, des segments prosodiques, des traits de visagité, des emblèmes de reconnaissance, de leitmotif, de signatures, de noms propres ou leurs équivalents invocatoires ; elles peuvent également s'instaurer transversalement entre différentes substances – c'est le cas avec les « ritournelles du temps perdu » de Proust, qui entrent constamment en correspondance. » F. Guattari, *Ritournelles et affects existentiels*, « Chimères : Revue des schizoanalyses », n°10, hiver 1990, pp. 1-15 (p. 6), consulté sur le site de la Revue : [http://www.revue-chimeres.fr/drupal\\_chimeres/files/07chi03.pdf](http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/07chi03.pdf). (Dernier accès: 10 octobre 2015.)

essentiels du monologue en vertu du résumé projeté pendant le prélude. L'organisation de la pièce est plus parlante, par conséquent, si abordée d'un point de vue visuel et notamment par le plan sonore.

### II.1.2 Obscurité. Le plan de la mise en scène

Loin d'être des moments de rupture, les pauses entre les séquences fonctionnent en tant que moments de *suspension* du monologue d'Alcina. Ces moments sont signalés chaque fois par le retour de la scène à l'obscurité, une sorte de « silence » visuel qui marque l'étalement de la pièce sans briser le devenir du paysage sonore. Dans la structuration de la pièce, cette scansion « rythmique » est précise, car le récit et notamment les gestes sont exécutés en synchronie avec la partition de Luigi Ceccarelli. Cependant, le rythme ne paraît pas régulier ; chaque part semble plutôt garder sa propre durée. Cet effet est un autre clou du genre de composition qui fabrique la pièce, qu'il est maintenant utile déplier.

Des éléments intéressants, à ce sujet, se trouvent aux marges de chaque part. Souvent, les séquences se terminent par des mouvements fluides, frénétiques ou infimes d'Alcina, ou par l'écho du paysage sonore, plutôt qu'immédiatement après l'interruption du monologue. C'est l'épreuve la plus évidente de l'interchangeabilité, aussi bien que de l'interdépendance, de tous ces éléments dans la conduction du mouvement, à savoir dans la fabrication du délire. Le principe d'organisation qui marque le solo dès la première séquence est donc « horizontal » et permet une correspondance<sup>20</sup> – parfois une convergence – fluide entre les plans de composition.

Ainsi, la partition sonore et le texte fonctionnent en tant que repères – notamment pour l'artiste – visé à mesurer le temps. Pourtant, c'est le dialogue de ces deux plans avec la dynamique des gestes et des vocalisations « spontanées » qui marque la durée inhérente à chaque part de la pièce. Cette coexistence de synchronies et, à la fois, de polyrythmies et de durées différentes fonctionne, soit « tient » la matière « ensemble », en vertu d'un processus d'*intonation* [*accordo*]<sup>21</sup> préalable du projet de la mise en scène à la matière performative. Cette tension entre le plan qu'on définira gestuel et le plan de mise en scène sollicite une affection très puissante, pour l'artiste ainsi que dans le spectateur.

---

<sup>20</sup> L'utilisation de ce terme n'est pas casuelle: le plan des correspondances entre les sens est notamment celui de la synesthésie, mécanisme perceptif qui est, l'on verra, au centre de la matrice performative d'*Ouverture Alcina*.

<sup>21</sup> D'après un entretien avec l'artiste.

Par intonation on entend donc l'organisation des partitions et des variations de tout élément, performatif et de mise en scène (voix, geste, musique et lumière), ainsi que de la qualité d'attention de l'artiste autour de cette tension. Au centre des sources esthétiques et poétiques qui la provoquent, on retrouvera une image fondatrice, un « volume » qui reste et devient le thème au fond de la pièce<sup>22</sup>. Cela, bien que chaque plan et chaque registre soient ensuite censés réagir de manière différente lors de l'exécution.

Ce volume « au fond » semble en quelque sorte faire écho à une autre constante esthétique de la pièce : le noir. Bien évidemment, l'obscurité n'est pas ici un instrument fonctionnel à un changement de lieu, ni de temps, ni d'action ; mais il ne s'agit non plus – on l'a anticipé – d'un vide statique ou bien stérile. Le noir qui recouvre l'espace, y compris le parterre, avance et se retraits, danse, participe au mouvement général. Cet élément est traité en tant que matière tout à fait dynamique, dense, physique, permettant une émergence non immédiate de la lumière sur le corps d'Alcina. Au même temps, l'obscurité étant dominante, l'attention du regardeur se porte sur l'écoute, sur l'expérience du volume des vibrations sonores qui circulent dans l'espace, sur les images sonores qui peuvent apparaître. L'obscurité suscite donc l'apparition d'images synesthésiques.

Du point de vue poétique et, à la fois, sur le plan du réel, le noir souligne d'autant la nature processuelle, éphémère, inachevée, du surgissement de toute apparition. On ne parle pas de personnages, dans ce mouvement, mais plutôt de *figures*, pour introduire une notion esthétique qu'on va rencontrer dans l'analyse du processus de création. Sur le plan visuel, Alcina est ainsi une figure iconique, un corps-objet, apparemment non soumise aux lois de l'espace-temps, ni social ni dramatique. Au contraire, à l'aide du noir, elle ouvre un univers non-humain à l'intérieur de l'espace public, social, symboliquement chargé du théâtre. Lorsqu'elle recouvre scène et salle par son volume vibratile, la qualité et la fabrique de l'espace changent, sont troublés<sup>23</sup>. Voyons maintenant comment se produit cette matérialité vibratile et contagieuse.

---

<sup>22</sup> Autrement dit, c'est « faire en sorte que les matériaux et les différents sujets s'écoulent entre eux, qu'ils se confrontent et même s'affrontent, qu'ils vibrent ensemble in une architecture de relations. » E. Pitozzi, *Il principio della forma*, cit., p. 187.

<sup>23</sup> Ce genre de suggestion paraît diverger de l'esthétique symboliste à matrice wagnérienne ; cela semble évident, du moment que les aspirations à l'œuvre d'art totale ici sont littéralement détournés dans une pratique corporelle et un projet esthétique qui font exploser le personnage et le récit en blocs fragmentaires de perceptions et d'affects. Il est vrai, d'ailleurs, qu'il s'agit d'un dépassement *conscient* de ce genre d'aspiration, répondant par contre à une correspondance entre art, corps et vie qui dépasse la représentation et qui rappelle plutôt le Théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud. Voir A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris 1938. Le point de divergence avec la tradition symboliste doit par conséquent se trouver dans le bout à accomplir à travers l'effet de suggestion de la scène. Dans *Ouverture Alcina*, en fait, de manière apparemment proche que dans la tradition moderniste, la suggestion est portée en grande partie par l'usage de l'obscurité dans la salle du théâtre. On vient d'introduire l'importance de cet aspect de la mise en scène dans la première partie de la thèse. Dans *Ouverture Alcina* cette suggestion, pourtant, ne conduit pas vers un ailleurs transcendant mais, au contraire, ouvre à la dimension abyssale et immanente de la coprésence. Et cela se produit en premier lieu car le plan de composition le plus puissant, pour le spectateur, c'est le sonore et non pas le visuel, ni le plan

### II.1.3 Mélodie. Le plan chorégraphique du devenir corps

On a anticipé comment la logique affective de la pièce s'explique aussi en observant la chorégraphie gestuelle de la figure d'Alcina. Celle-ci oscille entre partition figée et ce qu'on pourrait décrire en tant qu'improvisation plus ou moins structurée<sup>24</sup>, selon l'atmosphère de chaque séquence et de chaque fragment de récit. En constante tension entre mouvement et immobilité, le travail physique de Montanari permet la création d'une contagion gravitaire et kinésique très intense<sup>25</sup>. L'artiste, projetée à la verticale et presque immobile, semble nier le poids et la relation au sol ; ou encore elle choisit des postures obliques et fatigantes. Cette organisation posturale contracte sa kinésphère, augmente le tonus général de ses muscles et provoque ainsi l'émergence spontanée de déséquilibres et tremblements tout au fil du monologue. L'oscillation et les frémissements du corps ne sont pas fictionnels ; au contraire, ils signalent que Montanari permet à la phonation d'affecter son propre corps, comme si la première était une force animée en train de l'habiter et de s'étaler d'elle. Pourtant, dans l'exécution des gestes chorégraphiés, Montanari récupère immédiatement un contrôle total de sa posture, qui se fait souple et stable, permettant de dessiner des gestes spiralés et élégants – en quelque sorte la « chiffre » gestuelle du délire d'Alcina. Les mouvements et les gestes d'Alcina ont été conçus dès le début hors du réalisme psychologique, en tant que contrepoint kinésique au travail sur la voix (dans le processus de création de Montanari) et à l'immobilité de la figure sur scène, entourée par l'obscurité (dans le projet de Martinelli.) Pour être gardés dans la finalisation de la pièce, par conséquent, même les petits gestes, les micromouvements et les tremblement devraient respecter une double condition : donner « sincèrement » corps au mouvement vibratile de

---

linguistique. Deuxièmement, le timbre âpre et l'intensité du tissu sonore plan ne permettent pas facilement de s'abandonner à un' imagination personnelle très articulée ; le mouvement de projection de l'imaginaire, l'on verra, est plutôt inversé : c'est l'univers d'Alcina qui envahit l'espace de la salle et les corps des spectateurs.

<sup>24</sup> Par cette notion on traduit une modalité d'organiser la création intuitive de gestes ou bien de phonations par des contraintes, d'instructions ou bien des paramètres établis préalablement. De par l'utilisation de ce genre de grille, la différenciant d'autres formes plus radicales d'improvisation et de composition instantanée, l'artiste peut répéter, dans d'occasions différentes, les mêmes activités ou bien les mêmes gestes et garder à la fois un certain degré de variation dans la modalité de les conduire. Ce genre d'improvisation est largement employé dans tous les arts performatifs – notamment dans les arts de la scène et les arts plastiques – notamment à partir de la deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle. Voir à ce sujet S. Banes, *Terpsichore en Baskets*, cit. ; M. De Marinis, *Il nuovo teatro – 1947-1970*, Bompiani, Roma 2000.

<sup>25</sup> Cet aspect est associable au travail sur les mémoires incorporées de la terre d'origine. C'est sur ce point que la référence de cette pièce au butô, marginale mais présente dans l'enveloppe discursive de la pièce, paraît plus intéressante et pertinente, plutôt qu'en rapport aux choix esthétiques de la mise en scène (la figure-fantôme, la blancheur de la peau, l'importance de l'obscurité.) Car ces facteurs affectifs et perceptifs fabriquent un 'expérience de « présence » proche à celle provoquée par la danse butô dès ses premières apparitions européennes. S. Pagès, *Le butô en France : Malentendus et fascinations*, CND Éditions, Pantin 2015, pp. 15-16, 63-65. On a cité cet ouvrage dans la première partie de la thèse.

la voix et du cor, aux impulsions kinésiques que leur grain produit, et restituer d'autant une figure cohérente dans l'obscurité de la mise en scène<sup>26</sup>.

La matière de l'improvisation trouve en fait sa source et sa matrice performative dans la pratique de composition que la performeuse et le compositeur Luigi Ceccarelli ont entrepris, à deux, dès le début du projet de *l'Isola di Alcina*. Tandis que Montanari lui envoyait les enregistrements de ses premiers essais sur le texte (qui consistaient à des vocalisations d'autant qu'à des mouvements et des gestes), le musicien répondait avec des fragments sonores. Dans cette matière travaillée, détournée, métamorphosée, le cor et le dialecte de Campiano se rassemblent pour leurs tons âpres, rauques, stridents ; ils se font écho sans cesse et sans but en s'appuyant parfois sur des assonances, sur des rythmes, sur des cadences – certainement pas sur une logique narrative<sup>27</sup>. C'est à partir de l'accumulation de ce matériau brut, improvisé, modifié à chaque passage, que la figure d'Alcina a pris corps, c'est-à-dire a construit son propre volume et son grain de l'intérieur du corps d'Ermanna Montanari. Cela deviendra plus clair lorsqu'on abordera plus en détail le processus de création.

Sur le plan sonore, le premier volume sur qui Montanari travaille est celui de la voix qui surgit de l'intérieur de son corps. Sur la base d'un souffle mélodique, une masse qui vibre, elle construit ses affordances proximales. Ensuite, l'artiste cette masse met dans une relation toujours problématique, difficile à réaliser, avec les volumes des autres interprètes et de l'espace lui-même – des altérités qu'elle appelle « abyssales. » Ce volume devient « proxémique » – par les mots de l'artiste – ; pourtant il ne marque pas que des repères spatiales et gestuels. C'est au contraire une dimension qui rassemble aux chiasmes sensoriels de Merleau-Ponty (qu'on va convoquer dans quelques paragraphes.) La configuration de la spatialité sensible par les chiasmes sensoriels nous permettra, au fil de la pièce, de comprendre pourquoi la perception est employée en tant qu'outil pour la composition. Loin d'être considérée – par cette approche d'autant que par l'artiste – comme un phénomène donné voire naturel tout court, la perception est un dispositif impliquant des modalités d'attention, d'écoute et d'incorporation des sensations dans le fond du geste changeant sur l'instant ; elle est enracinée dans le plan de forces précédant la reconnaissance subjective et dont pourtant les issus sont subjectivement modulables<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Pour cela faire, selon une modalité de travail qui caractérise les créations du Teatro delle Albe, le dialogue entre Martinelli et Montanari (qui d'habitude se charge aussi des coutumes et de la scénographie) a été constant et très étroit. Loin d'être exclusif, leur dialogue permettait la supervision du matériau vocale et gestuel créé auparavant par Montanari en dialogue avec la partition musicale ou bien toute seule.

<sup>27</sup> L. Ceccarelli, *Note sul rapporto tra musica e testo nell'Isola di Alcina*, cit..

<sup>28</sup> On a traité ces aspects dans l'aperçu sur la technicité du geste et sur les théories des affects dans le premier chapitre de la thèse.

Le volume proxémique est ce qu'identifie la singularité des corps intervenants, leur kinésphère, leur capacité de susciter un imaginaire à niveau multisensoriel, sans distinction entre interprètes, salle, ou objets scéniques. Sur un autre niveau performatif, celui de la relation théâtrale, l'intonation avec la perception des convenants n'est pas seulement une prémisse au « jeu » mais est conduite tout au fil de la pièce. Elle constitue également le rythme de fond de ce concert et se produit par la mise en place d'une stratégie d'affection à travers la *phoné*. En ce faisant, l'expérience des partitions sonores et dramatiques est tiraillée en durées s'éloignant de la dynamique inhérente au récit. En ce sens, la voix et le son constituent la force majeure du devenir corporel de l'artiste et des spectateurs pendant la pièce ; l'évocation d'un ressenti commun, en fait, ne passe pas par le langage ni par l'imaginaire, mais plutôt par un état du corps – voire, d'une affection des corps – qui est forcément partagée car inhérent une inévitable contagion vibratoire.

Un autre outil contribue à la création de cet effet, le microphone. L'amplification tire la sonorité de la langue, expose la polyvalence de son grain. Ainsi, la voix n'appartient plus à la seule figure d'Alcina, ni à Ermanna Montanari qui l'incarne: elle dévient événement, concert, matière inséparable du cor et des délires électroniques de Ceccarelli. L'amplification permet à la voix de dévoiler des détails autrement imperceptibles, de se « déshumaniser » et de se fondre avec la partition musicale dans un paysage acoustique tiers, un objet autre. Ce plan donc amplifie, ouvre, met en circulation ce que les micromouvements et la voix de la performeuse travaillent par contagion kinésique, un genre d'influence « à deux » qu'on reconnaît déjà dans la relation artiste-spectateur dans une situation théâtrale. Dans le plan de la mise en scène, les micromouvements, les réverbérations de la lumière dans le noir, la vibration du tissu sonore d'ailleurs constituent les voix par lesquelles Alcina devient le premier objet de réfraction du désir obsessif qui l'habite.

Montanari et Martinelli essaient ainsi un dépassement du genre théâtral à travers la mise en question des volumes et des temporalités de la scène, à partir de la suspension de l'action dramatique. Dans les durées qui se produisent le matériel visuel, sonore, affectif transforment les cadres esthétiques à partir de la proprioception des participants. En outre, la forme de la pièce elle-même déraile vers une transformation – ou pour mieux dire une *variation* – sans véritable achèvement. La forme et la matière performative qu'on retrouve se dévoilent alors véritablement *mélodiques*, d'une manière qui rappelle les qualités

attribuées à cette notion par Gilles Deleuze et Félix Guattari<sup>29</sup>. Notamment vers la fin de la pièce, la vibration de ce délire sonore envahit l'espace et les corps des spectateurs, qui deviennent des véritables caissons de résonance. Tel que le corps d'Ermanna Montanari, ils sont aussi agis par cette matière et bientôt habités par une présence sonore qui ne lui appartient pas. Mais comment la structure formelle, qui soutient ce travail performatif, est-elle fabriquée ?

Par rapport au plan de mise en scène, l'outil technique engagé consiste à la triangulation de la matière performative (mélodique) par des contraintes spatiales et visuelles données. Mais cette triangulation est moins fonctionnelle à figer la matière, qu'à lui donner des appuis pour *devenir*. Cela veut dire que, précisément dans le sens retenu par Hubert Godard, cette triangulation est essentiellement *gestuelle* dès le début du processus de création. Pour le somaticien français « c'est le mouvement qui donne corps au geste<sup>30</sup>. » Dans le cas d'*Ouverture Alcina* également, les plans de composition de l'espace et les corps-objets qui l'habitent visent tous à rendre la matière travaillée par Montanari (les sensations) effectivement percevable, partageable, parlante, contagieuse et générative dans une situation théâtrale. Pourtant, en raison du genre de composition engagée, au long des répétitions cette matière sensible provenant de l'intérieur du corps d'Ermanna Montanari n'exprime plus qu'un geste individuel, mais une sorte de subjectivation toujours provisoire d'une matière travaillée en duo. Non seulement : en s'agissant de sensations, lors du partage avec le public la subjectivation n'appartient plus qu'à la seule artiste, mais devient un processus choral, intersubjectif<sup>31</sup>. La singularité du corps de Montanari n'est donc qu'un médium pour la circulation des sensations, des forces de la pièce.

Cet aspect est accentué par la spatialisation du son<sup>32</sup>. La multiplication et l'alternance des points d'émanation du paysage sonore permettent de créer des volumes de matière

---

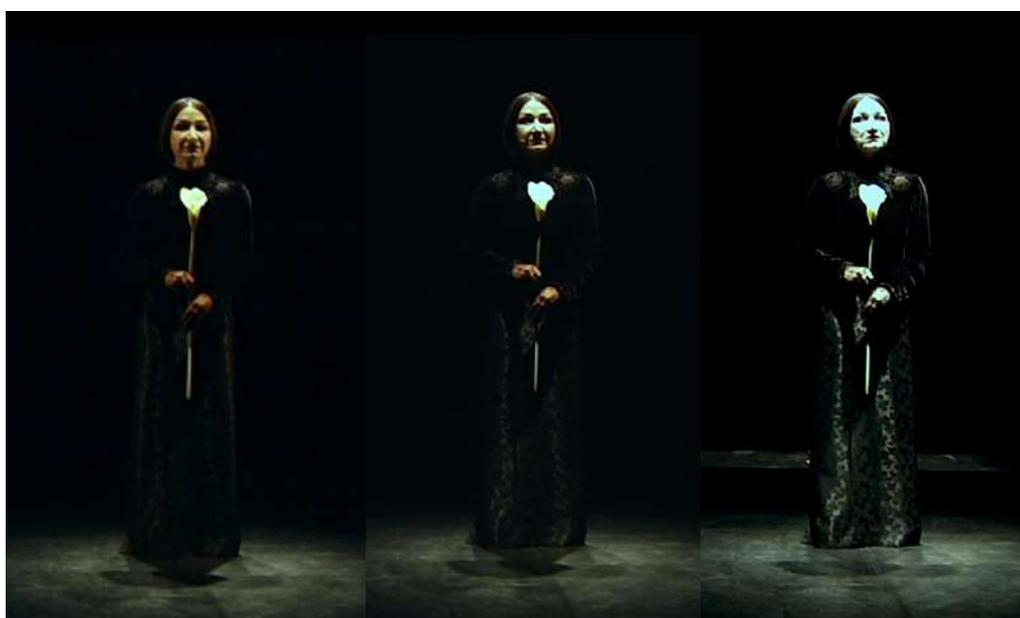
<sup>29</sup> Le principe mélodique n'est pas soumis à un régime finaliste, mais au contraire au principe *symphonique* du devenir infini des plans de compositions du sensible, ceux qui « portent » les blocs des sensations ; dans ce territoire, « l'on ne sait plus ce qui est de l'art ou de la nature ("la technique naturelle".) [...] si la nature est comme l'art, c'est car elle conjugue de toutes les façons ces deux éléments vivants : la Maison et l'Univers, le Heimlich et le Unheimlich, le territoire et la déterritorialisation, les composés mélodiques finis et le grand plan de composition infini, la petite et la grande ritournelle. » G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les Editions de Minuit, Paris 1991, p. 176.

<sup>30</sup> H. Godard, *C'est le mouvement qui donne corps au geste*, « Marsyas : Revue de pédagogie musicale et chorégraphique », n° 30, juin 1994, pp.72-77. Du même auteur, voir aussi *Le geste et sa perception*, cit..

<sup>31</sup> « Il arrive quelque chose de très simple qui semble casuel, car il arrive seulement quand il veut, non pas quand tu veux, mais c'est précisément cette chose-là qui doit se passer et nulle autre [et] elle [cette chose] reste là, dans sa place, dans son temps, et tu n'as aucun pouvoir sur elle, sauf veiller. » Texte original : « Succede qualcosa di molto semplice che sembra casuale perché succede solo quando vuole e non quando vuoi tu, ma che è proprio quella cosa che dev'essere e nessun'altra [e] lei [questa cosa] se ne sta lì, al suo posto, nel suo tempo, e tu non hai nessun potere su di lei, se non vegliare. » E. Montanari, *Un metro cubo di eternità* (extrait de « Lo straniero », n° 32, février 2003), dans M. Martinelli, E. Montanari, *Primavera Eretica*, cit., p.175.

<sup>32</sup> Effet produit à l'aide de dispositifs DSP (*digital sign processor*) qui permettent une élaboration très minutieuse et efficaces des signaux sonores digitaux. Sur les modalités d'usage sur scène des technologies du son, voir E. Pitozzi, *Bodysoundscape. Perception, movement and audiovisual developments in contemporary dance*, dans Y. Kaduri (éd.), *The Oxford Handbook of Music, Sound and Image in the Fine Arts*, Oxford University Press, Oxford 2016, pp. 256-288.

vibratile constituant l'extension prothétique de la présence sonore d'Alcina. En outre, ce dispositif permet d'intensifier la contagion kinésique des spectateurs, qui se trouvent littéralement plongés dans un environnement immersif bien avant que dans un laboratoire de la vision. Pour comprendre les enjeux de la pratique performative et ses effets dans le projet de mise en scène, il est alors nécessaire mettre en dialogue ces plans de composition – que les artistes considèrent horizontales – et les écologies de transformation « alchimique » de la matière – les percepts et les affects qui fabriquent le plan vertical d'*Ouverture Alcina*<sup>33</sup>.



4, 5, 6. Le prologue

---

L'auteur est également en train de publier un volume dédié au rôle de la voix et du son dans le travail d'Ermanna Montanari (E. Pitozzi, *Acusma. Figura e voce nel teatro sonoro di Ermanna Montanari*, Quodlibet, Macerata, parution en avril 2017.)

<sup>33</sup> Conversation avec Ermanna Montanari. La connotation alchimique du travail sur la matière sensible est un des traits fondamentaux du Teatro delle Albe ; il s'exprime d'abord dans le rencontre entre le projet de l'espace proxémique élaboré par Montanari avec le projet spatial de la mise en scène de Martinelli. Voir E. Pitozzi, *Il principio della forma. Intervista di Enrico Pitozzi a Marco Martinelli e Ermanna Montanari* (paru dans « Art'O », n° 30, été, 2011), in M. Martinelli, E. Montanari, *Primavera Eretica*, cit., p. 187. D'un point de vue poétique plus général, ce principe renvoie à la transformation qui relève d'une collision des matières, qui crée la première architecture de l'espace ; l'alchimie coïncide avec « l'identification d'un point lumineux : quelque chose qui est susceptible de changer signe, de révéler une autre face, de traverser le feu. » C'est un principe que les artistes relient à l'univers jungien du préconscient, où les images émergent en tant que fonctions archétypiques des forces pré-personnelles, donc en tant qu'expressions collectives de la zoé. K. Ippaso, *Santarcangelo, il mio festival eretico. Intervista di Katia Ippaso a Ermanna Montanari*, lvi, p. 224. On va reprendre le discours sur les archétypes dans les paragraphes suivants.

## II.1.4 Ouverture *Alcina*. Un essai d'analyse

Déplier ce solo du point de vue de la de la politique du sensible et des affects, c'est une tâche qui demande de bien garder en relation trois dimensions esthétiques interdépendantes et mutuellement entrelacées. Celles-ci constituent les trois niveaux principaux de transformation de la matière en événement, qu'on vient de définir « alchimiques » et « verticaux ». La première dimension, qu'on va appeler *figure*, est pertinente avant tout au travail de recherche vocale, sonore et gestuelle d'Ermanna Montanari, souvent à l'aide de Luigi Ceccarelli, c'est-à-dire à l'accumulation et la transformation des sensations en matière performative.

La deuxième, c'est la *présence*, à savoir une forme synesthésique et intersubjective, l'issu d'une première restitution « à l'extérieur » de ce genre de travail physique. La présence touche à la relation entre force et forme de la pièce et dépasse ainsi la seule *auto-affection*, soit une présence à soi qui regarde, tout d'abord, l'expérience de la figure en tant que fragment ou bloc de sensations<sup>34</sup>. Cette présence ouvre ce mécanisme strictement intime, une micropolitique des affects qui résulte du travail performatif, vers un premier degré d'autonomie et d'objectivation de l'œuvre – au sens où Deleuze et Guattari avançaient que l'œuvre d'art, pour être telle, doit d'abord « se tenir début » toute seule<sup>35</sup>.

Bien évidemment, cette objectivation de la dialectique entre force et forme influence déjà, dans cet état « embryonnaire », la relation théâtrale. La modulation de la présence, qui entoure le travail performatif sur la figure, fait alors déjà partie d'une première instance poétique, prête à être étendue sur le plan de la mise en scène. Dans le cas d'*Ouverture Alcina*, de même, la présence dévoile moins les qualités d'une sous-partition que d'une *technique du corps*, ou bien encore une méthode pour réorganiser et moduler sa propre

---

<sup>34</sup> Rien ne paraît plus clair que les mots de l'artiste: « Le narrateur a une grande responsabilité : il est un gardien de la Vie [zoé]. Dans la durée du récit, il doit arriver à garder chaude la courant vitale qui glisse jusqu'aux spectateurs : il est le médium : à travers de lui, le Tout glisse. Pour cela faire, la technique est importante : les timbres et les couleurs de la voix, la mesure dans les gestes, l'expressivité du visage, tout ce qu'on peut définir par un mot : présence. La technique est présence : en partie, elle est donnée, un don pour lequel on ne peut [rien faire, sauf] que remercier ; en partie, on l'apprend. Et c'est ainsi que la technique devient une seule chose avec le narrateur. Le narrateur qui *est-là*, qui enchaîne [captive]. » Texte original : « Il narratore ha una grande responsabilità : è un custode della Vita [zoé]. Durante il tempo del racconto, deve riuscire a mantenere calda la corrente vitale che scorre fino agli ascoltatori: è un medium: attraverso lui, il Tutto scorre. Per far questo, la tecnica è importante: i timbri e i colori della voce, la misura nei gesti, l'espressività del volto, tutto quello che si può definire con una sola parola: presenza. La tecnica è presenza: in parte è data, un dono di cui si può solo ringraziare, in parte si apprende. E in questo modo diventa, la tecnica, una cosa sola con il narratore. Il narratore *che c'è*, incatena.. » M. Martinelli, *È finito il tempo in cui il tempo non contava* (extrait de L. Dadina, M. N'Diaye, *Griot Fulér*, Aiep, San Marino 1995), Ivi, p. 70.

<sup>35</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, cit., p. 155.

perception et qualité d'attention<sup>36</sup>. C'est pourquoi les deux dimensions (figure et présence) travaillent constamment en dialogue, en quelque sorte en alternance, dans la matrice performative de la pièce, afin de donner corps à la figure d'Alcina que le spectateur perçoit. Cela sera plus clair après avoir rapproché le processus de création de la figure.

La troisième dimension concerne justement la mise en scène, qui enveloppe et garde ultérieurement ensemble la matière sensible travaillée sur scène par Montanari. Hors d'une connotation représentationnelle, mais plutôt selon le principe d'intonation, la conception et l'organisation du plan dramaturgique s'appuient sur la notion de *concert*, dernier mot-clé qu'on a déjà d'introduit. Ainsi, l'on verra comment la politique du sensible et des affects se fait *mélodique*, en touchant moins le plan du sens que celui de la sensation.

On revient alors à l'esthétique de Gilles Deleuze et de Félix Guattari : une esthétique des plans « pré-personnels » et « non-humains » qui organisent le devenir de l'œuvre d'art. Notions telles que *mélodie* et *ritournelles* – pour citer ces auteurs –, ou bien *concert* et *ouverture* – présentes dans le projet esthétique de Martinelli et Montanari – irons rattachent sans solution de continuité le plan poétique à celui des qualités des percepts et des affects déclenchés par l'œuvre elle-même<sup>37</sup>. On va donc donner quelques exemples pour éclaircir le fonctionnement de cette pratique performative et de la présence qui en résulte.

### II.1.5 Alchimies du geste

Au début du « Prologue en octave », Alcina garde une calle entre ses mains. Les deux sont parfaitement verticales, tout près, et la fée ne semble jamais interagir avec elle. Pourtant, la qualité de son contact avec la fleur ne paraît pas arbitraire : une forme d'écoute est en train de se produire. Par le toucher, cette fleur est traitée à la fois comme une prothèse et en tant qu'objet de projection pour l'attention. Ce choix reflète la méthode de travail, en quelques sortes rituelle, qu'Ermanna Montanari suit, lorsqu'elle est en train de travailler selon un principe fabulatoire sur un texte, par des vocalisations et par le mouvement. Elle a besoin de « ne pas être », à savoir, ne pas s'*identifier* avec le soi ordinaire, ni avec les impressions immédiates que le texte lui apporte, ni avec la figure qu'elle est en train de construire. Pour

---

<sup>36</sup> On est pourtant dans l'horizon physique, perceptif et affectif de la corporéité, ce qui devrait nous conduire à utiliser plutôt la notion de *technique*, ou bien de *méthode pour la conduction de la corporéité*. On renvoie un traitement plus approfondi de cette question aux conclusions de la thèse.

<sup>37</sup> Cela devrait éviter d'instiller la tentation de séparer, dans l'analyse, la matière performative et les concepts poétiques, de les placer dans un horizon finaliste et une structure hiérarchique. Au lieu de les articuler dans une précise politique des affects, cette posture placerait les concepts dans un ordre hiérarchique supérieur, au sens de plus « proche » à l'achèvement du projet de mise en scène.

cela faire, avec elle Montanari porte un objet parlant, souvent non relié à la pièce que par d'impressions et d'associations intimes ; il s'agit parfois d'une photographie, d'un tissu, d'un clou, ou bien d'autre chose qui sollicite sa sensibilité de manière immédiate. Une autre procédure consiste à dessiner des signes très simples sur soi, des signes qui prennent la connotation d'un objet plutôt que d'un décor. Les deux méthodes visent également à diffracter l'attention de l'artiste, en l'exposant à l'expérience de qualités « non-humaines » provenant des objets. En d'autres termes, l'interférence de ces outils, porteurs d'autant que sollicitateurs d'images synesthésiques et de mémoires dans le dialogue avec la matière de la pièce, permet à l'artiste de défaire momentanément ses automatismes personnels, ses propres clichés, et trouver ainsi l'accès à d'autres sources esthétiques pour la construction de la figure<sup>38</sup>. Cette disposition d'attention à soi lui permet de ne pas maintenir au centre de l'attention le contrôle préalable de la matière vocale et gestuelle qui se produit. Tout cela se passe, au contraire, sous une attention périphérique, une qualité qu'on verra faire écho, dans les conclusions, aux définitions courantes de la figure.

Telle pratique de la présence à soi « affaiblit » la connotation humaine d'Alcina, en renversant la qualité d'attention conventionnellement engagée par l'interprète face au public – qui généralement fait aussi partie des attentes de ce dernier quant à la relation théâtrale. Ainsi, aux yeux du regardeur, la fleur et la figure d'Alcina ont la même consistance et la même importance dramatique. Ensemble, les deux créent une figure polymorphe et indivisible. Pourtant, la déshumanisation de la figure d'Alcina passe d'autant par le plan du récit, selon un principe mélodique et chromatique (la *phoné*) plutôt que linguistique. Lorsque de cette figure immobile l'on commence à entendre la cantilène des verses d'Ariosto et le rire croassant de la fée qui les succèdent, la différence mélodique et du timbre entre les deux registres ne restitue pas l'impression d'un dialogue. Au contraire, les deux monologues coexistent et proviennent également de l'intérieur de la figure.

Une voix « lyrique » répète d'une façon élégante et impersonnelle les verses de l'*Orlando Furioso*. Il ne s'agit pas de la voix d'Alcina, qu'on va entendre bientôt<sup>39</sup>, ni de la voix d'Ermanna Montanari. Cette voix remplit plutôt une fonction proche à celle du chœur dans le théâtre classique : formuler les instances de la *doxa*, l'opinion commune, qui veut ici les deux sœurs « iniques et scélérates » – thème sur le quel Alcina va conduire sa variation, son invective, son délire. Cela nous est confirmé par le manque d'une référence expressive significative tout au cours du début de la séquence. La posture et le visage de Montanari

---

<sup>38</sup> D'après un entretien avec l'artiste conduit par mes soins.

<sup>39</sup> La voix d'Alcina – plus grave, âpre et rauque – s'entend quelques instants après, dès qu'elle commence son récit en dialecte.

sont presque impassibles ; on y remarque les micromouvements nécessaires à la vocalisation du texte mais dans aucun cas sont-ils affectés par l'expression d'émotions. Alcina est donc *dans* la fleur, *dans* la femme et *dans* la voix ; au même temps *elle ne coïncide pas* avec celles-ci, mais avec la vibration qui permet de les vocaliser, avec le mouvement de lumière qui permet de les visualiser.

Sa présence vibratile, invisible en soi, se fait percevable à travers les corps, la lumière, la qualité de l'espace de relation. A fur et à mesure qu'elle habite ces plans, elle les mobilise. C'est pourquoi, dès le début, la cohérence de la figure est perturbée d'un anonymat qui lui soustrait une identité et même une connotation véritablement humaine. Le visage le corps qu'on voit sur scène ne coïncident pas complètement avec l'identité d'Alcina. On dirait, en effet, qu'il existe différentes entités – présences non visibles mais plutôt synesthésies – qui habitent ce corps anonyme. En ce sens, la pratique de l'artiste arrive à restituer, sur le plan de la mise en scène, une impression esthétique cohérente du processus performatif, invisible, qu'elle active en soi-même. Avant de nous plonger dans d'ultérieures analyses, le reste du paragraphe nous permettra de saisir de façon détaillée comment – à travers un travail d'ordre performatif – la perception est elle-même impliquée dans un principe de composition, passant par la mise en place de dispositifs particuliers d'écoute et d'affection.

Dans un entretien qu'on a déjà cité, Montanari décrit telle procédure de rapprochement de sa propre attention à des fragments d'images, de gestes, de sons, pendant le processus d'accumulation de matière. Ceci est justement le premier niveau performatif – soit la micropolitique – qui sous-tend aux séquences et au récit. L'artiste appelle aussi ces images *radiographies*, des impressions en négatif de ce qui lui arrive. Dans ce processus, chaque fragment est plus ou moins facilement atteignable, soit provoque l'affection de manière plus ou moins immédiate, intense, violente, ou bien subtile, tirillée. La durée, la distance, le trajet, qui lient l'attention à l'apparition des images et des affections qui se produisent, ainsi que la qualité de l'atmosphère de cet espace intime, s'incarnent dans la ligne mélodique et le grain de sa voix, et également dans ses mouvements et gestes.

La capacité d'affecter sa posture et le grain de la voix varie – semble suggérer Montanari – selon un rapport de « proximité » entre la matière et elle-même. Ou bien, plus précisément, tout cela dépend de la qualité de la matière de chaque fragment, d'autant que du genre de travail de « rapprochement », souvent « tourbillonnant » que l'artiste conduit sur l'instant afin d'accéder à chaque fragment synesthésique qui se produit. On va donc déplier ce pan infinitésimal de la pratique performative.

On a vu que la première phase de construction de la figure passe à travers l'accumulation des traces d'impulsions plus ou moins immédiates. Parallèlement, dans le processus de création, Ermanna Montanari active un dispositif de transformation de cette matière en fragments synesthésiques plus articulés. Des repères utiles à comprendre ce genre de processus, qui se constitue à l'intérieur d'une cartographie sensorielle très spécifique, nous sont donnés par la Phénoménologie de la perception de Maurice Merleau-Ponty, reprise par le philosophe Michel Bernard afin d'investiguer le corps dansant.

Le genre de présence dont on parle dans *Ouverture Alcina* donne beaucoup d'importance à la polarité passive de l'auto-affection<sup>40</sup>, d'autant qu'au chiasme intersensoriel, autrement dit synesthésie – notamment aux correspondances entre écoute et vision, son et image. Mais c'est la *distance*, le *seuil* entre le premier et le deuxième chiasme qui est fondamentale et – avance l'artiste – *abyssal*. Car la synesthésie est chargée d'une fonction différente (d'un geste différent) par rapport l'auto-affection, dans le plan de production performative et de composition de la pièce. D'une part, l'auto-affection produit une qualité d'attention (intra-sensorielle) périphérique, passive, et se porte sur l'écoute des perceptions plutôt que sur leur « contrôle » et usage. De l'autre, les issus synesthésiques (intersensorielles) de la perception fabriquent, eux, les figures par lesquelles la performeuse est à nouveau habitée et agie, soit touchée chaque fois à niveau intrasensoriel<sup>41</sup>. Pour Montanari ces images, soient-elles perceptives ou affectives<sup>42</sup>, sont déjà tout à fait d'entités animées d'intentions et d'une vie autonome, qu'elle n'est pas censée d'envisager avant que chaque perception et affection ait effectivement lieu. En ce sens, les figures se rapprochent aussi des archétypes

---

<sup>40</sup> La présence à soi, à savoir l'auto-affection, que Montanari maintient s'explique à travers la notion de chiasme intrasensoriel. Il s'agit d'un dispositif par lequel notre perception peut intégrer d'informations qualitativement différentes des mêmes expériences qui arrivent l'intérieur du corps, d'un point de vue actif (par exemple, « je touche moi-même ») ou bien passif (« je suis touché par moi-même »), d'ailleurs de manière non exclusive. Pour le discours sur les chiasmes sensoriels, on renvoie à M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris [1945] 1976 ; pour un déploiement exhaustif du discours sur les chiasmes concernant la corporéité dansante, voir M. Bernard, *De la création chorégraphique*, CND, Pantin 2001.

<sup>41</sup> Ce jeu d'alternance qu'on a nommé précédemment fait écho aux modèles physiologiques de la perception d'Alain Berthoz, qui propose une structure à boucle ouvert – où les percepts sont reçus, élaborés, et où le système vestibulaire fait des prédictions d'actions cohérentes aux inputs, passibles de réajustement face à la rencontre avec d'issus perceptifs imprévus – au lieu du dispositif d'élaboration perceptive linéaire (input-output.) Les modèles de Berthoz sont actuellement retenus dans les approches phénoménologiques et neurophénoménologiques des sciences cognitives, dont on signale les théories sur l'énaction de Francisco Varela. Cette correspondance ne paraît pas intéressante en soi, en raison d'une obsession de vérité scientifique, mais plutôt car elle souligne l'extension et l'intensité des plans de compositions de la pièce jusqu'au point de se confondre avec « la technique naturelle », un pan du grand plan de composition symphonique « où l'on ne sait plus ce qui est de l'art et ce qui est de la nature » G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, cit., p. 176 (voir la note 25.) Voir A. Berthoz, *Le sens du mouvement*, Odile Jacob, Paris, 1997 et F. Varela, E. Thompson, E. Rosch, *L'inscription corporelle de l'esprit: Sciences cognitives et expérience humaine*, trad. fran. par E. Havelange, Seuil, Paris 1999 (tit. or. *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, 1992.)

<sup>42</sup> Ce qui trouve confirmation dans les écrits de Deleuze et Guattari : « Les percepts ne sont plus des perceptions, ils sont indépendants d'un état de ceux qui les éprouvent ; les affects ne sont plus des sentiments ou affections, ils débordent la force de ceux qui passent par eux. Les sensations, percepts et affects sont des *êtres* qui valent par eux-mêmes et excèdent tout vécu. Ils sont en absence de l'homme [...] parce-que l'homme [...] est lui-même composé de percepts et d'affects. L'œuvre d'art est un être de sensation, et rien d'autre : elle existe en soi. » G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, cit., pp. 154-155.

selon le modèle de Carl Gustav Jung<sup>43</sup>, parmi les références les plus importantes pour Montanari. Jung décrit les archétypes en tant que manifestations des forces préconscientes, douées d'une propre autonomie qui dépasse la compréhension et les intentions du sujet. Il s'agit de fonctions psychiques qui font partie d'un patrimoine à la fois phylogénétique, ontogénétique et culturel ; les archétypes expriment donc traits, valeurs et forces qui relèvent d'une dimension collective et intercorporelle. Pourtant, une précision se fait nécessaire : l'enjeu poétique de Montanari, dans cette pièce tout comme ailleurs dans son travail, n'est pas la restitution d'une lecture du réel d'après la pensée jungienne. La notion d'archétype paraît plutôt fonctionner, pour l'artiste, en tant qu'image synthétisant le genre de rapport qu'elle entraîne avec les forces pendant la création et dans la performance. En soulignant l'autonomie des archétypes, elle ne vise non plus à définir une démarcation entre conscient – rationnel et contrôlable – et inconscient – inconnu et non indompté. Montanari paraît plutôt envisager l'imaginaire, la perception et la dimension physique sur le même plan et surtout également constituant la corporéité dans son constant devenir phénoménique. Faire recours aux forces des sensations c'est, pour l'artiste, faire face à d'instances d'une altérité radicale et pourtant intime, voire reconnaître le caractère pluripotentiel des diverses facettes de la dimension subjective, en l'émancipant des modèles centrés sur l'identité et sur l'univocité du Je. Cette question deviendra plus claire à la fin de ce chapitre.

En tout cas ce dispositif « intime », voire cette micropolitique gestuelle, permet à Montanari la fabrication et la modulation de divers mouvements à la fois, tout en suivant des procédures de variation, par improvisation structurée, sur les partitions prévues à l'intérieur du projet de mise en scène. Autrement dit, ce regard proprioceptif périphérique permet la modulation et la mobilisation de plusieurs plans de composition du sensible, tout en inhibant les schémas qui constituent les habitudes personnelles de l'artiste<sup>44</sup>. La « distance » intime mais abyssale entre les deux chiasmes n'est que la restitution proprioceptive de la

---

<sup>43</sup> Voir C. G. Jung, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, dans C. J. Jung, *Opere*, sous la dir. de L. Baruffi, vol. 9, n°1, Bollati Boringhieri, Torino, 1997. Martinelli et Montanari démontrent une forte présence de l'univers jungien dans son imaginaire poétique. Voir par exemple M. Martinelli, *Il mosaico che non c'è*, in M. Martinelli, E. Montanari, *Primavera Eretica*, cit., p. 87-89.

<sup>44</sup> Dans ce processus, la notion d'inhibition se rapproche à ce que l'on entend chez les écrits F. M. Alexander, somaticien dont la technique vise, en résumé, à la réappropriation d'un usage intentionnel de son propre corps et comportement. Il s'agit, en premier lieu, d'inhiber les impulsions réflexes par une prise de conscience à travers la pratique ; l'inhibition devient alors l'acte de refuser une réponse à ces impulsions, soit *l'acte de ne pas faire (non-doing)*, tandis que la volition correspond à tout ce qu'on a l'intention de faire. Ceux-ci constituent les deux polarités entre lesquelles la pratique s'articule. Voir F. M. Alexander, *Il controllo cosciente e costruttivo di se stessi*, Astrolabio, Roma 1994 (tit. orig. *Constructive Conscious Control of the Individual*, 1923.) J'ai abordé ce rapport entre pratique somatique, processus de fabrication du geste et composition dans Voir aussi M. De Giorgi, *Presenze competenti. Approcci somatici al gesto e dispositivi partecipativi nelle creazioni di Virgilio Sieni e Frédéric Gies*, dans *Divenire amatore, Divenire professionista. Teorie della pratica ed esperienze tra creazione artistica e partecipazione*, « Antropologia e Teatro : Rivista di Studi », n° 7, pp. 174-203, consulté sur le site de la Revue : <https://antropologiaeteatro.unibo.it/article/view/6266/6045>. (Dernier accès: 22 janvier 2017.)

*trajectoire* des gestes virtuels qui donnent corps à chaque mouvement, un mouvement métamorphosant que le Teatro delle Albe traduit par la notion d'« alchimie ».

Le mouvement d'*Ouverture Alcina*, qui oscille constamment entre le seuil du visible et de l'invisible, est donc un mouvement infime de postures, soit, revenant à nouveau aux notions de Godard, un mouvement du « prémouvement », une mobilisation du « fond du geste<sup>45</sup> ». Ce mouvement mélodique au fond du geste croise souvent le plan de composition chorégraphique, de la même façon que le mouvement mélodique de la voix croise constamment le récit. La restitution esthétique d'une « négociation en mouvement » sans cesse, entre l'artiste et matière performative, est parmi les issues de l'usage de ce dispositif et donne du volume à la présence d'Alcina. On va s'arrêter encore ses traces de ce travail sur la *latence* tout au fil de la pièce.



7, 8. La lamentation d'amour

### II.1.6 Une politique des affects à double sens

Dès que le conte d'Alcina obtient la fonction centrale de la pièce, des micromouvements et de petits gestes impulsifs dévoilent parfois l'état d'âme dominant des séquences. Pourtant ils ne sont pas ni symboliques ni « représentatifs » : ils n'auraient pas de consistance en dehors de la fabulation qu'ils suivent. Au contraire, par exemple, dès que le récit du prologue se termine, ce sont des dessins chorégraphiques qui prennent la place des micromouvements ou encore de la voix dans la conduction de la mélodie. Ces mouvements, on l'a anticipé, ont la fonction dramatique de garder le rythme, de signaler la

<sup>45</sup> Un geste – on le répète – qui est à la fois sonore et kinésique, puisqu'il consiste avant tout à une vibration.

fin d'une séquence. En fait, à la fin du prologue, la partition sonore fait sa pause en synchronie avec la clôture d'un bref dessin qu'Alcina fait avec son bras gauche, passant autour de sa tête, puis dessinant un arc en face d'elle. Un silence presque total tombe, lorsqu'elle baisse son bras resserre la main par une rapide torsion du poignet.

La deuxième séquence marque, par contre, la véritable transformation du plan textuel. L'invective contre les envieux et la princesse commence également par l'alternance entre les verses d'Ariosto – décrivant les vices des sœurs – et la voix d'Alcina – qui réagit aux insultes et aux insinuations. La « voix-chœur » en langue italienne, accompagnée par des dessins spiralés de la main autour de la tête, est interrompue deux fois par une brusque intrusion de la partition sonore, avant de donner complètement sa place au récit en dialecte romagnol.

Au clair d'éclats de lumière blanche, tout en suivant le rythme syncopé de la partition de Ceccarelli, la fée apparaît étourdie, outragée, en équilibre précaire. Pourtant, dès que l'obscurité envahit l'espace, elle reprend son récit et son corps se fait à nouveau immobile et invisible, à l'exception du visage. D'ici, la qualité lyrique et la langue italienne vont disparaître du plan textuel pour revenir au début de la lamentation d'amour. Pour l'instant, seul un écho de ce registre semble résonner, lorsqu'Alcina décrit le jeune étranger dans sa langue romagnole, mais à une intonation plus aiguë et douce.

Au contraire, pendant l'invective, la voix d'Alcina se fait de plus en plus âpre ; son récit se fait frénétique et soutenu, en opposition à son corps « planté » dans le noir. Immobilisée dans son délire, Alcina compense son impossibilité de changer ou bien de se soustraire à son destin, en projetant son obsession sur tout ce qui est au dehors d'elle-même. Cette projection dont la description verbale est incompréhensible, passe toujours – et exclusivement, dirait-on – à travers le plan de production performative du sensible. Ce qui permet d'éclairer le paradoxe central de la pièce : si le travail de l'artiste se porte plutôt sur l'écoute, à savoir sur la polarité passive de l'auto-affection, sur le plan de la mise en scène sa contrepartie performative – la figure iconique, « restituée », d'Alcina – établit une politique des affects très agressive, autoritaire. Cela, en réponse à une précise intention dramatique : donner espace aux forces du processus plutôt qu'aux formes, en restituant ainsi, sur le plan du réel, les traits de la fée que le contenu du texte n'arrive pas à faire comprendre.

A l'aide du microphone et de l'obscurité, Alcina efface la distance et la différence entre les corps et les objets, en les enveloppant, en les touchant « de l'intérieur à l'extérieur » par le son et vice versa par le jeu d'ombre et de lumière. Son visage est tendu et les yeux sont

ouverts, constamment figés vers le public. La vibration de sa voix et son immobilité trébuchante travaillent également la relation avec les spectateurs par contagion gravitaire. Par ce timbre et cette posture, la tension qui soutient le monologue se fait contagieuse, transperce sans cesse l'espace et prend possession des corps. La rage d'Alcina, son délire, devient hypnotique<sup>46</sup>, puis se taise soudainement. C'est à ce point qu'un lent, presque imperceptible crescendo va s'insinuer au fond d'*Ouverture Alcina*, pour exploser dans les dernières minutes du délire ; on va donc en suivre la dynamique.

L'invective contre les hommes, c'est la séquence la plus lente et grave de la pièce et elle marque le degré zéro du crescendo. D'abord, Alcina est dans l'ombre ; la lumière qui la couvre va et vient, faible. Elle reprend la réprimande pour sa sœur – infantile et naïve, coupable de l'avoir condamnée à se prendre charge d'elle, devenue folle pour « un jeu » – en lui rappelant la vraie nature des hommes : inquiets, égoïstes, faux et arrogants, des « êtres nés par erreur [...] fils des violents, fils d'assassins ». Et enfin, en dissimulant à peine sa douleur, Alcina conclut : « C'est mieux, que l'étranger ait disparu : il était le pire de tous. Croyez-moi, je sais ce que je dis ! ». Dans cette séquence, la coïncidence entre dimension vocale et gestuelle d'Alcina dans le corps de la performeuse est à son degré plus haut : une coïncidence entre corps et figure qui ne va plus revenir.

Au contraire, la séquence suivante – la lamentation d'amour – est probablement la plus complexe et la plus diversifiée : elle se lie au mouvement final par une suite à la dynamique sensiblement différente, à savoir la confession qu'Alcina fait à sa sœur. On retrouve encore, en première instance, une atmosphère sonore grave et raréfiée. Tout au fil du récit, la voix d'Alcina se fait moins âpre et violente par rapport au mouvement précédant ; mais elle est d'autant instable dans son registre mélodique, souvent même faible, délicate.

D'abord, seule la calle est allongée sur le plateau ; Alcina la rejoint en quelques instants, pour s'allonger à son tour sur le plateau derrière elle, dans l'ombre. Ce choix de mise en scène, en continuité avec le rapport en quelques sortes « osmotique » que la performeuse entretient avec cette fleur dès le début, semble suggérer qu'Alcina apparaît sous forme de calle, bien si les deux restent également visibles. Ou bien, l'effet qui se produit c'est que la calle parle à travers son corps, même si la performeuse est visiblement engagée dans le récit.

Cela est encore l'issue d'une suspension du geste. Dans ces moments, sur le plan visuel, elles sont deux objets qui coexistent ; mais sur le plan sonore et gestuel, la présence à soi de Montanari en quelque sorte se projette « partiellement » sur la fleur, « partiellement »

---

<sup>46</sup> C'est d'ailleurs le trait fondamental de la présence de l'interprète-narrateur dans la poétique des Albe (voir la note 29.)

sur l'espace qui les entoure. Ainsi Alcina, en tant que présence sonore, *dévi*ent calle, en déterritorialisant les qualités de la fleur – une fragilité non humaine et un' étrange sensualité, retenue et décadente. Au même temps, elle inhibe l'achèvement de cette projection sur la calle et focalise son attention ailleurs, dans l'espace de relation entre les deux corps-objets. L'incorporation de cette présence sonore dans le corps de la femme d'autant que dans la fleur reste donc incomplète, partielle : ce n'est qu'une variation sur le thème au fond de la pièce.

De longs moments de silence suivent, intensifiés par un paysage sonore mystérieux et dépouillé. Alcina danse encore avec son bras, en dessinant des spirales et dans l'air. Enfin, la voix « lyrique » se fait entendre encore par ses lèvres. Les verses d'Ariosto parlent maintenant des enchantements des séducteurs – faux, mais donnant quand même épreuve d'être puissants sur leurs victimes.

Ainsi, reprend Alcina en dialecte, « le jour de la douleur arriva ». Dès que la langue de Campiano revient, on perçoit que ces premières phrases maintiennent la même tonalité des verses en italien et que, par contre, le récit en langue italienne s'était fait sensiblement moins impersonnel qu'au début de la pièce. Par opposition aux invectives qui l'ont précédée, le grain de cette voix paraît rappeler maintenant celui d'une seule jeune femme – peut-être Alcina elle-même ? Cela nous est confirmé bientôt par la description de ses sentiments et ses sensations lors des jours de l'abandon, qui est menée au temps présent. Dès que la séquence s'ouvre, donc, c'est bien Alcina qui parle, non pas une « voix-chœur ». On est en train de revivre les premières souffrances de la femme – qui persistent sans cesse dans son être – avant que le délire, peu après, vienne troubler avec sa mélodie le récit de ce souvenir.

L'interférence du délire est d'ailleurs soudaine et très visible : lors d'une petite pause, la « masque » d'Alcina redevient obsessive et inquiétante, ses gestes moins élégants et amples que recueillis, minuscules et nerveux. Les deux registres – lyrique et grotesque – vont coexister dans ce monologue, en se métamorphosant mutuellement, en ridant l'un la mélodie de l'autre ; mais c'est le seconde qui va s'imposer graduellement vers la fin de la séquence. L'impression qui en relève, c'est d'une figure aux facettes multiples, en équilibre précaire entre une condition de fragilité face à la douleur – qui donne forme au « devenir-calle » de la jeune Alcina – et une réaction malicieuse, qui vient d'une fixation devenue sénile – le spectre qu'on a connu lors du début de la pièce. La semi-immobilité de la performeuse incarne la fixité d'Alcina, un spectre dont la fabrique est littéralement le désir obsessif, la seule matière capable de mouvoir des sensations et de se mouvoir dans

l'espace-temps. « Tyrannique [*prepotente*] et immobile, Alcina est l'enfer<sup>47</sup> ». Cette tension entre deux dimensions contradictoires vont bientôt exploser et marquer l'atmosphère de la pièce, notamment sur le plan de la contagion kinésique.

Au fil de la deuxième partie de la lamentation, le délire d'Alcina nous conduit à travers le paysage qui entoure son village, sa maison, ses sens. Sans cesse tournée vers les mémoires de l'étranger imprimées sur son corps, Alcina se consume: ses yeux se font « braises ardents », elle devient une « boule de nerfs ». Pour sa perception, tiraillée par l'obsession, l'eau, les arbres, le brouillard sont tous marqués par la présence évasive du séducteur : elle est donc toujours « plantée dans sa terre », « à la merci des éléments »<sup>48</sup>. Ainsi, Alcina perd également sa conscience, qui se dissout dans ce paysage et reste soumise au désir, en recherche de la présence du jeune homme disparu. Plus tendue, intense et dramatique est la petite suite, où Alcina revient sur sa nature abêtie et pour avouer malicieusement à sa sœur qu'elle-même lui avait soustrait l'étranger. Musique, voix, mouvement et posture sont tous organisés afin de signaler ce passage, ce changement de registre qui anticipe le délire suivant.

Dans un moment d'obscurité, Alcina disparaît. Elle apparaît à nouveau, quelques instants après, penchée sur son bras qui la soulève du sol, mais immobilisée au milieu de ce mouvement qui permettrait de quitter la position allongée. À l'aide de l'autre bras, tendu dans l'air en face et puis encore à côté d'elle, Alcina reste oblique, son tronc en tension constante pour ne pas perdre l'équilibre. Du point de vue performatif, cette posture influence la qualité du prémouvement et le timbre de la voix, en intensifiant la tension que la partition sonore et vocale expriment. Quant au plan de composition scénique, cette posture oblique soustrait visuellement Alcina à l'organisation géométrique et gravitaire (l'espace-temps) de la scène, un espace humain et actuel. Ensuite, c'est par un retour soudain et explosif du cor que le crescendo final s'ouvre. « Je me suis abêtie ! Je me suis abêtie par le désir de me perdre dans le brouillard » : plongée dans un son crépitant très fort – une partition qu'on dirait presque une glossolalie – Alcina s'exclame comme pour rejoindre ses interlocuteurs d'une distance immense. Elle continue dans la description du paysage aride, sombre, nocturne, même orageux où elle s'est perdue, et des échos qui habitent ce lieu mental infesté.

L'exclamation devient bientôt un cri. Plantée au milieu de la scène, Alcina s'ouvre à un délire croassant, âpre, violent. Le ton de sa voix se fait à fur et à mesure plus grave, son

---

<sup>47</sup> E. Montanari, *Dismissura* (extrait de L. Amara, P. Di Matteo (éds.), *Teatri di voce*, « Culture Teatrale : Studi, interventi e scrittura sullo spettacolo », n° 20, 2001), dans M. Martinelli, E. Montanari, *Primavera Eretica*, cit., p. 184.

<sup>48</sup> On revient donc – mais par la logique ouverte, non définitive, de la ritournelle – à une image que Montanari considère fondatrice de cette pièce, d'autant que d'un grand nombre de ses créations. On va l'explorer dans le prochain paragraphe.

tremblement plus fort ; Alcina dévoile complètement sa facette terreuse, inhumaine, et la violence de ses gestes se reflète dans le volume sonore. C'est le climax mélodique de la pièce, où les vibrations se font plus intenses et la correspondance entre voix et partition sonore plus évidente. Ainsi, une sensation d'agression, de dé/possession de son propre corps, de perte de toute cartographie et distance spatiale entre la présence d'Alcina et soi-même – qui auparavant était subtile, évasive – s'impose dans l'expérience esthétique du spectateur. Par les mots de Deleuze et Guattari, c'est aussi le climax du mouvement symphonique des blocs: « De l'endo-sensation à l'exo-sensation. C'est que le territoire ne se contente pas d'isoler et de joindre, il ouvre sous des forces cosmiques qui montent du dedans ou qui viennent du dehors, et rend sensibles leur effet sur l'habitant<sup>49</sup> ».

Dans les derniers moments de la pièce, on est témoins d'une autre ritournelle, jamais identique aux précédentes. Une partition dépouillée tombe à nouveau autour du monologue d'Alcina, qui maintenant revient à l'italien et aux vers de Ariosto pour se plaindre de son immortalité, sans quitter jusqu'au bout le timbre âpre. Entre les deux derniers mots, « mortifère » et « sommeil », on a enfin le retour à la voix lyrique (marqué à nouveau par un mouvement spiralé, cette fois en face à son visage.) Mais c'est la dernière vers qui nous intéresse : car « mais les fées ne peuvent jamais mourir » est prononcée par la voix enregistrée d'Alcina, donc hors champ, tandis qu'Ermanna Montanari reste muette et se regarde autour d'elle.

C'est maintenant qu'on en a la confirmation définitive : Alcina se produit par une présence plus sonore que corporelle, plus invisible que visible, où mouvement et fixité coexistent. La tension que ces derniers éléments entretiennent l'une par rapport à l'autre est justement la force motrice de la présence de cette figure, présence que contracte et tire l'espace, le temps et les corporalités. Avant de conclure cette analyse, il reste maintenant à résumer les traits essentiels de la figure et de son processus de création.

---

<sup>49</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, cit., p. 176. D'après mon expérience personnelle de la pièce, les vibrations de la partition sonore au fond se répandaient du sol aux jambes et notamment à l'intérieur du tronc, tandis que le grain de la voix sollicitait des tensions et des petits frissonnements sur la peau tout au long du corps. Proprioception et extéroception étaient sollicitées par des vibrations similaires et aux trajets complémentaires, donnant l'impression que la limite anatomique du corps se faisait de plus en plus fine et labile. Cette dernière sensation était amplifiée du noir tout autour de la salle, où il n'était possible de distinguer que quelques silhouettes très vagues parmi les spectateurs. La vibration transformait aussi la cartographie perceptive de mon corps, plus précisément mon schéma corporel habituel. Du fond de la nuque jusqu'aux oreilles et aux régions pariétales de la tête, les muscles cervicaux s'étaient contractés de manière involontaire. Ce comportement inconscient, et ce manque de contrôle sur le tonus de muscles volontaires a persisté pendant plusieurs minutes et jusqu'à la sortie de la salle, en suscitant la sensation de possession – et de dépossession de soi – à son degré le plus haut. Ces sensations, intensifiées par l'immobilité de mon corps, doublée par l'immobilité de la performeuse, expliquent d'autant mon recours au terme « hypnotique » pour qualifier la présence d'Alcina. L'approfondissement de ce discours dépasse les limites de ce texte ; il est pourtant intéressant de signaler comment cet effet performatif s'inscrit de façon très cohérente dans un des plans de compositions de cette pièce, celui du délire. On va dépenser quelques mots en fin de chapitre sur ce délire, en tant que structure résistante au régime de représentation, d'une part, et, de l'autre, en tant que pratique de résistance aux psychologismes dominants dans les modèles du rapport sujet-monde à l'ère moderne. Pour l'instant, pour approfondir ce sujet, je renvoie à R. Barthes, *Le grain de la voix*, cit., et à G. Deleuze, *Critique et clinique*, Les Editions de Minuit, Paris 1993.



9, 10, 11. L'abêtissement d'Alcina

### II.1.7 La figure, un travail d'archéologie du sensible

En employant le terme « figure », on fait référence à une notion esthétique qui s'est répandue dans le théâtre performatif européen entre la fin du XX<sup>e</sup> et le début du XXI<sup>e</sup> siècle. Si, dans ce texte, on évite d'en restituer une étude historiographique, c'est aussi car l'esthétique de la figure n'a pas, en soi, des sources pratiques très différentes des recherches du Nouveau Théâtre du siècle précédent.

L'enjeu de cette notion, c'est plutôt qu'elle résulte d'une idéologie du corps et d'une critique des régimes de visibilité qui se détachent des conventions dominantes au XX<sup>e</sup> siècle. Une idéologie et une esthétique qui transforment *les écologies* de la pratique de création, plutôt que le répertoire des techniques d'entraînement et de composition<sup>50</sup>. C'est alors la contextualisation de cet outil conceptuel – la figure – dans des pratiques et esthétiques actuelles qui permet de dévoiler, cas par cas, ses caractères, ainsi que les genres de présence qu'elle est censée produire. Pour Pitozzi, la figure

<sup>50</sup> En ce sens, il est intéressant remarquer ce que Deleuze et Guattari avancent sur la Figure (sic) qui « est comme la fabulation selon Bergson : elle a une origine religieuse. Mais, quand elle devient esthétique, sa transcendance sensitive entre dans une opposition sourde ou ouverte avec la transcendance supra-sensible des religions. » G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, cit., p. 183. On va croiser des exemples très pertinents de cette définition dans le travail du chorégraphe italien Virgilio Sieni.

véhicule [...] la mise en question radicale du statut du sujet. [...] Tandis que le corps-sujet est en relation avec soi-même, la 'figure' est en relation avec ce qui est autre par rapport à soi-même. [En exécutant la *fonction* du personnage] le performer ne représente plus quelque chose ou quelqu'un, mais présente soi-même dans sa radicale altérité<sup>51</sup>.

Malgré la convocation des technologies – traditionnelles ou bien multimédias – l'enjeu de la figure, par rapport au personnage et au performeur postmoderniste, ne réside pas simplement dans une révolution technique, mais dans un changement de regard sur le monde et les formes d'existence possibles. Une multitude de politiques des affects, soutenue par des idéologies multiples du partage du sensible opère, de façon souvent évasive ou latente, lorsqu'on voit une dissémination et une diversification des figures et des présences sur scène.

Le travail performatif d'Ermanna Montanari présente un exemple de pratique visée à la composition de ce genre de figure. On a avancé qu'il s'agit d'un processus de recherche, d'accumulation, de *triangulation* de la matière sensible (percepts et affects) mené à travers une micropolitique fondée sur l'écoute<sup>52</sup> plutôt que l'action, soit sur la polarité passive, plutôt qu'active, de l'auto-affection. Dans la fabrication du fond du geste – qui est au centre de la production de toute forme de mouvement dans *Ouverture Alcina* – l'interprète garde une attention périphérique sur le devenir de la matière, plutôt qu'« avoir » cette présence et l'« exploiter » pour « vaincre » le public. Dans cette pièce la figure n'est pas un individu producteur d'action, mais non plus un « porteur naturel » de cette présence<sup>53</sup>. Rien de « naturel » ni de véritablement spontané se passe, alors, lorsqu'on parle de pratiques de la figure – ainsi que de pratiques de la présence.

Cela car la figure est une image-fonction. Elle permet de témoigner – par un corps qui se fait support visible et écoutable – l'achèvement du plan dramatique en dehors des connotations psychologiques du personnage et même en dehors de la dimension existentielle humaine, si nécessaire ; mais elle reste expression d'une composition

---

<sup>51</sup> E. Pitozzi, *La « figura » oltre l'attore: Verso una estetica digitale*, dans M. De Marinis, *Seminario sull'attore*, cit., pp. 78-87 (pp. 78-79.) On reviendra sur ces thèmes à la fin du chapitre suivant. Pour approfondir ces réflexions, M. De Marinis, *Dopo l'età d'oro: L'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione*, Ivi, pp. 7-28.

<sup>52</sup> On a dépensé quelques réflexions sur l'écoute en relation au regard à la fin du chapitre 2 de la première partie de la thèse, en le reliant à une modalité de garder l'attention ouverte aux sensations et aux événements émergeant sur l'instant, « en voyageant » à l'intérieur d'un éventail de nuances et gradations perceptives différentes.

<sup>53</sup> Ce qui éloigne la définition de présence en tant que technique, qu'on essaie de déplier dans cette étude, de la perspective dualiste d'Erika Fischer Lichte. L'autrice parle de présence faible et de présence radicale, révélatrices par des voies différentes de la « simple » phénoménalité du corps-esprit de l'interprète-performeur (à savoir, ce que ce corps-esprit *est toujours*); cela, en opposition à la présence forte, telle que Patrice Pavis avait déjà traduit en tant que le stratégie de l'acteur pour « s'imposer » à travers une qualité de jeu indicible, un « je-ne-sais-quoi. » Ces esthétiques de la présence ont été analysées dans la première partie du texte. E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, trad. it. par T. Gusman, Carocci Editore, Roma 2014 (tit. orig. *Ästhetik des Performativen*, 2004), pp. 170-175. ; P. Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Armand Colin, Paris [1987] 1996, p. 270.

« chorégraphique » d'une série de blocs perceptifs : les fragments<sup>54</sup>. Comment cette pulvérisation du personnage-sujet est possible et se relie-t-elle à la déshumanisation de sa présence?

En étant une fonction de l'univers scénique, la figure d'Alcina et chaque fragment qui la compose sont au même temps formes-univers partielles et autonomes. La figure est décomposée, décalée, et chacun de ses fragments « se tient début tout seul », parle tout seul d'elle et pour elle. Ceux-ci constituent un élément très important pour Montanari. Pour l'artiste, le fragment est une unité, un bloc de sensations capable d'engendrer, *par ses propres moyens*, d'images sonores, visuelles, ou de provoquer une danse infime qui produit des vibrations, des changements des postures, micromouvements. Tout cela donc renvoie à la dimension d'auto-affection qu'on a décrit auparavant ; mais un principe *d'altérité radicale* est activé au sein de cette auto-affection, et il opère une dissociation entre pôle passif et actif. Le pôle actif étant inhibé, l'expérience des retours perceptifs s'intensifie sur un autre chiasme sensoriel : le fragment synesthésique. On a vu en outre qu'une poétique des forces archétypiques motive la portée de cette dissociation.

Or, les fragments ne sont pas seulement fonctionnels à une cohérence d'ensemble et la figure, à son tour, n'est pas fonctionnelle à un projet d'action « supérieur ». Les deux consistent plutôt à d'éléments dont l'ensemble et ses composants partagent la même organisation structurelle. Donc la figure ne fonctionne même pas forcément en tant que *forme* humaine, mais plutôt en tant que dilatation d'une corporéité plurielle, soit un nœud des formes et forces physiques dans l'espace<sup>55</sup>. Cette configuration est saisissable à partir du processus d'où la figure et la présence d'Alcina surgissent, se cristallisent<sup>56</sup> – dernière micropolitique faisant l'objet de cette analyse.

Le travail vocal et gestuel d'Ermanna Montanari s'appuie d'abord sur une « image fondatrice », repérée dans sa propre enfance : petite fille aux os fragiles, elle se trouve immobile, début, les pieds et ses jambes plantés dans des mottes de terre, « à la merci des

---

<sup>54</sup> « Comme un sismographe, je poursuis un trajet vague jusqu'au moment où la figure ne se fige en forme reproductible, en antiunivers, en quelque chose d'incomplet et *compréhensible*, un faux semblant. [...] Alcina fut une torture, avant de l'avoir construite. Être vue par les yeux de autres, soumise, non exposée, une sorte d'abêtissement, de dépendance mortifiante. Alcina est langue de chien. Cette spongieuse, humide, mendicante langue de chien-là, c'est la figure pendouillante d'Alcina, présage de mort. C'est toujours un morceau, un morceau pour le tout. » E. Montanari, *Un metro cubo di eternità*, cit., p. 174.

<sup>55</sup> On retrouve à nouveau les caractères de la corporéité d'empreinte phénoménologique, qu'on a retrouvé notamment chez Michel Bernard et qu'on va retrouver dans les études d'Enrico Pitozzi.

<sup>56</sup> La transparence de ce processus dans la dramaturgie et mise en scène est d'autant un élément sur lequel on va réfléchir, car est le seul élément qui relève aussi d'une tradition postmoderniste des pratiques performatives, dans le Nouveau Théâtre ainsi qu'en danse contemporaine, bien si par des moyens différents. Pour les artistes des *Albe*, l'influence de Carmelo Bene croise la recherche vocale de Jerzy Grotowski sans se faire attraper par le maniérisme. La continuité avec les deux maîtres se pose strictement dans la dimension technique, à savoir dans la conduction de l'élément physique des actions. Celle-ci renvoie au moins travail de Stanislavskij, au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Pour approfondir le rapport du travail d'Ermanna Montanari avec ses maîtres et avec les figures qui l'ont influencée, dont Grotowski, voir. L. Mariani, *Ermanna Montanari*, cit., pp. 91-92.

éléments »<sup>57</sup>. C'est son grand-père, agriculteur, qui l'a plantée au milieu de ses champs pour la soigner. Les premières vocalisations du poème de Nevio Spadoni, en langue romagnole, joignent à cette image des volumes sonores, de petits gestes, qui commencent à la transformer. Cette image se traduit dans la semi-immobilité d'Alcina et fait écho à sa lamentation d'amour ; le spectateur fait expérience de ce lien – presque insaisissable à travers la compréhension du récit – sur le plan de la contagion kinésique, car son corps assis perçoit facilement le corps immobile d'Alcina comme un double.

L'écho est d'ailleurs un principe moteur sur le plan sonore aussi. Dès que le travail se fait en duo, entre voix et cor, l'image fondatrice perd ses connotations symboliques et les valeurs identitaires pour la performeuse, pour se décomposer dans une accumulation de sédiments synesthésiques et affectifs, en suivant des principes de résonance et d'intonation. Le cor, à son tour, n'est pas le fantasme ni le calque d'une série de personnages, ni le symbole d'une communauté particulières : il joue plutôt en tant que double de la figure sonore d'Alcina, dissociation et germination paradoxalement complémentaire et indissociable de son délire. Les repères de cette image et de sa fabulation explosent, se disséminent en fragments de matière sonore, qui à son tour produit d'autres images et d'autres sonorités – d'autres fragments qui arrivent au spectateur. D'ici, ce ne sera que pour l'intervention de la mise en scène, que la figure d'Alcina trouvera une forme partiellement unitaire. Une forme *qui se tient début*, mais que l'artiste *ne dé-tient pas* : la matière ne vise pas, en fait, à devenir univoque et l'expérience de l'artiste face à cette matière change constamment.

### II.1.8 Présence, le devenir de la matière performative

Le fragment est plus précisément au centre d'une recherche sur la présence de l'artiste à soi, menée – par les mots de Montanari – comme des *fouilles* archéologiques [*scavo*] et qui produit des *radiographies* du paysage, de l'atmosphère, qui se créent à niveau proprioceptif. Tout fragment est « autonome », car il a perdu sa connotation subordonnée à une entité subjective dans le processus d'accumulation précédant. Chaque constellation de fragments, vocalisation et mouvements donne à voir cet ultérieur ordre de figures, plus ou moins compréhensibles pour le spectateur. Ici aussi, la qualité de production performative de la matière est donc celui du délire et de la fabulation, plutôt que de la narration et de la

---

<sup>57</sup> D'après une conversation avec l'artiste.

description. Rien ne coïncide avec ce qu'on voit et rien du récit se transmet de manière immédiatement reconnaissable; tout se réfracte à l'intérieur de ce dispositif performatif, un prisme<sup>58</sup>.

En ce sens, « Ermanna » ne veut pas être autre chose qu'un corps conscient à l'écoute, parmi d'autres corps conscients et participants à la pièce. On a avancé que la performeuse est agie par la figure d'Alcina ; c'est ce genre de présence sur scène qui justement permet de comprendre que la figure – cette figure-fragment – ne coïncide pas la silhouette sur le plateau, qu'il s'agit en effet une figure sonore invisible, s'appropriant de l'espace sans distinction entre intérieur et extérieur, artiste et spectateur, individuel et intercorporel<sup>59</sup>. Tout cela n'est que remarqué ultérieurement par l'esthétique de la mise en scène, qui cache et trouble, au lieu de les rendre évidentes, les coordonnées spatiales et temporelles. Les caractères de la présence d'Alcina sont par conséquent emblématiques de la définition qui en donne Enrico Pitozzi d'après Hubert Godard :

[L]e corps – et donc la qualité de sa présence – ne coïncide ni avec la projection de l'anatomie dans l'espace ni avec l'incorporation qui l'actualise dans les muscles (prémouvement et posture.) Peut-on affirmer, par conséquent, que le corps existe – et sa présence avec lui – uniquement dans une tension entre *projection* et *rétenion*. La présence, dans sa première instance et à son degré minimal, relève de l'habilité d'entrer dans ce schéma et de donner à cette tension une forme<sup>60</sup>.

Pour revenir à notre perspective d'étude sur la présence, on trouve confirmation qu'elle est ici inscrite dans une production performative de la matière, notamment des percepts et des affects. Pour restituer sur scène l'horizontalité des plans de composition de la figure, d'une part, et le genre de corporéité qu'elle convoque, de l'autre, le travail physique d'Ermanna

---

<sup>58</sup> E. Pitozzi, *The perception is a prism: body, presence and technologies*, « Brazilian Journal of Presence Studies », vol. 4, n° 2, mai-déc, 2014, pp. 174-204, consulté sur le site de la Revue : <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/43367/29205>. (Dernier accès: 1 février 2016.)

<sup>59</sup> « Il me manque toujours un morceau. Je ne me vois jamais, sur scène, je n'ai pas l'image de moi sauf qu'en morceaux. Les morceaux peuvent être de n'importe quoi : un cou, un pied, un rein. L'entier se trouve ailleurs, c'est une architecture de l'esprit. » Texte original : « Mi manca sempre un pezzo. Non mi vedo mai inscena, non ho immagine di me se non a pezzi. I pezzi possono essere di tutto, un collo, un piede, un rene. L'intero sta da un'altra parte, è un'architettura spirituale. » E. Montanari dans L. Mariani, *Ermanna Montanari*, cit., p. 201. Mais on a vu que la pratique des *Albe* se pose la problématique constante de situer son propre travail, notamment le travail physique et performatif, en continuité et non-contradiction avec leur politique – entendue avant tout en tant qu'idéologie de la *polis*, soit de l'espace commun. Ainsi, un principe de partage du sensible se fait fondamental et modèle des micropolitiques du geste et des architectures de l'espace en tant que pratiques de résistance. Encore Erin Manning : « Pour Jacques Rancière, l'antagonisme politique désigne la tension entre le corps social structuré où chaque partie a sa place, et "la partie de nulle partie" qui bouleverse cet ordre en raison du principe vide de l'universalité. Pour Rancière, cette identification de la non-partie avec le tout est le geste primaire de la politisation. La non-partie implique les corps que la société ne peut pas définir ou bien qui résistent à l'espace subordonné qu'on lui a assigné », ce qui décrit efficacement la texture et l'histoire d'Alcina. E. Manning, *Politics of Touch*, cit., p. 108. Texte original : « For Jacques Rancière, political antagonism designates the tension between the structured social body in which each part has its place, and "the part of no part" which unsettles this order on account of the empty principle of universality. For Rancière, this identification of the non-part with the whole is the elementary gesture of politicization. The non-part includes the bodies society cannot define or that resist their allocated subordinate space. »

<sup>60</sup> E. Pitozzi, *Figurazioni*, cit., pp. 110-111. On a cité ce passage dans la première partie de ce texte.

Montanari les habite et les articule en suivant une logique *gestuelle*. Cette logique, on l'a anticipé, « donne corps au mouvement<sup>61</sup> ». En d'autres mots, le travail physique et de perception mobilise les plans de composition de l'intérieur, par la formulation d'un mouvement d'ensemble passant par une gestualité moins figée qu'incorporée, tout comme elle emploie la vibration sonore pour « creuser » l'espace et habiter de l'intérieur les corps de tous les convenants.

La matrice performative d'*Ouverture Alcina* travaille la présence en tant que « première restitution » synesthésique et intersubjective du travail sur la figure. Ce travail est d'abord mené à niveau de présence à soi (auto-affection) et ensuite exposé en images synesthésiques – notamment visuelles et sonores – à travers deux ordres de triangulation gestuelle. La première est celle qui se crée entre matière, auto-affection et synesthésie, dans le cadre du travail physique solitaire de l'artiste (de la figure-fragment à la présence, à travers la dimension inter-sensorielle et ensuite, de la présence, à une figure qui se tient début.)

Le second ordre de triangulation se vérifie sur le plan des relations et implique la collaboration entre Montanari, Luigi Ceccarelli et Marco Martinelli. Cela veut dire que cette triangulation, en complément ou en tant que prothèse de l'autre, d'une part ce principe organise la structuration des partitions à partir des vocalisations, des gestes et des improvisations sonores de Ceccarelli ; de l'autre, il donne corps au projet de la mise en scène, entendue en tant qu'appui pour le devenir de la matière. C'est ainsi que les outils de composition « génétiquement » théâtraux sont enveloppés, avec tous les autres ordres de triangulations, dans une mise en scène-concert. Le spectateur influence la qualité du devenir de ce dispositif, mais l'organisation des forces qui émergent dans ce devenir limite ses affordances : son rôle fondamentalement passif dans la relation théâtrale. Mais le sens de cette sa « passivité » ressemble à celui dans le chiasme intrasensoriel, car ce que la présence sonore d'*Alcina* fait est précisément phagocyter l'espace et les corps-objets dans une seule corporéité étendue, fabriquée par la circulation dense des affects.

Sur le plan de la mise en scène le son, la lumière, l'obscurité la semi-immobilité d'*Alcina* contribuent à affaiblir la séparation entre performeur et spectateur, d'autant que des spectateurs entre eux, en sollicitant l'introversión de l'attention et la proprioception. Ce genre de visibilité faible, lente, fragmentaire suggère que l'enjeu de la pièce passe moins par l'observation, l'attention ou bien la compréhension de ce qui est raconté. L'enjeu c'est plutôt écouter et s'écouter, contribuer à donner du corps à un devenir apparemment

---

<sup>61</sup> H. Godard, *C'est le mouvement qui donne corps au geste*, cit..

chaotique, le mouvement atmosphérique qui provient d'Alcina. L'enjeu, c'est commencer sa propre réflexion à partir de cette expérience de dé/possession.

Du premier geste impulsif à la dernière précision scénique, un principe d'intonation entre les éléments de la matière performative permet à cette structure délirante de se tenir ensemble, de devenir œuvre d'art. Le paradoxe d'*Ouverture Alcina* est que cette connotation écologique de la performance est essentiellement visée réactiver un usage de la présence en tant que technique pour « captiver l'attention du public et s'imposer »<sup>62</sup>, même si « ce » qui s'impose n'est pas un sujet individuel mais, finalement, un choral, déterritorialisé : un Corps sans Organes<sup>63</sup>. Un corps pulsionnel mais non appartenant à l'ordre de la psychologie ; incarné par Ermanna Montanari, mais dont elle n'est pas la seule manifestation – au contraire, elle n'en est qu'une masque ; un corps s'appropriant dynamiquement des dispositifs, de l'espace, des corps pour poursuivre dans un devenir sans achèvement, sans véritable identité ni des contours définis. Ainsi le plan immanent, performatif, de la pièce déterritorialisé le dispositif de la scène, le rôle conventionnel de la relation théâtrale et l'organisation des corps des participants. Elle façonne des particulières « positions et des mouvements des corps, des fonctions de la parole, des répartitions du visible et de l'invisible » en transformant leurs effets poétiques et politiques<sup>64</sup>. Nous allons conclure notre analyse en éclairant ce dernier aspect de la performance.

---

<sup>62</sup> P. Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, cit., p. 270.

<sup>63</sup> Concept clé pour Artaud et au centre des investigations sur le rapport entre corporéité et politique, désir et économie du pouvoir de Deleuze et Guattari. Voir A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, cit., et G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Edition de Minuit, Paris 1980.

<sup>64</sup> J. Rancière, *Le partage du sensible*, cit., p. 25.



12, 13, 14. Fin de l'invective contre les hommes

### II.1.9 Quelques dernières considérations. Un discours nécessairement genré

En continuité avec ce qu'on soutient dans la première partie de la thèse, l'expérience de la présence est, dans ce corpus, le résultat d'une pratique de composition impliquant la dimension des sensations et des forces. Le projet de nos artistes – le Teatro delle Albe ne faisant pas l'exception – n'est pas simplement de créer d'expériences sensorielles intenses : l'enjeu, c'est véhiculer des poétiques, éthiques et politiques du geste et des relations en sollicitant des expériences transformatrices des textures perceptives basilaires du spectateur. C'est donc dans la texture de l'expérience, plus que sur le plan des contenus de la pièce, que la question de la présence se joue<sup>65</sup>. Dans ce dernier paragraphes, on va conclure l'analyse en interrogeant les ancrages de ces pratiques d'affections avec moins le sens de la performance que son rapport au milieu esthétique et politique avec lequel la pièce dialogue.

Mouvement initial des œuvres symphoniques, puis genre indépendant à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, le terme « ouverture » prend alors, lui aussi, une signification particulière dans la pièce. Dans cette configuration *mélodique*, dans ses allées-retours sans but, « ouverture » qualifie la forme-concert, souligne le rapport de continuité matérielle entre la performance de l'artiste avec son univers poétique de référence. Ce qui se produit – à niveau performatif

<sup>65</sup> Voir le chapitre 2 de la première partie de la thèse.

– et ce qu'on restitue – sur le plan de la mise en scène – est un cosmos repéré à travers la mise en abyme d'une mémoire physique particulière, qui croise ensuite un soustrait d'affects et de percepts hétérogènes. C'est ainsi que la notion « concert », avant d'être une enveloppe esthétique, fait l'objet d'une conception et d'une organisation du sensible selon un principe d'*intonation des instruments*, y compris les corps.

Par les mots de ses créateurs, *Ouverture Alcina* est un monologue « suspendu et ambigu entre la dimension musicale et psychique », d'autant que d'une pratique où l'artiste est agie par la même matière qu'elle travaille. En d'autres termes, ce qu'on restitue sur le plan du réel, c'est une « 'ouverture', [au sens d'une] ouverture, introduction à l'univers mental d'Alcina, sur son écroulement tourbillonnant<sup>66</sup> », où le sujet explose. Pourtant ce sujet provient néanmoins d'une singularité située – non seulement car il est créé par une femme, mais car le travail performatif et la fabula elle-même se développent autour d'une figure aux qualités féminines. Comment ce « féminin » est entendu, travaillé et dévient, par contre, nous permettra de donner un dernier aperçu du placement du Teatro delle Albe par rapport à l'univers culturel et idéologique qui l'entoure.

En premier lieu, Alcina est un « féminin-phantasme » : sa fabrique sont les traces, les ruines d'un sujet individuel et son obsession trouve sa propre force dans la dimension magmatique du pré-personnel, à savoir des affects. La condition du sujet, la condition de l'individu social – entendu comme modèle socialement représentable – lui est étrangère. Ou bien Alcina y échappe, car elle se constitue « avant », « après », « en dehors » de sa parabole existentielle. Deuxièmement, le féminin est une des facettes fondamentales non pas de son identité, mais plutôt de son devenir – qui est, par les mots de Deleuze, un devenir mineur. D'ailleurs son récit aussi, à savoir le texte romagnol de Spadoni, est littéralement une littérature mineure<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> Texte original : « *sospeso e ambiguo tra la sfera musicale e quella psichica: "ouverture"[nel senso di] apertura, introduzione all'universo mentale di Alcina, al suo vorticoso precipitare.* » D'après la fiche de présentation de la pièce, cit.

<sup>67</sup> « Minorité et majorité ne s'opposent pas d'une manière seulement quantitative. Majorité implique une constante idéale, comme un mètre-étalon par rapport auquel elle s'évalue, se comptabilise. Supposons que la constante ou l'étalon soit *Homme-blanc-occidental-mâle-adulte-raisonnable-hétérosexuel-habitant des villes-parlant une langue standard* [...]. Il est évident que « l'homme » a la majorité, même s'il est moins nombreux que les moustiques, les enfants, les femmes, les noirs, les paysans, les homosexuels... etc. C'est qu'il apparaît deux fois, une fois dans la constante, une fois dans la variable dont on extrait la constante. [...] La majorité suppose un état de droit et de domination, et non l'inverse. Une autre détermination que la constante sera donc considérée comme minoritaire, par nature et quel que soit son nombre, c'est-à-dire comme un sous-système ou comme hors-système (selon le cas.) Mais à ce point tout se reverse. Car la majorité, dans la mesure où elle est analytiquement comprise dans l'étalon, c'est toujours Personne - Ulysse - tandis que la minorité, c'est le devenir de tout le monde, son devenir potentiel pour autant qu'il dévie du modèle [...]. C'est pourquoi nous devons distinguer le majoritaire comme système homogène et constant, les minorités comme sous-systèmes, et le minoritaire comme devenir potentiel et créé, créatif. » G. Deleuze, *Philosophie et minorité*, « Critique », Paris, Editions de Minuit, février 1978, n° 369, 1979, pp. 154-155. Cité dans G. Sibertin-Blanc, « Pour une littérature mineure : Un cas d'analyse pour une théorie des normes chez Deleuze », 12/03/2003, consulté sur le site de l'Université de Lille 3, faculté de philosophie : <http://stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/Macherey20022003/Sibertin.html>. (Dernier accès : 3 février 2016.) La notion de littérature mineure signe un passage suivant de cette réflexion. Voir G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Editions de Minuit, Paris 1975.

Or, plus généralement, la poétique des figures que Montanari construit est « mineure », car elle suit un principe de transvestisme, à savoir une procédure pour faire décaler la figure d'un genre stéréotypé. Cela permet d'autant à l'artiste d'atteindre « une distance et une lucidité » émotive efficaces sur scène<sup>68</sup>. Pourtant, dans le cas de figures telles qu'Alcina, ce féminin pré-personnel, matériel, inachevé s'inscrit nécessairement dans un discours plus ample et complexe, se reliant au choix du délire et de la projection en tant que forces performatives, à l'obsession amoureuse en tant que prétexte, et au regard sur la culture au tournant du XX<sup>e</sup> siècle en tant que cadre poétique fondamental.

Car finalement *Ouverture Alcina* est une « ouverture » diffractée, si l'on veut, sur une dimension psychique genrée typique d'un paradigme « sujet-monde » encore embryonnaire au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, mais de plus en plus légitimé jusqu'à nos jours. Il s'agit du modèle issu de la psychanalyse. Celui qu'on retrace, au négatif, dans la pièce est plus précisément l'« antiunivers » d'une pratique psychanalytique, entendue ici pas comme l'interprétation du réel ou de l'esprit tel qu'il est, mais plutôt en tant que pratique performative ; une pratique qui significativement compte, au début, dans ses propos, la détermination d'un modèle normé de subjectivité que Alcina détourne, tout comme des pathologies propres à « l'essence » féminine, avec les contradictions et les partialités qu'on signalerait à partir de la deuxième moitié du siècle.

Cela nous est confirmé lorsqu'il est possible trianguler, dans ce discours, telle tension entre modèle et figure avec une perspective – tout à fait post-jungienne – sur le féminin en tant que dimension de l'inférieur, de l'impur, du fertile qui relève d'un archétype dionysiaque. James Hillman n'a pas manqué d'investiguer cette dimension archétypique, constituant un *mouvement* fondateur de la vie psychique et donc un élément central dans tout parcours analytique, sans distinctions entre les genres. L'auteur souligne comment, par contre, le dionysiaque-féminin ait été confiné et cristallisé dans les représentations de la psychopathologie de la femme, au cours d'une normalisation et médicalisation des modèles, à fur et à mesure que les savoirs psychanalytiques venaient légitimés par la communauté scientifique au sens large<sup>69</sup>.

Le délire d'Alcina opère une diffraction de cette culture majoritaire, en bouleversant le modèle du féminin et ses modes de représentation qui en relèvent. Le délire opère sur et à travers la langue, il opère sur les conventions du théâtre en tant que lieu de la vision ; mais surtout en imposant sa violente présence, son autoritaire politique des affects, Alcina opère

---

<sup>68</sup> L. Mariani, *Ermanna Montanari*, cit., pp. 238-244.

<sup>69</sup> Sur ce sujet, voir J. Hillman, *Il mito dell'Analisi*, Adelphi, Milano 1972 (tit. or., *The Myth of Analysis: Three Essays in Archetypal Psychology*, 1983; 1<sup>e</sup> éd. fr., *Le mythe de la psychanalyse*, trad. fran. par P. Mikriammos, Imago, Paris 1977.)

sur le théâtre en tant que lieu où la majorité se représente et se reconnaît, entre égaux, comme modèle dominant. En ce sens, son geste fait écho à l'invective contre les hommes et contre l'opinion commune qui s'exprime sur le plan textuel. Le délire dionysiaque d'Alcina n'est donc qu'une des stratégies d'altération, de déraillement des idéologies et esthétiques du théâtre et de la culture contemporaine, que ces artistes savants recherchent en tant que *Dionisou technitai* – artisans de Dionysos – « enracinés et au même temps étrangers »<sup>70</sup> dans l'économie et la politique du désir de la *polis* contemporaine.

---

<sup>70</sup> Voir M. Martinelli, E. Montanari, *L'apocalisse del molto comune*, cit., p. 171.



## II.2 Infiniment infime. L'art du geste et les présences de Virgilio Sieni

Depuis presque une dizaine d'années, la recherche de Virgilio Sieni rencontre et implique une variété de collaborateurs aux traits physiques et genres d'habiletés diversifiés. Une partie considérable des études qui lui sont couramment dédiées s'arrête justement sur cette curiosité devenue pour l'artiste, depuis la création de l'Accademia sull'arte del gesto (Académie sur l'art du geste) en 2007, un véritable projet chorégraphique et de transmission<sup>1</sup>. L'Académie est ouverte à des danseurs de tout âge, professionnels et « amateurs », et parmi ceux-ci, praticiens expérimentés, non entraînés, vivant avec un handicap, autrement dits « piétons » et « figures faibles<sup>2</sup>. » Tout un univers esthétique et politique sur la *présence sur scène* de ces interprètes est donc déjà désignable, si l'on entend par présence l'être ici-et-maintenant d'un performeur par rapport à un certain contexte de production, circulation et réception – qu'il coïncide avec une scène théâtrale ou bien, par exemple, un espace public. Ou, pour mieux dire, on pourrait traduire par « présence » l'hétérogénéité corporelle et gestuelle des interprètes qui renvoie, à un contexte donné, situé, en établissant une continuité entre *territoire* politique et esthétique, ainsi qu'en remarquant celle des *normes* qui les gèrent<sup>3</sup>. Pourtant, il faut reconduire ce discours dans la logique plus basique, qui considère le rapport entre corporéité et espace à partir de la fabrication du geste<sup>4</sup>, et en deuxième instance du point de vue compositionnel, dramaturgique et de mise en scène. Une relation dont les enjeux politiques ne se limitent pas à la dimension de la *polis*, mais plutôt y parviennent par une considération des forces, ou pour mieux dire d'une écologie de forces en jeu sur un niveau

---

<sup>1</sup> Pour le chorégraphe il s'agit à la fois d'une économie d'échange, ou bien de don réciproque, impliquant les performeurs entre eux et ces derniers avec lui-même ou, plus précisément, avec son abécédaire chorégraphique. Voir à ce propos les réflexions de A. Leogrande (éd.), *Trois Agoras Marseille. Art du geste dans la Méditerranée*, trad. fran par L. Martin et E. Arrighi, Maschietto Editore, Firenze 2013, pp. 9-12 (p. 10.)

<sup>2</sup> On approfondira plus loin ces notions et leur évolution, ainsi que la démocratisation des techniques en danse contemporaine qui soutient l'apparition de ces figures. Voir I. Ginot, *Du piéton ordinaire*, en cours de publication. Une traduction italienne est disponible dans le dossier *Divenire amatore, divenire professionista. Teorie della pratica ed esperienze tra creazione artistica e partecipazione*, « Antropologia e Teatro : Rivista di Studi », n. 7, pp. 151-173, consulté sur le site de la Revue: <https://antropologiaeteatro.unibo.it/article/view/6265>. (Dernier accès: 30 juillet 2016.) Pour d'autres détails sur la naissance de ce dispositif et sur sa poétique voire le dernier chapitre de l'ouvrage de R. Mazzaglia *Virgilio Sieni, Archeologia di un pensiero coreografico*, Editoria&Spettacolo, Spoleto 2015, pp. 248-297 et A. Nanni, *Rapport pour une Académie*, dans V. Sieni (éd.), *La trasmissione del gesto*, Maschietto Editore, Firenze 2009b, pp. 143-147. Voir en outre S. Tomassini, *Danzare isolati. Logiche di affezione e pratiche discorsive urbane in Sieni, Sciarroni e Di Stefano*, «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n° 5, pp. 55-74, consulté sur le site de la Revue: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/4699/4189>. (Dernier accès: 9 août 2016.)

<sup>3</sup> Voir J. Rancière, *Le partage du sensible*, La Fabrique, Paris 2000.

<sup>4</sup> E. Pitozzi, *Figurazioni : Uno studio sulle gradazioni di presenza*, dans Pitozzi, Enrico (éd.), *On Presence*, « Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo », n° 21, 2012, pp.107-127; H. Godard, *C'est le mouvement qui donne corps au geste*, « Marsyas. Revue de pédagogie musicale et chorégraphique », n° 30, juin 1994, pp. 72-77 et *Le geste et sa perception*, dans I. Ginot, M. Michel, *La danse au xx<sup>e</sup> siècle*, Bordas, Paris 1995, pp. 224-229.

pré-personnel : un devenir non (seulement) humain<sup>5</sup>. Ainsi, notre approche sera nourrie par les discours de l'artiste et la doxa qui entourent le travail de Sieni, sans se calquer sur eux.

Pour ce faire, ce chapitre se propose plusieurs buts, chacun ouvrant la voie à un point de vue rapproché d'une part sur les dynamiques somatiques et perceptives, de l'autre sur les forces et les pouvoirs réglementaires dans le travail de Sieni<sup>6</sup>, inhérents à ce qu'on a appelé figurations de la présence. Plusieurs nuances de « présence » coexistent – parfois relevant des définitions classiques ou modernes de la notion, parfois soulignant au contraire des dynamiques inhabituelles. Dans un premier temps, nous proposerons un résumé synthétique des étapes de la recherche de Sieni où notre objet d'étude est particulièrement en jeu. Il faudra également préciser quelle sorte de regard on choisit de porter sur les créations, voire quelle est l'expérience personnelle que j'ai faite du travail de l'artiste, de ses pièces et projets performatifs. Cette approche est hétérogène car elle relève d'un terrain discontinu ; pourtant elle s'enracine dans des moments de pratique et de témoignages directs ayant permis de discerner des éléments-clé et des constantes dans la production vaste et variée qui caractérise les dernières années d'activité de Sieni. Dans un second temps, on fera un parcours parmi les traits essentiels de l'univers conceptuel du chorégraphe, ainsi que leur inscription dans la pratique de création et dans la mise en scène. On commencera par deux créations pour des danseurs professionnels « normaux » – *La natura delle cose* (2008) et *De anima* (2012.) Puis, on considérera les méthodes de transmission et de composition en atelier que Sieni a développées au sein de l'Accademia et auxquelles il a le plus souvent recours. On engagera une analyse plus en détail de deux « formats » performatifs qui ont marqué notamment deux grands projets de création pour les espaces urbains entre 2011 et 2016 : la *Visitation* et l'*Agorà*. Pour les pièces que nous considérons – *Visitation Marseille Nord* (2011) et *Agorà TUTTI* (2013) – les interprètes font pour la plupart partie du grand ensemble de danseurs « autres », non entraînés ou non-professionnels. On verra ainsi que le mot « amateur » prend pour Sieni une acception liée à une certaine motivation intime et à une prédisposition au don, plutôt

---

<sup>5</sup> G. Deleuze, F. Guattari, dans leurs études sur le lien entre œuvre d'art et sensation considèrent les affects comme le devenir non humain de l'homme, comme des « blocs de sensations » qui constituent l'homme autant que l'œuvre, celle-ci étant donc une entité capable de se « tenir debout » en soi. Dans *Qu'est-ce que la philosophie?* Les Editions de Minuit, Paris 1991, pp. 154-188. Voir aussi B. Massumi, *The Politics of Affect*, Polity Press, Cambridge-Malden 2015. On en a traité plus en détail dans la première partie de la thèse.

<sup>6</sup> Je me réfère aux relations de pouvoir et, plus précisément, à la tension entre emprise de l'imaginaire gestuel du chorégraphe, d'un côté, et, de l'autre, au potentiel de subjectivation du matériau travaillé pendant le processus de création par les danseurs. Selon Laurence Louppe, cette dialectique entre dynamiques de « recherche » et de « réglementation disciplinaire » s'exprime dans l'organisation du fond du geste du danseur. On vient d'introduire son discours, renvoyant à la pensée de Michel Foucault, dans le premier chapitre de la thèse. Voir L. Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, Bruxelles 2000, p. 48.

qu'à un genre d'habileté et d'entraînement. Les amateurs offrent leur temps et leur engagement à titre gratuit – nous dit Sieni ; l'artiste, pour sa part, prend délibérément en considération la valeur non-productive de leur don et de l'échange de savoirs qui s'en suit, en faisant de cette économie le cœur battant du processus de création. Pourtant, ce genre de considérations semble regarder quasi exclusivement les danseurs sans entraînement classique ou contemporain. On reviendra donc sur la pertinence de cette position, tout comme sur les dynamiques concrètes de la pratique.

La dernière partie du chapitre considère un autre genre d'interprète que Sieni a contribué à introduire dans l'imaginaire esthétique du performeur, au moins en Italie : le danseur entraîné vivant avec un handicap. Giuseppe Comuniello, devenu élève et ensuite danseur de Sieni après la perte de la vision, met en évidence la continuité esthétique et pratique de la composition pour la compagnie (qu'on a rencontrée au début) et pour les amateurs. En dialoguant avec d'autres témoignages sur les méthodes et systèmes de l'apprentissage chez Sieni, il s'agira de comprendre l'équilibre fragile et précieux sur lequel ces ateliers de transmission et création avec des amateurs se développent. On verra que l'apprentissage des techniques permettant l'appropriation par les interprètes du matériau gestuel produit en atelier, s'entrelace avec la préparation, conduite par le chorégraphe et ses assistants, des corps et des imaginaires, afin qu'ils accueillent l'inscription d'une poétique d'auteur. Ainsi se crée un champ de tensions en quelque sorte contradictoires dans lequel se jouent d'une part les potentiels de variation gestuelle et posturale des interprètes et, de l'autre, les esthétiques gestuelles propres à Sieni.

C'est à partir de ces études de cas que nous poserons la question centrale de ce chapitre : l'intuition que c'est une certaine qualité de présence des danseurs, d'une part, et du chorégraphe vis-à-vis des danseurs et du contexte de production, d'autre part, qui motive le succès particulier des projets de Sieni au sein de l'Accademia sull'arte del gesto. Deuxièmement, que ce genre de présences fabrique le chiffre du chorégraphe, sa marque, et par là que la formulation du style implique probablement des formes de naturalisation du corps et d'essentialisation de la poétique du geste qu'il faudra retracer dans l'analyse. En ce sens il faut également constater – sans pouvoir l'approfondir dans le cadre de cette étude – le lien entre la multiplication de ces créations en amateurs et l'insistance, notamment dans les projets les plus récents, sur un certain regard sur la dimension religieuse, l'iconographie chrétienne et la tradition biblique<sup>7</sup>. Relevant

---

<sup>7</sup> Une référence à ce sujet, et également pour l'analyse des processus de transmission en atelier, est L. E. Stasi, *Pour une redefinition de la notion d'amateur en danse : études des pratiques chorégraphiques de Virgilio Sieni*, mémoire de Master 2 en Danse, Université Paris 8 Saint-Denis Vincennes, dirigée par Isabelle Ginot, 2016.

d'expérimentations entreprises dès la deuxième moitié des années deux-mille, cette tendance chorégraphique se développe sur la base d'une poétique rituelle de la danse et sur un intérêt laïc pour le sacré. Elle croise, on le verra, un travail que Sieni nomme d'archéologie gestuelle et figurale, fortement influencé par la pensée d'Aby Warburg sur l'évolution et la survivance d'iconographies classiques dans la culture moderne et contemporaine. En construisant, par la pratique en danse, une sorte de généalogie des gestes incorporés, on peut retracer – soutient Sieni – une tradition de savoirs et d'iconographies incarnées constituant le nœud anthropologique et épistémologique entre les communautés citoyennes et leur territoire. On aura l'occasion de comprendre comment ce genre de perspective crée des conditions de travail extrêmement fertiles et étend l'emprise poétique de l'artiste sur l'imaginaire de ses interprètes – censés faire émerger des gestes inscrits et invisibles dans leur corps, latents, « à réveiller. »

Cette investigation ne souhaite pas, pourtant, donner un regard exhaustif sur Virgilio Sieni. En nous portant sur l'analyse des procédés performatifs du travail sur la présence dans le travail du chorégraphe italien, il s'agira d'approfondir trois facettes politiques et esthétiques en particulier. En premier lieu, un genre spécifique de présence à soi, ou bien un « regard proprioceptif » expérimenté et appris en atelier ; deuxièmement, la question d'une présence *charismatique* de l'auteur et de ses effets sur la conception d'un imaginaire, ainsi que sur le repérage des suggestions sensorielles partagées. Enfin, la « présence aux lieux » que mettent en scène notamment les pièces *site-specific*. De ce point de vue, la prise en considération du travail de danse en amateur permet de mettre en évidence des aspects communs avec les pratiques que l'artiste met en place avec les membres de sa Compagnie et ses autres danseurs dits professionnels.

Il s'agira, par la suite, de comprendre comment la mise en situation des créations en amateurs dans les espaces urbains doit une grande partie de sa force d'une part à la reconnaissabilité *apparente* des performeurs engagés – non seulement de leur « types » de corps, mais parfois personnelle également – de la part du public ; d'une autre, à la relation inusuelle à l'espèce que les interprètes sont invités à engager sur l'instant; d'une autre encore au philtre poétique, d'empreinte notamment anthropologique et philosophique, que Sieni évoque dans l'imaginaire de ses danseurs bien avant qu'ils habitent les espaces de la performance. Le chorégraphe paraît en fait préfigurer les caractères de leur relation au milieu pendant la performance par ses discours en atelier. Ensuite, le plus souvent, les pièces avec les amateurs sont mises en scène presque sans répétitions d'ensemble – dans le cas où, comme pour *Agorà TUTTI* (2013), il s'agit

d'assembler plusieurs groupes ayant suivi des ateliers différents – et notamment sans répétitions sur place. Ce procédé ne constitue pas uniquement une stratégie permettant l'éveil d'une certaine stupeur, visant à secouer les habitudes acquises en atelier ; il est en soi l'étape conclusive du développement d'un imaginaire iconographique et architectural uniquement conduit par les mots et les suggestions de Sieni et, à un degré inférieur, par ses assistants, dans l'espace restreint de l'atelier. Nous terminerons donc notre analyse en considérant comment le lien ou la contagion que les pièces en amateur provoquent sur leurs spectateurs vient d'une réelle incarnation, de la part des interprètes, d'une expérience de formulation de savoirs à travers le geste. Le genre d'attention et d'engagement physique-perceptif transfigurant ces corps reconnaissables, si proches d'un fantomatique « nous » familier, est différent de celui des danseurs entraînés, et de celui du spectateur. Au delà des potentiels de subjectivation que les ateliers que Sieni dénomme « de transmission » dégagent, il faudra considérer également les dérives normatives que la présence de nombreuses figures tutélaires – dont Sieni est l'incarnation par excellence – peuvent engendrer, affectant par là les œuvres et le regard des spectateurs.

### **II.2.1 Hétérogénéité d'une recherche : le terrain et l'accès aux œuvres**

Ce sous-chapitre s'attachera à donner un aperçu à la fois du parcours de formation et de maturation artistique de Sieni et, des modalités de regard qu'on portera sur son travail. Ce faisant, on expliquera également les raisons du caractère multifacetté de l'objet de l'analyse tout comme de l'accès à celui-ci.

Arrêtons-nous d'abord sur l'artiste. La recherche de Virgilio Sieni en danse s'inscrit à la suite d'une formation en architecture et histoire de l'art, autant que dans les pratiques corporelles les plus diverses. L'artiste en retient une cartographie très riche et variée d'approches de l'espace et du geste, dont les techniques en danse moderne et contemporaine constituent le centre, mais plutôt comme un terrain poreux dont l'enjeu est la recherche et l'étude de la diversité gestuelle, ainsi que la construction d'un répertoire de méthodes et d'esthétiques soutenant cette quête. On retrouve ici la question fondamentale qui nous a accompagné depuis la première partie de cette thèse et à travers les analyses d'œuvres (*Ouverture Alcina* du Teatro delle Albe et *Il Principe Amleto* de Danio Manfredini.) On la résumera ainsi : lorsque dans le projet d'un artiste est inscrit un horizon épistémologique, soit une interrogation des processus et des outils performatifs ; lorsque

cette interrogation déborde dans la structuration de la composition et qu'elle apparaît dans l'écologie de la mise en scène, la travaillant de l'intérieur – alors on retrouve facilement les racines d'un genre de pratique qu'on appellerait de présence, dont l'enjeu est construire des dispositifs d'affection<sup>8</sup> et de construction du *regard permettant* le surgissement d'affections chez le spectateur. Dans les cas où ce genre d'effets est porteur d'enjeux fondateurs d'un projet artistique, elles peuvent se considérer comme des figurations de la présence, voire des configurations de la *cohabitation* des participants au sein de l'expérience d'une œuvre – entendue ici en tant que bloc de sensations<sup>9</sup>. Ce genre d'intention est présent dans le travail de Sieni. Pourtant il n'est discernable qu'à partir d'une déconstruction moléculaire d'un dispositif poétique extrêmement savant et solide, s'appuyant sur des influences fortes et un vocabulaire spécifique, sinon autoréférentiel. En d'autres termes, il est possible de cerner la spécificité de son projet dès que l'on remonte en deçà de l'esprit « universalisant » qui caractérise ses discours et ses imaginaires. Avant de procéder à l'analyse, il faudra donc esquisser quelques détails du parcours artistique de Virgilio Sieni danseur chorégraphe, avant son « tournant pédagogique » des années deux-mille.

Issu d'une formation en architecture, passionné par l'art visuel et le *body art*, Virgilio Sieni n'aborde la danse qu'à l'âge adulte. Sa première expérience a lieu à Florence durant la deuxième moitié des années soixante-dix avec Maria Traut Streiff Faggioni, élève de Mary Wigman, Kurt Joos et Harald Kreuzberg. En 1979, il suit les ateliers de Katie Duck, élève d'Alwin Nikolaïš et Merce Cunningham. La vocation artistique conduit Sieni à se former à la *School of New Dance Development* à Amsterdam, puis à Tokyo et à New York. Dans cette période, il suit le travail de Steve Paxton, Merce Cunningham et de leurs étudiants. Les influences de l'artiste, pour qui la multidisciplinarité représente une ressource importante, sont nombreuses. Avant, pendant et après cette formation, Sieni pratique la

---

<sup>8</sup> D'une part on emploie cette notion d'après la pensée de Gilles Deleuze et Félix Guattari, qui considèrent les affections et les perceptions en tant qu'expériences de subjectivation des sensations (percepts et affects.) De l'autre, on retient la distinction entre affect et émotion soulignée plus récemment par Brian Massumi, selon qui ceux-ci gardent une différence substantielle entre eux. Les affects sont des forces prépersonnelles constituant les sensations et leur expression – au contraire des émotions – n'est pas (ou bien pas encore) médiée par des conventions culturelles, linguistiques et par le vécu personnel. En outre, pour Brian Massumi, l'affect participe déjà, à la fois, à la dimension du virtuel et de l'actuel. Dans cette étude, le terme affection désigne donc l'expérience affective, voire le repliement des affects sur le plan de l'actuel ressenti *en amont* de leur imbrication aux aspects sociolinguistiques et individuels qui marquent les émotions. On en a parlé dans le premier chapitre de la thèse. Pour approfondir, voir G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, cit. ; F. Guattari, *Ritournelles et affects existentiels*, « Chimères : Revue des schizoanalyses », n°10, hiver 1990, pp. 1-15, consulté sur le site de la Revue : [http://www.revue-chimeres.fr/drupal\\_chimeres/files/07chi03.pdf](http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/07chi03.pdf). (Dernier accès: 10 octobre 2015) ; B. Massumi, *The Autonomy of Affect*, « Cultural Critique », n° 31, automne 1995, pp. 83-109 ; B. Massumi, *The Politics of Affect*, Polity Press, Cambridge-Malden 2015. En outre, ici, on gardera la différenciation entre affects et affections parce qu'elle relève d'une autre, fondamentale, entre *politiques des affects* – concernant le plan objectif de la composition et du potentiel d'une performance – et *pratiques d'affection*, explicitant plutôt la dimension écologique et relationnelle de l'écoute, de l'accordage et de la création sous-tendues à la notion de présence.

<sup>9</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, cit..

gymnastique artistique, la boxe, l'aïkido et la méthode Feldenkrais<sup>10</sup>. Son travail est donc nourri par l'expérience de ces diverses pratiques corporelles, qui viennent agrandir son imaginaire et sa sensibilité compositionnelle. L'ampleur internationale de sa formation fera sa marque distinctive dès la rentrée en Italie, où la danse contemporaine, à l'époque et dans l'actualité, ne bénéficie pas de centres de formations à l'avant-garde et dont les expériences les plus innovantes restent souvent dispersées, sinon isolées<sup>11</sup>. Entre 1983 et 1988 il est membre fondateur de la compagnie Parco Butterfly avec Julie Ann Anzilotti, Roberta Gelpi et Elio Martini, et se trouve ainsi au carrefour de la scène avant-gardiste italienne de l'époque : ils travaillent avec la compagnie Magazzini Criminali, qui les accueille dans ses espaces et, par là, ils croisent bien d'autres compagnies émergentes, dont la Societas Raffaello Sanzio<sup>12</sup>. Après cette expérience, Sieni continue sa recherche pendant une série de résidences. En 1992 la Compagnia Virgilio Sieni est fondée et demeure depuis 2003 dans l'espace CANGO – *Cantieri Goldonetta*, au cœur de la ville de Florence. Dès la moitié des années 2000, Sieni développe des projets parallèles au répertoire pour sa compagnie avec un large éventail de collaborateurs non professionnels ou, du moins, dont l'engagement est bénévole. Depuis 2007, l'Accademia sull'arte del gesto (Académie sur l'art du geste) est l'incubateur de cette recherche en danse avec ceux qu'il appelle *amateurs*, centrée sur l'investigation et la transmission du geste, à l'origine non dansé, dans le cadre de projets chorégraphiques. A travers des ateliers spécifiques pour chaque projet, le chorégraphe invite des volontaires de tout âge à explorer par le mouvement leurs mémoires et leur lien avec le territoire. Entre 2010 et 2013, un tournant significatif a lieu pour la Compagnie et pour l'Accademia, lorsque le projet triennal *Art du geste dans la Méditerranée* (2010-2013) créé pour la ville de Marseille – à l'époque capitale européenne de la culture – croise le début de sa direction de la Biennale Danza à Venise, avec l'édition que l'artiste intitule *Abitare il mondo – trasmissione e pratiche* (*Habiter le monde – transmissions et pratiques*, 2013.) Dès ce moment, son travail dépasse définitivement les frontières italiennes et ses projets atteignent une résonance internationale. Au sein de ces deux grands réceptacles de créations et de parcours chorégraphiques, nous retrouvons des réalisations significatives

---

<sup>10</sup> V. Di Bernardi, *Virgilio Sieni*, L'Epos, Palermo 2011, pp. 7-8. On trouvera en outre une description détaillée de la recherche de Virgilio Sieni dans A. Nanni (éd.), *Anatomia della fiaba. Virgilio Sieni tra teatro e danza*, Ubulibri, Milano 2002 et R. Mazzaglia, *Virgilio Sieni*, cit..

<sup>11</sup> Pour un aperçu du milieu chorégraphique italien de l'époque et ses origines – un sujet qui mériterait des investigations plus approfondies – voir E. Colombo, *Il Teatro del Corpo. 1950-2000 Viaggio attraverso la danza contemporanea italiana*, Akkuaria, Catania 2006. Un aperçu synthétique de ce contexte artistique et culturel, se portant notamment sur le parcours de Sieni avant la formation à l'étranger, dans l'ensemble Group-O conduit par Katie Duck et, après son retour, dans la compagnie Parco Butterfly, est offert aussi par R. Mazzaglia, *Virgilio Sieni*, cit., pp. 60-137.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 76-77.

du projet poétique de Sieni : la recherche d'une danse entendue comme *oikos* – soit maison, espace familial, architecture vivante – et sa relation avec les espaces communs de la ville – la *polis*.

Notre accès au travail de Sieni, également hétérogène en ce qu'il se constitue par l'accumulation de plusieurs expériences particulières, commence en cette période. Lors du début de la recherche, mes compétences sur le travail de Sieni provenaient exclusivement d'études faites à l'aide de captations vidéos et notamment des expériences de *La natura delle cose* (*La nature des choses*, 2008) et *Oro* (*Or*, 2009) en tant que spectatrice, et qui ont suscité mon pour cet artiste par rapport à la notion de présence. Ensuite, à travers le repérage de plusieurs sources vidéo sur autorisation de la Compagnie et l'étude des volumes de la collection dirigée par Sieni, notamment ceux concernant ses projets à Marseille et à Venise, l'intérêt s'est porté définitivement sur le travail avec des interprètes aux corps, habiletés, âges et formations différentes. A cette étape de la recherche, le corpus de l'analyse des œuvres s'est défini autour *Visitation* et *Agorà TUTTI*. Suite à une visite aux espace de CANGO – Cantieri Goldonetta, siège de la Compagnie, en décembre 2014, j'ai participé à un atelier avec Virgilio Sieni et assisté à la mise en place des performances *Abbracci* (*Embrasses*) et *Altissima povertà* (*De la très haute pauvreté*) dans les espaces DOM – La cupola del Pilastro à Bologna, à l'occasion d'une rétrospective organisée à Bologne<sup>13</sup>. Dans les mêmes jours, j'ai conduit un échange informel avec le chorégraphe et assisté à une reprise de la pièce *Pinocchio – Leggermente diverso* (*Pinocchio – Légèrement différent*, 2015), solo de Giuseppe Comuniello dont une première version était allée sur scène en 2013. Cette pièce et, en même temps, *La natura delle cose* et *De anima* ont rejoint le corpus d'œuvres à analyser. L'enjeu du regard s'est précisé autour des qualités saisissables du performeur, mises en avant ou bien occultées par rapport au genre de relation au milieu pour lequel la pièce était conçue où, bien, tout simplement, où elle allait en scène. Cette hétérogénéité des approches fait, selon nous, un contrepoint intéressant à leur diversité esthétique et compositionnelle.

Dans le cadre de cette investigation à partir de la notion de présence il semblait pertinent d'interroger les qualités gestuelles et les compétences de ces amateurs par rapport au

---

<sup>13</sup> L'atelier conduit par Sieni s'est déroulé auprès du centre La Soffitta – Laboratori delle Arti de l'Université de Bologna le 19 mars 2015 ; le terrain sur les pièces a été conduit respectivement le 20, 21 et 22 mars 2015. Ceux-ci et d'autres événements étaient inscrit dans la rétrospective *Nelle pieghe del corpo\_Bologna. Geografia di gesti e luoghi*, une collaboration entre Emilia Romagna Teatro, Fondazione Teatro Comunale di Bologna, le Centre La Soffitta del du Département des Arts de l'Université de Bologne et d'autres institutions. Les détails du projet sont disponibles sur le site de la Fondazione ERT: [http://www.emiliaromagnateatro.com/nelle-pieghe-del-corpo\\_bologna-il-progetto-di-virgilio-sieni-per-bologna/](http://www.emiliaromagnateatro.com/nelle-pieghe-del-corpo_bologna-il-progetto-di-virgilio-sieni-per-bologna/). (Dernier accès : 12 août 2016.)

travail physique et perceptif. Un regard détaillé sur les pratiques en amateur chez Sieni permettait en réalité de mettre en abyme des caractères stéréotypés des esthétiques du corps et du geste implicites dans les discours communs. Cette approche, soutenue par une partielle continuité entre pratiques professionnelles en compagnie et pratique en amateurs, permettait d'émanciper cette catégorie « amateur » d'une connotation invalidante. Ce chapitre est le résultat, non exhaustif, de telles interrogations. Il est par conséquent nécessaire commencer nos analyses en distinguant ce qui est en quelque sorte le statut, généralement implicite, de l'amateur dans les discours sur la présence de celui qu'on lui accorde dans cette étude.

Bien qu'évasive et effleurant de façon discontinue, la posture des discours sur la présence consiste à considérer ce genre de danseurs dans un ensemble hétérogène, certes, pourtant rassemblant tout genre d'habiletés techniques et sensori-motrices « hors norme » souvent à la lumière de leur prétendue « naïveté », unicité morphologique, voire « phénoménique. » La catégorie sous-tendant les notions de danseur non professionnel, piéton ordinaire ou extrême<sup>14</sup>, prend souvent les traits d'une *présence faible* dans l'acception donnée par Erika Fischer-Lichte<sup>15</sup>. Une telle notion est sur plusieurs points opposée à celle d'Isabelle Ginot – auteure d'une série d'études sur les pratiques et esthétiques de la danse en amateur actuellement en cours –, qui parle par contre de *figures faibles*. Celles-ci, nous dit Ginot, sont qualifiés par une faiblesse qui ne relèverait pas de leur condition intrinsèque, de leur pur état phénoménique, voire d'une espèce d'état de nature. Selon Ginot, le danseur ainsi connoté est le danseur « naïf », une catégorie fictionnelle que les discours en danse souvent vont faire coïncider avec le danseur amateur. La faiblesse de ces figures relèverait au contraire du contexte esthétique dominant, où toute déviation du corps athlétique – et souvent jeune – du danseur normal serait frappée par des marginalisations et par une invisibilité qui calquent avant tout celles d'un ordre politique et social.

En réalité, nous dit Ginot, cette catégorie identifie un genre d'interprète tout à fait pourvu de bagages techniques, mais dont les compétences sont différentes de celle de l'amateur – calquant plutôt les répertoires des professionnels. Or, si à l'égard de ces danseurs, faibles et piétons, Ginot retrace des techniques souvent passées sous silence car « anti-formelles », dans le cas de Sieni celles-ci se confirment comme un répertoire flexible et

---

<sup>14</sup> I Ginot, *Du piéton ordinaire*, cit.. Les piétons extrêmes sont précisément les danseurs considérés non entraînés et en outre vivant avec un handicap. Ils représenteraient donc un corps radicalement opposé au stéréotype du danseur normal.

<sup>15</sup> Voir E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, trad. it. par T. Gusman, Carocci Editore, Roma 2014 (tit. orig. *Ästhetik des Performativen*, 2004) p. 167.

notamment employé transversalement, *hors* du champ comme *dans* le champ professionnel. Dans le cas des amateurs, nous dit Ginot, il ne s'agirait pas de corps habiles ou pas, mais d'un genre de techniques se portant sur un savoir sensible plutôt que sur un répertoire formel figé. Ceci est donc le prisme à travers lequel notre regard va interroger le travail de Sieni, en recherchant dans la pratique en atelier et dans l'imaginaire du chorégraphe la racine du jaillissement – et du succès – de ses figures faibles sur scène, ainsi que ses conséquences politiques.

## II.2.2 Le sens de la danse. Poétique du corps et de la figure chez Virgilio Sieni

Dans cette première étape, on clarifiera les significations du vocabulaire poétique du chorégraphe, qui est très dense, afin de clarifier quelles représentations du corps et de la présence y sont sous-tendues. Tout d'abord, on relève une idée du corps fondamentalement *anatomique*, marquée par ses potentiels articulaires, vectoriels et dynamiques, plutôt que par des traits extérieurs standardisés. Au cœur de nombreux travaux, à travers des collaborateurs et interprètes hétérogènes, la conception du corps qui apparaît est moins celle d'une substance qu'un corps mû par des forces, qui fait écho à la pensée de Spinoza<sup>16</sup>. Le choix des interprètes, chez Sieni, semble indiquer que, pour l'artiste, la diversification ou bien la spécialisation fonctionnelle des composantes anatomiques, tout comme l'identité esthétique du danseur, n'est qu'un phénomène résultant de certaines conditions *transitoires* et non pas d'un statut ontologique, *a priori* et définitif<sup>17</sup>. Autrement dit la corporéité, autant que la danse, ne paraît pas identifiable ou déterminable au delà de ce qu'elle peut ou ne peut pas faire chaque fois sur l'instant, avec

---

<sup>16</sup> A ce sujet, voir les études sur la corporéité et sur Virgilio Sieni de V. de Bernardi dans *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Bulzoni, Roma 2012, pp. 17-61, 133-170. Voir aussi M. Bernard, *De la création chorégraphique*, CND, Pantin 2001 et E. Pitozzi, *Sismografie della presenza*, « Art'O », n° 25, printemps 2008a, pp. 4-13, et *Figurazioni*, cit..

<sup>17</sup> « Critique de tout finalisme. [...] L'usage n'est jamais fin ou fonction: c'est ce qui se produit dans l'acte même de l'exercice comme délice intérieur à l'acte, comme si à force de gesticuler la main trouverait enfin son plaisir et son "usage", l'œil à force de regarder tomberait amoureux de la vision, les jambes et les cuisses en se pliant rythmiquement inventeraient la promenade. Cela signifie que les mouvements du corps ne sont jamais tournés vers une fin [...], mais ils sont toujours des gestes et des moyens purs, dont l'usage consiste justement à exhiber leur même médialité, à être avant tout danse et "usage de soi". » Texte original : « Critica di ogni finalismo. [...] L'uso non è mai fine e funzione : è ciò che si produce nell'atto stesso dell'esercizio come una delizia interna all'atto, come se a furia di gesticolare la mano trovasse alla fine il suo piacere e il suo "uso", l'occhio a forza di guardare s'innamorasse della visione, le gambe e le cosce piegandosi ritmicamente inventassero la passeggiata. Questo significa che i movimenti del corpo non sono mai rivolti a un fine [...] ma sono sempre gesti e mezzi puri, il cui uso proprio consiste nell'esibizione della loro stessa medialità, nel loro essere innanzitutto danza e "uso di sé". » G. Agamben, *Lucrezio, appunti per una drammaturgia*, dans V. Sieni, *La natura delle cose* (éd.), trad. ingl. par T. Davis et D. Heller-Roazen, Maschietto Editore, Firenze 2008, pp. 4-16 (p. 16.) Traduction personnelle.

les contraintes de la chorégraphie et avec l'espace<sup>18</sup>. L'analyse des enjeux physiques, perceptifs et performatifs de la présence commence par cette considération. On s'attachera ainsi aux principes performatifs et chorégraphiques qui sont à la base du travail de composition de Sieni. On expliquera dans quelle acception nous parlons d'abstraction, accumulation et suspension du geste, et ensuite, d'articulation et pulvérisation (voire extension au niveau intra et intercorporel) de ces matériaux accumulés aussi bien des états du corps, des tonus et des prémouvements qui les soutiennent.

La présence des danseurs chez Sieni est toujours le résultat d'un processus perceptif et physique, dans le prémouvement qui fabrique la qualité du geste et dans le degré d'intonation kinésique et empathique entre des corps différents. Parfois Sieni travaille sur l'unicité d'un corps, d'une qualité gestuelle ; parfois, au contraire, il donne la priorité à l'accord<sup>19</sup> entre plusieurs interprètes. En tout cas, le but n'est jamais donner une idée de corps biographiques, d'une part, ni simplement homogènes ou « neutres », de l'autre. Ses figures sont plutôt mystérieuses<sup>20</sup>, c'est-à-dire fonctionnant ensemble et comme ensemble, et gardant à la fois une couche subtile d'intentions, postures et nuances gestuelles à la fois subjectives et difficilement définissables, car elles ont été préalablement abstraites de leur milieu d'appartenance et *suspendues* pendant le processus de composition. Il est utile préciser que la poétique d'une corporalité énigmatique est aussi le résultat d'une recherche poétique inscrite dans le projet de l'Accademia sull'arte del gesto :

Le terme *Accademia* est lié à l'*arché*, à l'origine des choses, au transfert d'un savoir. Une transmission physique, physiologique, car elle est orale, une transmission qui comprend un patrimoine expérientiel, historique. L'Accademia sull'arte del gesto met en évidence la question du "geste", de la nature du geste et de sa construction, en se référant au sens de l'origine et au processus de découverte. [...] [Selon Sieni] "Aujourd'hui la question du geste, dans mon idée d'Académie, demande de repenser la ritualité du corps liée à l'idée de figure, à la figure picturale, mais évidemment à la figure humaine

---

<sup>18</sup> On retrouve les mêmes considérations dans P. Guisgand, *A propos de la notion d'état de corps*, dans J. Féral (éd.), *Pratiques performatives : Body Remix*, Presses de l'Université du Québec / Presses Universitaires de Rennes, Montréal / Rennes 2012pp. 223-239 (p. 223.)

<sup>19</sup> Pour désigner ce genre de lien entre interprètes, ou entre danseur et regardeur, Christine Roquet parle d'*accordanse*, « le processus de mise en 'accord' corporel, sensoriel, gestuel spécifique au mouvement dansé, c'est-à-dire la présence simultanée d'éléments divers qui forment un réseau dynamique de relations multiples des 'corps' entre eux. Le terme implique simplement une adaptation, ou plutôt une correspondance entre la danse de l'un et celle de l'autre sur scène. [...] Par la vision du mouvement, la sensibilité aux jeux de lumière, l'écoute de l'univers sonore, le spectateur retraduit en lui-même ce qu'il perçoit de la danse. Les modalités de cette traduction sont certainement très diverses : l'empathie kinesthésique c'est tout autant la sympathie que l'antipathie kinesthésique, l'adhésion, les disruptions, les décrochages. Ainsi nous préférons employer le terme d'*accordanse* qui nous semble plus adéquat à la spécificité du geste danse. » C. Roquet, *La scène amoureuse en danse : codes, modes et normes de l'intercorporalité dans le duo chorégraphique*, Thèse de doctorat soutenue à l'EDESTA de l'Université Paris VIII, inédite, 2002, pp. 10, 92. On en a parlé dans la première partie de la thèse.

<sup>20</sup> Voir A. Leogrande, *Art du geste dans la Méditerranée. Trois Agoras Marseille*, dans A. Leogrande (éd.), *Trois Agoras Marseille*, cit., p. 12.

aussi : dans le geste je retrouve la présence d'une figure anthropologique et sociale. Dans ce geste-là demeure l'expérience de l'homme même au delà de sa propre autobiographie"<sup>21</sup>.

L'adjectif « mystérieux » est également très souvent employé dans la doxa pour décrire les figures de Sieni. La qualité du corps et de la présence renvoie, plus précisément, à une poétique de l'*énigme*, traitée d'après la tradition philosophique classique comme une des possibles formes de connaissance. Andrea Nanni se réfère en ce sens à l'Accademia en la retraçant dans le lignage d'une tradition préclassique, voire pré-platonicienne, où « la transmission ne présupposait pas nécessairement la compréhension [intellectuelle] », mais aussi à la pensée d'Aristote, pour qui « il y a des savoirs qui sont appris avant d'être compris. Il s'agit des prétendues doctrines ésotériques, c'est-à-dire, 'intimes' et 'intérieures' selon l'étymologie, relatives à des savoirs que le maître réserve à ses propres élèves. » L'auteur continue :

De tout cela sagement on *ne* parle *pas* dans l'Académie sur l'art du geste, où avec humilité artisanne on opte pour la pure pratique. [...] leurs gestes semblent nous inviter à reconsidérer l'ésotérisme non comme une arrière-scène méprisable où dansent les tables à trois pieds mais comme une zone de l'existence que nous pouvons explorer seulement grâce au corps, dans un dialogue sans mots qui unit passé et présent, art et nature, biographie et histoire<sup>22</sup>.

L'inscription dans un lignage philosophique, d'empreinte classique, fait par conséquent partie de la signature de Sieni et, tout comme ses collaborations avec Giorgio Agamben, elle représente un aspect important pour comprendre quelle est la portée de son « charisme » d'artiste. Un autre facteur fondamental dans la création du style et de l'aura savante et humaniste de Sieni est justement cet univers iconographique qui peuple les musées et les espaces publics de son milieu d'origine, dont il est un véritable connaisseur, et qu'il semble mobiliser dans l'imaginaire de ses collaborateurs-performeurs. Cela affecte l'esthétique et la qualité des gestes de ses danseurs, sans discontinuité entre professionnels et amateurs. Leur qualité de présence, en fait, relève également d'une tension entre régimes d'attention et d'écoute proprioceptifs très profonds, souvent

---

<sup>21</sup> Texte original : « Il termine Accademia è legato all'*arché*, all'origine delle cose, al trasferimento di un sapere. Una trasmissione fisica, fisiologica, perché orale, una trasmissione che comprende un patrimonio esperienziale, storico. L'Accademia sull'arte del gesto pone in evidenza la questione del 'gesto', della natura del gesto e della sua costruzione. Riferendosi al senso dell'origine e al processo della scoperta. [...] [Secondo Sieni] "Oggi la questione del gesto, nella mia idea di Accademia, chiede un ripensamento sulla ritualità del corpo legata all'idea di figura, alla figura pittorica, ma anche evidentemente alla figura dell'uomo : nel gesto ritrovo la presenza di una figura antropologica e sociale. In quel gesto si annida l'esperienza dell'uomo anche al di là della propria autobiografia"» Andrea Porcheddu cite Virgilio Sieni dans A. Porcheddu, *La diagnosi dell'Umano. Sul viaggio di Virgilio Sieni a Marsiglia*, dans V. Sieni (éd.) *Marseille. Carnet physique de voyage – diario fisico di un viaggio*, Maschietto Editore, Firenze 2011, pp. 4-36 (pp. 6, 9.) Traduction personnelle.

<sup>22</sup> A. Nanni, *Rapport pour un'Académie*, in V. Sieni (éd.), *La trasmissione del gesto*, cit., pp. 146-147.

sollicités par la pratique en atelier, et la restitution, dans la mise en scène, de figures aux connotations iconographiques, donc non expressives, au lieu de personnages. On verra en effet que la présence si particulière des danseurs de Sieni relève d'un rapport précis entre recherche gestuelle subjective et inscription d'un imaginaire d'artiste très puissant, où coexistent des procédés d'amplification des pans infimes du geste et de l'accord entre interprètes et, d'autre part, une esthétique formelle refoulant une posture expressionniste ou explicitement biographique.

L'Accademia est donc avant tout un lieu où s'expérimentent des méthodes de transmission préoccupées de la qualité et la dynamique des gestes, plutôt que de leur fixation formelle. La pratique a ensuite permis, au fur et à mesure que les recherches de l'artiste avançaient, la cristallisation de plusieurs *dispositifs* chorégraphiques<sup>23</sup>. A ces niveaux – corps, iconographie, dispositif – on peut parler d'un principe général d'abstraction de formes à partir d'un contexte relationnel, pratique, et sur la base d'un tissu de liens intercorporels-et-culturels situés. D'une part, donc, l'abstraction se dévoile moins comme style que comme *méthode* liée à la transmission en atelier, avec qui les formes chorégraphiques suivent une logique précise de *résonance*. L'abstraction n'est pas une pure géométrie, mais une sublimation de relations situées dans un certain espace : on verra bientôt comment cela se produit. De l'autre, surtout pour les pièces créées sur les caractères et habiletés de danseurs non expérimentés, Sieni donne aux plans processuels (les traces de cette transmission en atelier) un volume et une évidence particulières à l'intérieur de la structure compositionnelle : ici se jouent les dynamiques performatives qu'on souhaite répertorier. Un principe d'accumulation de matière sensible – expériences sensorielles, imaginaire et mémoire notamment – autour des mêmes sujets crée un autre genre de résonance par rapport à la cristallisation du dispositif ; celle-ci est transversale par rapport aux formats chorégraphiques et travaille au niveau de microdynamiques infimes du geste<sup>24</sup>. En cela, ce principe rappelle l'acception par laquelle Sally Ann Ness en parle dans le cadre plus vaste d'une migration gestuelle :

Dans son caractère cumulatif, la théorie du geste de Stimson a une conformation [*design*] migratoire. Sa conformation permet au geste d'incarner des expressions qui sont également des voyages à

---

<sup>23</sup> Je pense, par exemple, aux *Visitations* du projet *Art du geste dans la Méditerranée* terminé à Marseille (2010-2013), aux *Agorà* et *Agorà TUTTI* qu'on retrouve dans cette occasion et ensuite au sein de la Biennale de Venise sous sa direction, aux *Cenacoli fiorentini* (Sieni 2009a, 2011a, 2011b; Leogrande 2013) et à la *Cena Pasolini* de Bologne (<https://nellepieghedelcorpo.wordpress.com/?s=Cena+Pasolini&submit=Cerca> ; dernier accès : 29 juin 2016.) Ces pièces sont devenues de véritables signatures du travail de Sieni pour le grand public, notamment pendant les dernières cinq-six années.

<sup>24</sup> Des aspects intéressants de ce genre de travail sont abordés dans un extrait de l'entretien avec Virgilio Sieni publié par Wise Society sur Youtube, *La danza come strumento di conoscenza di sé* : <https://www.youtube.com/watch?v=1f8PIQlbUkg>. (Dernier accès : 3 août 2016.)

travers des lieux multiples et des incidents de l'expérience. [...] La puissance cumulative du geste [...] est la force de l'intelligence émergeant d'un vaste corpus de connaissance, dans ce cas une figure humaine. [...] Lorsque le domaine intérieur du geste accumule une profondeur corporelle et temporelle, il développe une capacité commémorative, une capacité de se souvenir de soi dans ses corps performant(s) [*in its performing body(ies)*]. [...] Les arguments de Ness et de Stimson suggèrent une capacité des formes cumulatives du geste de *faire-lieu*. Cet argument prévoit la possibilité que les lieux soient en soi spécifiques du point de vue gestuel, plutôt que le contraire. Une nouvelle puissance du geste commence ici à devenir claire, le pouvoir de faire naître et de donner une définition originaire non seulement à la signification, mais aussi bien au lieu et au soi<sup>25</sup>.

Ce faisant, à travers cette « abstraction par condensation », Sieni arrive à amplifier la puissance du geste et de la présence non par opposition mais par le biais de la structure de la pièce, en l'organisant comme *appui objectif* pour permettre la figuration de la matière<sup>26</sup>. Dans son étude, Vito di Bernardi fait la même remarque par rapport à la suspension du geste et la construction de la temporalité des pièces de Sieni, tirillée et « parataxique », porteuse de nombreuses simultanités. Entre ces deux éléments, avance l'auteur, il existe un lien profond centré sur le geste comme « microstructure chorégraphique » qui rythme la durée de la pièce. Sa suspension « enrichit en outre la perception du moment et amplifie l'écoute du danseur par rapport à lui-même, aux autres danseurs et au public<sup>27</sup>. »

Ce dispositif de suspension fait partie des caractéristiques performatives et poétiques du travail de Sieni et explique ce genre d'abstraction aux traits en quelque sorte « organiques » qu'on perçoit dans ses créations. Il s'agit d'un outil d'ordre performatif en ce qu'il implique l'accumulation et la sélection de gestes provenant du patrimoine incorporé des interprètes. L'étape suivante du procédé de suspension est la déconstruction – ou encore l'*extension* – de ces gestes hors de leur milieu fonctionnel et de leurs configurations habituelles dans celui de la danse, à savoir dans le domaine du geste non productif, du désœuvrement chorégraphique<sup>28</sup>. La cristallisation de la partition

---

<sup>25</sup> Texte original : « In its accumulative character, Stimson's theory of gesture is migratory in design. Its design enables gesture to embody expressions that are also journeys through multiple places and incidents of experience. [...] Accumulative gestural power [...] is the power of intelligence that emerges from a vast, living body of knowledge, in this case a human figure. [...] As the internal realm of the gesture accumulates both bodily and temporal depth, it develops a commemorative capability, a capacity to re-mind itself in its performing body(ies.) [...] Ness's and Stimson's arguments suggest a *place-making* capability of accumulative forms of gesture. This argument allows for the possibility that places could themselves be gesture-specific, rather than the reverse. A new ontological power of gesture begins to come into focus here, a power to bring into being and give original definition not only to significance but to place and to selves as well » S. A. Ness, *Conclusion*, dans C. Noland, S. A. Ness, (éds.), *Migrations of Gesture*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2008, pp. 259-279 (pp. 272-273.)

<sup>26</sup> C'est un principe compositionnel qui résonne avec celui qu'on a rencontré dans *Ouverture Alcina* du Teatro delle Albe, bien que les choix et les enjeux esthétiques de Sieni soient très différents.

<sup>27</sup> Dans l'originel : « [La "sospensione del gesto"] arricchisce inoltre la percezione del momento e amplifica l'ascolto del danzatore in relazione a sé, agli altri danzatori e al pubblico. » V. Di Bernardi, *Cosa può la danza*, cit., pp. 135-139.

<sup>28</sup> Sur cette notion voir F. Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique. Etude sur la notion d'œuvre en danse*, Vrin, Paris 2009. On a traité de cette notion dans la première partie de la thèse.

et sa reproduction d'une manière strictement technique sont des tâches nécessaires, mais insuffisantes dans ce genre de projets. Pour Sieni, la danse étant une forme de connaissance de soi et de partage de savoirs avec l'autre, la chorégraphie devrait se montrer comme le résultat d'une appropriation de la partition. L'ancrage de ces patrimoines gestuels dans le prémouvement et dans les compétences sensori-motrices subjectives est l'élément marquant la spécificité de chaque corps, notamment ceux des amateurs. Ainsi, ces corps apparaissent à la fois organiques et insolites, c'est-à-dire cohérents en soi et par rapport à la performance, même ordinaires et reconnaissables dans leur apparences, pourtant dépourvus d'une fonctionnalité ou bien d'une gestualité qui en restituerait une identité sociale et individuelle claire, définie. Celle-ci est la trace d'une pratique d'investigation du geste qui reste visible, même après le travail de dé- et re-composition qui a lieu pendant le processus de création avec le chorégraphe, en atelier ou bien dans la Compagnie, dans lequel Sieni devient protagoniste à part entière.

Le lien particulier que les patrimoines gestuels incorporés et les géométries ou spatialités chorégraphiques gardent, dans la danse de Sieni, est rendu possible par une attention vertigineuse à tout détail kinésique inscrit dans une séquence<sup>29</sup>. Ainsi, le danseur apprend à maîtriser le genre d'attention et d'écoute nécessaires à exploser la forme et la force d'un geste même banal ou infime à travers son propre corps (une conception *moléculaire* du geste) ou bien à créer des formes d'équilibre et de contrepoint, d'accord kinésique et de dialogue empathique souvent passant par la manipulation de l'autre (une conception *articulaire* du geste.) Les micromouvements supportant ou enchaînant une figure à l'autre sont ainsi très souvent amplifiés, déployés et étendus à travers l'étude de leurs plis et dynamiques les plus infimes : cela peut porter à solliciter leur réverbération d'une extrémité à l'autre d'un corps, ou bien d'un ensemble, par des expérimentations infatigables.

Sieni souhaite ainsi rendre visible et bien souligner la couche d'où le geste émerge comme force en dialogue constant avec le dessin chorégraphique, notamment dans les créations en amateur. La relative simplicité du dessin chorégraphique des séquences, dépendant des expériences et des techniques qui appartiennent à un patrimoine différent pour chacun, permet de maîtriser et savourer ce qu'on est en train de faire. Il permet de questionner ses propres gestes, d'en jouir, de les habiter. Mis en avant par les géométries de Sieni, l'objectif de ces dispositifs d'abstraction – passant, on l'a dit, par des procédés de suspension, articulation et pulvérisation du geste – est celle de

---

<sup>29</sup> Voir V. Sieni (éd.), *La trasmissione del gesto*, cit., p. 139.

sortir de la structure du quotidien, du geste mécanique [...] à travers une forme dynamique différente : cela, pour moi, est un acte de liberté. [...] Il est possible d'éclairer le geste quotidien, pour comprendre et faire comprendre comment fonctionne la machine qu'est le corps. La virtuosité s'émette dans le corps, et donne vie à quelque chose d'extraordinaire<sup>30</sup>.

Parler de potentiels articulaires et d'abstraction dans le corps, selon Sieni signifie alors ne pas les désincorporer, mais au contraire se plonger dans un regard extrêmement rapproché sur ses microdynamiques physiques. Le cœur battant de la virtuosité gestuelle et du travail sur la présence demeurent dans le même pan corporel : le prémouvement. La présence des danseurs est vivifiée par un régime d'attention souple et pourtant d'une acuité extrême. Cela implique de revenir à la vision du corps affectant et affecté chez Baruch Spinoza. La danse de Sieni n'est pas entendue comme une super-technique qui irait s'inscrire dans un corps quelconque. La danse, c'est le moyen d'exposer la matière d'une ou de plusieurs subjectivations entrelacées et accumulées avec le temps ; c'est ici que notre investigation critique se complique.

En effet, si l'on prend sérieusement à la fois l'importance de la transmission du geste, et celle de sa réappropriation esthétique par le chorégraphe et les interprètes, il faudra investiguer les traits communs des figures que Sieni compose : une allure hiératique, au bord de l'impersonnel. Des traits subtils, s'inscrivant notamment dans le tonus du corps, plus élusifs lorsqu'on les observe chez les interprètes « piétons », mais plus évidents dans l'allure « mystérieuse » de ses créations en compagnie. C'est pourquoi nous allons approfondir la poétique de la figure chez Sieni.

### **II.2.3 Virtuosités de l'abstraction. *La natura delle cose* (2008) et *De anima* (2012)**

Dans la première partie de la thèse on a vu comment une esthétique de la figure, se superposant ou prenant la place du personnage dans l'incarnation d'une *dramatis persona* hors des modèles de subjectivités modernes, est l'un des caractères communs de la danse postmoderne et du théâtre postdramatique du tournant de ce siècle. Par là, on a vu également qu'elle peut s'expliquer, au niveau des pratiques, par un changement des écologies et des mobilisations de patrimoines techniques préexistants ; en ce sens, la

---

<sup>30</sup> Texte original: « [...] far uscire dalla struttura del quotidiano, dal gesto meccanico [...] attraverso una forma dinamica diversa : questo per me è un atto di libertà. [...]. È possibile dare luce al gesto quotidiano, per capire e far capire come funziona quella macchina che è il corpo. Il virtuosismo si sbriciola nel corpo, e dà vita a qualcosa di straordinario. » Virgilio Sieni interviewé par A. Porcheddu, dans A. Porcheddu, *La diagnosi dell'Umano*, cit., pp. 5-6.

figure partage le même terrain d'expérimentations des pratiques qu'on a nommées *pratiques* de la présence, et de leurs effets sur le regard qu'on a appelés *figurations* de la présence. Ces expérimentations passent par le corps et la perception et on les retrouve également dans les techniques anti-formelles non dansées, dont les pratiques somatiques. Dans ce paragraphe, on essaiera d'éclaircir ce que les notions de figure et de figuration peuvent exprimer du travail compositionnel de Sieni.

Pour ce faire, une digression sur la notion d'image est nécessaire. Virgilio Sieni construit son travail sur la figure d'après une approche explicitement influencée par Aby Warburg, historien de l'art qui, au tournant du XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle, développa une méthode pour étudier l'évolution de la culture iconographique européenne, voire des imaginaires communs fabriquant un tissu culturel incarné et partagé. Considéré comme historien de l'art aussi bien qu'anthropologue des images, Warburg s'est interrogé sur les modalités de survivance et de migration des iconographies au niveau collectif et interculturel. Il est connu pour son atlas illustré sur l'évolution des représentations des divinités classiques<sup>31</sup> et pour ses théories sur la généalogie de l'expressivité dans l'art continental d'après la culture païenne (*Pathosformel.*) Warburg est en outre intéressant en ce qu'il représente un référent important pour les recherches de Georges Didi-Huberman, à son tour une source majeure pour les chercheurs qui ont investigué le sujet de la figure dans les arts scéniques<sup>32</sup>.

Sans le référent de Warburg, on ne comprendrait pas le sens de notions telle que « l'origine » du geste – ou on serait tenté d'y attribuer une tendance essentialiste excessive par rapport à l'usage que Sieni en fait. Bien qu'évoquée dans un contexte performatif qu'on verra tout à fait déterminé par le projet et l'imaginaire du chorégraphe, la pratique « archéologique » du geste « d'origine » qu'il propose repose justement sur une perspective d'inscription et de survivance des images dans la dimension corporelle et de l'imaginaire, où le pré-subjectif et le collectif se rencontreraient. L'atelier en danse – en amateur mais également avec les professionnels de sa compagnie – serait alors le dispositif où s'expérimentent les conditions et méthodes les plus adaptées au surgissement des traces de ces images, et où les formats performatifs tels que les

---

<sup>31</sup> A. Warburg, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, sous la dir. de M. Warnke et C. Brink, trad. it. par B. Muller et M. Ghelardi, Aragno, Torino 2002 (tit. or. *Der Bilderatlas Mnemosyne* [1929] 2000.)

<sup>32</sup> Didi-Huberman a dédié un ouvrage à A. Warburg (G. Didi-Huberman, *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Paris 2002) mais celui-ci est également très présent dans ses autres ouvrages. Voir par exemple G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Les Éditions de Minuit, Paris 1990. On n'aura pas l'occasion d'approfondir ici de la reprise de Warburg par Didi-Huberman. Les chercheurs auxquels nous nous référons sont Enrico Pitozzi et Julie Perrin, dont les essais – respectivement sur la figure et la présence, et sur la figure dans le cadre de la spatialité en danse – sont largement convoqués dans la première partie de cette thèse.

Visitations et les *Agorà* traduiraient à leur tour des architectures archétypiques visant à encadrer au mieux les effets de ces processus. Les histoires des images, des lieux et des gestes sont par conséquent des univers entrelacés et également immanents, saisissables dans la fugacité d'un éclat de contagion kinésique, du pli d'une posture, du jaillissement d'un micromouvement. Ces « éclats figuraux » sont travaillés à travers des procédés d'abstraction par une « plongée » dans la matière, en suspendant ou déconstruisant les automatismes acquis par un écoute sensible profonde<sup>33</sup>. Un travail sur la maîtrise des affections émergeant d'une telle pratique devient par là le contrepoint nécessaire au processus de composition.

Tout comme cette abstraction est bien loin de peindre de pures géométries dans l'espace, les interprètes ne sont pas présentés en soulignant leur Je<sup>34</sup>, en calquant leur rôle sur leur identité sociale individuelle. Les créations de Sieni montrent des séries de « singularités physiques », de modes de relation entre sujet et monde qui ouvriraient sur des univers gestuels « autres » sans figer les interprètes dans des catégories fonctionnelles (dont celle de danseur « normal » ou « autre » ou encore, au niveau moins gestuel que dramaturgique, de « personnage ».) Cet équilibre entre caractère hiératique et reconnaissance, entre condensation métonymique de signifiants culturels et geste ressenti, rigueur partitionnelle et soin de soi et des autres pendant l'exécution sont les éléments résultants de cette recherche et précisément ceux produisant les tensions entre performativité et dramaturgie, subjectivation et plan de mise en scène. Dans les œuvres qu'on a citées, les figures sont parfois porteuses de signes iconographiques, parfois de rôles dramatiques déconstruits mais résonant avec un imaginaire culturel et à la fois une attitude démise, non emphatique, qui souligne de manière quasi brechtienne – dirait-on – un écartement ou bien un étrangeté – voire, la négation d'une identification – de ces *personae* des rôles qu'elles s'assument sur scène. C'est l'ensemble de telles tensions qui, en résumé, confère à la présence si subtile et ineffable des figures une allure captivante, faisant la signature des travaux de Sieni. Ainsi l'usage figural du danseur, d'une part, la mise en évidence des passages, des connexions et articulations des corps dans l'espace de l'autre, sont des traits communs qu'on va retrouver dans les créations en amateurs et en Compagnie. Commençons par ce dernier genre de travaux chorégraphiques.

---

<sup>33</sup> L'analyse de la pièce *Tristi Tropici* (2010) par di Bernardi qui approfondit la poétique du geste « de l'origine » chez Sieni, s'appuie notamment sur une perspective évolutive phylogénique et ontogénique, d'une part, et sur le seuil entre mémoire subjective et collective, socio-culturellement située, de l'autre. Voir V. Di Bernardi, *Cosa può la danza*, cit., pp. 158-167.

<sup>34</sup> Sieni in *Les mots de Virgilio Sieni. Recueillis par Alessandro Leogrande*, dans A. Leogrande (éd.) *Trois Agoras Marseille*, cit., pp. 14-37 (pp. 16, 22.)

Au niveau gestuel, *La natura delle cose* (2008)<sup>35</sup>, première étape d'un triptyque dédié au *De rerum natura* de Lucrèce<sup>36</sup>, est une recherche sur les échos intercorporels de chaque mouvement particulier et c'est un principe articulaire du geste, conduit par une manipulation constante des corps – directe ou par accord kinésique – qui réalise ce plan performatif. Cinq danseurs entrent l'espace vide de la scène, délimité sur les côtés et le fond par des rideaux semi-transparents. Au début, quatre hommes conduisent Vénus, portant un masque de jeune, fille dans l'espace ; ils la font danser en réponse ou en contrepoint de leur propre danse, de sorte qu'elle ne touche jamais directement le sol. Des variations sur cette dynamique – ainsi que des solos de la danseuse – alternent tout au fil de la pièce, mais c'est sur cette partie chorégraphique qu'on va s'arrêter. Di Bernardi, qui nous offre une attentive analyse de *La natura delle cose*, la décrit en tant qu'« interrogation posée à la peau<sup>37</sup> » alors qu'on a vu que, dans la même année, Virgilio Sieni travaille sur *Interrogazioni alle vertebre* (*Interrogations aux vertèbres*), un travail sur les interstices internes du corps. L'auteur continue :

Contrairement à *Interrogazioni alle vertebre* [...] les danseurs [...] travaillent moins sur la carte interne du corps que sur sa membrane externe, sur ses périmètres, sur la définition de figures et d'images qui se détachent de l'épiderme à la manière des *simulacra* de Lucrèce qui se séparent des choses pour voyager dans l'air et entrer dans les organes des sens humains dans l'acte de la perception<sup>38</sup>.

---

<sup>35</sup> Captation vidéo consultée sur autorisation de la Compagnie : couleur, 58'28". Mise en scène, chorégraphie, conception: Virgilio Sieni; collaboration à la dramaturgie et traductions: Giorgio Agamben; avec: Ramona Caia, Nicola Cisternino, Jacopo Jenna, Csaba Molnar, Daniele Ninarello; coutures: Geraldine Tayar; musique originelle: Francesco Giomi; voix: Nada Malanima; lumières: Marco Santambrogio et Virgilio Sieni; structures gonflables: Fly In Baloons srl; masques animaux: Chiara Occhini; prothèses et consultance technique, automates : Giovanna Amoroso et Istvan Zimmermann-Pastikart. Production Compagnia Virgilio Sieni 2008. Début: 22 novembre, Prato, Teatro Fabbricone Teatro Metastasio - Stabile della Toscana. Collaboration à la production: Torinodanza, CANGO Cantieri Goldonetta Firenze. Fiche de présentation disponible sur le site de la Compagnie: <http://www.sienidanza.it/prod.asp?prod=natura>. (Dernier accès: 9 août 2016.)

<sup>36</sup> A suivre, sur le même sujet, Sieni crée *Oro* (*Or*, 2009) et *L'ultimo giorno per noi* (*Le dernier jour pour nous*, 2010.)

<sup>37</sup> V. Di Bernardi, *Cosa può la danza*, cit., p. 149. Le paragraphe consacré à la pièce est *Il corpo tenue* (*Le corps frêle*), pp. 148-156.

<sup>38</sup> Texte original : « A differenza di *Interrogazioni alle vertebre* [...] i danzatori [...] lavorano non tanto sulla membrana esterna, sui suoi perimetri, sulla definizione di figure e immagini che si staccano dall'epidermide alla maniera dei *simulacra* di Lucrezio che si separano dalle cose per viaggiare nell'aria ed entrare negli organi di senso umani nell'atto della percezione. » Ibidem.



1. *La natura delle cose*. Peu après l'entrée des danseurs<sup>39</sup>

Le philosophe Giorgio Agamben, qui a collaboré avec Sieni pour la structuration dramaturgique de la pièce et a donné une traduction personnelle des extraits du poème de Lucrèce qu'on entend au fil du spectacle, confirme dans ses notes<sup>40</sup> la persistance de cette même poétique dans la fabrication des gestes des danseurs.

Selon Di Bernardi, la tension entre énergie magmatique, informelle, de l'intérieur et forme extérieure correspond à celle entre corps et figure. Mais cette figure, à son tour, ne se limite pas au seul épiderme de chaque corps, en étendant au contraire sa présence – ou, pour mieux dire, *s'étendant en tant que présence* – au niveau intercorporel et, par là, dans l'espace environnant. Sans rien cacher de la danse particulière de chaque interprète, par un travail d'accordance et d'imagination complémentaire, l'ensemble produit un corps à soi, dont Venus est l'image-idée<sup>41</sup>, et le désir qu'elle incarne en est le moteur fondamental. Un Corps sans Organes, donc, qui fait échapper des forces ainsi que des qualités formelles (les *simulacra*) en soi à travers chaque structure transitoire qui le compose, qui le fait et le refait au fil du temps<sup>42</sup>. Il s'agit donc, Selon Enrico Pitozzi, d'une esthétique des gradations infinitésimales de présence, non polarisée sur la dichotomie présence-absence mais qui se joue *entre* un « affleurer » et un « disparaître » à la perception<sup>43</sup>.

<sup>39</sup> Toutes les images utilisées dans ce chapitre proviennent des captations vidéo consultées personnellement.

<sup>40</sup> G. Agamben, *Lucrezio. Appunti per una drammaturgia*, cit., p. 15.

<sup>41</sup> V. di Bernardi, *Cosa può la danza*, cit., p. 155.

<sup>42</sup> Voir les considérations sur le Corps sans Organes d'après Antonin Artaud, Jacques Derrida, Gilles Deleuze et Félix Guattari que Michel Bernard fait dans *La création chorégraphique*, CND, Pantin 2001, pp. 65-70.

<sup>43</sup> E. Pitozzi, *Sismografie della presenza*, cit., p. 4. Voir aussi E. Pitozzi, *Della corporeità. Studio sulla scena contemporanea*, « Culture Teatrali : Studi, interventi e scritture sullo spettacolo », n° 23, 2014, pp. 207-237.



## 2. Séquence initiale

Dans ce cas, donc, la présence n'est pas travaillée au sens où Erika Fische-Lichte pense la présence forte. Au contraire, une tension dynamique entre corps et espace est ici à la base des présences figurales – à confronter, si l'on veut, avec le travail de composition et la poétique de Danio Manfredini pour son *Principe Amleto*. Arrêtons-nous, donc, sur les aspects particuliers qui relèvent de ce genre de travail figural.

Très souvent, dans les créations du chorégraphe italien, les corps dansants en quelque sorte vivifient leurs espaces proximales, les interstices qui les séparent : la chorégraphie des corps s'accompagne, donc, de la chorégraphie de l'espace en ce que la qualité gestuelle des interprètes arrive à « restituer » du volume à l'air qui les entoure. En d'autres mots, le travail sur le geste et la relation à l'espace mettent en quelque sorte en avant l'importance de l'espace et de l'air, entendu ici non pas en tant qu'un vide, non plus simplement comme atmosphère, mais plutôt comme matière douée d'un volume à soi. Ainsi, dans cette pièce, l'air est une matière, tandis que le vide ne semble qu'une convention, une idée permettant aux danseurs d'explorer les déséquilibres, de résister ou bien s'adonner au mouvement, en s'abandonnant à la gravité ou tout en suivant de vecteurs et impulsions qui lui arrivent de l'intérieur ou de l'extérieur. En outre, l'air est traité en tant que matière à « creuser » par le mouvement, dont la qualité permet en quelque sorte de traiter l'espace en tant que pli et prolongement des volumes corporels. On retrouve ici les considérations d'André Lepecki, selon qui corps physique et présence du

performeur ne coïncident pas et c'est l'art chorégraphique qui est le plus adapté à souligner et à problématiser cet écart<sup>44</sup>.



3. Un autre moment de danse dans la séquence initiale

Une création plus récente garde des caractères compositionnels proches de ceux qu'on vient de décrire : *De anima*<sup>45</sup>. Il s'agit ici d'une « méditation » sur le mouvement psychique, c'est-à-dire des impulsions de l'âme, depuis la pensée d'Aristote. Ces dynamiques « intimes » ne sont pas rendues de manière littérale, mais par la construction d'allers-retours constants et autonomes en soi. Ils traduisent le désœuvrement dont parle Agamben<sup>46</sup> : leur présence est perceptible car elle est le résultat d'un « excès » de travail centré sur la suspension de toute posture, de tout geste, et sur la mise en évidence – à travers les différents plans articulaires du corps jusqu'à la peau, et encore au delà, dans la kinésphère – de la puissance figurale du geste. Et cette puissance, à son tour, est travaillée de sorte qu'elle se diffracte dans une image prismatique, au lieu de s'incarner dans un personnage ou dans la figure autoréférentielle de l'interprète.

---

<sup>44</sup> Lepecki, André, *Introduction : Presence and Body in Dance and Performance Theory*, in A. Lepecki (éd.), *Of the Presence of the Body, Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004, pp. I-XII.

<sup>45</sup> D'après une captation vidéo d'une performance du 2014 auprès des espaces CANGO à Florence, consultée sur autorisation de la Compagnie : couleur, 67'23". Début : 8 juin 2012. Conception, chorégraphie, costumes: Virgilio Sieni; interprétation et collaboration: Ramona Caia, Giulia Mureddu, Jari Boldrini, Nicola Cisternino, Andrea Rampazzo, Davide Valrosso, Luca Zanni; son : J.S. Bach; couture: Emma Ontanetti; élaboration des coutures: Giulia Bonaldi; chapeaux: Antonio Gatto; éléments scéniques: Chiara Occhini; lumière: Davide Cavandoli; mise en scène: Viviana Rella., Une production Compagnia Virgilio Sieni en collaboration avec la Biennale Venezia, Festival International de danse contemporaine. Une fiche de présentation disponible sur le site de la Compagnie: <http://www.sienidanza.it/prod.asp?prod=deanima>. (Dernier accès: 9 août 2016.)

<sup>46</sup> Voir G. Agamben, *Stanze*, Einaudi, Torino 1997; l'ouvrage est cité par V. di Bernardi dans *Cosa può la danza*, cit., pp. 147-148.



4, 5. Deux séquences de *De anima*

Les arlequins, les figures au visage caché par un masque noir, les danseurs « ordinaires » sont tous des icones, des figures dont la combinaison – à l'aide d'un tissu sonore géré par les danseurs eux-mêmes – crée des nuances de sensations pour le spectateur, comme il arriverait pour l'art pictural. Elles n'ont pas d'identité en soi ; plutôt toutes les figures, dans leur interdépendance, restituent l'idée de l'âme comme principe fondateur du devenir de toute chose, un devenir facetté qui rejette tout finalisme (en reprenant à nouveau Agamben.) Cette idée se fait expérimentable par les gestes précipités et fluides, urgents et pourtant soudainement privés de but et interrompus, qui se succèdent tout au fil de la pièce.



6. Une séquence de *De anima*

Des figures, des présences chargées de signifiants sans tomber dans aucune dramaturgie qui les déterminerait, « un flottement de masques et de présences indéfinissables<sup>47</sup> » sont le résultat de cette vision. Vito di Bernardi parle d'une « technique de l'interruption, du hiatus, de l'éloignement » des éléments de l'œuvre, qui se crée sur la base d'une tension entre circulation d'énergies internes au corps et sa figure extérieure :

une silhouette au contour défini, stylisé, et à la fois un magma matériel habité par une impulsion vitale qui grandit et s'intensifie sans but apparent, sans désir de forme. [...] entre les deux moments, celui de la figure qui s'élève pour sa beauté picturale à la sacralité d'une danse d'icônes, et celui informel et performatif de la dislocation du geste provoquée par une logique autre, toute intérieure au corps, il n'existe pas de contradiction. Les deux moments sont contigus mais non conséquents, car entre eux Sieni place un hiatus, une distance, un concept. Accoster de façon réitérée les deux moments signifie, d'une part, défaire constamment l'image-figure du danseur, en la faisant précipiter dans [la dimension] magmatique, et, d'autre part, empêcher le flux du mouvement informel de produire de l'intérieur, comme dans les processus organiques, une forme à soi et durable<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> « [...] complètement fondues dans le système articulaire, entre poids, forces, effondrements et plis. [...] Figures frêles et chargées d'énergie incontrôlée, parfois à la dérive [constituée par l'] action interne entre l'élan et la sensation du vide, entre l'attente et l'écoute. » V. Sieni, *Journal imprévu du geste*, dans V. Sieni (éd.), *Commedia del corpo e della luce*, trad. par l'Institut Français de Florence et T. Davis, Maschietto Editore, Firenze 2009a, pp. 24-27 (p. 24.)

<sup>48</sup> Texte original: « [...] una silhouette dal contorno definito, stilizzato, e insieme un magma materico abitato da un impulso vitale che si accresce e si intensifica senza scopo apparente, senza desiderio di forma. [...] tra i due momenti, quello della figura che quasi assurge per la sua bellezza pittorica alla sacralità di una danza di icone, e quello informale e performativo della disarticolazione del gesto mossa da una logica altra e tutta interna al corpo, non vi è contraddizione. I due momenti sono contigui ma non conseguenti, perché tra di essi Sieni pone uno iato, una distanza, un concetto. L'accostare in maniera reiterata i due momenti significa, da un lato, disfare continuamente l'immagine-figura prodotta dal danzatore, facendo precipitare nel magmatico, e, dall'altro, impedir al flusso del movimento informale di produrre dal did dentro, come nei processi organici, una forma propria e duratura. » V. Di Bernardi, *Cosa può la danza*. cit., pp. 133-134.

Cette conception est très proche de celle de la figure et notamment de la présence chez Enrico Pitozzi<sup>49</sup>. En continuité avec la prise en charge « du corps qu'on a », d'une part, et d'une esthétique de la figure, de l'autre, abstraction et indétermination semblent donc se condenser dans la suspension du geste, notion-clé du travail du chorégraphe, qui est au fondement de son processus de transmission et de composition chorégraphique, et décrite comme un « dispositif » ou bien un « outil pour désactiver les thématiques » d'une pièce lors de la composition<sup>50</sup>. « La technique – continue le chorégraphe – ce n'est pas quelque chose qui devrait rigidifier la pensée, au contraire. L'effort, c'est de repérer chaque fois dans la technique l'ouverture possible... Comment lier le corps à une éthique, à une esthétique<sup>51</sup>. » L'écart entre le corps et ce qu'il arrive à faire sur scène est donc au centre de l'esthétique gestuelle et de la présence chez Sieni – c'est-à-dire, c'est souvent ce qui travaille le fond du geste des interprètes en tant que hiatus, intervalle. Si, d'une part, est cela très évident dans les projets avec des collaborateurs amateurs ou piétons, le goût pour un corps non héroïque, pour une exécution lucide et pragmatique des partitions est visible dans sa Compagnie aussi.

En la considérant en détail, cette esthétique révèle une origine double, une couche où des traces postmodernistes se joignent à une philosophie matérialiste à matrice classique. Parfois, la transparence du processus de fabrication du geste est ici moins visible – aussi car le travail sur des dynamiques fluides et rapides est ici privilégié par rapport à l'investigation sur la lenteur qu'on va retrouver dans *Visitation Marseille Nord* et dans nombreux passages de *Agorà TUTTI*. Dans le prochain paragraphe on va s'arrêter sur la dimension technique participant à la construction de ce genre de gestualités et de présences. Cela nous offrira également l'occasion pour articuler des réflexions critiques sur les effets concrets de la mise à l'œuvre de cette poétique et pratiques, à partir de celle en amateurs.

#### **II.2.4 Ce que le don fait à la présence. Poétiques et pratiques en amateur**

On a déjà vu dans quel sens il est possible de parler, chez Sieni, d'une poétique de l'amateur, bien que des essais de nommer avec plus de précision les diverses

<sup>49</sup> Voir E. Pitozzi, *Sismografie della presenza*, cit., p. 4 et, du même auteur, *Figurazioni*, cit..

<sup>50</sup> Texte original : « L'idea della sospensione è uno strumento per disattivare i temi, è un dispositivo. » Virgilio Sieni dans V. Di Bernardi, *Virgilio Sieni*, p. 18. Traduction personnelle.

<sup>51</sup> Dans l'originel : « La tecnica non è qualcosa che deve irrigidire il pensiero, al contrario. Lo sforzo è di trovare, tutte le volte, nella tecnica l'apertura possibile... Come legare un corpo, anche, a un'etica. » V. Sieni, *La danza come strumento di conoscenza di sé*, cit..

configurations des interprètes souvent rassemblées par cette notion-univers aient déjà été faits. Il faut en premier lieu surligner qu'une définition en termes exclusivement éthiques de la pratique en amateur – telle que celle centrée sur le don que Sieni propose – résulte efficace et économique dans le cadre des projets de démocratisation « universelle » de la danse que l'artiste revendique. En fait, ce genre de définition apaise, dans un premier temps, la nécessité de considérer les caractéristiques physiques et d'entraînement communes de ces interprètes, se faisant en réalité très évidentes d'un projet à l'autre. Un regard sur la production récente de Sieni dévoile, par exemple, un intérêt particulier pour certaines catégories de danseurs<sup>52</sup> qui, probablement en raison de leur traits physiques et gestuels, représenteraient en quelque sorte « les autres iconiques » du danseur dit normal (ou normé.) Avant de procéder à l'analyse de la poétique de Sieni, une digression est donc nécessaire afin de clarifier l'usage de ce terme.

Isabelle Ginot distingue le *danseur piéton* (d'après le *pedestrian body* de la danse postmoderne américaine) du danseur amateur, en tant que figure créée par la danse institutionnelle pour échapper à ses conventions stylistiques dominantes. Si le piéton incarnerait une naïveté gestuelle, due à une apparente absence d'entraînement « normal », appréciée par les professionnels comme « naturelle et spontanée », les *figures faibles* en représenteraient une nuance encore plus extrême

car de fait, la diversité qu'ils semblent apporter sur scène est loin de refléter ce corps social commun qui précisément les frappe d'invisibilité. Faibles, par provocation, car ils incarnent l'affaiblissement que l'ordre social ordinaire leur impose ; figures, car, bien plus que les piétons ordinaires, ils sont assignés à apparaître, sur scène, comme 'représentants' de la communauté invisible à laquelle les normaux les associent<sup>53</sup>.

La maîtrise des tâches chorégraphiques et la présence des ces figures de danseurs non normés relèveraient d'un ensemble de techniques anti-formelles différentes des répertoires conventionnels. On doit également à Ginot la définition de ce genre d'outillages, inscrits dans une perspective de

---

<sup>52</sup> Cet aspect mériterait une investigation à part, pourtant la grande disponibilité de matériaux vidéo, photographique et de fiches techniques des spectacles sur le site de la Compagnie Virgilio Sieni et de l'Accademia sull'arte del gesto (<http://www.virgilioieni.it>; dernier accès : 20 janvier 2017) tout comme de la Biennale Danza (<http://www.labiennale.org/en/dance/archive/>; dernier accès : 20 janvier 2017) pour citer les sources principales, permet de remarquer comment les enfants et préadolescents sont parmi les amateurs (au sens qui en donne Ginot) et les semi-professionnels les plus souvent invités à participer, tandis que les danseurs sans véritable formation en danse sont souvent âgés ; en outre, celle-ci est la catégorie où l'on retrouve généralement plus souvent des hommes. Il faut en tout cas ajouter que cet intérêt paraît également variable et que dans le cadre des projets courants d'autres tendances se manifestent.

<sup>53</sup> I. Ginot, *Du piéton ordinaire*, cit.. Dans la version italienne, l'extrait se trouve à p.158.

« démocratisation » [de la danse] s'accompagn[ant] aussi du développement de nouvelles méthodologies de travail, qui visent autant à rendre la danse *accessible* aux corps non entraînés, qu'à en renouveler le territoire et étendre les possibles [...] Parmi ces méthodologies nouvelles de la danse, on peut citer les fameuses « tâches » (*tasks*) de Anna Halprin, largement reprises et développées sous de nombreuses formes par les artistes qui travaillent dans son sillage, ainsi que la notion de partition (*scores*.) Les pratiques d'improvisation, de composition instantanée, qui découlent des précédentes, permettent elles aussi de penser la danse indépendamment de la (re)production d'une forme ; enfin, j'ajouterai le champ des pratiques somatiques, qui deviennent une ressource pour les danseurs, et qui outillent leur passage vers des œuvres *processuelles* en se focalisant sur le travail de la perception. [...] Je les nommerai *techniques anti-formelles*, non parce qu'elles manqueraient de rigueur (en réalité, elles sont particulièrement rigoureuses), mais parce que contrairement aux « normes » chorégraphiques qu'Halprin dénonce, elles ne se définissent pas par la production de formes : d'un style, d'un vocabulaire gestuel, de figures repérables qui caractérisent différents styles classiques et modernes. Ce qui les définit, ce n'est pas la forme qu'elles construisent, mais leurs processus<sup>54</sup>.

Or, bien évidemment, ces techniques ont été créées afin de produire des alternatives aux normes chorégraphiques et esthétiques dominantes en danse classique et moderne. Ces mêmes « inventions » postmodernistes ont été ensuite reprises dans des milieux artistiques différents. Surtout, lors de leur « retour » sur les scènes françaises dans les années quatre-vingt-dix du dernier siècle, ajoute Ginot, elles ont souvent été utilisées pour de projets beaucoup moins engagés politiquement. L'usage des pratiques somatiques ne fait pas exception : parfois les « qualités somatiques » semblent être cristallisées dans une esthétique du geste plutôt que considérées plus radicalement du point de vue des processus<sup>55</sup>. On n'ira pas plus loin sur cette question par rapport au travail de Sieni, en se limitant à constater – pour l'instant – que dans son cas l'usage de ces techniques a produit un enrichissement du style d'auteur et, occasionnellement, d'interprète<sup>56</sup>.

Ces aspects poétiques, esthétiques et pédagogiques nous suggèrent que la danse en amateur, dans les projets de Sieni, serait moins une voie complémentaire ou opposée à la danse professionnelle, qu'une des possibles issues d'une réflexion sur la danse comme pratique anti-utilitariste, résistante à l'économie de la consommation. Cet aspect se relie à un discours plus ample et philosophiquement dense qu'on a introduit dans le paragraphe

---

<sup>54</sup> Ivi. Dans la version italienne, l'extrait se trouve à pp.158-159.

<sup>55</sup> I. Ginot, *Discours, techniques du corps et technocorps. A partir, et non à propos, de Conscience du corps de Richard Shusterman*, dans P. Gioffredi (éd.), *A l'arjencontre de la danse contemporaine: porosités et résistances*, L'Harmattan, Paris 2009, pp. 265-293. Voir aussi De Giorgi, *Presenze competenti. Approcci somatici al gesto e dispositivi partecipativi nelle creazioni di Virgilio Sieni e Frédéric Gies*, dans *Divenire amatore, divenire professionista*, cit. pp. 174-203 (175-176, 179, 185-187), consulté sur le site de la Revue : <https://antropologiaeteatro.unibo.it/article/view/6266/6045>. (Dernier accès: 22 janvier 2017.)

<sup>56</sup> Il est donc utile préciser que ce n'est pas du moment que ces techniques sont définies comme « anti-formelles », qu'elles produisent forcément une présence « indéterminée » ; au contraire, c'est Sieni qui trouve dans ces techniques et dans certaines méthodes de travail des moyens efficaces pour atteindre ce genre de qualité. Sur les enjeux politiques en train de se cristalliser – et donc difficilement détectables à cette étape de la recherche de Sieni – il est utile reprendre les considérations sur « l'exploitation du capital émotionnel du sujet » que Laurence Louppe fait dans AA. VV., *Débats*, dans *Age du corps, maturité en danse*, Le Cratère d'Alès Scène Nationale, Alès 1997, p. 22.

précédent avec les mots de Giorgio Agamben, centré sur la notion de désœuvrement<sup>57</sup>. Négliger l'importance de la dimension éthique et affective de la pratique sous-tendue à cette acception de l'amateurisme serait, par conséquent, une erreur grossière. Le discours du chorégraphe sur le don et la non-productivité, accompagné du travail de ses assistants<sup>58</sup>, est préparatoire, si l'on veut, et encadrant la pratique en danse. En dernière instance – on le verra bientôt – il est le premier garant de la création d'une forme particulière d'attention et d'engagement personnel qui, à notre avis, ne serait pas le même dans le cas où les amateurs ne se considéraient pas participants à un projet de valorisation culturelle. Qu'elle soit plus fictionnelle ou effective, la coparticipation de ces danseurs piétons à un imaginaire iconographique commun représente un moteur puissant de l'imaginaire et, en cela, Sieni l'utilise dans le but de transmettre la valence épistémologique de l'art du geste chez ses interprètes. Non seulement : la sensation, pour l'amateur ordinaire, de faire partie d'un univers culturel « élevé » non pas en raison d'habiletés particulières en danse telles qu'on les entend communément, mais pour tel(le) qu'il ou elle est ; la disponibilité, ou bien la volonté d'un chorégraphe reconnu d'apprendre quelque chose d'eux<sup>59</sup> ; l'idée que la beauté d'une iconographie savante se cacherait même derrière les gestes les plus ordinaires – tout cela motive ultérieurement le genre de soin et de « sérieux » avec lequel l'amateur fait ses premiers pas et montre à son maître-chorégraphe ce qu'il ou elle saurait faire. La plausibilité ou, pour mieux dire l'éloquence et la force de leur présence sur scène dévoilent alors une origine performative qui s'engendre en deçà de la performance et permet le jaillissement de la qualité finale de l'ensemble. C'est par ce genre de relation préalablement établie entre Sieni et ses collaborateurs, qui se voudrait « maïeutique » mais qui est en même temps hiérarchique et validante, que cette force affective trouve son origine. On y reviendra à la fin du chapitre.

Par conséquent, il n'est pas étonnant que la forme rituelle, entendue ici au sens laïc en tant que procédure performative, soit au centre du développement de formats tels que les

---

<sup>57</sup> Une référence à la vision et à l'emploi utilitariste du corps duquel Sieni souhaite se détacher est présente dans l'entretien avec Sieni *La danza come strumento di conoscenza di sé*, cit..

<sup>58</sup> Voir L. E. Stasi, *Pour une redefinition...*, cit..

<sup>59</sup> Appartenant à des catégories qui, rappelons-le, ne serait-ce qu'en raison de leur âge, ne se sentent pas habituellement reconnus dans le quotidien, et moins encore lorsqu'il s'agit de formuler des projets ou des pratiques culturelles – au sens large – et en danse – en particulier. Face au corpus de ce chapitre, on parle donc d'une prédisposition à la gratuité qui serait transversale. Dans le cas de *Visitation*, par exemple, on parle de danseuses non entraînées en danse ; dans *Agorà TUTTI*, par contre, les professionnels accompagnant les amateurs sont en réalité des semi-professionnels et ils suivent, eux aussi, un parcours de formation dirigé par Sieni, le Biennale College. Le cas de *Pinocchio – Leggermente diverso* s'écarte partiellement de ce discours, dans le sens où, lors de la mise en scène, Comuniello est pour Sieni un professionnel à part entière. Par contre, aux yeux du spectateur, particulièrement dans les circuits italiens de production en danse, sa figure représente encore une altérité difficilement associable au professionnalisme. On verra que les qualités gestuelles que Sieni demande à ce danseur visent à exposer ce regard stigmatisant du spectateur.

Visitations, les *Agorà* et, plus récemment, les Cénacles et les Exodes. Rituelle est, plus précisément, la conception de la danse en tant que art « archéologique » du geste, « à la Warburg », que chacun de ces genres performatifs met en place de manière plus ou moins différente. La mise en scène d'une forme rituelle est par contre un procédé qui vise à assurer la rigueur formelle en exploitant des « micro-essentialisations » du processus d'invention du geste. Dans cette vision essentialiste du geste « rituel », intention et poétique ne peuvent que coïncider avec, et valider les enjeux performatifs, le côté phénoménique du geste, et ceux-ci sont à leur tour reliés à des systèmes de croyance déjà élaborés et partagés préalablement par le biais du discours de l'artiste<sup>60</sup>.

Si récemment le recours à des thématiques et iconographies de la tradition biblique semblent renforcer la mise en place de ces systèmes de croyance également sur le plan des contenus (bien que hors d'une véritable représentation), ces croyances opèrent avant tout au niveau des instances performatives et, tout comme pour les pratiques somatiques, elles visent à valider certaines représentations du corps, et à le connoter de valeurs universelles<sup>61</sup>. Pour résumer la question – bien que la simplifiant – le système de validation de la pratique en amateur paraît se porter, chez Sieni, sur l'explication du travail en danse comme un travail de remise en jeu d'une culture incorporée. Prendre soin du geste et de l'autre est par conséquent une métonymie du *faire culture*, voire de l'activité antiéconomique de *cultiver*, au sens étymologique, sa propre appartenance à l'évolution collective de la civilisation en déconstruisant son propre habitus. Tel est selon moi le double enjeu des recherches en amateurs chez Sieni : le rapport aux lieux et le caractère suspendu et même « doux » de ses figures, en quelque sorte le chiffre de ses interprètes. On vient de résumer les principes fondateurs de l'approche chorégraphique de Sieni ; maintenant, il s'agira d'en parcourir quelques techniques et méthodes employées afin de travailler cette qualité suspendue, « mystérieuse » et « abstraite » du geste et de la présence, pour ensuite se concentrer sur deux pièces impliquant des amateurs, seuls (*Visitation Marseille Nord*) ou bien en collaboration avec de jeunes danseurs professionnels (*Agorà TUTTI*.) Gaia Germanà donne un aperçu très détaillé des pratiques de transmission et création en atelier, notamment avec des danseurs porteurs d'handicap, danseurs piétons, interprètes occasionnels ou novices. Par l'improvisation libre,

---

<sup>60</sup> On retrouvera les mêmes enjeux dans le travail de Myriam Gourfink, au sein d'une pratique chorégraphique apparemment très éloignée de celle-ci. Cette investigation nous permettra d'approfondir les aspects introduits ci-dessus.

<sup>61</sup> Une tendance qui, significativement, marque également les écrits des fondateurs de plusieurs pratiques somatiques. Voir à ce sujet I. Ginot, *Discours, techniques du corps et technocorps*, cit., ainsi que M. De Giorgi, *Shaping the Living Body. Paradigms of soma and authority in Thomas Hanna's writings*, « Brazilian Journal of Presence Studies », vol. 5, n°1, janv.-avr. 2015, pp. 54-84, consulté sur le site de la Revue : <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/47458/32510>. (Dernier accès: 9 janvier 2017.)

instantanée ou structurée, on vise à « entraîner les personnes à ‘la maîtrise de demeurer dans un espace scénique’ et à une écoute profonde du corps’ » ; ou bien, en observant d’autres danseurs ou le chorégraphe, à ne pas « imiter les pas seulement du point de vue formel mais [à] incorporer une conscience technique qui [...] permet de diriger les énergies du corps dans l’espace<sup>62</sup>. » Une partie du travail au sol est inspirée de la méthode Feldenkrais ; la transmission du geste se fait verbalement, par descriptions, ou bien par « syntonisation en action » : avec les « jeunes danseurs aveugles on communique corps-à-corps, à niveau kinesthésique. » Une autre méthode de transmission, c’est le toucher et une manipulation respectueuse, qui « sert à découvrir des connexions et des possibilités, même extrêmes, du corps et de ses articulations<sup>63</sup>. » Sur la base de ces nombreuses sources, de la danse d’expression à nouvelle danse, de l’héritage de Steve Paxton et des pratiques somatiques aux arts martiaux<sup>64</sup>, dans la fabrication du geste Sieni confère une importance fondamentale à la prise de conscience de la posture d’une part, à la détente musculaire et à l’engagement de l’imaginaire, de l’autre. Sa poétique corporelle et ses approches du geste font à leur tour écho à plusieurs pratiques d’éducation somatique. En outre, elles se fondent sur des notions de « centre » physique et énergétique influencées par le *hara* dans les arts martiaux japonais et sur des plans articulaires du corps dans l’espace qui coïncident avec les *cakra* dans la tradition du yoga<sup>65</sup>. Cette vision du corps et ces choix méthodologiques permettent de diriger la pratique – spécialement avec de personnes non entraînées à un usage particulièrement virtuose ou athlétique du corps – moins vers le renforcement physique que vers le développement de *potentiels articulaires*, en termes corporels ainsi que fictionnels :

Ainsi, une puissante valeur mythopoïétique du corps émerge-t-elle, un processus de se faire et de se défaire sur la base de structures d’ « appartenance » à une culture [...] L’acte de la compréhension,

<sup>62</sup> Texte original: « Non si tratta di imitare solo formalmente quei passi ma di incorporare una consapevolezza tecnica che permetta di dirigere le energie nel corpo e nello spazio. » Sieni cité par G. Germanà, *In ascolto, verso un Atlante del bianco. Nuovi danzatori sulle scene dello spettacolo contemporaneo*, dans «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni », n° 1, décembre, pp. 121-152 (p. 138), consulté sur le site de la Revue: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/2501/1871>. (Dernier accès: 9 août 2016.)

<sup>63</sup> Texte original: « [...] la manipolazione serve a scoprire connessioni e possibilità anche estreme del corpo e delle sue articolazioni. » Ivi, pp. 141-142.

<sup>64</sup> Sur ce sujet voir Di Bernardi, *Virgilio Sieni*, cit., et *Cosa può la danza*, cit. ; G. Germanà, *In ascolto*, cit. ; R. Mazzaglia, *La danza delle lucciole. Oralità e trasmissione nell’opera di Virgilio Sieni*, « Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni », n° 1, décembre 2011, pp. 91-120, consulté sur le site de la Revue: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/2509/1879>. (Dernier accès: 9 août 2016.) De la même autrice, voir aussi *Virgilio Sieni*, cit..

<sup>65</sup> V. di Bernardi, *Cosa può la danza*, cit., pp. 142-143, 145.

appartenant à la vision, devient donc l'élément porteur et inséparable de la formation et de l'éducation corporelle<sup>66</sup>.

En d'autres termes, l'entraînement physique et le développement de conscience corporelle sont les deux facettes du même travail, plus motivé par une recherche de multiplicité, diversité, variation gestuelle que par la construction de corps athlétiques, uniquement préparés à réaliser les projets chorégraphiques. Le degré d'autonomie esthétique peut varier d'un groupe ou bien d'un danseur à l'autre, mais quoi qu'il en soit, les matériaux élaborés dans le parcours en atelier passent par diverses étapes de raffinements et réajustements. Les garants de ce passage – qui ressemble à celui du geste « populaire » vers une la culture « élevée » – sont d'abord les assistants professionnels et, ou, les volontaires recrutés sur place, et au final, le chorégraphe lui-même. Lara Stasi et Gaia Germanà montrent combien la contribution de ces figures auxiliaires – les assistants – est essentielle pour le développement du parcours d'apprentissage et pour la bonne réussite des performances<sup>67</sup>. En effet, le plus souvent (et en raison des multiples projets qu'il suit simultanément), Sieni n'est présent aux ateliers que tout au début, puis surtout dans les derniers jours avant le spectacle, où il travaille à la mise en scène. A l'aide des méthodes et pratiques qu'on vient d'esquisser, il s'agit dès le début de créer une ambiance détendue et accueillante afin de faciliter la participation des amateurs les plus timides ou inhibés. Cette atmosphère, à l'aide des discours poétiques de l'artiste – notamment ceux concernant la portée éthique et même « spirituelle » du geste, ainsi que le soin dans la prise de contact avec l'autre – ne prescrit pas forcément le genre de gestes à produire ; néanmoins elle invite à privilégier des gestes souvent lents, des contacts souples, et à s'engager dans des moments de partage « intimes. »

L'intervention de Sieni varie selon le contexte. On passe d'une simple mise en place de tâches performatives juste avant la performance, n'exigeant pas de répétitions mais confiant plutôt la vitalité de la pièce aux effets et aux aléas d'un dispositif semi-ludique, comme dans le cas de *Abbracci* (2015), ou encore d'une organisation élémentaire des groupes dans l'espace avec quelques répétitions juste avant la mise en scène (*Altissima Povertà*, Bologna 2015), jusqu'à des parcours plus structurés tels ceux décrits par Germanà et Stasi, et ceux des pièces qu'on va bientôt analyser. Quelque soit le procédé

---

<sup>66</sup> Texte original : « Emerge così una forte valenza mitopoietica del corpo, un farsi e un disfarsi sulla base di strutture di "appartenenza" ad una cultura. [...] L'atto di comprensione, appartenente alla visione, diviene qui l'elemento portante e inscindibile dalla formazione e l'educazione del corpo. » Sieni dans R. Mazzaglia, *Virgilio Sieni*, cit., p. 153.

<sup>67</sup> Voir L. Stasi, *Pour une rédefinition...*, cit. ; G. Germanà, *In ascolto...*, cit.

de création, en tout cas, cette phase « tardive » de l'atelier paraît le véritable moment d'inscription de la présence du chorégraphe – voire de son imaginaire et de sa gestualité – dans la matière partiellement travaillée par les danseurs avec les assistants. Un portrait efficace de ce passage fondamental est donné par Laura Stasi, qui a suivi les travaux pour la mise en scène de *Altissima Povertà* à Turin en 2016 :

le travail de Sieni réside dans un accompagnement des mouvements à travers des suggestions sur la qualité du geste et sur « comment organiser le corps. » Il a posé son attention surtout sur les transitions, les déplacements. Avec ses indications, c'est comme si Sieni prolongeait les intentions du geste des interprètes. Il a donné des indications aussi en se servant de son corps et de la proximité des corps entre eux. En faisant les mouvements avec les danseurs amateurs, il a prolongé la dynamique spontanée dans un geste. Il s'agit toujours de simplifier des gestes déjà très simples, comme s'allonger au sol, s'appuyer sur l'autre, lever un bras, trouver le parcours le plus simple pour arriver à toucher l'autre. Dans ces déplacements, il les invite à affiner sa sensibilité, percevoir les « transitions du corps » et le rapport entre une extrémité et l'autre. Faire une transition signifie pour lui sentir la répercussion de tout mouvement sur le corps entier et aller voir comment de tout mouvement en découle naturellement un autre dans la dynamique du fonctionnement structural du corps<sup>68</sup>.

Le geste du chorégraphe s'inscrirait donc en tant que prolongement du geste esquissé par le danseur. Le même principe est à l'œuvre dans *Visitation Marseille Nord* et *Agorà TUTTI*. Dans ces moments se jouent les dynamiques de pouvoir qui ouvrent la voie à un devenir de l'œuvre marqué par le travail d'invention des interprètes, ou bien par *le remaniement* de leur travail de la part du chorégraphe. Dans l'instable alliance qui viendrait d'influences réciproques, de l'entrelacement de gestes, de ces extensions que le chorégraphe opère sur le matériau des danseurs, prend vie la force – la présence – des pièces. Le plus souvent, en tout cas,

Ce que l'on voit, c'est une réappropriation, par le corps des amateurs, de l'imaginaire de Sieni sur le corps en général, un imaginaire très intellectuel et humaniste, proche de la pensée de la Renaissance. Le chorégraphe va composer une idée du corps qui dépasse les limites de la danse et implique tous les arts et surtout l'architecture, domaine dans lequel il emprunte la construction du paysage et de la ville pour l'appliquer à la danse<sup>69</sup>.

Cela veut dire que ces pièces n'auraient probablement la force d'affection qu'elles montrent sans l'infiltration du charisme de l'artiste non seulement dans l'enveloppe discursive, dont on va parler à la suite, mais d'abord dans l'imaginaire culturel-identitaire, figural, et géographique des danseurs. Cette dernière partie du chapitre retrouve les

---

<sup>68</sup> L. Stasi, *Pour une redéfinition...*, cit., p. 55.

<sup>69</sup> Ivi, p. 21.

enjeux de cet dialogue tensionnel entre travail du danseur et imaginaire du chorégraphe. On va les regarder en détail à partir de milieux situés, ce qui nous permettra de tirer quelques dernières considérations sur le rôle des spectateurs et, plus en général, de la réception dans la pratique en amateurs de Virgilio Sieni, notamment face à un cadrage délibérément non neutre qui est celui des espaces urbains.

### **II.2.5 Ecoute, toucher, regard intérieur : les fondamentaux interkinésiques de la danse. *Visitation Marseille Nord (2011) et Agorà TUTTI (2013)***

En particulier avec les danseurs non entraînés et dont la collaboration est occasionnelle, Sieni donne une grande importance au toucher dans le développement du matériel chorégraphique et surtout dans la création d'un accord ou *accordanse*, un lien empathique et kinésique qui provoque des états corporels de résonance. Il s'agit aussi d'un moyen de donner à voir des présences qui dépassent les corps particuliers de chaque interprète et habitent les interstices de l'espace où elles dansent<sup>70</sup>. Dans la fabrication du geste il existe donc une sorte de regard intérieur, que l'approche somatique du mouvement et du toucher ainsi que certaines pratiques d'improvisation aident à développer. On peut le reconduire à une forme d'écoute proprioceptive, d'une part, et à l'auto-affection<sup>71</sup>, de l'autre :

Généralement toutes les actions naissent de l'observation des gestes marginaux. [...] Nous préparons le corps en cherchant à déplacer la concentration, la conscience, sur d'autres choses. [...] moi je regarde les interprètes, je leur dis quelque chose et eux commencent à cacher des réactions, comme si c'était des tics cachés du corps. C'est là que je commence, avec un travail très tenu. De cette façon naît un archipel de microdynamiques et de postures : [...] moi je ne fais rien d'autre que les diriger en ce sens. Naît alors une chorégraphie extrêmement mystérieuse, mais au moment où elle naît, avec cette attention sur eux [...], je tends à porter leur conscience également sur le regard, sur comment ils observent le geste qu'ils accomplissent et sur la mémoire du mouvement, donc très souvent ces actions sont quelque chose qui les ramènent à une totalité de présence. [...] Ils se demandent « que suis-je en train de faire ? », mais ils jouent, c'est pour cela que de jour en jour ils affinent leur qualité de

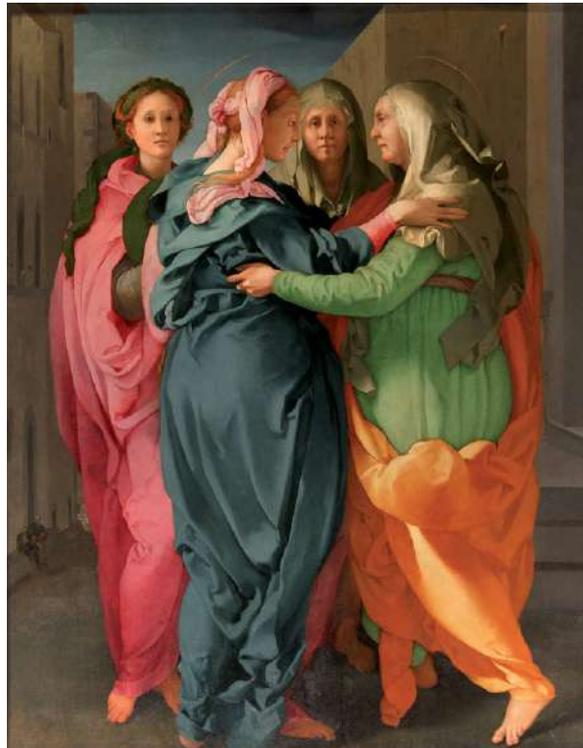
---

<sup>70</sup> « [S]avoir toucher l'autre d'une certaine manière, en des points particuliers, en indiquant où mais en me laissant aussi guider par leurs premiers instincts ; tout ceci donne vie à un système de communication et d'informations réciproques. [...] avec une pratique liée au toucher, avec une attention portée au mouvement à travers le regard qui se porte sur le corps de l'autre, on arrive à une approche différente avec la personne. » Sieni dans *Les mots de Virgilio Sieni*, dans A. Leogrande (éd.), *Trois Agoras Marseille*, cit., p. 34.

<sup>71</sup> Michel Bernard désigne l'auto-affection comme dynamique « inhérente à chaque sensation, à la fois nécessairement active et passive, [qui] est toujours une manière de faire surgir un reflet virtuel, un simulacre d'elle-même porteur d'une certaine jouissance, autrement dit de susciter en quelque sorte 'en creux' ou 'en abyme', au sein de notre corporéité, la présence d'une altérité fictive et anonyme. » M. Bernard, *De la création chorégraphique*, cit., p. 99. En ce sens, l'auto-affection ou la présence à soi serait aussi considérable comme modalité somatique d'attention selon la définition – déjà citée – qu'en donne Csordas dans *Somatic Modes of Attention*, « Cultural Anthropology », vol. 8, n° 2, mai 1993, pp. 135-156 (p. 138.)

la mémoire sur le geste, jusqu'à ce que le mystère irrigue la concentration portée sur d'autres choses, sur le geste même, par rapport au regard. C'est alors qui commence à émerger quelque chose lié non seulement à leur mémoire, mais aussi au présent, au rapport avec l'autre<sup>72</sup>.

Cela est très visible dans *Visitation Marseille Nord* (2011), un quatuor créé avec des citoyennes âgées de la ville et de la province marseillaise<sup>73</sup>. Cette performance ne constitue pas un événement unique et renvoie, au contraire, à un dispositif performatif – la *Visitation* – que Sieni a adopté en plusieurs occasions dans la programmation liée à divers lieux du centre ville et de la banlieue (dont le Théâtre Le Merlan, La Bastide de la Magalone et la Cité Radieuse de Le Corbusier.) En outre, il est conçu en continuité avec un ensemble d'autres *Visitations* qui se déroulent également à l'intérieur du Palais Carli, le Palais des Arts de Marseille.



7. Pontormo (Jacopo Carucci), *Visitazione* (1528-30), Propositura dei Santi Michele e Francesco, Carmignano, Italie. Ce tableau fait partie des références principales des *Visitations* de Sieni

<sup>72</sup> V. Sieni, *Les mots de Virgilio Sieni*, cit., p. 20.

<sup>73</sup> Chorégraphie et conception : Virgilio Sieni. Interprètes : Antoinette Bonito, Martine Brignoli, Marie De La Rosa, Barbara Sarreau. D'après une captation vidéo inédite consultée sur autorisation de la Compagnie, non datée, couleur, 20'09". Sur ce projet voir A. Leogrande (éd.), *Trois Agoras Marseille*, cit., notamment pp. 52-55, 60.

Cette pièce est donc une des ramifications d'un projet qui vise à revisiter, ré-habiter ce lieu historique. Le dispositif Visitation influence à la fois les instructions pour l'improvisation, à l'origine de la composition, et la configuration esthétique de la mise en scène. Il s'agit, dans les intentions de l'artiste, de visiter les gestes d'autrui en les explorant sur soi, ainsi que d'entrer en résonance avec les lieux où la performance se déroule. Par là, la globalité de la pièce est marquée par une forme précise d'écoute<sup>74</sup>, mais également par des choix gestuels dont les référents esthétiques sont également explicites<sup>75</sup>.



#### 8. Début de la *Visitation*

Cette « brève cérémonie » dansée porte sur la rencontre en traversant cinq phases : « regard, rapprochements, création d'une constellation gestuelle sur la tactilité, le jeu, l'abandon<sup>76</sup>. » Dans la bibliothèque du Palais, les quatre femmes se rassemblent autour d'une petite table, se lancent des regards surpris, affectueux, et se servent du thé dans une théière ancienne. Le thème de la rencontre, du partage et de la ritualité ordinaire, par contre, n'est qu'une image faisant prémisse. A la suite, en séquences lentes, elles dansent en formant des figures abstraites, souvent fondées formant souvent des chaînes de des

<sup>74</sup> Par les mots d'Isabelle Ginot, « une écoute centrée sur l'intersubjectivité [qui contribue] à rendre au sujet l'*autorité* sur ses propres sensations. » I. Ginot, *Ecouter le toucher : Des pratiques corporelles pour de personnes vivant avec le VIH – le récit d'une expérience*, « Tempus - Actas de Saúde Coletiva », n° 5, vol. 1, 2011b, pp. 257-271 (p. 260), consulté sur le site du Département Danse de l'Université Paris 8 : [http://www.danse.univ-paris8.fr/liste\\_documents.php?th\\_id=3&sorting=ONLINE](http://www.danse.univ-paris8.fr/liste_documents.php?th_id=3&sorting=ONLINE). (Dernier accès : 3 mars 2017.)

<sup>75</sup> Avant de devenir un dispositif, la *Visitation* (en italien, *Visitazione*) est un sujet de la peinture religieuse de la Renaissance, un imaginaire visuel très fort pour l'artiste. En 2005, Sieni crée sa première *Visitazione*, dont la référence explicite est la peinture de Pontormo (1528-1530,) sur la visite de Marie à Sainte Élisabeth (voir la figure 7.) On retrouve cette même source iconographique dans la pièce de 2011. Dans la poétique de Sieni la *Visitation* est entendue en termes laïques ; néanmoins, ses origines confirment l'attraction de l'artiste pour la forme cérémoniale et pour un geste transcendant le quotidien. Voir V. De Bernardi, *Virgilio Sieni*, cit., et V. di Bernardi, *Cosa può la danza*, cit.; R. Mazzaglia, *Virgilio Sieni*, cit..

<sup>76</sup> Sieni dans A. Leogrande (éd.), *Trois Agoras Marseille*, cit., p. 60.

bras, sur l'abandon ou le soutien du poids de l'autre. Les séquences se créent d'abord par de petits gestes, puis en couple et aussi en groupe.



9, 10. Les tableaux composés par les danseuses

Dans le silence qui entoure la pièce, les interprètes se conduisent dans une synchronie non rigide, en *accordanse*, en gardant un regard empathique et attentif, qui construit une véritable architecture virtuelle de l'espace du mouvement. Le regard devient ainsi un repère chorégraphique et « cartographique » de l'espace à habiter ; cela permet que tout au fil de la performance, entre l'enchaînement lent des figures qu'elles composent et les pauses, ou passages entre chaque tableau vivant, les danseuses maintiennent la même tension souple et évoquent la même ligne temporelle tirillée, presque une dimension achronique. Leur regard est un geste en soi, nourri d'une intimité développée au cours du processus de création et se reflète dans un toucher stable et délicat, qui connaît les

nécessités des corps des autres. Celle-ci se met en avant dans ce travail sur la lenteur, un genre de stratégie adopté souvent par Sieni avec les danseurs non entraînés<sup>77</sup>.

On peut alors comprendre la dimension pleinement technique de la présence dans le travail de Virgilio Sieni. En premier lieu, parce que l'aspect pédagogique et les dynamiques de l'apprentissage impliqués se font ici explicites. Deuxièmement, parce que dans la cristallisation du dessin chorégraphique, la présence se produit en spatialité imaginaire qui se place au fond du projet gestuel dans son ensemble et arrive ainsi à affecter également la perception des danseurs de leur propre image corporelle<sup>78</sup>. Elle réside alors comme ressource non cristallisée, multiple, interpersonnelle et ouverte à l'interférence avec d'autres. Mais elle génère aussi un lieu, une couche relativement stable où on peut la repérer et la travailler : c'est l'interstice où le geste qui émerge trouve son temps, sa saveur, ses affects, sa mémoire. Un lieu familier et familial, le *oikos* de la danse, s'étendant du prémouvement à l'image consciente du corps ; un *oikos* qui se fait pourtant mystérieux lorsque par les chemins de la chorégraphie il provoque une relation inédite entre sensations, affections, temporalité et geste.

Il est important pour un danseur de pouvoir s'affranchir d'une structuration, d'une routine, à travers des codes, d'autres gestes, et entrer dans une dimension du don. En même temps cela peut devenir autoréférentiel, une fin en soi, à moins que le code ne porte à une recherche attentive du rite, du protocole, de l'extase [...] il est en revanche fondamental de concevoir une technique qui permette de débusquer dans chaque instant, dans chaque moment de la vie, la possibilité de transcender, de transgresser et donc de transfigurer ce geste, ce mouvement. [...] Pour cela je suis toujours favorable à une idée de suspension, il faut toujours laisser le geste très secret. [...] créer un trait d'union avec tout ce qui possède une « autre » décodification, non narrative ou simpliste du geste, et les emmener à réfléchir sur la reconnaissance du non abstrait, des poids, de la gravité, des plis, des regards<sup>79</sup>.

Cette dimension semble résonner avec la notion de « sous-partition » de Patrice Pavis, son modèle esthétique du prémouvement étant influencé par les théories et l'imaginaire du corps-esprit d'Eugenio Barba. Pourtant notre analyse – on l'a anticipé dans la première partie de la thèse – se relie plutôt aux études de Hubert Godard et de Michel Bernard sur la corporéité. La dimension perceptive et affective de la présence réside dans une couche pré-identitaire et un contexte situé, tandis que la sous-partition pour Pavis et le

---

<sup>77</sup> Le rapport que la lenteur provoque entre geste et temporalité est au centre de la poétique (ainsi que de la plupart des pratiques) du projet *Arte del gesto nel Mediterraneo* (*Art du geste dans la Méditerranée*), dont on va considérer la pièce *Visitation Marseille Nord* (2011.) Voir A. Porcheddu, *La diagnosi dell'Umano*, cit., p. 16.

<sup>78</sup> Voir S. Gallagher, J. Cole, *Body Image and Body Schema in a Deafferented Subject*, dans D. Welton, (éd.) *Body and Flesh: A Philosophical Reader*, Oxford, Blackwell, 1998, pp.131-147 (p. 132.)

<sup>79</sup> Sieni dans *Les mots de Virgilio Sieni*, cit., p. 22.

prémouvement pour Barba renvoient respectivement au régime sémiotique du signifiant-signifié et à une conception universelle du registre pré-expressif, où le geste émerge<sup>80</sup>.

L'*Agorà TUTTI* permet de préciser d'autres détails sur ce travail. La création de la pièce implique, pour Sieni, la responsabilité *du choix* : créer une configuration cohérente par rapport aux différents modes d'intervention proposés au cours de sa résidence à la Biennale Danza. Une question dont l'enjeu politique se fait explicite et s'expose au risque de se traduire en normalisation. Probablement en réponse à cette problématique, dans la création pour un ensemble nombreux et varié Sieni trouve très importante l'interaction entre danseurs professionnels et « piétons. » D'ailleurs, il estime le dialogue avec d'autres formes d'habileté, de fragilité, d'autres images et techniques du corps parmi les compétences du danseur. Ce qui implique un engagement pour tous à s'ouvrir à des dynamiques et vocabulaires gestuels inédits.



11. L' *Agorà TUTTI* à Venise

La performance qu'on va considérer a lieu en 2013 au *campo San Maurizio*<sup>81</sup> à Venise ; elle aussi met en place un dispositif repris en plusieurs circonstances. La pièce rassemble danseurs et danseuses de la formation professionnelle *Biennale Collège* autant que de nombreux amateurs, et retravaille des recherches déjà conduites et performées

<sup>80</sup> Voir P. Pavis, *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan Université, 1996 ; E. Barba, N. Savarese, *L'énergie qui danse. L'art secret de l'acteur*, Montpellier, L'Entretemps, 2008 (tit. orig. *L'arte segreta dell'attore*, 1996); Sur l'aspect pré-identitaire des affects et des percepts voir aussi G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, cit., pp. 154-188.

<sup>81</sup> Performance de la Biennale College du 30 juillet 2013. Chorégraphie : Virgilio Sieni. Musique: Daniele Roccato. Interprètes : Antonio Abatangelo, Kathleen Delaney, Irene Fiorentini, Isabella Giustina, Ming Yiu Leung, Laura Giovanna Matano, Miriam Napoli, Valeria Puppo, Sabrina Rigoni, Alessia Sacco. Avec la participation de: Margherita Calefati, Viviana De Angelis, Ezio De Vecchi, Giuseppe Franceschi, Fosca Grespi, Giampietro Lazzari, Bruna Marazzato, Isabella Mirisciotti, Linda Pellegrin, Camille Rossetto, Giulia Tonolo, Mara Vian, Carla Vimercati, Irene Vio. Assistants au projet: Simone Basani, Helen Cerina, Gaia Germanà, Ariadne Mikou, Elisa Mucchi, Lara Russo, Francesca Beatrice Vista. D'après une captation vidéo disponible auprès de l'archive de la compagnie et en ligne sur Youtube : [https://www.youtube.com/watch?v=6BUMzWTqH\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=6BUMzWTqH_Y). (Dernier accès : 10 août 2016.)

séparément. Au son d'un violoncelle joué en marge de la scène – l'espace du *campo* entouré par les participants et par des habitations au fond – les danseurs quittent leurs places parmi les spectateurs et se rassemblent. L'orientation de l'espace reproduit partiellement la frontalité du théâtre, pourtant trois facteurs en limitent l'effet de distanciation : la fluidité du projet chorégraphique, la visibilité mutuelle entre danseurs et spectateurs, leur lien familial et affectif. Sieni choisit de ne pas accrocher les mouvements des danseurs à la musique et de les organiser en groupes, qui occupent l'espace parfois ensemble, parfois en laissant la place à d'autres sans sortir de la scène. Le rythme est soutenu, car la « foule » dansante avance en courant ou en marchant rapidement entre les séquences. Les groupes changent souvent leur composition et direction, en créant ainsi d'autres flux qui suivent la dynamique des gestes. Parfois ce vortex se suspend et dévoile des lents pas de deux entre seniors et jeunes fils, ou de jeunes danseurs du Collège qui dansent en suivant les gestes des « amateurs piétons. » Comme pour la *Visitation*, le toucher et le soutien du poids de l'autre, l'entrelacement dynamique des corps et la création de figures en *dés-équilibre* sont très présents ; cependant le recours aux tableaux vivants est presque exclu dans le plan dramaturgique. Voyons, alors, quelques traits intéressants concernant les présences gestuelles de cette pièce. Ce qui nous intéresse particulièrement, c'est que cette *Agorà TUTTI* s'appuie sur une esthétique de l'ordinaire assez visible, d'empreinte postmoderne (un choix qui s'étend des costumes au large recours à la marche, à la course et aux sauts), ce qui ne simplifie pas la tâche de donner à percevoir la « suspension », le « mystère », la « ritualité » du geste.





12, 13. En haut : séquence en groupe ; en bas : pas de deux

En premier lieu, le dispositif de création vise à ce que subjectivation de gestes et modes de coexistence se fabriquent dans le parcours d'apprentissage et de création. Ensuite, la partition chorégraphique permet que ces genres d'écologies de relations avec la chorégraphie et entre les interprètes mûrissent au cours de la performance elle-même, sur la base du travail précédant. En ce sens aussi, Sieni parle de transmission du geste<sup>82</sup>. Deuxièmement, ces transformations qualitatives des relations entre partenaires et avec le matériau chorégraphique sont consciemment données à voir – *mis en présence* – par la chorégraphie. Pendant la performance, en amplifiant l'accordance qui soutenait le processus de transmission en atelier, la chorégraphie elle-même (à l'aide de nombreuses séquences à improvisation structurée) permet l'émancipation de la danse du point de vue de la reproduction formelle. Cela se fait en convoquant les affects en tant qu'éléments ou bien forces motrices de la partition. C'est ainsi que se déclenche une *migration gestuelle*<sup>83</sup>, une circulation des affects parmi tous les participants à l'événement, la force fondamentale que Sieni recherche dans ses créations. Ce n'est pas un hasard, donc, si l'artiste construit une architecture événementielle au caractère presque festif, pour célébrer le parcours de re-connaissance réciproque qui fait écho aussi à ce qui vivent les spectateurs, très souvent proches ou intimes avec les interprètes. L'ensemble de ces éléments *chorégraphiés* permet de défaire les tendances normatives du dispositif de représentation et de soutenir la matière affective travaillée par les danseurs, au lieu de s'accrocher sur une autonomie formelle « autoréférentielle » de la pièce.

<sup>82</sup> Voir la note 1.

<sup>83</sup> C. Noland, S. A. Ness (éds.), *Migrations of Gesture*, cit..



14. Un moment d'immobilité dans la performance

Tout en gardant des enjeux chorégraphiques distincts, *Visitation Marseille Nord* et *Agorà TUTTI* donnent à voir un processus de création et des résultats similaires<sup>84</sup>. Dans les deux cas, la construction des séquences dansées se produit d'abord par les participants eux-mêmes au cours des ateliers, en couple ou en petits groupes. Cette première phase de composition est réalisée à partir de gestes habituels, parfois involontaires, et par leur transformation. Seule l'individuation de repères pour le développement des séquences – comme des images et des souvenirs – ou bien encore la familiarisation des danseurs avec les indications pour l'improvisation est conduite, au début, par l'artiste et ensuite par ses assistants. Un toucher léger, à l'écoute, joue un rôle essentiel dans cet accompagnement ; il arrive, en effet, que le registre verbal ne demeure que comme supplément à ce soutien physique pour la composition des gestes<sup>85</sup>. Tels sont les traits les plus récurrents de la pratique d'inscription gestuelle qu'on vient de problématiser et que Sieni met en place par rapport au travail de ses danseurs.

La deuxième étape, la cristallisation des dessins chorégraphiques très précis dont Sieni se charge, n'arrive que dans la phase terminale de ce travail. Cela veut dire, généralement, dès que le discours gestuel a mûri, que les performeurs ont acquis une certaine aisance avec les chorégraphies et qu'ils ont intégré le style proposé par Sieni dans leur modalité de conduire la performance. L'intention du chorégraphe est de garder, à l'intérieur de la pièce, les mouvements et les éléments affectifs découverts en atelier qui sont significatifs pour les danseurs. Au moment de figer les matériaux chorégraphiques, ceux-ci

<sup>84</sup> Pour approfondir les démarches de transmission et de création en atelier avec les « non professionnels », on renvoie à nouveau G. Germanà, *In ascolto*, cit., pp. 121-152. Pour la poétique de ces projets, voir notamment A. Leogrande (éd.) *Trois Agoras Marseille*, cit. et V. Sieni (éd.), *Marseille. Carnet physique de voyage*, cit..

<sup>85</sup> Un aperçu de cette méthode de travail est visible dans une des vidéos promotionnelles de la Biennale Danza 2013 : <https://www.youtube.com/watch?v=SzPeszx751s>. (Dernier accès : 12 août 2016.)

fonctionnent en tant que supports pour la mémoire. En même temps, ils sollicitent la création d'un sens intersubjectif du mouvement et un goût, un plaisir personnel des danseurs qui influence leur mouvement. Par là, l'exécution restitue aussi l'espace intime de redécouverte et de fabrication du geste, ce dernier ayant été *suspendu* de son usage ordinaire.

L'enjeu de la chorégraphie pour Sieni est donc la mise en évidence – par leur extension – des passages et des transformations d'un mouvement à l'autre, où la participation et le goût du danseur se font perceptibles. Cet enjeu consiste donc à la mise en avant, par rapport à la forme parfaite de la chorégraphie, des individus qui se l'approprient, et de tout ce que les gestes, à leur tour, travaillent et transfigurent au sein de l'exécution. Prémouvement, mémoires et affects sont par conséquent au cœur de cette configuration et de la pratique qui la soutient. Dans cette phase on mobilise et on met en évidence, les aspects affectifs dans la qualité des gestes et des présences – ainsi qu'on l'a évoqué au début de ce chapitre ; ce procédé implique l'accumulation de matière sensible qui amplifie l'intensité des présences :

Rien de définitif, ou d'universel, mais seulement quelque chose qui se construit continuellement et se reconstruit dans la contingence des différentes structures des sentiments (*structures of feeling*, comme les a appelées Raymond Williams.) De temps en temps, alors, cette carte [chorégraphique] peut être un inventaire d'actions intersubjectives qui mettent en œuvre le toucher, la vue, l'ouïe pour mettre en scène joie ou désespoir, peur ou sentiment de sécurité, partage de précarité et de faiblesse. Les structures des sentiments du présent remplissent des territoires et des espaces d'émotions, de plaisirs d'expériences éphémères qui circulent de l'individuel au politique<sup>86</sup>.

En même temps, les danseurs sont plus ou moins explicitement incités à garder une attitude introvertie, démise, non emphatique. Voici la coïncidence entre poétique et sens de la fabrication du geste<sup>87</sup> que Sieni recherche. Elle s'inscrit dans l'imaginaire des danseurs – on l'a vu – à l'aide du discours poétique, mais aussi par des stratégies opératives, dont la manipulation et l'engagement de la perception, l'improvisation et encore l'évitement des répétitions in situ et la préparation affective et perceptive des danseurs en atelier.

Tout comme pour l'inscription de sa présence dans les plis du geste il y a ensuite, dans son travail, également une poétique de l'habitation des lieux. Pour les danseurs ces lieux,

---

<sup>86</sup> S. Adamo, *Une petite carte des sens*, dans A. Leogrande (éd.) *Trois Agoras Marseille*, cit., pp. 44-46 (p. 44.)

<sup>87</sup> Sur cette notion par rapport au travail de Sieni voir V. di Bernardi, *Cosa può la danza*, cit., p. 139; M. De Giorgi en donne une vision similaire, en reprenant l'ouvrage de C. Noland, S. A. Ness (éds.) *Migrations of Gesture*, cit., dans *Presenze competenti*, cit., p. 176.

avant d'être ceux effectivement aménagés en vue de la mise en scène, sont des paysages iconographiques et urbains mis en forme par des récits ou des suggestions du chorégraphe. Dans la période finale du projet, voire une fois conclu le travail introductif avec les assistants, l'imaginaire et le geste sont travaillés en relation à ces éléments visuels et spatiaux exclusivement par le biais du chorégraphe, qui le plus souvent n'explique pas quelles sont ses références. Cette présence aux lieux est donc une conséquence de l'inscription de la présence (voire du charisme) du chorégraphe dans les corps de ses interprètes ; l'écart ou l'intervalle entre les lieux, jusque là imaginés, et le véritable espace accueillant la performance, contribue à créer la présence suspendue de ses pièces, qui enracinée dans une dislocation de l'imaginaire par rapport à l'espace à habiter sur l'instant. C'est par l'attention, l'écoute, le soin et l'engagement des interprètes que ces deux spatialités – fictionnelle et géographique, auxquelles on ajoute celle créée par la mise en acte de la performance – se soutiennent et s'entrelacent sans cesse tout au long de la pièce, fabriquant ainsi une sorte d'écologie d'intensités affectives et kinésiques qu'on pourrait définir comme présence ou aura de l'œuvre. Lorsque l'on aborde ce genre de figurations de la présence, l'on est pourtant déjà inscrit dans l'ordre de la mise en scène et, par là, dans un plan de construction du regard du performeur. C'est donc le lien entre partition, mise en scène et regard que cette dernière partie du chapitre va approfondir.

### **II.2.6 La place du regardeur. Poétiques de la présence et de la réception en amateur. *Pinocchio – Leggermente diverso* (2014)**

Notre dernière analyse s'arrête sur une création plus dépouillée et moins « spectaculaire » que les précédentes. Suite au début à Florence auprès des Cantieri Goldonetta (CANGO, siège de la Compagnie) et à plusieurs reprises sur scène et en atelier, *Pinocchio - leggermente diverso* (2013)<sup>88</sup> a été présentée au sein de la rétrospective dédiée à Virgilio Sieni en 2015 à Bologne<sup>89</sup>. Giuseppe Comuniello, interprète principal et collaborateur de la création de la pièce, est un jeune professionnel à part entière : c'est Sieni même qui l'a initié à la danse et conduit sur scène en plusieurs occasions, jusqu'à sa consécration

---

<sup>88</sup> Une analyse plus en détail de la pièce se trouve dans M. De Giorgi, *Presenze competenti*, cit..

<sup>89</sup> Chorégraphie, mise en scène, lumières : Virgilio Sieni. Interprétation et collaboration : Giuseppe Comuniello. Elements scéniques: Antonio Gatto. Durée: 60'. Production Compagnia Virgilio Sieni – AMAT Civitanova Danza. La version à laquelle on a assisté personnellement est celle de Bologne.

comme danseur professionnel. En reparcourant un « voyage dans la danse<sup>90</sup> » tout personnel, *Pinocchio - leggermente diverso* évoque les efforts et les beautés du parcours de formation tels que le danseur les a vécus. Pourtant, les seules traces biographiques explicitées par la pièce émergent consistent à de brèves phrases projetées de temps en temps au dessus du plateau, entre les séquences de danse, présentant Comuniello au public et ensuite renvoyant à l'expérience du danseur. La dramaturgie que la pièce propose, par contre, met délibérément à l'épreuve les frontières réciproques, ainsi que les limites communes aux catégories de professionnalisme et amateurisme, autant que celles d'habileté et maladresse. Pendant le solo, en fait, Comuniello travaille sur une gestualité ordinaire ou bien sur des séquences de danse « abstraites », qu'il conduit souvent avec beaucoup de dépense, en accentuant son effort. Mais ce qui nous intéresse principalement, c'est l'appel qu'il adresse à plusieurs reprises au public à collaborer avec lui. Sans l'intervention des volontaires, il semble que la pièce ne pourrait pas être réalisée. Nous verrons à la fin du chapitre que la mobilisation du public sert en réalité à surligner le contrôle et l'aisance de Comuniello par rapport à ses collaborateurs, au lieu d'en marquer les limites physiques ou bien techniques.

Entreprise à l'âge adulte, la formation en danse de Comuniello est récente et elle reproduit, voire amplifie, la réorganisation de son savoir-faire suite à perte de la vue<sup>91</sup>. La source des gestes et leur qualité puisent dans cette période germinale, marquée par la timidité, l'impulsivité, une énergie frétilante et de soudains moments d'abandon. Dans ce cas, l'habileté de Comuniello, grandie au fil du temps, travaille justement sur une réalisation cohérente et consciente de ces qualités gestuelles, selon une des instructions chorégraphiques qu'il a fixées avec Sieni. Ce faisant, Comuniello *nie la fragilité* qu'il est en

---

<sup>90</sup> Comuniello dans A. Corsini, *Creare per immagini. Intervista a Giuseppe Comuniello e Gaia Germanà*, blog « Nelle pieghe del corpo », 18 marzo 2015, disponible sur le site du blog: <https://nellepieghedelcorpo.wordpress.com/2015/03/18/creare-per-immagini-intervista-a-giuseppe-comuniello-e-gaia-germana/>. (Dernier accès: 9 août 2016.)

<sup>91</sup> Extrait de la fiche de présentation (en italien) de l'atelier *Danze leggermente diverse* conduit par Giuseppe Comuniello au Laboratorio delle Arti (21 mars 2015): « Né et grandi à Viareggio, en 2007 Giuseppe Comuniello perd la vue à cause d'une grave maladie dégénérative. Il quitte son activité de pâtissier et se rapproche de la pratique du sport – natation, baseball, plongée, escrime – et, en 2008, de la danse grâce à Virgilio Sieni et à son Accademia sull'arte del gesto. Il est interprète dans le duo *Prima danza su ciò che ignoro* (2009), avec Dorina Meta, dans le solo *Atlante del bianco* (2010) et dans *Pinocchio - leggermente diverso* (2013), jusqu'aux *Danze leggermente diverse* présentées en 2014 dans le cadre de la Biennale Danza de Venise, où il travaille pendant un mois, par l'improvisation, sur de thèmes de mouvement liés [au] monde de la fable et de la Commedia dell'arte, en introduisant la danse à d'autres personnes non voyantes » [http://www.dar.unibo.it/it/ricerca/centri/soffitta/2015/danza/danze\\_leggermente\\_diverse](http://www.dar.unibo.it/it/ricerca/centri/soffitta/2015/danza/danze_leggermente_diverse). (Dernier accès: 9 mars 2017.) Texte original : « Nato e cresciuto a Viareggio, nel 2007 Giuseppe Comuniello perde la vista a causa di una grave malattia degenerativa. Lascia quindi la propria attività di pasticciere e si avvicina alla pratica di diversi sport – nuoto, baseball, immersione, scherma – e, nel 2008, alla danza, grazie a Virgilio Sieni e alla sua Accademia sull'arte del gesto. Danza quindi nel duo *Prima danza su ciò che ignoro* (2009), con Dorina Meta, nell'assolo *Atlante del bianco* (2010) e in *Pinocchio, leggermente diverso* (2013), fino alle *Danze leggermente diverse* presentate nel 2014 nell'ambito della Biennale Danza di Venezia, dove nell'arco di un mese lavora, attraverso l'improvvisazione, su alcuni temi di movimento connessi [al] mondo della fiaba e della commedia dell'arte, facendo avvicinare alla danza altre persone non vedenti. » Il faut en tout cas remarquer qu'avant son initiation en danse, Comuniello avait pratiqué – parmi d'autres activités – les arts martiaux, pratique qui en quelque sorte l'entraîna au soin du geste et à l'écoute avant de rencontrer Virgilio Sieni.

train d'exprimer pendant qu'il fait ce récit ; en outre, le danseur met en échec le regard prévenu qui voudrait que la « diversité » annoncée par le titre de la pièce soit l'ultime définition de son être interprète.

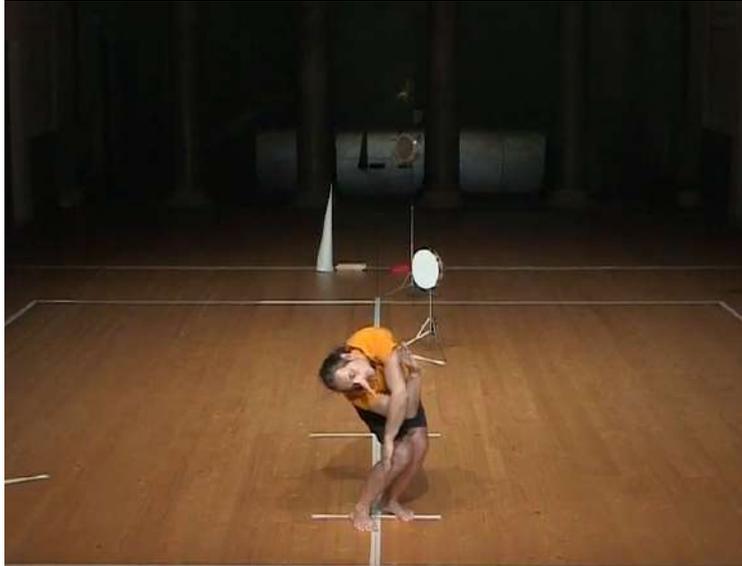
À l'origine du geste il existe, en fait, la capacité du danseur de découvrir/redécouvrir dans son propre corps la danse latente qui lui appartient en tant qu'individu et où se mêlent savoir biographique, culturel et social. [...] la conscience du mouvement, en outre, n'est pas exclusivement individuelle, mais elle puise du savoir sédimenté dans les lieux, de l'art et des actions, même les plus communes, dans lesquelles résonne la mémoire d'un patrimoine culturel et humain partagé, spécialement par ceux qui habitent le même territoire<sup>92</sup>.

Comuniello est un danseur précis et aux qualités de mouvement intenses et énergétiques ; le rapport qu'il tisse avec la partition à improvisation structurée donne à voir une aise et une confiance suffisantes pour faire oublier – ou plutôt pour l'émanciper de – tout ce qui devrait le marquer comme danseur « autre », c'est-à-dire l'impossibilité de voir.



---

<sup>92</sup> Texte original: « All'origine del gesto c'è, infatti, la capacità del danzatore di scoprire/ri-scoprire nel proprio corpo quella danza latente che gli appartiene come persona e in cui si mescolano sapere biografico, culturale e sociale. [...] la coscienza del movimento non è inoltre esclusivamente individuale, bensì attinge dal sapere sedimentato dei luoghi, dell'arte e delle azioni anche più comuni, in cui riecheggia la memoria di un patrimonio culturale e umano condiviso particolarmente da quanti abitano lo stesso territorio. » R. Mazzaglia, *La danza delle lucciole*, cit., p. 96.



15,16. Deux séquences au début de *Pinocchio - leggermente diverso*

Le danseur ne dépasse pas ses limites, ni ne les dissimule : de sa collaboration avec Sieni émergent de nombreux enchaînement de gestes et d'activités ordinaires pour lui telles que, par exemple, s'orienter en cherchant avec la plante des pieds les géométries marquées au sol par du ruban adhésif. Bien qu'il soit techniquement habile, Comuniello est donc un interprète des partitions et des intentions du chorégraphe non « héroïque », mais pragmatique. Cela reflète sûrement les choix esthétiques de Sieni, qui aime s'éloigner d'une virtuosité emphatique dans ses pièces. C'est plutôt la décomposition et recomposition des gestes selon le dispositif de suspension, d'une part, et leur organisation sur la base des habitudes d'un danseur non voyant, de l'autre, à altérer le sens de quotidienneté des actions conduites sur scène. Il coexiste, donc, des altérations exclusivement formelles (voire chorégraphiques) et délibérées des dessins ainsi que de la qualité des gestes, et des courts-circuits du regard dus à la rareté – au moins sur la scène italienne – de danseurs handicapés traités en tant qu'interprètes à part entière, et non pas comme interprètes « d'abord handicapés<sup>93</sup> ».

<sup>93</sup> Voir V. Di Bernardi, *Virgilio Sieni*, cit. ; V. Di Bernardi, *Cosa può la danza*, cit. ; G. Germanà, *In ascolto*, cit. ; R. Mazzaglia, *La danza delle lucciole*, cit., et R. Mazzaglia, *Virgilio Sieni*, cit..



17,18. Comuniello avec des volontaires pendant la performance

Le constant jeu de demandes, d'attentes, et de situations où le danseur se met – volontairement et activement – à disposition ou « à la merci » des autres marque de nombreuses créations de Sieni. Ici, le jeu est porteur d'un discours particulier, car il provoque à la fois une constante évocation de la dite « fragilité » de l'interprète, et son démenti. Si Comuniello prend délibérément des postures et des conditions demandant l'intervention d'autres personnes, c'est lui-même qui donne les instructions et donc qui maîtrise la machine performative en exposant, à un certain degré, les spectateurs et les collaborateurs à des règles d'un jeu qu'ils ne comprennent pas entièrement. Ainsi, la pièce provoque un processus d'émancipation par rapport à ses propres fonctions dramaturgiques et aux habitudes du regard, qui touche au performeur mais aussi aux

volontaires et au spectateur. Au centre de ce projet il y a donc l'affirmation – de la part du danseur et du chorégraphe – et la compréhension – de la part du public – que la fragilité de Comuniello est avant tout un *récit*, bien qu'enraciné dans sa propre expérience et histoire ; que, bien qu'aveugle, le danseur n'a besoin que d'une *coopération déjà prévue* dans la partition.



19. Comuniello remercie son public avec son dernier collaborateur

En résumé, cette pièce démontre le potentiel de l'approche pédagogique et compositionnelle que Virgilio Sieni a développée au sein de l'Accademia sull'arte del gesto. Comuniello est un danseur à part entière car il a acquis des compétences techniques et compositionnelles, physiques et perceptives lui permettant, en premier lieu, d'émanciper son propre matériau gestuel d'une autoréférentialité strictement biographique ; en deuxième lieu, ces compétences lui ont permis d'achever un degré d'appropriation des contraintes partitionnelles et notamment des possibilités que cette grille permet d'engendrer, par exemple dans son rapport avec les attentes des spectateurs. Dans les « appels à participation » sur scène en temps réel, en outre, Comuniello et Sieni démontrent comment le rôle du spectateur et, plus précisément, du regard, est fondamental dans l'inscription des procédés performatifs d'une pièce dans des systèmes de signification touchant aux notions de corps, relation, présence et

participation. Sans l'engagement du regard, sans la formulation d'une modalité de réception qui coïncide avec une participation active aux enjeux de la performance, les corps « autres » voire, dans l'économie de cette pièce, en quelque sorte émancipés des représentations dominantes, resteraient inadmissibles, incompréhensibles, stéréotypés dans leur diversité.

Il est pourtant possible de relire également les autres pièces interprétées par les collaborateurs non professionnels et piétons de l'Accademia sur la base du succès et de la validation dont elles bénéficient – de la part du public tout comme des interprètes eux-mêmes – en tant qu'occasions visant à légitimer les capacités des citoyens ordinaires lui permettant de participer à des projets artistiques et culturels élevés. Cela, bien que le rapport de ces créations avec les territoires et les circuits de la danse d'auteur, d'une part, des expérimentations des individus qui d'habitude en restent aux marges, de l'autre, soit différent. Comuniello est capable de s'émanciper de son propre stéréotype d'invalidé, mais cela n'est pas forcément le cas des groupes d'amateurs de la *Visitation* ou de *l'Agorà TUTTI*. L'intervention du chorégraphe marque la posture et la qualité kinésique de ces ensembles. Pourtant il est sûr que ces projets sollicitent, de la part des interprètes, une forme d'attention, de concentration et même d'aisance qui ne reflètent ni « la routine » des professionnels, ni la fragilité ou le simple divertissement d'un débutant assumant le rôle du professionnel. Cette attitude, très particulière, contribue littéralement à fabriquer le genre de présence à soi et d'accord qu'on retrouve dans les pièces considérées et dans celles-ci uniquement. Considérer cette présence seulement en tant qu'effet de la signature du chorégraphe serait peut-être à son tour une posture excessivement rigide.

Ainsi, généralement, l'attitude pédagogique et artistique de Sieni prend le risque de normaliser les enjeux de subjectivation gestuelle qui se voudraient inscrits dans des projets participatifs. Dans notre corpus, pourtant, sa méthode paraît permettre d'aller au delà de l'esthétique et de garder en même temps un équilibre efficace entre le processus de subjectivation engagé par les danseurs et ses propres projets chorégraphiques. Il est par contre utile aller encore un peu plus loin, en mettant justement en question cette disposition à accepter cet « état de choses », voire la configuration des pouvoirs que ces œuvres mobilisent. Pour cela, il faut exposer le regard qu'on articulé sur le travail de Sieni au fil de ce chapitre car il permet, en effet, de dévoiler un autre plan sur lequel la poétique et les stratégies discursives de Sieni semblent laisser leur empreinte.

*Notre regard*, compétent sur les discours et pratiques en danse, n'est pas du tout garant d'objectivité. Au contraire, sa participation intellectuelle est nourrie par un lien empathique

et kinésique très marqué, enraciné au fond de la mémoire musculaire en raison des expériences en danse et en pratiques somatiques du passé et du présent. La condition de ce regard se rapproche donc de celle d'un *amateur double*, dirait-on d'après Marie Madeleine Mervant-Roux, ou bien d'un regard *au croisement des amateurismes*, c'est-à-dire, d'une part, des activités inhérentes aux arts scéniques engagés en tant que praticiens sur le plateau (et derrière les rideaux) et, de l'autre, celles conduites depuis les gradins, en jouant le rôle de spectatrice<sup>94</sup>. On ne s'engagera pas dans une théorie ou esthétique du danseur-citoyen telle que Mervant-Roux la propose ; mais on remarquera comment, en fonctionnant en tant que reflet de la reconnaissabilité des corps « piétons », ce redoublement des modalités d'être affectés par une œuvre – dans ce cas en amateurs – nous rappelle finalement le genre de multiplication prismatique des modalités d'engagement des sens (vue, écoute, toucher...) dans la formulation d'un regard, voire d'un repliement spécifique et incarné sur l'œuvre. Une condition, bien évidemment, latente dans toutes les analyses d'œuvres de cette étude, mais que les pratiques et la poétique de l'amateur chez Sieni, où la composante éthique et affective de l'expérience en danse paraît plus importante que celle physique ou esthétique, met particulièrement en avant. En résumé, les pratiques et figurations de la présence dans les travaux de Sieni se relient le plus souvent à une recherche philosophique et anthropologique sur les gestes incorporés, et à la formulation d'une cartographie géo-affective des corps et des espaces urbains. Dans l'ensemble des exemples qu'on a considéré, « l'art gestuel » dans la recherche de Sieni apparaît centré non seulement sur la fabrication du geste, mais aussi sur la « nourriture » de son fond – autrement dit le prémouvement. En effet, la source de la présence suspendue, douce, mystérieuse ou encore inquiète et fluide de ses danseurs, se trouve dans la transmission d'un travail très subtil sur l'écoute, sur l'attention ; celui-ci accompagne l'émergence de chaque geste (au moment des explorations en atelier et des répétitions, qui habituellement ne sont pas nombreuses) vers un degré de conscience plus haut, notamment quant aux détails et aux aspects infimes ou « marginaux. » La présence selon Sieni ne se cristallise donc dans une sous-partition, selon la notion de Patrice Pavis ; elle devient plutôt une figure ou une couche synesthésique et affective, souvent liée à la mémoire des interprètes. Elle « se pulvérise dans le corps » à travers tous ses plans physiques et imaginaires, et imprègne les kinésphères ou les chiasmes intercorporels entre les danseurs. C'est cela qui permet de maintenir son potentiel de

---

<sup>94</sup> Voir M. M. Mervant-Roux (éd.), *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, CNRS, Paris 2004 et, de la même auteure, *Aimer jouer / aimer regarder : l'amateur*, « Cahiers de la Maison Jean Vilar », n° 100, oct.-déc. 2006, pp. 10-12.

figuration ouvert, fluide et transitoire, présent et pourtant constamment en devenir dans les travaux chorégraphiques les plus divers.

On a reconnu en outre deux autres écologies d'affection définissables à la lumière des pratiques et figurations de la présence. D'une part, on a retracé l'inscription de l'imaginaire et de la gestualité du chorégraphe, voire sa présence « charismatique » par les biais de son emprise relevant de son statut d'artiste confirmé ; de l'autre, majoritairement en conséquence du contrôle de l'imaginaire iconographique et poétique du projet lors du processus de composition en atelier, on trouve une présence « auratique » des performeurs aux lieux, marquée par une orientation en temps réel au sein de l'espace performatif. Ce rapport imprévisible à l'espace engendre parfois une surprise ou une stupeur effectivement « spontanées », qui affectent la qualité de la performance. Ces dynamiques et bien d'autres, inhérentes à la création et transmission d'une pièce ont fait l'objet de notre investigation. On a remarqué comment elles demeurent dans la mise en scène et permettent de restituer l'image d'une pièce en quelque sorte suspendue entre quotidien et abstraction, justement car au moins trois genres de spatialité – chorégraphique, fictionnelle et issue des gestes dansés – croisent l'espace physique, à son tour surchargé de sens, où les interprètes dansent.

La reconnaissabilité des corps, on l'a dit, s'accompagne de soin, de lenteur et de la « douceur » particulière exprimée par les danseurs, sans différence entre normaux, professionnels, piétons et figures faibles. Dans le cas de ces derniers, c'est le résultat de régimes particuliers d'attention déviant de la présence conventionnelle, car motivés, entre d'autres, par un engagement et un sentiment de validation qui ne seraient pas partageables par les professionnels. Mais les professionnels, à leur tour, sont également poussés à ne pas s'accrocher à leurs compétences techniques standardisées ; au sein des projets de l'Accademia ils apprennent des techniques anti-formelles et les moyens pour les mobiliser dans des cadres de création et de transmission.

Ainsi, se manifeste le terrain potentiellement commun, ou bien communautaire, des projets participatifs de Sieni. La présence non emphatique et presque négligée des danseurs de Sieni rappelle constamment aux spectateurs que l'enjeu de la danse n'est pas l'identification ou bien la glorification vitaliste de cet art en tant que tel, ou bien du corps du performeur en tant que tel, mais au contraire une recherche s'immergeant dans des dynamiques physiques et de perception qui permettent aux corps de devenir-autre – par rapport au personnage, et par rapport aux conventions et esthétiques sociales et scéniques.

Néanmoins, dans ces projets de *formation culturelle* à travers la danse on retrouve inscrites, ou parfois occultées, des modalités de légitimation qui semblent paternalistes, et celles-ci sont justement à considérer comme une possible dérive normative des travaux de Sieni, notamment dans l'actualité, où le succès de ce genre de projets influence de plus en plus les rythmes et les conditions d'apprentissage, la présence effective du chorégraphe en atelier et les attentes du public.



## II.3 Bruit blanc, ou présences de l'in-vu dans *Déperdition* de Myriam Gourfink

La qualité la plus évidente de la ritualisation est peut-être le fait qu'elle est un *mode particulier d'action*. [...] Les « réalités particulières » que mettent en place des personnes en participant aux rituels sont des *relations*<sup>1</sup>.

Ce qui est « dans » le corps [...] ne ressemble pas du tout à un « espace vide. » Le caractère interne de l'être humain ne montre rien de vaguement semblable à un « vide » sous-cutané, qui pourrait servir de réservoir de stockage pour l'expérience refoulée, oubliée, autrement non-consciente. Plutôt, de ce point de vue, ce qui est dans le corps du danseur produisant des gestes, ce n'est pas du tout doué de côtés [*sided*]. [...] C'est un *mouvement* de pratique gestuelle constant, vivant, historiquement connoté. Ses tissus sont les structures qui moulent et sont moulées par la pensée en action<sup>2</sup>.

### II.3.1 Myriam Gourfink et Xavier Le Roy : quel horizon commun ?

Dans ce chapitre et le prochain on aborde le travail de deux danseurs et chorégraphes français relevant d'une génération dont la recherche a soulevé, au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, de remarquables débats. Bien qu'il s'agisse d'analyses d'œuvres bien distinctes, il semble utile de donner, ici, une sorte d'introduction commune à ces artistes, justement en raison des traits éthiques et des stratégies communicatives que leur recherche engage. D'ici, en effet, la présence du performeur et de l'œuvre paraissent s'y dégager en tant que questions fondamentales.

Les recherches de Gourfink et de Le Roy font écho à un mouvement apparu en France à la deuxième moitié des années quatre-vingt-dix du dernier siècle. Ce qui rassemble ce groupe d'artistes, aux parcours et poétiques visiblement différents, c'est avant tout une vaste production de discours sur leur propre travail, des discours savants qui ont su se légitimer et infiltrer efficacement à leur tour le monde de la critique<sup>3</sup>. En réaction à

---

<sup>1</sup> Voir M. Houseman, *Qu'est-ce qu'un rituel?*, « L'autre. Cliniques, cultures et sociétés », vol. 3, n° 3, 2002 pp. 533-538 (pp. 533-534), consulté sur le site Cairn.info : <https://www.cairn.info/revue-l-autre-2002-3-page-533.htm>. (Dernier accès : 3 mars 2017.)

<sup>2</sup> Texte original : « What is "inside" the body [...] is nothing like "empty space." The internal character of the human being presents nothing that even vaguely resembles a subcutaneous "void," which might serve as a storage tank for repressed, forgotten, or otherwise non-conscious experience. Rather, what is inside the dancer's gesturing body from this perspective is not "sided" at all. [...] It is a living, historically informed, continuous *mouvement* of gestural practice. Its tissues are structures that mold and are molded by thinking in action. » S. A. Ness, *The Inscription of Gesture : Inward Migrations in Dance*, dans C. Noland, S. A. Ness (éds.), *Migrations of Gesture*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2008, pp. 1-30 (p. 24.)

<sup>3</sup> On retrouve les deux artistes cités dans un article d'Isabelle Ginot, où l'auteure s'arrête à considérer la tendance, de la part de plusieurs artistes émergés dans la moitié des années 1990 et jusqu'au début des 2000, à se rapprocher d'une parole sur leur propre travail. I. Ginot, *Un lieu commun*, « Repères. Cahiers de danse », mars 2003, consulté d'après la version électronique, n. p., sur le site Paris 8 Danse : [www.danse.univ-paris8.fr](http://www.danse.univ-paris8.fr). (Dernier accès : 25 janvier 2017.)

l'approche du médium-spectacle comme neutre et transparent qui caractérisa les années quatre-vingt, on assiste, selon Frédéric Pouillaude, à la formulation d'un

axiome contemporain comme une nécessaire auto-réflexivité de la performance. Le spectacle ne pourrait échapper à son essentielle duplicité qu'en thématissant sur la scène son opération et en devenant à soi son propre objet. [...] L'événementialité de la performance en vient à se prendre en vue comme telle, au point de devenir immanente au concept d'œuvre [...]. La donation spectaculaire devient à elle-même son propre objet et s'autorise par là des formes de remise en cause interne [...]⁴.

Ce serait, d'après Pouillaude,

une mutation [liée] à la contemporanéité dialectique de la scène, dont elle serait à la fois prise de conscience et remise en jeu radicale. [...] L'œuvre ne s'abstrait plus de l'événementialité de sa donation, et la contingence en vient à se thématiser pour soi, à travers des formes de résorption essentiellement déceptives ou absentes (il s'agira de produire des *événements nuls*, des *danses invisibles*, des *gestes immobiles*, et d'aller ainsi contre la satisfaction de toute attente)⁵.

De fait ces événements, ces danses, ces gestes provoquent étonnement et même frustration du côté de la réception. En s'appuyant sur des thèses chaque fois plus ou moins pertinentes, une grande partie des discours critiques – formulant en quelque sorte la doxa de l'époque et même d'aujourd'hui – amène à une lecture de cette génération en tant qu'ensemble d'artistes « provocateurs. » Ou encore, ils sont présentés comme des cas esthétiques paradoxalement réunis par leur choix d'éloignement (mutuel et du milieu entourant), sans nom<sup>6</sup>, ou même « sans danse<sup>7</sup>. » Il s'agit en effet d'artistes indépendants, recourant le plus souvent au solo, refoulant les « ismes » de l'art et difficilement assimilables aux esthétiques dominantes en danse, notamment sur la scène française de l'époque. Bojana Cvejić précise :

---

<sup>4</sup> F. Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique. Etude sur la notion d'œuvre en danse*, Vrin, Paris 2009, pp. 366-367.

<sup>5</sup> *Ivi*, pp. 367-368. Italique ajouté.

<sup>6</sup> Il est vrai qu'un ensemble d'artistes, dont Le Roy fait partie, signe en 2001 le *Manifesto for a European Performance Policy*, revendiquant un affranchissement de leurs recherches d'un seul « label » esthétique et la possibilité de désigner leur pratiques par « une gamme de terminologies, selon les différents milieux culturels dans lesquels [ils] opèr[ent]. » D'après la version numérique du *Manifesto*, disponible sur le site du Freie Theater : <http://www.freitheater.at/?page=kulturpolitik&detail=61304&jahr=2002>. (Dernier accès : 19 août 2016.) C'est André Lepecki qui souligne comment « ce mouvement n'a pas encore un nom, et peut-être qu'il est important, (et même essentiel pour son projet) qu'il reste sans nom. » A. Lepecki, *Concept and Presence. The Contemporary European Dance Scene*, dans A. Carter (éd.), *Rethinking Dance History : A Reader*, Routledge, London-New York 2004, pp. 170-181 (pp. 172, 173.)

<sup>7</sup> Je me réfère ici aux débats autour de la notion de « non danse » proposée par Dominique Frétard, ensuite reprise dans son ouvrage *Danse contemporaine : danse et non-danse*, Cercle d'art, Paris 2004, rejetée par les artistes concernées et ensuite objet de plusieurs critiques. Voir en ce sens G. Mayen, *Déroutes : la non-danse des présences en marche*, « Rue Descartes », n° 44, 2002, pp. 116-120, consulté sur le site de la Revue : <http://www.ruedescartes.org/articles/2004-2-deroutes-la-non-non-danse-de-presences-en-marche/>. (Dernier accès : 20 janvier 2017.)

c'est un caractère critique [entendu] comme position essentialiste qui a créé une perspective commune et partagée dans la chorégraphie des années '90s. Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Tino Sehgal, Mårten Spångberg ont développé un intérêt non-affirmatif sur des stratégies et tactiques où le spectateur est confronté avec le déplacement de la danse en tant que phénomène et objet esthétique et moderniste. [...] Ces chorégraphes ont contribué à un genre distinct de paternité [*authorship*] fondé sur l'intervention discursive, ou bien l'effet de troubler le spectacle de la performance. Une seule chose est certaine : // *le font tous seuls*<sup>8</sup>.

Par contre, leur propre succès les conduit, au cours de la décennie suivante, à assumer les traits de véritable élite avant-gardiste, très recherchée et en vogue dans les circuits institutionnels de la danse européenne et même au delà<sup>9</sup>. Quoiqu'il en soit, Gourfink et Le Roy ne s'adressent que marginalement à un horizon commun<sup>10</sup>. D'une part, celui-ci regarde une indubitable réinvention gestuelle, qui provoque des impasses dans l'interprétation et motive ainsi le succès des « discours d'artiste » qu'on vient de citer. Du point de vue de leur travail physique, les deux semblent s'intéresser à la dimension infinitésimale du geste et à l'invention de modalités compositionnelles visant à faire du micromouvement l'élément fondateur de la performance. Telle est la question qu'on va considérer, dans ce chapitre, d'abord par rapport au travail sur la présence et aux effets de présence dans *Déperdition*, une création récente de Gourfink. Puis dans le chapitre suivant à propos de *Self-Unfinished* (1999), un des créations de Le Roy qui ont le plus marqué l'imaginaire chorégraphique de l'époque, reprise en 2013 à l'occasion du projet *Rétrospective* au Centre Pompidou de Paris.

Sur le plan strictement gestuel, on va formuler l'hypothèse que ces artistes travaillent sur les enjeux politiques du toucher, une politique entendue ici « non pas de la singularité du toucher en tant que tel, mais du toucher comme l'expérience incorporelle du contact. [...] Le toucher n'est pas saisissable comme notion stable. La seule chose qu'on peut saisir, momentanément, ce sont les inventions du toucher<sup>11</sup>. » Contagion gravitaire, affective et

---

<sup>8</sup> Texte original : « [...] it is *criticality* as an antiessentialist stand that has formed a new common and shared perspective in the choreography of the 90s. Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Tino Sehgal, Mårten Spångberg have developed a non-affirmative focus on strategies and tactics in which the spectator is confronted with the displacement of dance as an aesthetic and modernist phenomenon and object. [...] These choreographers have contributed to a distinct type of authorship based on discursive intervention, or the effect of disturbing the spectacle of performance. One thing is certain: *they are doing it alone*. » B. Cvejić, *Collectivity ? You Mean Collaboration*, 1 janvier 2005, pp. 1-6 (p. 4.) Texte extrait d'une intervention en occasion de *Context #1*, Berlin, Hebbel-am-Ufer, en janvier 2004, consulté d'après sa version numérique téléchargeable du site Republicart: [http://republicart.net/disc/aap/cvejic01\\_en.pdf](http://republicart.net/disc/aap/cvejic01_en.pdf). (Dernier accès: 19 août 2016.)

<sup>9</sup> Pour se limiter aux seuls parcours de nos artistes, il suffit d'ajouter que les deux ont été invités sur les plateaux du Centre Pompidou, structure qui en outre, dans le cas de Le Roy, a donné carte blanche pour la mise en place d'une véritable rétrospective. On reviendra sur ce point lors de l'analyse de *Self-Unfinished*.

<sup>10</sup> Dans l'ouvrage de S. Fanti/Xing (éds.), *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Ubulibri, Milano 2003, Gourfink et Le Roy sont réunis sous le label de « nouvelle chorégraphie européenne », avec d'autres noms célèbres tels que Jérôme Bel, et les italiens Kinkaleri et MK.

<sup>11</sup> Texte original : « A politics of touch is a politics not of the particularity of touch as touch, but of touch as the incorporeal experience of contact. [...] Touch is not graspable as a stable concept. The only thing we can grasp, momentarily, are

empathie feront donc partie de la notion étendue et complexe du toucher. En ce sens, ce n'est pas par hasard que les artistes emploient des techniques corporelles dites anti-formelles, très centrées sur le processus et sur le travail de perception<sup>12</sup>. La forme chorégraphique des pièces qu'on va considérer ne serait que le résultat d'une sédimentation d'une pratique centrée sur, et structurant à travers des tâches, ce genre de travail proprioceptif. La matière performative est repérée par diverses modalités d'improvisation structurée, à l'aide de partitions abstraites ou d'autres ordres de *tasks*<sup>13</sup>. L'impasse, la méfiance, les débats des critiques se motiveraient par l'expérience – et souvent par le refoulement – d'une politique du toucher (soit, de la relation spectaculaire fondée sur contagion gravitaire et empathique) resserrée sur soi, problématique, visant à nier à son public de réponses données, voire à désigner le rôle du spectateur en dehors des formes de réception réglementaires, par exemple en termes de témoignage d'un sens présumé à l'expérience sensorielle de la pièce.

Une politique concentrée sur les solutions, cela veut dire réglementation [*policy*] ou bien police. Une politique du toucher n'a pas le désir ardent de solutions, mais elle tend vers la mésentente. Cela ne signifie pas qu'une politique du toucher n'apprend pas. Le savoir s'imprime à soi et il est imprimé sur une politique démocratique. La différence, c'est qu'une politique du toucher s'intéresse aux redistributions de singularités plutôt qu'aux résultats. [...] Toucher, c'est engager le potentiel d'une individuation, l'individuation est entendue entièrement en tant que capacité de devenir *au-delà* de l'identité. Nous individualisons inventivement. [...] L'invention est politique, si l'on considère que la politique serait attraitée par la tendance du corps à relier [*relate*]. Les corps se répondent l'un l'autre par les biais de configurations métastables entre le niveau microcellulaire, multicellulaire et intercorporel, en créant des configurations nouvelles en mutation. Les corps sont connectés par intensités compositionnelles qui produisent à leur tour de nouveaux corps<sup>14</sup>.

---

touch's inventions. » E. Manninig, *Politics of Touch. Sense, Movement, Sovereignty*, Minnesota University Press, Minneapolis-London, 2007, pp. 134, XIV. Traduction personnelle.

<sup>12</sup> Il s'agit de techniques liées à diverses formes d'improvisation, provenant des recherches de la *Postmodern Dance* américaine sur la démocratisation de la danse, et des pratiques corporelles dites somatiques. Voir I. Ginot, *Du piéton ordinaire*, texte en cours de publication dans un ouvrage collectif sous la direction de Michel Briand (2017.) Une traduction en italien du texte (*Sul comune pedestre*, trad. it. par M. De Giorgi) est disponible dans le dossier *Divenire amatore, Divenire professionista. Teorie della pratica ed esperienze tra creazione artistica e partecipazione*, « Antropologia e Teatro: Rivista di Studi », n° 7, pp. 151-173, consulté sur le site de la Revue: <https://antropologiaeteatro.unibo.it/article/view/6265>. (Dernier accès: 24 septembre 2016.)

<sup>13</sup> Des informations à ce sujet sont repérables également dans L. Paese, *La pièce « Déperdition » : questionner le rapport entre partition et danse dans l'œuvre de Myriam Gourfink*, mémoire de Master en Danse, Université Paris 8 Saint-Denis Vincennes, dirigée par Isabelle Ginot, 2013. Quant au processus de composition de *Sel-Unfinished*, on trouvera de nombreuses informations dans B. Cvejić (éd.), *Xavier Le Roy: Rétrospective*, Les presses du réel, Dijon 2014.

<sup>14</sup> Texte original : « Politics focused on solutions is policy or police. A politics of touch does not yearn for solutions, but moves toward disagreement. This does not mean that a politics of touch does not learn. Knowledge imprints itself and is imprinted onto a democratic politics. The difference is that a politics of touch focuses on the redistributions of singularities rather than on results [...] To touch is to engage in the potential of an individuation. Individuation is understood through-out as the capacity to become *beyond* identity. We individuate inventively. [...] To invent is political if we understand politics to be lured by the body's tendency to relate. Bodies respond to one another through metastable configurations between the microcellular, the multicellular, and the inter-corporeal, creating new mutating configurations. Bodies are connected through intensities of composition that in turn produce new bodies. » E. Manning, *Politics of Touch*, cit., pp. 131, XV-XVI.

Or, cette recherche gestuelle trouve sa source dans des influences communes, croisées directement ou indirectement par les artistes juste avant d'entreprendre leur chemin en tant que créateurs<sup>15</sup>. Ce terrain se reflète dans l'intérêt que partagent les deux chorégraphes pour la redéfinition des formes chorégraphiques à travers des procédés performatifs. Cependant, de profondes dissemblances marquent leurs parcours, leurs esthétiques et aussi – l'on verra ensuite – les tendances anti-représentationnelles de leurs créations. Myriam Gourfink se lance dans son parcours d'auteure après un parcours en danse éclectique mais aussi institutionnel. C'est après une formation en danse au Conservatoire de Danse et Musique d'Angers et un voyage aux Etats Unis que son intérêt pour la danse contemporaine se développe. Dans cette période, une expérience fondamentale pour sa formation est le travail dans la compagnie d'Odile Duboc. Une curiosité personnelle, qui l'avait déjà conduite à s'essayer avec les claquettes, lui permet également d'entreprendre, dès la deuxième moitié des années quatre-vingt-dix, une formation en yoga tibétain de l'énergie<sup>16</sup>. Le Roy suit un cheminement plus autonome à l'âge adulte, après avoir abandonné son parcours de scientifique. Des cours de danse contemporaine et l'expérience des pratiques somatiques vont influencer, quoique indirectement, sa recherche en danse<sup>17</sup>. Il existe en outre une deuxième différence entre Gourfink et Le Roy. Au delà de leur commun désir de reformuler les notions de danse et de chorégraphie, leurs parcours professionnels respectifs les ont inscrits dans des sphères esthétiques contiguës mais distinctes. Le Roy revendique un art chorégraphique<sup>18</sup> fortement influencé par la performance, les arts visuels et plastiques, tandis que la danse contemporaine de Gourfink est marquée par une certaine théâtralité et l'influence de son rapport étroit avec la création musicale.

Il ne s'agira donc pas ici de réunir *Déperdition* et ensuite *Self-Unfinished* pour reprendre les discours de la doxa, mais de les étudier à partir d'expériences directes de ces créations, des sensations et des réflexions qui relèvent de l'analyse du prémouvement et de la contagion gravitaire dans la danse, en cherchant un accès aux œuvres le moins

---

<sup>15</sup> Isabelle Ginot nomme cette génération et ses influences dans un article concernant la diffusion d'une esthétique du danseur « piéton », d'empreinte postmoderniste. Cette génération est représentée par ceux qui à l'époque furent des jeunes interprètes, réunis, notamment en 1998, lors du « stage mémorable » *On the Edge* conduit par Mark Tompkins auprès de la Ménagerie de Verre à Paris. I. Ginot, *Sul comune pedestre*, cit., pp. 159-160.

<sup>16</sup> Pour d'autres détails, voir. G. Fontaine, M. Lesauvage (éd.), *Myriam Gourfink : danser sa créature*, Les Presses du réel, Dijon 2011 et le profil biographique sur le site de Gourfink : <http://www.myriam-gourfink.com/biography.html>. (Dernier accès: 26 septembre 2016.)

<sup>17</sup> Un renvoi au parcours de l'artiste et aux sources sur ce sujet est donné dans le chapitre à suivre.

<sup>18</sup> Dans la section biographique de son site personnel, Xavier Le Roy se décrit comme « artiste chorégraphique » : <http://www.xavierleroy.com/page.php?id=ac7d13b59a24c4d4b778159b56ef6d1135577d7e&lg=fr>. (Dernier accès : 24 septembre 2016.)

enveloppé possible dans les discours précédents. Une seule source fait l'exception : la notion d'*in-vu* qu'on emprunte à une étude de Gérard Mayen sur Gourfink<sup>19</sup>, donnant le titre à ce chapitre et qu'on retrouvera dans les paragraphes à suivre. Pour l'instant, afin de résumer les deux genres de travail sur la présence dont il s'agit, on s'appuiera à nouveau sur Pouillaude : l'un (*Déperdition*) est centré sur le déploiement de la matière sensible, accédant à la forme spectaculaire par les biais d'un « temps plein », ou l'intensification de l'expérience sensorielle. L'autre (*Self-Unfinished*) est plutôt fondé sur le dépouillement de l'impulsion re-présentationnelle, soit de la projection du geste vers l'extérieur, accédant ainsi au spectaculaire par l'accentuation d'un « temps vide » et par un rapport paradoxal avec le dispositif scénique. Ces deux travaux, engendrant des expériences différentes de la durée – voire d'un temps présent – par une transfiguration de gestes « ordinaires » tels que la respiration et la marche, semblent également convergents à la forme-spectacle. En d'autres termes, à l'aide de la chorégraphie, « chacun figure une expérience intensifiée du "présent"<sup>20</sup>. » Leurs formes chorégraphiques paraissent en outre plus *présentationnelles* que *discursives*<sup>21</sup>, aspect pour lequel les plans sonores, comme on le verra, s'avèrent fondamentaux. Cette connotation présentationnelle s'accompagne d'ailleurs à la nécessité et le goût des artistes de formuler, hors du temps et des cadres spectaculaires, des métadiscours sur l'œuvre et sur les processus de création : des débordements, voire prolongements du travail performatif sur scène, produisant d'autres dispositifs de réception à soi.

### II.3.2 *Déperdition* (2013). La pièce et ses alentours

*Déperdition* est une création de 2013 pour dix danseurs et deux musiciens, présentée en février 2014 dans le cadre du Festival Artdanthé au Théâtre de Vanves, près de Paris. L'étude de cette pièce s'appuie sur l'expérience directe<sup>22</sup>, l'analyse d'une captation

---

<sup>19</sup> G. Mayen, *Formes de l'in-vu. Un portrait par Gérard Mayen*, dans A.A. V.V., *Myriam Gourfink*, cahier spécial de « Mouvement », n° 2, janvier-mars 2012, pp. 9-12.

<sup>20</sup> F. Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique*, cit., p. 158.

<sup>21</sup> Texte original : « some symbolic forms lend themselves to the precise conceptualizations of spoken or written language, while others appear more holistic. The former she called *discursive*, the latter *presentational*. » D. Samuels, T. Porcello, Language, dans D. Novak, M. Sakakeeny (éds.), *Keywords in Sound*, Duke University Press, Durham-London 2015, p. 89.

<sup>22</sup> Théâtre de Vanves, 21 février 2014, 1h15. Écriture de la partition chorégraphique : Myriam Gourfink. Danseurs : Clément Aubert, Clémence Coconnier, Margot Dorléans, Carole Garriga, Kevin Jean, Deborah Lary, Julie Salgues, Françoise Rognerud, Nina Santes, Véronique Weil. Composition, live-electronics : Kasper T. Toeplitz. Contrebasse : Bruno Chevillon. Lumières : Séverine Rième. Régie technique, mise en réseau et en espace sonore : Zakariyya Cammoun. Costumes : Jeanne Birckel. Administration Sophie Pulicani. Diffusion : Damien Valette. Coordination : Julie

vidéo<sup>23</sup>, des entretiens avec la chorégraphe et la participation à plusieurs ateliers pratiques dirigés ou en collaboration avec Myriam Gourfink entre 2012 et 2014<sup>24</sup>. Le matériau recueilli a été confronté avec la littérature préexistante, démarche qui a permis d'effectuer un placement personnel par rapport aux thématiques de la poétique de Gourfink les plus souvent traitées, ainsi qu'un rapprochement du processus de création. L'expérience directe de *Déperdition*, accompagnée par celle d'autres créations récentes de la Compagnie Loldanse et des performances travaillant sur des extraits de cette partition chorégraphique, a permis la sédimentation d'une réflexion sur la matière sensible engagée dans la pratique que Gourfink propose.

Les entretiens ont offert d'autres détails et ont aussi éclairé les motivations de la recherche récente de Gourfink sur les enjeux cognitifs du travail du performeur et de la réception des œuvres<sup>25</sup>. Enfin, l'analyse de la captation vidéo a permis d'identifier certains événements ponctuels à l'intérieur de l'ensemble dense, complexe et abstrait qu'est la restitution performée de la partition. On va d'abord donner un aperçu de la pièce par l'analyse conduite d'après la vidéo, afin d'éclaircir la focalisation de ce chapitre sur certaines questions gestuelles.

---

Lucas. Une production Loldanse en collaboration avec les Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis et Le Forum, scène conventionnée de Blanc-Mesnil. D'après le livret du spectacle.

<sup>23</sup> Captation du spectacle : Eric Legay. Couleur, 1h12, non datée, lieu non mentionné. Les interprètes et l'équipe technique coïncident avec ceux de la mise en scène du 21 février 2014. Captation privée consultée sur autorisation de l'artiste : <https://vimeo.com/97311067>. (Dernier accès : 21 septembre 2016.)

<sup>24</sup> Conversations conduites à Paris le 10 décembre 2012, le 15 février 2014 et le 9 juin 2014. Les ateliers en question ont eu lieu au Département Danse de l'Université Paris 8 le 1-2 décembre 2012, dans le cadre du projet *Bottom-Up*, organisé par Luna Paese et Gabriela Gobbi, danseuses et étudiantes du Département, avec le soutien de l'Association Anacrouse, et le 28 janvier 2014 dans le cadre de *Resonner*, 17<sup>e</sup> séance de *Prise de pratique & mise en parole*, organisé auprès du Département d'Arts plastiques et Science de l'Art de l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne par Mélanie Perrier et Barbara Formis du Laboratoire du geste : <http://www.laboratoiredugeste.com/spip.php?article698>. (Dernier accès : 21 septembre 2016.) A ceux-ci s'ajoute une partie des séances d'analyse de la relation performeur-spectateur du Labodanse, dirigé par Asaf Bachrach au sein du LABEX, Paris. Les dates concernées sont le 8 octobre et le 1<sup>er</sup> avril 2014 au Centre National de la Danse à Pantin, et le 22 juin 2014 au théâtre Le Forum, Blanc Ménil, avant et après la mise en scène de *Souterrain* (2014.) Pour d'autres informations sur le projet, voir le site du Laboratoire <https://labodanse.org/archives/appel-a-audition/>. (Dernier accès : 21 septembre 2016) et A. Bachrach, Y. Fontbonne, C. Joufflineau et al., *Audience entrainement during live contemporary dance performance: physiological and cognitive measures*, « Frontiers in Human Neurosciences », 5 mai 2015 : <http://journal.frontiersin.org/article/10.3389/fnhum.2015.00179/full>. (Dernier accès : 21 septembre 2016.)

<sup>25</sup> Le traitement de cet aspect dépasse les limites de cette analyse, mais ouvre la voie pour des recherches futures sur l'idée de corps qui réside derrière ce « mariage scientifique. » Pour l'instant, donnons la parole à Gourfink pour préciser son choix : « Il y a en fait une autre voie [de mon travail] que pour le moment je laisse de côté parce que j'attends de voir, un peu, ce qui émerge d'une recherche que je fais avec des chercheurs du CNRS [le laboratoire Labodanse]. [...] c'est effectivement tout ce qui s'inscrit en temps réel sur le plateau. Et toutes les pièces – comme *Contraindre* (2004), *This is my house* (2005), *Les temps tiraillés* (2009), *Bestiole* (2012) – ces pièces qui interrogent le fait de pouvoir écrire une chorégraphie en temps réel ; soit par les biais d'une captation du mouvement qui génère la partition, soit tout simplement par mon biais, ma posture sur scène qui va effectivement capter ce qui se passe sur le plateau et, du coup, à écrire en temps réel une partition qui sera donnée à lire aux danseurs. Donc ça, en effet, c'est vrai que c'est une autre voie. L'une n'empêche pas l'autre ; les deux évidemment dialoguent ensemble énormément, mais c'est vrai qu'en ce moment j'ai mis cette voie-là plus en *stand by* parce que j'attends des recherches avec des neuro-physiologistes [*sic*]. J'attends des résultats qui pourraient effectivement faire que j'aille plus loin. Et mon idée d'aller plus loin, c'est juste proposer plus – fin – de donner plus de responsabilité certainement au corps, à l'interprète, dans la génération de la partition. [...] c'est-à-dire que, pour moi, le fait qu'un interprète puisse faire un choix en temps réel sur un plateau, c'est important pour sa présence, pour la *virtuosité* de sa présence. » D'après un entretien avec l'artiste conduit à Paris le 9 juin 2014.



1. Début de la performance. Captation vidéo

Entièrement plongée dans la semi-obscurité, *Déperdition* présente le trajet spiralé d'une masse, voire d'une boule, produite par les entrecroisements constants des danseurs, dont la proximité varie mais généralement augmente tout au long de la pièce. Les danseurs se différencient par les nuances légèrement différentes de leurs costumes, qui s'étendent du marron au beige. La lumière, faible et chaude, accentue ces couleurs. Au centre de la scène, en noir, sans engager aucune relation avec les danseurs, Bruno Chevillon à la contrebasse et Kaspar T. Toeplitz à l'ordinateur donnent vie à une partition sonore *noise*. On y reconnaît les traits caractéristique de Toeplitz, un collaborateur assidu de Gourfink depuis longtemps : une apparente absence de pulsation et une texture vibratoire, et un volume très puissant. A fur et à mesure que les danseurs avancent, on remarque qu'ils s'approprient aussi des seuls éléments scéniques disponibles, les amplificateurs autrement presque invisibles, en s'appuyant ou « s'asseyant » sur ceux-ci pendant l'exécution. En outre, on remarque très tôt la tendance à étendre le tronc et les bras en réaction à la gravité, vers « l'horizon » et « le ciel » plutôt que vers la terre. On verra que cela vient des contraintes concernant l'orientation du corps dans l'espace. La pièce se termine lorsque les danseurs reviennent à leur position de départ après avoir conduit un tour complet autour des musiciens.

Dans la version enregistrée, les danseurs commencent tous à bouger à partir de positions debout, tandis que lors de la représentation que j'ai vue certains d'entre eux étaient semi-

allongés au sol. Généralement, pendant toute la durée de la pièce, ils ne s'adressent pas au public et ils ne s'échangent pas de regards explicitement, bien que leurs visages rencontrent de temps en temps le parterre et souvent celui des autres interprètes. Les danseurs maintiennent plutôt un regard périphérique et passif, fonctionnel à accueillir les informations visuelles qui arrivent pendant la danse et à se déplacer sans empêcher le travail des autres. Dans les premières minutes, l'ensemble semble surtout prendre son espace, étendre le volume de la masse en augmentant l'espace entre les danseurs. Dès que les premiers sons se font entendre, cette tâche est engagée immédiatement : les danseurs sont déjà prêts en raison du travail de concentration et d'accord qu'ils ont conduit en silence.



## 2. Les danseurs travaillent sur de différents plans et trajectoires

Pendant ces premiers moments, l'occupation de l'espace passe le plus souvent par l'extension des orteils, des bras, et l'allongement du dos, qui n'est presque jamais courbe et qui semble plutôt suivre les mêmes vecteurs que les extrémités du corps. L'attention paraît se diriger vers l'extérieur, vers l'espace environnant, sans abandonner l'écoute proprioceptive ni l'accord intercorporel. Le tonus est sensiblement actif, pourtant les corps gardent une certaine souplesse ou, pour mieux dire, élasticité. Les trajectoires qui traversent ces corps, bien que linéaires, ne nient pas les volumes anatomiques ; par contre, ces vecteurs semblent les suspendre dans les airs : bien que les danseurs gardent un rapport dynamique avec le sol, le contrôle du poids est conduit avec souplesse et en gardant le centre gravitaire libre et mobile. Cet usage du bassin permet également de se

tordre et de se pencher sans affecter la qualité du mouvement ou la stabilité, même dans des équilibres les plus extrêmes.

Au fil des premières quinze à vingt minutes, l'ensemble parcourt un quart du cheminement autour des musiciens : c'est à ce moment là que le spectateur peut faire l'hypothèse de la trajectoire circulaire. Ainsi, puisque l'avancement graduel et souple de l'ensemble permet de prévoir facilement ses déplacements à venir, le regard sur le dessin général de la pièce se fait au fur et à mesure moins intéressant qu'une observation en détail de l'entrelacement des kinésphères, qui restitue l'image d'un seul volume parce-que les projections des gestes ne semblent pas s'étendre très loin des corps physiques des danseurs. D'abord, c'est en effet par une combinaison entre kinésphères proches et absence de contact – pendant tout ce temps, les corps des danseurs ne se touchent jamais – que l'espace entre et autour des corps prend consistance et, par là, réifie l'ensemble dans une seule figure abstraite, prismatique et asymétrique.



### 3. Les danseurs travaillent sur la proximité, sans engager des contacts directs

Dans les minutes suivantes, les danseurs amorcent de premiers contacts. L'accordage étant fort, le changement de posture et de relation est presque immédiat ; les interprètes n'engagent généralement pas un contact direct avec plus de deux autres. On comprend que ce passage n'est pas aléatoire, mais résulte d'une tâche inscrite par la partition et qui, en effet, se prolonge durant toute la performance. Au début, le contact consiste majoritairement à des effleurements et de légers frottements des bras ou des mains sur diverses régions du torse, sur les têtes ou sur les dos. Pourtant, dans deux moments précis de la performance – à environ vingt-cinq et cinquante minutes, signalés par des

bruits soudains qui émergent du tissu sonore continu – ce contact se fait visiblement plus rapproché, tandis que le tonus, la qualité des gestes et du souffle de l'ensemble paraissent se charger affectivement. Peu à peu l'espace entre les corps disparaît : chaque danseur semble s'insinuer dans les interstices vides. Ce sont les bustes et les extrémités supérieures qui se rapprochent les premiers. D'ici, les trajectoires des orteils parfois se courbent, pour accueillir les corps des autres dans les espaces extrêmement étroits qui se créent parmi les corps d'un instant à l'autre. Ensuite, graduellement, le toucher devient contact. L'écart est subtil, mais substantiel : tandis qu'auparavant, aussi proches soient-ils, les corps cherchaient à se tenir séparés, maintenant la rencontre est explicitement impliquée dans la danse<sup>26</sup>. Lorsqu'une main rencontre une mandibule, ou un cou, ou bien encore lorsqu'un front rencontre une épaule et un coude rencontre un autre, les danseurs prennent en charge ce contact ; ils y restent pendant plusieurs instants, ne cédant pas tout de suite au geste de l'autre. Au contraire : ils donnent ou bien reçoivent également du poids. Le contact devient mutuel et, par là, une modalité d'écoute.



4. Détail I. Dans une séquence où les interprètes n'engagent nulle part un contact direct, les deux danseuses se croisent en suivant chacune l'interprétation de la partition. Elles restent à l'écoute de ce toucher dans leur état pendant quelques instants

---

<sup>26</sup> La différence entre toucher et contact correspond à une qualité différente de la rencontre et de la relation entre les corps. Le toucher traduit effectivement l'usage du sens du tact, que dans les partitions de Gourfink peut être demandé même en absence d'une relation intercorporelle directe. Par contact, on entend au contraire un état produit intentionnellement, par une action délibérée et visée à expérimenter les sensations que ce lien produit.



5. Détail II. Des moments de contact entre les danseurs. Entrer en contact avec l'autre paraît en ce moment parmi les activités prévues par la partition : on perçoit l'intention des interprètes d'intercepter le corps des autres.

A la suite, pour retrouver un espace proche, les interprètes reviennent à une certaine orthogonalité et verticalité du corps. Cependant contact, toucher et courbures ne vont jamais disparaître dans la composition. En l'absence (notamment dans la captation vidéo) de passage allongé au sol, pendant toute la performance ce sont presque exclusivement les extrémités supérieures, plus précisément les bras, qui continuent à réaliser la plupart des tâches. La seule différence remarquable entre ce premier passage et sa reprise vers la fin de la performance, c'est qu'à la fin les bras sont plus pliés qu'étendus dans l'espace, et qu'ils s'engagent visiblement dans l'activité de *prendre contact*, voire toucher l'autre. Dans certains cas, en outre, les interprètes arrivent à se replier sur la partie où elles ou ils ont pris contact : cela nous conduit à considérer que la partition accorde, en ce moment, une attention particulière aux sensations relevant du contact (figure 5.)

Dans le dernier quart du trajet en cercle, l'entrelacement des corps se fait plus fluide et continu, l'extension de l'ensemble sur le plan horizontal plus que vertical, en donnant moins l'impression d'une boule solide que d'une matière liquide ou aérienne se disséminant dans l'espace. En complétant son trajet, cet « objet » reprend consistance et semble retrouver une densité plus marquée qu'au début : les kinésphères individuelles sont quasi indiscernables les unes des autres, les bras ne deviennent pas seulement les points où on engage le toucher, mais de véritables jonctions d'un corps unitaire. Les danseurs, très rapprochés entre eux, donnent vie à un seul corps-objet élastique et

pesant, résistant à la gravité avec puissance et pourtant sans effort. Pendant les dernières minutes, enfin, l'ensemble revient à une configuration plus proche de celle du début : des contacts et même des appuis sont encore visibles, pourtant chacun paraît récupérer et s'organiser sur sa propre kinésphère, à nouveau projeter ses gestes au delà des limites corporelles, dans toutes les directions, y compris parfois le sol. Une fois récupéré son volume, l'ensemble revient à son centre gravitaire, coïncidant généralement avec le centre anatomique des corps, se tenant à nouveau debout.



6, 7. Dernière partie de la performance

La clarté compositionnelle des créations Gourfink, malgré la formidable richesse de détails, permet de saisir résumer les éléments les plus marquants de la pièce par rapport

à sa production antérieure. On engagera maintenant une analyse plus structurée des enjeux performatifs, notamment ceux qui concernent le travail physique et perceptif. *Déperdition* montre quatre aspects remarquables par rapport aux pièces précédentes de Gourfink : l'absence de capteurs et d'écrans pour l'élaboration en temps réel de la partition, l'implication d'un ensemble nombreux, des présences masculines parmi les interprètes, un travail très centré sur la proximité et le contact physique entre les danseurs. Si les deux premiers sont déjà apparus dans d'autres créations récentes (notamment dans *Une lente mastication*, 2012), les derniers sont encore inhabituels, voire tout à fait inédits à l'époque. En outre la pièce met à l'épreuve l'intérêt de l'artiste de s'essayer à une mise en scène en quelque sorte plus conventionnelle, exploitant les traits esthétiques et appareillages du théâtre à l'italienne, la frontalité de la scène, la sonorisation et la lumière. Du point de vue du processus, selon une démarche habituelle, Gourfink conçoit *Déperdition* à partir d'une image abstraite autour de laquelle, à partir du début 2013, elle a construit une première partition chorégraphique. Celle-ci sera radicalement modifiée pendant l'automne suivant. Ainsi, par exemple, au fil des mois, la masse ou « boule » – incarnée sur scène par les danseurs – change de matière se passant de l'élément feu à l'élément terre<sup>27</sup>. Le travail de perception des interprètes se porte sur le goût et sur la sphère sexuelle mais, dans la structure de la pièce, il « s'éveille » d'abord par un autre genre d'intonation sensorielle et affective. Ce travail s'effectue dans la semi-obscurité, en l'absence de tout déplacement, avant que la musique ne commence et même avant que les spectateurs ne rejoignent la salle. Pendant quinze minutes environ, tandis que le public arrive, s'assoit et adresse son attention à la scène, les danseurs réorganisent leur orientation et leur rapport à l'espace en travaillant par la proprioception sur trois plans différents donnés par la partition. Dans l'ordre, il se réfèrent à la croix des axes standard, d'après la notation Laban<sup>28</sup> ; au lieu où ils se trouvent (le plateau) et à ses caractéristiques ; à l'espace corporel, où « le haut c'est la tête, le bas c'est les pieds, quelle que soit la position, et on arrive plus à un référent qui ressemble plus à celui de la danse classique<sup>29</sup>. » Gourfink remarque qu'ici, il existe déjà un travail d'interprétation imaginative :

---

<sup>27</sup> La matière de cette « boule » est le feu dans le mémoire de Luna Paese. La recherche de Paese s'appuie sur un terrain conduit pendant la création de *Déperdition* et sur nombreux entretiens avec Gourfink et ses danseurs. Lors de l'entretien conduit par mes soins le 9 juin 2014, la chorégraphe parle par contre d'une boule de terre.

<sup>28</sup> Pour un regard en détail sur la notation Laban voir R. Laban, *Espace Dynamique*, « Nouvelles de danse », n° 51, Bruxelles 2003.

<sup>29</sup> D'après l'entretien avec l'artiste du 9 juin 2014.

Donc en fait au coin standard, [il s'agit] d'articuler l'espace en fonction de la gravité, au coin corporel on va dessiner l'espace et au coin du lieu à se plier, à se tordre pour faire de sorte que le corps se moule dans le lieu. Donc en fait c'est d'abord trois rapports à l'espace différents, trois rapports à l'espace qu'on doit créer avec l'imagination [...].<sup>30</sup>

Cette pratique s'inscrit inévitablement dans la posture, dans le tonus musculaire et dans la qualité d'écoute, mais elle est également le cœur battant d'une conception de la spatialité en tant que résultat d'un procédé compositionnel et perceptif de projection du mouvement. Voici donc confirmé, dès le début et même comme « prémisses » à la danse, un travail qui affecte intensément la présence à soi des interprètes et va fabriquer une *présence objective* – dirait Enrico Pitozzi<sup>31</sup> – très puissante, voire un dispositif formé par des corps et également par des objets, fonctionnant en tant qu'entité machinique en soi. On reviendra sur ce point dans les paragraphes suivants.

### II.3.3 Respiration, auto-affectation, son. Trois voies d'accès à l'œuvre

Certaines thématiques de cette analyse s'appuient sur la littérature existante. Il s'agit notamment de celle de la temporalité et de l'effet de lenteur donnés par le travail physique de Gourfink<sup>32</sup> ; du rapport de ceci avec le yoga tibétain de l'énergie, sur lequel l'entraînement et la danse s'appuient<sup>33</sup> ; de la partition chorégraphique et de son rapport avec les technologies multimédia, notamment le logiciel *Laban On Lisp* employé pour l'élaboration des partitions en temps réel, ainsi que d'autres systèmes de captation du mouvement et de données physiologiques<sup>34</sup>. On n'approfondira pas directement ces

---

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> E. Pitozzi, *Figurazioni. Uno studio sulle gradazioni di presenza*, dans E. Pitozzi (éd.), *On Presence*, « Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo », n° 21, 2012, pp. 107-127 (pp. 107-108.)

<sup>32</sup> Voir notamment l'ouvrage de G. Fontaine, *Les danses du temps. Recherches sur la notion de temps en danse contemporaine*, CND, Pantin 2004; son article *Des glissements perceptifs*, dans *Myriam Gourfink*, cahier spécial de « Mouvement », cit., pp. 26-30 et, dans le même cahier, l'article de G. Mayen, *Formes de l'in-vu*, cit.; le volume édité par G. Fontaine, M. Lesauvage, *Myriam Gourfink : Danser sa créature*, cit.; l'article de P. Gioffredi, *Phénoménologie de la danse contemporaine. Penser les enjeux éthiques et esthétiques des pièces de Myriam Gourfink avec Merleau-Ponty*, « Recherches en danse », vol. 1, n°1, 2014, pp. 1-14, consulté sur le site de la Revue : <http://danse.revues.org/596> (Dernier accès: 26 septembre 2016); E. Pitozzi, *l'intima percezione del movimento: verso una fenomenologia della lentezza. Conversazione con Myriam Gourfink*, « Art'O », n° 25, printemps 2008b, pp. 41-47 ; du même auteur, voir également *Les plis de la composition : corps, musique, formes du temps*. Conversation avec Myriam Gourfink et Kasper T. Toeplitz, « Archée : revue d'art en ligne : arts médiatiques & cyberculture », septembre 2013a, n. p., consulté sur le site de la Revue : <http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=439>. (Dernier accès: 26 septembre 2016) et *Texture : le son matière du corps*, « Archée », avr. 2013b, n. p., consulté sur le site de la Revue: <http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=434>. (Dernier accès : 25 janvier 2017.)

<sup>33</sup> G. Fontaine, M. Lesauvage, *Myriam Gourfink : Danser sa créature*, cit.; L. Paese, *La pièce « Déperdition »*, cit..

<sup>34</sup> G. Fontaine, *Myriam Gourfink : Danse, écriture et nouvelles technologies*, dans J. M. Lachaud, O. Lussac (éds.), *Arts et nouvelles technologies*, L'Harmattan, Paris 2007 ; E. Pitozzi, *Les plis de la composition*, cit. ; A. Bachrach, Y. Fontbonne, C. Joufflineau, *et. al, Audience entrainement...*, cit.; J. Szpirglas, *L'informatique ouvre la partition. Analyse e Jérémie Szpirglas*, dans *Myriam Gourfink*, cahier spécial de « Mouvement », cit., pp. 39-41.

éléments ; on convoquera plutôt certains d'entre eux pour l'évaluation de trois aspects moins considérés dans ces discours, pourtant fondamentaux lors de l'expérience personnelle de *Déperdition* et des ateliers conduits par Gourfink. Il s'agit du rôle de la respiration comme geste fondateur ; de l'auto-affection, chargée de fonctions qu'on peut appeler tonico-expressives et tonico-affective<sup>35</sup>, comprises comme catalyseurs de l'autonomie « ultime » du spectateur face à l'expérience de la pièce ; du rapport entre forme, affection et rituel, ainsi que de la forme-musique comme cadre ouvrant à de nouvelles voies d'interprétation de l'œuvre. L'enjeu de ces points d'accès à *Déperdition* est toujours la notion de présence, que Gourfink considère comme l'essence et l'ultime virtuosité de sa danse<sup>36</sup>. Mais tout d'abord, faut expliciter certains concepts qui sous-tendent cette analyse. Le premier est celui de la distinction entre geste et mouvement qui semble la plus pertinente à cette thèse :

On peut donc distinguer le mouvement, compris comme un phénomène relatant les strictes déplacements des différents segments du corps dans l'espace [...] et le geste, qui s'inscrit dans l'écart entre ce mouvement et la toile de fond tonique et gravitaire du sujet : c'est-à-dire dans le pré-mouvement dans toutes ses dimensions affectives et projectives. C'est là qui réside l'expressivité du geste humain [...] C'est dans l'écart entre le centre moteur du mouvement et le centre de gravité, dans cette tension, que réside la charge expressive du geste [...] imperfection cinétique générée par l'interférence des affects<sup>37</sup>.

La seconde notion est celle de « corporéité » travaillée par le genre de pratique gestuelle et dansée qu'on retrace chez Gourfink : « Au lieu de penser le corps comme une fonctionnalité [l'on] pense comme un univers symbolique de gestes. C'est cet univers symbolique qui va expliquer et forcer l'anatomie, et non l'inverse<sup>38</sup>. » La troisième notion-clé est celle d'« écriture chorégraphique », et regarde le genre de dispositif performatif qui va fabriquer la structure et le fonctionnement de la partition par rapport à l'interprétation des danseurs. Frédéric Pouillaude parle en ce sens d'écriture chorégraphique : « [...] l'écriture graphique ne fait que prolonger un mouvement premier de stabilisation de la

---

<sup>35</sup> H. Godard dans D. Dobbels, C. Rabant, *Le geste manquant. Entretien avec Hubert Godard*, « IO. Revue internationale de psychanalyse », n° 5, 1994, pp. 63-75 (p. 67.) Godard précise la définition de « fonction tonique » avancée par Wallon en désignant ainsi, par ces deux fonctions, les mécanismes perceptifs qui règlent le tonus ou organisation gravitaire de l'enfant dans la formulation des gestes fondateurs. C'est l'appropriation de ces gestes qui va permettre l'autonomisation de l'enfant de la mère et ensuite constituer la base tonique-et-relationnelle de l'individu, se reflétant sur ses traits posturaux et gestuels, d'autant que sur la signification symbolique et affective des gestes eux-mêmes.

<sup>36</sup> Expression qu'on retrouve, à plusieurs reprises, dans les entretiens avec l'artiste conduits par mes soins. Luna Paese s'interroge à son tour sur cet aspect de la danse de Gourfink (une « dramaturgie intérieure »), qu'elle relie à « la complexe série d'indications données par la partition » ; il s'agit pourtant, dans le cas de Paese, d'un sujet à approfondir dans des recherches futures. Voir L. Paese, *La pièce « Déperdition »*, cit., p. 4.

<sup>37</sup> H. Godard, *Le geste et sa perception*, dans I. Ginot, M. Michel (éds.), *La danse au xx<sup>e</sup> siècle*, Bordas, Paris 1998, pp. 224-229 (p. 225.)

<sup>38</sup> H. Godard, *Le geste manquant*, cit., p. 70.

présence, qui se nomme (selon le jargon) *archi-écriture* et renvoie, dans la quotidienneté des pratiques, à ce qu'ordinairement on appelle *technique* ou *vocabulaire*. » Ces *archi-écritures*, nous dit Pouillaude, ne sont que « des *techniques* de danse<sup>39</sup>. » Cela confirme l'horizon technique, et non pas simplement « organique », spontané » ou « naturel », où la présence s'inscrit dans la corporéité et fonctionne en tant qu'énonciation à l'intérieur de la pièce. Cette énonciation, notamment lorsque les dispositifs représentationnels et narratifs sont défaits ou détournés, constitue le plan porteur du « sens » esthétique et politique au public.

### II.3.4 Les questions construisant le regard

La captation de *Déperdition* a été visionnée à plusieurs reprises dès son acquisition en 2014. Dans les notes recueillies pendant ce temps, quatre thématiques apparaissent, notamment lorsqu'on cherche à poser le regard sur des détails moins traités par la littérature existante. La première thématique concerne l'intensité et la densité du mouvement, souvent réduits à l'idée de *lenteur* : une notion d'ailleurs largement rejetée par l'artiste autant que par la critique<sup>40</sup>. En fait, la sorte de ralenti qu'on perçoit n'est en soi qu'un effet de cette intensité, le résultat de tout ce qui, du point de vue du tonus musculaire et du travail sur la perception, est soumis à l'écoute du danseur et accueilli, par le biais de la contagion, par le spectateur. Car l'intensité, à l'opposé de la lenteur qui se relierait à la vitesse ou bien à son absence, n'est pas qu'un élément strictement kinésique, mais l'effet d'une « floraison » de sensations qui active le fond du geste, la posture. Et cette activation semble disproportionnée par rapport à ce qui est strictement visible – et en cela effectivement *souligné* par l'effet de lenteur. La densité de ce mouvement paraît en effet relever de tâches et formes d'attention concernant plutôt l'accordage entre les danseurs et, à un niveau encore plus infime, au souffle. C'est-à-dire que l'air, dans ce genre de pratique, n'est pas un simple combustible : c'est une matière dotée de volume et de consistance. Atteindre à l'état d'attention sensible si fine que demandé par la partition, signifie contacter la matérialité habituellement méconnue de l'air et en faire un véritable *support* pour le geste, mais également apercevoir le degré de dépense que tout geste

---

<sup>39</sup> F. Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique*, cit., pp. 305, 309-310. Intéressante à ce sujet est la structuration des techniques de danses en *kinèmes* et *morphokinèmes*, à approfondir dans des recherches futures par exemple en relation, respectivement, à la notion de geste et de geste fondateur qu'on trouve chez Godard. Ivi, pp. 326-327.

<sup>40</sup> Voir la note 29.

infime demande, puisqu'il est *inscrit dans l'air* et puisque les deux entités physiques – corps et air – en se touchant, produisent de la *friction*.

Un aspect de la réception qui semble provoqué par le travail des danseurs sur le prémouvement, c'est que l'expérience directe de la pièce – et, même celle de la captation – a été marquée par des sensations physiques, plus que par l'émergence d'images ou par une identification avec un vécu personnel. C'est en raison de cela qu'on ne va pas s'arrêter sur la configuration des gestes, déjà analysée ailleurs<sup>41</sup>, mais plutôt sur les enjeux de l'expérience du point de vue kinésique et affectif. Ceci paraît d'ailleurs l'enjeu de la pièce, selon la littérature existante. Ce qui amplifie l'entité et le rôle esthétique des sensations dans *Déperdition*, c'est une virtuosité de l'écoute, en équilibre constant entre « l'être porté » par l'auto-affection et la maintenance d'un regard à la fois périphérique et vigile<sup>42</sup>. C'est dans cet équilibre que résident à la fois (selon Gourfink) la liberté, la responsabilité du choix de l'interprète et la virtuosité de sa présence<sup>43</sup>. La tâche du spectateur ne serait pas si différente.

Or, on a vu que cette intensité est perceptible aussi par la captation vidéo. En effet, dans les vues d'ensemble et en détail qu'elle propose, l'intensité de la contagion gravitaire est moins forte que lors de l'expérience directe de la performance, mais on perçoit quand même la différence entre ce travail de perception et le simple ralenti. Il est aussi possible distinguer des moments de modulation de la fluidité du mouvement dans son ensemble sensoriel : du point de vue des interprètes, cela dépend de la réponse intersubjective aux tâches de la partition, notamment par rapport aux repères spatiaux et à l'orientation. Elle se doit en outre au degré d'accordage ou d'accordanse – notion de Christine Roquet déjà introduite dans le chapitre précédant – entre les interprètes, et enfin à l'aisance acquise à l'intérieur de cet accordage au fil de la pièce. En d'autres mots, une appropriation méthodique des tâches permet aux interprètes de se faire porter par la danse sans perdre la conscience, ou la maîtrise, de la partition. De cet équilibre dynamique entre proprioception « vigile » et auto-affection vient leur présence. Sur un plan intercorporel, ce mode somatique d'attention (en reprenant une notion de Thomas Csordas, elle aussi déjà introduite) s'ouvre aussi à la perception de l'espace environnant et, par là, affecte l'accordanse. La figure de cet ensemble de corps, inséparable de la musique et des

---

<sup>41</sup> Voir notamment L. Paese, *La pièce « Déperdition »*, cit..

<sup>42</sup> « La première altérité ne se joue pas avec l'Autre mais en nous dans les distances maintenues entre le sens de la proprioception et du poids et les autres sens tournés vers l'extérieur à qui ils donnent sens [...] » H. Godard, *Le poids des trans-actions*, dans *Age du corps, maturité en danse*, Le Cratère d'Alès Scène Nationale, Alès, 1997, pp. 7-15 (p. 13.)

<sup>43</sup> D'après un entretien avec l'artiste conduit à Paris le 9 juin 2014.

outillages scéniques, est ainsi une présence à part, un corps-objet, incarnant mais non pas se réduisant ni aux seuls interprètes ni à l'image de la boule de terre, voire de feu.

En ce sens, la globalité de *Déperdition* permet de distinguer de macro-événements, généralement confirmés par l'enchaînement des tâches données par la chorégraphie. Au début, bien avant que le tissu sonore ne commence, immobiles dans l'obscurité de la scène, les danseurs engagent un travail d'intonation proprioceptive et extéroceptive très puissant, fondé sur le travail énergétique du yoga tibétain. L'expérience de la danse commence par ce paradoxe : il y a quelque chose qui soudainement se bouge au niveau affectif, qui effleure ainsi au niveau de conscience, sans que les danseurs ne donnent de repères visibles sur leur travail, ni que la scène confirme le « véritable » commencement de la pièce<sup>44</sup>. La danse de la présence (prémouvement et contagion affective) « monte » sans qu'il y ait une réelle individuation d'un mouvement physique. Ensuite, environ vingt minutes après le début de la musique et de la danse, l'intensité de l'auto-affection des interprètes semble augmenter. Elle semble se porter sur les plans proximaux autour des corps, au lieu de se concentrer à l'intérieur des limites physiques de chacun. C'est ainsi que la boule de feu, ou de terre, se nourrit et se fait perceptible en tant que surplus, excès, de la somme des corps et des événements actuels<sup>45</sup>. Pourtant la portée de son intensité – sa température<sup>46</sup> – n'est ni constante ni irréversible ; elle est plutôt constamment modulée. Graduellement, les paraboles ascendantes et descendantes de l'attention focalisée et de l'attention périphérique s'ajoutent, en colorant à la fois la danse *virtuelle* de la présence et celle des mouvements *actuels*. Et lorsque – à quarante-cinq minutes environ – les mouvements et les entrelacements deviennent plus fluides et « linéaires », moins géométriques, cela paraît se produire parce que le regard périphérique des danseurs s'intègre à un dispositif d'attention à soi qui l'a nourri pendant tout ce temps.

Or, où retracer les éléments qui permettent de remarquer ces variations dans l'ensemble du mouvement collectif, le soutenant à un tel degré qu'ils se font justement visibles et persistants à une échelle plus vaste que le micromouvement, que le micro-événement<sup>47</sup> ?

---

<sup>44</sup> D'après l'entretien déjà cité et l'expérience directe de *Déperdition* en février 2014.

<sup>45</sup> On verra comment cela est valable à la fois au niveau de la fabrication du geste et de la composition scénique. Par les mots d'Hubert Godard, « On peut considérer l'attitude posturale et le pré-mouvement, préalable inévitable du geste, comme un arrière-plan sur lequel se dessine le mouvement apparent : la figure » H. Godard, *Le geste et sa perception*, cit., p. 227. Enrico Pitozzi ajoute que « En d'autres termes ces qualités attachées aux parties, visuelles ou sonores, considérées isolément, disparaissent au sein de la composition. C'est là, précisément, que prend forme le prisme à travers lequel il faut regarder. » E. Pitozzi, *Aux bords de l'audible. Une étude sur les Théâtres du son*, article en cours de publication.

<sup>46</sup> C'est une notion chère à Pitozzi, reprise en nombreuses études. Ici, on se réfère plus précisément aux effets synesthésiques, qui caractérisent les présences objectives sonores. Ivi, pp. 11, 18, 25.

<sup>47</sup> « Myriam Gourfink a déployé toute une kinesthésie arborescente, devenue l'enjeu même de sa recherche chorégraphique. Dans les ralentissements des durées, dans l'écho laissé aux 'micromouvements', dans un affinement des perceptions qu'est venue à nourrir une pratique assidue du yoga, s'est forgée une singulière poétique de la

Telle est la question qu'on va poursuivre à partir des enjeux du souffle et des pratiques de respiration, souvent cités et pourtant négligés dans l'analyse des créations de Myriam Gourfink<sup>48</sup>.

D'ailleurs, un des aspects qui peut-être empêchent l'émancipation du regard du spectateur et de la critique face au travail de Gourfink est le fait que plus on fait l'expérience de ses pièces, plus l'on devient sensible et conscient de la puissante implication empathique – voire *personnelle* et non seulement affective – que les gestes engendrent. Il est vrai que le fait de répéter cette expérience est probablement motivé en soi par une certaine fascination à première vue. Une fascination qui pourtant risquerait de s'aplatir (ou bien de suivre une parabole descendante) si on comprend le rôle de spectateur seulement comme récepteur de cette contagion et non participant à une expérience d'auto-affection collective. Cette considération a pris une connotation particulièrement importante pour l'analyse la participation aux ateliers et à des séances d'expérimentation, où le spectateur est censé interroger sa propre expérience perceptive et de sensation à travers divers tests.

En effet, d'une part, les pièces de Gourfink invitent à une prise de conscience perceptive et affective, mais, dans l'expérience du regardeur expérimenté, cet éveil rejoint bientôt une sorte de seuil difficile à dépasser. L'affection se fait plus subtile et moins étonnante, le regard de moins en moins « médusé<sup>49</sup>. » Le niveau d'abstraction gestuelle – effet de la rigueur du travail des danseurs sur la partition, soutenu par la mise en scène dépouillée et sombre – ne permet pas facilement au spectateur de formuler des réflexions conscientes ; il semble qu'il n'y aurait, pour lui, que la contemplation d'un paysage affectif et kinésique. Pourtant, d'après l'expérience personnelle et au moins un autre témoignage<sup>50</sup>, même suite à la répétition de ce genre d'expérience, la capacité d'être touché par ce travail sur la présence ne paraît pas s'affaiblir. Par ailleurs, le regard semble également ne pas pouvoir s'écarter de la doxa soutenue par l'artiste sur son travail et sur la poétique de sa présence. Alors, un deuxième ordre de questions est peut-être à poser : face à l'intention

---

présence.[...] ces techniques, mises au service d'une conception chorégraphique, sont venues accompagner la mise en jeu d'une magnitude des seuils. Si la danse produit un éclat (apparent ou réel) en même temps qu'un tremblement, sa magnitude ne peut être mesurée, ou éprouvée, que dans les passages qu'elle opère dans les frontières de la perception. [Qu'est-ce] que la danse (celle de Myriam Gourfink, tout particulièrement) nous invite-t-elle à *voir*, au delà du seul *reconnaisable* ? » J. M. Adolphe, *Magnitude des seuils, Myriam Gourfink*, cahier spécial de « Mouvement », cit., pp. 2-3 (p. 2.)

<sup>48</sup> « Je croyais voir un corps, des corps ; je me trompais. Il s'agissait en fait de ce qu'elle nomme une '*métapersonne*', au delà des corps et des âmes. *La métapersonne est l'espace de transformation par lequel s'incorporent à l'insu du regard les technologies du souffle*. [...] Fin de l'époque de la déconstruction, on doit prendre soin des corps et ne plus les disloquer. Soins exigents, qui nécessitent une discipline » F. Neyat, *Subjugué par un souffle non coupé, Myriam Gourfink*, cahier spécial de « Mouvement », cit., pp. 4-7 (p. 5.)

<sup>49</sup> Terme employé efficacement par G. Mayen dans *Formes de l'in-vu*, cit., p. 9.

<sup>50</sup> L. Paese, *La pièce « Déperdition »*, cit..

d'intégrer des aspects informels et formels, cognitifs et émotifs, dans la relation entre danseurs et spectateurs, quel est l'horizon éthique de ce travail ? Dépasse-t-il ou pas, par les biais de la vibration, une sorte de « narration kinésique-sonore » d'un paysage abstrait, soit l'énonciation de la poétique de Gourfink ? Pour essayer de répondre, arrêtons-nous sur quelques autres détails de la performance.

Le premier, c'est le contact que les danseurs s'accordent. Cette forme de relation ne paraît pas explicitement intentionnelle, sauf pour quelques passages relevant de tâches précises données par la partition. Le plus souvent, le contact semble être le résultat d'un croisement des trajectoires projetées par chaque danseur. Ainsi, tout geste est réverbéré, anticipé et ensuite retenu avant et après l'engagement actuel des corps physiques. En d'autres mots, la temporalité inhérente aux gestes est courbe, pliée, tiraillée. En partie en raison de cette dilatation, ce contact est intense mais délicat ; il se fait pour la plupart sous forme d'effleurement, sans véritable prise : ce qui n'empêche pas la mise en place d'une écoute du corps plus profonde que l'épiderme. Mais ce choix restitue une esthétique autant qu'une fonction précise du toucher direct par rapport à la partition. Lorsque l'intentionnalité se fait plus présente – en raison de la partition, ou bien en conséquence d'un contact non prédéterminé – les interprètes paraissent s'appuyer sur une prise de contact graduelle, « respectueuse » et pourtant assumant la portée de la sensualité qu'elle engendre. Un enjeu important de la puissance affective de la pièce – qu'il soit explicité ou pas dans le projet de Gourfink – paraît donc se jouer dans les gradations intermédiaires de ce genre de relation haptique. En cela ni le contact, ni le croisement intentionnel qui devient toucher, ne doivent bloquer ou forcer le flux des mouvements de l'autre.

Le second aspect à remarquer est la présence de micro-automatismes des danseurs en réponse aux affects et aux impulsions liées à la sphère sexuelle – une dimension du vécu personnel que Gourfink, dans un entretien cité, soutient avoir convoquée en tant que suggestion supplémentaire au travail énergétique du yoga, se portant sur la sphère génitale. Dans la pratique comme dans l'exécution, cette région n'est traitée que comme centre énergétique et ressource pour l'imaginaire, pourtant cela n'empêche qu'elle implique aussi des mémoires intimes évoquées par la partition. Ces dernières font partie des ressources que les interprètes convoquent pour s'approprier et habiter leurs gestes. Inévitablement, par conséquent, le toucher se charge des significations intimes et culturellement connotées ; certaines sont partageables avec le public, d'autres sont

inhérentes à la seule communauté de danseurs, et le spectateur n'en perçoit que des traces souvent indéchiffrables<sup>51</sup>.

L'individuation de ce premier ordre de gestes, ceux partagés ou reconnaissables, conduit à une interrogation sur leur poids selon le projet chorégraphique de Gourfink. Un poids évidemment marginal à l'intérieur de la texture gestuelle globale de la pièce, mais qu'il est utile de noter. Lorsque, par exemple, les danseuses et les danseurs se touchent, il y a un certain contrôle sur soi si le contact se porte sur des régions du corps, dont les seins et la région pelvienne. Cela, pourtant, n'interrompt ni ne perturbe la qualité abstraite du projet chorégraphique : leur tâche, on l'a vu, est de restituer une masse qui n'a rien d'humain. Quelles sont, alors, les sources, les influences et les mécanismes fondamentaux qui permettent à ces micromouvements et micro-événements de s'abstraire d'une relation quotidienne, d'échapper à l'ordinaire même d'après un regard détaillé sur la vidéo ?

On approfondira dans la suite de ce chapitre ces réflexions sur la qualité du contact et sur la tendance à normaliser les issues gestuelles de la partition, en considérant la contagion gravitaire et affective du point de vue du rituel<sup>52</sup>. Peut-être que l'enjeu de ce « rituel de la présence », c'est de donner à voir le plus possible tout ce qui, du geste, relève du prémouvement plutôt que d'un véritable déplacement dans l'espace (voire un mouvement) ; c'est-à-dire, l'enjeu de la pratique à la base de *Déperdition*, c'est de transposer dans l'actualité et dans le régime du visible ce qui est de l'ordre du virtuel et de *l'in-vu*. Ou s'agit-il, au contraire, d'une simple esthétique du passage, d'une métaphorisation galopante du corps en flux<sup>53</sup>, où il est moins important de saisir des gestes et des figures, que de décaler leur sens dans la perspective d'une œuvre et d'une figuration chorégraphique ouvertes, *in-finites* ? Ceci ne paraît pas l'enjeu fondamental de la pièce. Pourtant, comment motiver cette intuition ? Ici, l'hypothèse est qu'un rapprochement de l'œuvre à la dimension sonore du geste permettrait de formuler un

---

<sup>51</sup> Voir par exemple le rendu du processus (et des difficultés) d'appropriation de la partition de *Déperdition*, lvi.

<sup>52</sup> On fait appel à ce terme pour exprimer le rapport entre un certain système de savoirs et de croyances et le vocabulaire gestuel formulé en appliquant ces savoirs et croyances dans la pratique. Loin d'attribuer à la recherche ou bien aux œuvres de Gourfink des fonctions religieuses, spirituelles ou bien sociales – au delà du rapport que l'œuvre d'art entretient avec le milieu l'entourant – les stratégies performatives que l'artiste met en place ressemblent à d'autres pratiques aux connotations rituelles concernant le corps ou bien la danse. Michael Houseman propose une définition de ces « rites contemporains » à travers l'étude des rites féminins néopaïens ou bien des pratiques en danse visant au « développement personnel. » Les aspects communs à ces expériences, qu'on retrouve également chez Gourfink, consistent à une redéfinition du statut et des fonctions des participants difficilement compréhensible en dehors du milieu performatif qui la produit ; à l'usage de sources, traditions et techniques hétérogènes et au recours au rite en soi comme moyen pour atteindre à une certaine « créativité spirituelle », prenant le sens – dans le cas de Gourfink – d'une « plasticité » et maîtrise perceptive. Voir M. Houseman, *Des rituels contemporains de première menstruation*, « Ethnologie française », 2010, vol. 40, n°1, pp. 57-66, consulté sur le site de la Revue : <http://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2010-1-page-57.htm>. (Dernier accès : 24 janvier 2017.) On va approfondir cette question à la suite.

<sup>53</sup> M. Bernard, *Essai d'analyse du concept d'organisme. Ses implications philosophiques ou épistémologiques et conséquences dans le discours et la pratique de la danse*, dans M. Bernard, *De la création chorégraphique*, CND, Pantin 2001.

point de vue sur la pièce suffisamment clair et émancipé de la doxa. C'est pourquoi cette étude va enfin aborder la *résonance* et la *vibration* des corps, souvent convoquées dans les discours de l'artiste, non seulement comme gestes (non) dansés mais comme gestes fondateurs d'un événement ou d'une énonciation sonore.

### **II.3.5 Un geste sans début ni fin. Respiration « normale », respiration en yoga, souffle et prana**

Le commencement de cette réflexion ne peut pas faire abstraction des mots d'Hubert Godard :

Ce n'était donc pas une technicité motrice seule qui était en question mais une certaine forme du vécu du geste qui se transportait en miroir sur l'observateur par l'empathie respiratoire. C'est pour cela qu'il est intéressant de distinguer le souffle de la respiration. Le souffle est un en deçà de la respiration, il dépend de l'état général du travail de l'imaginaire et de la perception, de notre connexion au contexte, et il influence notre mode respiratoire. L'équilibre des mouvements sensoriels dont nous avons parlé, cette double trajectoire vers l'extérieur et vers l'intérieur a un impact direct sur l'inspiration et l'expiration. Comme si la respiration s'appuyait dans un premier temps sur la dynamique de notre rapport au monde. En tout cas les déséquilibres ou les fixations respiratoires sont bien souvent le reflet de troubles de la perception. La manière dont nous construisons, nous inventons l'espace à partir du réel topologique module notre possibilité d'inspiration. Cet espace n'est pas homogène, il est fait de densités variables, il est peuplé des fantômes de notre histoire, de notre culture, de trous, d'opacités, de blessures et d'orientations lumineuses privilégiées. Notre corps est ensuite contraint par cette topologie imaginaire qu'est l'espace, cette matrice subjective peut se réduire au point de nous étouffer. Le travail sur la sensorialité permet d'ouvrir et de réinventer les volumes de l'air que nous nous autorisons, de pacifier l'espace pour que le corps y retrouve sa place<sup>54</sup>.

Il semble donc possible de distinguer tout d'abord le souffle comme état du corps, et à la fois comme mobilisation du prémouvement (un pré-geste) qui influence cet état, de la respiration comme geste semi-automatique ou, même lorsqu'il est conscient, fonctionnel. Pour mieux saisir la texture de ce double plan sensoriel et gestuel, il faut nommer les enjeux de ce genre de respiration, du moment qu'il s'agit – particulièrement dans le cas de Gourfink – du mouvement de base constant qui, à l'aide de l'attention ou de l'écoute,

---

<sup>54</sup> H. Godard dans S. Rolnik, *Regard aveugle. Entretien avec Hubert Godard*, dans S. Rolnik, *Archive pour une œuvre-événement*, Carta Blanca Editions – Les presses du réel, Dijon, 2005, consulté en transcription écrite sur le site du département Danse de l'Université Paris 8 : [http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur\\_bibliographie.php?cc\\_id=8&ch\\_id=41](http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bibliographie.php?cc_id=8&ch_id=41). (Dernier accès : 11 septembre 2016), n. p.. Une autre version de cette transcription est disponible dans S. Rolnik (éd.) *Lygia Clark de l'œuvre à l'événement. Nous sommes le moule. A vous de donner le souffle*, Editions du Musée des Beaux Arts de Nantes – Les presses du Réel, Dijon, 2005, pp. 73-78.

fabrique la « virtuosité » de la présence, et l'expérience de résonance avec les spectateurs, dont Gourfink parle.

Les organes et tissus engagés dans la respiration dite « normale », ou pulmonaire, sont nombreux. Ils sont pour une grande partie constitués par les muscles gravitaires situés dans le bassin et le tronc ; ces structures enveloppent et se connectent avec des organes essentiels comme, certes, les poumons, mais aussi les systèmes nerveux, reproductif et digestif aussi. Ainsi,

Le simple fait de respirer entraîne certaines variations du centre de gravité [...] à leur tour compensées (à un niveau non perçu) par un réajustement du système postural préservant la verticalité. [...] L'état tonico-gravitaire dans un autre registre sera dépendant de l'ensemble du système d'orientation, sur lequel reposent l'attention dirigée, la présence interne. [...] Un troisième lien, plus mécanique, marie le tonus postural à la respiration ; il s'agit des moteurs musculaires eux-mêmes qui jouent, pour beaucoup d'entre eux, un double rôle d'équilibrateurs posturaux et de muscles inspireurs (inspireurs scapulaires, cervicaux et spinaux.) Il faut ici souligner que l'inspiration normale ne nécessite aucune contraction musculaire mais simplement un relâchement des inspireurs<sup>55</sup>.

À cela on ajoute le changement de l'activité cardiaque et du degré d'oxygénation du sang. Au niveau perceptif, la qualité d'attention somatique devient plus fine ; cela permet par exemple d'apaiser, ou en tout cas d'équilibrer le tonus musculaire des diverses parties du corps, de défaire ou bien d'inhiber de tensions involontaires, étendant le seuil de résistance à la fatigue. Enfin ces mêmes muscles et organes, nous rappelle Hubert Godard, sont aussi les lieux d'inscription de l'histoire gestuelle et émotionnelle de chacun<sup>56</sup>. Tout changement de respiration va donc influencer l'état de corps, la perception de soi et de l'environnement. C'est pourquoi un travail conscient sur la respiration est à la base de toute pratique corporelle et de danse, et notamment des pratiques somatiques, se portant sur la perception comme ressource primaire, que ce soit pour le bien-être ou pour la création.

A ce moment-là, tu peux faire un travail qui consiste non pas à créer la respiration, mais à créer le mouvement des sens qui ouvre l'espace et puis qui l'apaise. Et ça, tu peux le faire par rapport au toucher, à l'écoute, au regard, à l'olfaction, à la proprioception ... [...] L'on peut utiliser ce sens-là pour induire les constructions de l'espace nécessaires à la respiration. Souvent par contagion, ce sens va donner un appui pour remettre en route les autres sens. Ainsi peut surgir une respiration pleine, c'est-à-dire une respiration qui a du différentiel<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> H. Godard, *Le souffle, le lien*, dans « Marsyas - revue de pédagogie musicale et chorégraphique », n° 32, décembre 1994, pp. 27-28.

<sup>56</sup> Voir H. Godard, *C'est le mouvement qui donne corps au geste*, « Marsyas - revue de pédagogie musicale et chorégraphique », juin 1994, n° 30, pp. 72-77; *Le geste et sa perception*, cit..

<sup>57</sup> H. Godard dans S. Rolnik, *Regard Aveugle*, cit..

C'est aussi le point d'ancrage de la pratique de danse dans le travail de perception du yoga tibétain de l'énergie. Du point de vue strictement somatique, on peut remarquer dans le yoga une distinction entre respiration et souffle énergétique (*prana*) qui rappelle celle d'Hubert Godard ; sauf qu'il existe pour Gourfink, une valeur symbolique très forte imbriquée dans l'état du corps porté par le *prana* : l'accès à cet état coïncide avec la déterritorialisation de la corporéité subjective avec le chiasme intercorporel – dirait Michel Bernard – et le plan cosmique du devenir sensible – par les mots de Gilles Deleuze et Félix Guattari<sup>58</sup>. D'après Roger Clerc, élève direct de Lucien Ferrer, fondateur de l'Académie occidentale de yoga où Gourfink suit une formation :

Le prânâyâma est le moyen respiratoire qu'utilisent les yogis pour se transformer et essayer de vibrer sur la même longueur d'onde que le Divin. [...] C'est, en fait, bien autre chose qu'une respiration. Prânâyâma vise à contrôler le souffle, lequel est le support de prana. Et prana, l'énergie, est le fil qui relie en l'homme tous les éléments qui le constituent; et au-delà de cette limitation corporelle apparente, ce fil le relie également à tous les êtres... et à tout l'Univers. La respiration, comme on la considère couramment, c'est l'air inspiré et expiré en tant que mélange d'éléments concrets, dont l'oxygène. [...] Le prânâyâma, dans lequel intervient « prana », agit plus profondément, sur un plan plus subtil. Prana est l'élément énergétique qui agit de façon vibratoire. Il opère une transformation, non plus chimique sur le corps de chair, mais vibratoire, pour moduler le taux de vibration de tout l'être, du plus dense jusqu'au plus subtil. La vibration la plus lente intéressant le plan le plus dense, le plus matériel ; la vibration la plus rapide agissant sur les plans les plus subtils pour se rapprocher de la vibration initiale<sup>59</sup>.

Clerc continue:

L'efficacité de la respiration « normale » va dépendre de l'équilibre de notre système nerveux, la volonté pouvant intervenir sur la régularité du souffle, de façon à respirer lentement, longuement, doucement, et surtout en marquant un temps d'arrêt suffisamment prolongé en apnée respiratoire. C'est, en effet, durant ce temps de suspension du souffle, poumons pleins, que se produit l'oxygénation du sang. Pour être efficace, cette respiration doit donc être relativement lente, et comporter un arrêt, en suspension du souffle, suffisant. Le prânâyâma a un tout autre effet. Il fait circuler prana dans tout l'être, corps et mental, par l'intermédiaire du « corps de l'énergie », le « Prânâyâma-Kosha », dont la structure anatomique est bien connue des yogis. Pour pratiquer le prânâyâma, la conscience du prana est évidemment indispensable. Pour l'utiliser dans ses

---

<sup>58</sup> Michel Bernard introduit la notion de chiasme intercorporel d'après la *Phénoménologie de la Perception* de M. Merleau-Ponty. M. Bernard, *Les fantasmagories de la corporéité spectaculaire ou le processus simulateur de la perception*, dans *De la création chorégraphique*, cit., pp. 90-94 ; voir aussi M. Bernard, *Sens et fiction*, lvi, pp. 95-99. Sur la notion de plans et du devenir des sensations (affects et percepts), voir G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les Editions de Minuit, Paris 1991, p. 176.

<sup>59</sup> R. Clerc, *Roger Clerc sur Prânâyâma*, pp. 1-5 (pp. 1-2.) Texte disponible sur le site de l'atelier de yoga Jean Lechim : [http://lechim.ch/pdf/pranayama\\_clerc.pdf](http://lechim.ch/pdf/pranayama_clerc.pdf). (Dernier accès: 19 août 2016.) Pour approfondir les enjeux et les pratiques de respiration et prânâyâma dans le yoga de l'énergie, voir R. Clerc, *La respiration : Contrôle du souffle manières et art de respirer*, Le Courrier du Livre, Paris 2012. Voir aussi: [http://www.yogacorpsetame.ca/uploads/4-AGE\\_500-2\\_.pdf](http://www.yogacorpsetame.ca/uploads/4-AGE_500-2_.pdf). (Dernier accès: 26 septembre 2016.)

innombrables possibilités, il faut même avoir conscience du « Manomaya-Kosha » (corps mental) ainsi que de la double polarité de l'énergie. On tiendra compte alors des trois modalités d'expression de cette énergie [...]»<sup>60</sup>.

On pourrait comparer les *mudra* et le travail sur le corps mental en yoga (qui se fait à l'aide de visualisations) au travail fonctionnel mais conscient sur la respiration, tel que l'entend Hubert Godard ; et de la même façon, on pourrait rapprocher le *prânâyâma* comme pratique du souffle et le travail somatique sur le prémouvement. Les approches à la dimension phénoménique et physiologique du souffle de Godard et de Clerc suggèrent que sa complexité réside essentiellement dans le fait que la respiration est chargée sur plusieurs niveaux d'une valeur symbolique qu'on incorpore en profondeur – celle d'être un état de relation. Dans le jeu, celle-ci se reflète au moins sur trois aspects : elle engage

la matière première énergétique par l'oxygène et son action sur les systèmes posturaux [...]. [Deuxièmement] Les notions du volume corporel, d'expansion spatiale, d'affirmation et de partage du territoire [...] dans un phénomène qui ne sépare plus espace et temps, rythme d'approche et la distance de l'autre ; [et dernièrement] le façonnage de la matière vocale [constituée par] un rejet du souffle avec le ressenti articulatoire de ce rejet, et en même temps "auto-affection" par le locuteur de la parole émise<sup>61</sup>. »

La respiration pulmonaire consciente serait alors fonctionnelle au geste dansé, notamment à l'égard de la formulation d'un état du corps énergétique, vibratoire, qui se fait presque immédiatement et exclusivement intercorporel. Des « plans de respirations » se juxtaposent et se chevauchent, de chaque danseur au corps « collectif » et à la totalité de l'ensemble scène-salle. La virtuosité de la présence subjective se joue donc surtout sur la notion d'auto-affection, et la véritable présence au centre de *Déperdition* se dégage d'un surplus de sensation déclenché par l'accordance des interprètes et engageant de manière très immédiate, par contagion, les spectateurs. Cette corporité « collective » pourtant, semble peut-être aussi la limite herméneutique du travail de Gourfink : est-il vraiment centré uniquement sur la répétition et variation, infinie et infime, de cette expérience ? Le seul métadiscours possible – s'ouvrant hors de l'expérience de la pièce et pourtant tournant vers elle – est-il vraiment celui de l'artiste, ou celui à partir des mots de l'artiste ? En outre, ce métadiscours, ne regarde-t-il que les sensations et la poétique du corps émergeant du travail performatif de Gourfink ? Si c'est le cas, il faudra comprendre

---

<sup>60</sup> R. Clerc, *Roger Clerc sur Prânâyâma*, cit., p. 2.

<sup>61</sup> H. Godard, *Le souffle, le lien*, cit., p. 31. L'auteur le décrit aussi bien comme l'ensemble de « l'état du milieu (éconiche) et ce qu'il permet, l'organisation posturo-gravitaire, les processus affectifs et l'intentionnalité. » Ivi, p. 27.

pourquoi et, par conséquent, quel est le point d'ancrage, dans la pratique, de ce genre d'autoréférentialité.

### II.3.6 Une contagion respiratoire... dans quel but ?

Considérer la respiration en tant que dimension relationnelle implique de porter le focus sur ses trois « corollaires » somato-symboliques cités ci-dessus – sa matière énergétique et ses effets sur le corps ; le volume corporel et les relations avec l'espace ; le façonnage de la matière vocale et l'auto-affection par la parole. Pourtant, si la respiration et la danse qu'elle porte sont effectivement des événements « énergétiques-car-vibratoires », très peu d'autres informations à ce propos, et sur la matière sensible de la pièce, sont données aux spectateurs<sup>62</sup>. Il est donc apparemment difficile dépasser la perspective de l'artiste sur le sens de son travail. Les médiums de la danse (le souffle, les sensations, la présence) semblent se constituer à la fois en but et en contenu de la pièce. Si l'on veut mettre cette thèse à l'épreuve, il est peut-être utile se poser une autre question : quel est le rôle du spectateur au delà du témoignage sensoriel de cette expérience ? Quelles habiletés peut-on convoquer dans l'observation, telles qui permettent de fabriquer une perspective émancipée par rapport à la poétique de l'artiste et du projet chorégraphique, en s'écartant de la fonction attribuée au regardeur par la pièce elle-même ?

Dans la maîtrise de la respiration et dans l'exécution de la partition, le danseur emploie l'imaginaire et les sensations qui en relèvent consciemment. Le spectateur, même si conscient de ce travail performatif, ne peut pas avoir accès à l'imaginaire, ni à la partition employée : son imaginaire est plutôt – éventuellement – suscité par sa participation avec le regard et par la contagion gravitaire. Dans les deux cas,

[...] accélération cardiaque, respiration rapide, chaleur, transpiration sont encore des manifestations du domaine de la sensibilité physique. Ce sont les sensations « microscopiques », résultant de la nature vibratoire de l'énergie que vous avez avantage à aller chercher par votre sensibilité intérieure même quand il n'y a pas suractivité. [...] Le « regard » dont il s'agit ici n'est pas au niveau des globes oculaires, ni au niveau d'une recherche de visualisation. C'est un déplacement de la conscience et des

---

<sup>62</sup> « Un groupe de dix danseurs dont le corps s'entremêle et se confond pour former une masse qui se déplace et se transforme sans l'idée de progression dans l'espace d'un point à un autre, comme une substance qui se répand en un mouvement élastique, qui par endroit se rétracte ou se dilate. De l'enchevêtrement de dix corps naissent des formes inattendues qui, toujours en mutation, à peine formées, se déforment. » Du livret de *Déperdition* diffusé par le Théâtre de Vanves pour le 16<sup>e</sup> Festival Artdanthé. Une description plus articulée, mais dépourvue de références au travail sur le souffle, est disponible sur le site de l'artiste : <http://www.myriam-gourfink.com/deperdition.html>. On peut aussi confronter la poétique de *Déperdition* avec celle des pièces précédentes (et suivantes) : <http://www.myriam-gourfink.com/projects.html>. (Dernier accès : 20 septembre 2016.)

sens où le sens tactile est prépondérant. L'utilisation consciente des nerfs sensitifs est appelée « déplacement de la pensée. » Et ce déplacement entraîne des mouvements d'énergie<sup>63</sup>.

Ceci est un témoignage de la pratique du yoga sur le « corps mental », et pourtant elle s'adapte efficacement à la description de l'expérience de *Déperdition*. C'est en effet par contagion que la danse affecte le plus, car l'entité des micro-événements que le travail gestuel provoque ne permet pas une vision détaillée et en même temps d'ensemble de la pièce (mais plutôt *l'une ou l'autre*.) On a vu que geste fondamental, peut-être le seul virtuellement analysable par rapport à la présence, est le travail sur le souffle (énergétique) par la respiration, qui donne du support au geste, même le plus infime, et une spatialité inhérente pour se déplier dans l'espace.

Or, la respiration est un des gestes semi-volontaires qui relie tous les participants, plus ou moins consciemment, dès le début et même avant que la pièce commence. N'étant pas emphatisé, le souffle n'est pas l'objet d'un récit mais le point d'inscription de la présence, comme la couche physiologique et sensible de son amplification – à nouveau, cela est valable pour les danseurs mais aussi, notamment dès qu'ils sont captivés dans la contagion kinésique, pour les spectateurs. En ce sens, apparemment, tout le monde est déjà impliqué – ici, littéralement, par *accord* – dans le même geste respiratoire et la même la danse « sensorielle. » Pourtant, deux problématiques apparaissent : d'une part, le statut du regardeur est celui d'un participant sans connaissance de la partition et du travail. De l'autre, l'accordage total entre les participants est un potentiel, pas la condition de départ de cette pièce. Cela signifie que même si tout le monde respire pendant la pièce, et que ce geste est le point d'ancrage d'un accord kinésique potentiel, afin que la pratique et l'attention accordée à la respiration soient effectivement communes et connectées, un remplacement radical, et par là également intentionnel doit être accompli par le spectateur, tout comme il arrive pour chaque danseur.

Arrêtons-nous donc sur cet aspect de la performance, car c'est sur cette base qu'il est possible d'avancer des hypothèses sur les possibles éthiques de la réception du projet de Gourfink. Par rapport aux danseurs, le spectateur est inévitablement beaucoup plus porté, médusé, par une fascination sensorielle – s'il est capable d'un regard vigile mais périphérique et s'il accepte de l'engager –, ou encore par le rejet de ce genre de travail, que par la *compréhension* du processus. Cela, même si le mécanisme d'auto-affection qu'il met en œuvre est probablement moins puissant et nuancé que celui des interprètes

---

<sup>63</sup> R. Clerc dans Y. Mangeart, *Le Yoga de l'Energie de Roger Clerc*, « Fidhy-Info », site de la Fédération Inter Enseignements de Hatha Yoga, pp. 1-11 (pp. 1-2), consulté d'après une version numérique sur le site Lechim.ch : <http://lechim.ch/pdf/mangeat.pdf>. (Dernier accès: 19 août 2016.)

sur le plateau, permettant en effet une distanciation critique, qu'elle soit motivée par des jugements positifs ou négatifs. Cette impasse dans la formulation d'une distanciation du regard a à faire avec la tendance, dans le projet chorégraphique de Gourfink, à transformer le dispositif (la pratique du souffle et le travail sur l'énergie) en contenu (une narration sensorielle), et le discours perceptif des participants en métadiscours sur la poétique de la présence pour un public élargi. En d'autres mots, l'enjeu sensoriel de la performance semble en quelque sorte être naturalisé et, par là, devenir un présupposé. Ce qui paradoxalement construit un genre de regard à *soi*, plus qu'un regard *sur la pièce*, ses fondations étant soustraites à une mise à l'épreuve *car considérées universelles* (et vice-versa.) Dans les prochains paragraphes on verra jusqu'à quel point cette construction du regard arrive à métamorphoser la forme chorégraphique, c'est-à-dire la déterritorialiser dans l'expérience d'une forme-musique, en réaffirmant ainsi son caractère autoréférentiel. Ensuite, il s'agira de comprendre comment ce dispositif autoréférentiel, en creusant dans l'expérience auto-affective des participants qu'il engendre dès le début, fonctionne de manière rituelle sans forcément assumer explicitement ce caractère.

### **II.3.7 D'un paysage affectif à la fabrication du regard**

Une deuxième question est par conséquent celle de l'affection et de l'auto-affection comme enjeu constitutif de la performance. Si celle-ci fait partie des enjeux de la présence et que la présence est l'ultime virtuosité de la danse chez Gourfink, alors il semble aller de soi que la danse, pour l'artiste, est avant tout une virtuosité de l'auto-affection. L'auto-affection est entendue donc en tant qu'une pratique de présence, engendrant des expériences intenses de présence (au sens d'être-là, d'être avec, d'être dans le présent.) Ce genre de pratique et les expériences qu'elle dégage paraissent représenter, pour Gourfink, la modalité ultime d'exploration de soi et de son propre potentiel.

La pratique en yoga que la chorégraphe propose se trouve, en ce sens, en continuité avec d'autres techniques formelles et anti-formelles de danse, précisément dans le sens où « Le travail puissant de l'imagerie mentale sur l'organisation perceptive est souvent exploité avec bénéfice [...] comme facilitateur proprioceptif et moteur [...]. Il s'agit ici » continue Hubert Godard, « d'augmenter la plasticité des mediums perceptifs<sup>64</sup>. » Et alors, la question de l'émancipation du regard devrait problématiser l'engagement si puissant de

---

<sup>64</sup> H. Godard, *Le souffle, le lien*, cit., p. 29. C'est ainsi qu'on peut rapprocher les démarches de transmission et de création de Virgilio Sieni, d'Ermanna Montanari et Marco Martinelli, et de Myriam Gourfink, très différentes entre elles.

l'auto-affection. Si l'état de corps des danseurs est celui de la perception, le plus souvent celui du spectateur est de l'ordre du sentir. Cela selon une convention commune de la relation théâtrale qui voudrait, même dans le cas de Gourfink et de sa poétique immersive, le performeur plutôt « actif » et le spectateur plutôt « passif. »

Il faut rappeler la distinction que nous opérons entre perception et sensation en utilisant la métaphore de E. Strauss (1935) : *L'espace du sentir est à l'espace de la perception comme le paysage est à la géographie. L'espace de la perception est un espace géographique. La structure de l'espace géographique n'est d'aucune manière identique à l'espace physique (le paysage, l'état de corps.)* Ce qui signifie [...] que la sensation est perçue à travers le filtre d'un référent fluctuant suivant les expériences passées et l'intention du moment. Ainsi, ce n'est pas la respiration que nous percevons mais ses effets indirects de modification du contenu corporel, par la proprioception, et de variation des affects par l'état d'émotion<sup>65</sup>.

Erin Manning résume la question en remarquant que « l'affect n'est pas l'émotion, même s'il joue sur l'idée de mouvement dans le mot *émotion*. L'émotion, c'est de l'affect plus la conscience de cet affect. [...] L'affect est une puissance ontogénétique de l'existence<sup>66</sup>. » L'espace de travail et d'émancipation pour le spectateur, sous-tendu par le genre de travail sur l'auto-affection et la contagion kinésique conduit par les danseurs, serait alors celui du passage du sentir à la perception, de la passivité à la participation consciente, ce qui renvoie à l'idée de relation théâtrale exprimée par Jacques Rancière<sup>67</sup>. Il est par contre moins clair si cela impliquerait ou pas le passage de l'affect à l'émotion, puisque, dans la poétique de l'artiste comme dans l'enveloppe discursive des critiques, on évite de diriger le sens du travail sur l'identification de la danse au vécu personnel. Dans le travail des danseurs, il s'agirait plutôt de se dépouiller des références biographiques, ou bien de les exploiter, plutôt, comme des catalyseurs d'affections visant à produire une certaine expressivité gestuelle dans l'interprétation de la chorégraphie. L'expérience personnelle de la pièce suggère que le même genre de processus semble être induit pour le public, suscité par l'intensité du travail des danseurs. Si ceux-ci *trans-portent*, par contagion, les spectateurs, ce lien provoque avec emprise des états de corps particulier et paraît au même temps en quelque sorte interdire au public de se faire porter par ses propres imageries.

---

<sup>65</sup> Ivi, p. 28.

<sup>66</sup> Texte original : « Affect is not emotion, though it does play on the idea of movement within the word *emotion*. Emotion is affect plus an awareness of that affect. [...] Affect is an ontogenetic power of existence. » E. Manning, *Politics of Touch*, cit., p. XXI.

<sup>67</sup> J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris 2008.

Peut être qu'alors le défi pour le spectateur consiste à passer de l'affect au geste, soit à une transformation qui s'inscrirait dans le physiologique au lieu de se polariser dans l'imaginaire et dans le vécu personnel. « Ce n'est pas donc la répétition d'un mouvement », dit d'ailleurs Godard, « mais *l'expérience du geste* et par là la 'fabrique du sens' qui donne le sens (direction) aux sens. Elle organise à partir de là une plasticité des phénomènes respiratoires, posturaux et perceptifs, qui façonne ainsi la structure fluctuante que l'on appelle 'corps'<sup>68</sup>. » Il s'agirait donc non seulement de passer de l'affect au geste, mais d'atteindre une maîtrise « technique » de ce passage, qui affecterait la fabrique même du corps et intensifierait son devenir inscrit dans la relation de contagion gravitaire et empathique. Erin Manning parle en ce sens d'une technicité originaire – on l'a vu dans la première partie de la thèse – soutenant par là que « toucher, ce n'est pas seulement mettre les organes en contact avec le monde. Le toucher met en avant les sens en tant qu'assemblages machiniques [et] dispositifs prothétiques, toujours plus que, et moins que, les seuls corps particuliers<sup>69</sup>. »

Pourtant, comment s'approprier ce sens du geste si, notamment lors de premières expériences, il y a la possibilité d'être médusés ou ennuyés<sup>70</sup> ? Il est avant tout nécessaire d'opérer une distinction et d'éclaircir la différence entre « la maîtrise des affects et la maîtrise de l'expression des émotions », dit Godard. Car l'affect est un genre de « décharge neuro-végétative » qui en ce cas « modifie la respiration (rythme et volume) » et, à son tour, « la respiration peut induire des variations d'affects. » Par contre, l'émotion n'est que le résultat de la transformation des affects en représentations, cohérentes à sa propre histoire et intention, que l'individu opère par des voies conscientes, non conscientes et inconscientes<sup>71</sup>.

Or, les conclusions que Godard avance sur les moyens d'engager et d'exploiter ces mécanismes en danse sont exemplaires : une voie possible est celle de la gouverne des affects passant par des exercices respiratoires (le somaticien fait justement référence aux pratiques du yoga<sup>72</sup>). L'alternative, c'est « l'exploration des genèses des 'représentations fixées' qui accompagnent certains affects [...] ce qui modifie, de fait, l'auto-alimentation

---

<sup>68</sup> H. Godard, *Le souffle, le lien*, cit., p. 30.

<sup>69</sup> Texte original : « to touch is not simply to put organs in contact with the world. Touch foregrounds the senses as machinic assemblages [and] as prosthetic devices, always more and less than single and singular bodies. » E. Manning, *Politics of Touch*, cit, pp. XXII-XXIII.

<sup>70</sup> Il faut remarquer ici que l'esthétique scénographique et des costumes semble viser à produire une atmosphère introspective, intime, subtilement mystérieuse, dont on a déjà remarqué l'usage dans d'autres créations faisant appel direct à la proprioception des spectateurs, en premier lieu dans *Ouverture Alcina* (2009) du Teatro delle Albe. Voir le chapitre de la thèse dédié à cette pièce.

<sup>71</sup> H. Godard, *Le souffle, le lien*, cit., p. 30. Voir aussi B. Massumi, *The Autonomy of Affect*, « Cultural Critique », n° 31, automne 1995, pp. 83-109.

<sup>72</sup> Il faut pourtant remarquer que Godard emploie ici le terme « affect » pour nommer aussi ce qu'ici on désigne par « affection. »

émotionnelle des affects et atteint ainsi la respiration<sup>73</sup>. » Ces deux voies ouvriraient l'espace expérientiel de l'incorporation et de la compréhension « du sens » de la « fabrique gestuelle » gourfinkienne. C'est à l'intérieur de cet espace que s'ouvre la possibilité de s'émanciper de l'ordre du sensible à celui du perceptif, du rôle du spectateur à celui de participant. Peut-être alors que l'aboutissement ultime de ce passage de l'affect au geste nous conduit à la reconstruction du *regard en tant que geste*, un regard-corps au lieu qu'un regard scopique<sup>74</sup>. Une reconstruction qui, bien entendu, n'est pas spécifique au travail de Gourfink, mais que l'artiste travaille, directement et très rigoureusement, sur le plan des gestes fondateurs, dont la respiration ferait partie<sup>75</sup>.

On revient donc sur nos pas, à partir de la respiration comme geste-médium fondateur. Car la respiration, même si elle est en quelque sorte la basse-continue de notre posture et une vibration, l'est avant tout en réponse réflexe à un certain environnement, bien avant d'être employée délibérément comme outillage transformateur :

L'inspiration est, comme pour le geste, sous la dépendance de la manière dont l'espace est perçu : menaçant, accueillant, ouvert, réduit, immense, en bref sous la dépendance de la manière dont l'histoire de nos relations interpersonnelles a peuplé, rempli la géographie. Dans l'avant de l'inspirer le mouvement des sens peut être repéré, travaillé, orienté. Les automatismes qui préludent aux mouvements musculaires de la respiration seront modifiés si l'air, c'est-à-dire la portion de l'espace que je vais ingérer prend un sens différent. Ces pré-mouvements correspondent à une différence d'attitude face au géographique. L'expiration nécessite un retour à soi, un abandon à la gravité, et souvent ce mouvement est limité par une incapacité de la posture à donner un support à cet abandon, tant nous pouvons être fasciné par le « dehors » ou manquer d'un sens de soi, de la constance d'un sol qui nous accueillerait<sup>76</sup>.

Voilà une raison de la difficulté à émanciper son propre regard : le dispositif chorégraphique de Gourfink a, parmi ses buts fondamentaux, la fabrication d'un regard intersensoriel du spectateur est très spécifique et « sur mesure. » Une fabrication qui « attaque » le système perceptif du spectateur sur le plan des sensations (percepts et affects), qui est pré-personnel, préconscient et semi-involontaire. Lorsqu'on articule une réflexion d'après l'expérience de la pièce, par conséquent celle-ci est énormément marquée par cette contagion et ne dispose d'autres armes pour s'affranchir de son propre

<sup>73</sup> H. Godard, *Le souffle, le lien*, cit., p. 30.

<sup>74</sup> On va approfondir cet aspect lors de l'analyse de *Self-Unfinished* de Xavier Le Roy.

<sup>75</sup> « C'est exactement ce que fait Lygia Clark lorsqu'elle fait le travail sur le toucher, avec des univers sonores, olfactifs où elle va bouleverser l'intersensorialité. Elle va jouer des sensations corporelles, de l'odorat et de changements de postures, pour transformer le regard. Donc, elle joue à l'infini, tu peux imaginer, on a six sens – si je rajoute la proprioception, le sens de soi - cela fait une infinité de jeux possibles. » H. Godard dans S. Rolnik, *Regard Aveugle*. cit.,

<sup>76</sup> Ivi.

vécu. A la contagion gravitaire et affective s'ajoutent d'autres stratégies, par exemple le manque d'autres repères dramaturgiques partagés, voire une forme de récit ; une écriture chorégraphique strictement performative, des qualités de mouvements uniformes pour la globalité des danseurs et d'outillages compositionnels le plus souvent méconnus par le public. Ainsi, la présence dans *Déperdition* n'est pas seulement un effet de l'accordance et un excès de la contagion kinésique. La présence, c'est un plan performatif de l'œuvre et son sens est pleinement politique, parce qu'elle exprime le plan performatif œuvrant et établissant le degré de l'emprise de l'œuvre sur le regardeur, aussi bien que l'éventail de modalités « dociles » de participation possibles à la pièce. Le moment est donc venu de se pencher sur son usage en considérant l'outillage performatif de la présence non seulement du point de vue gestuel, mais sonore et vibratoire. Cela nous aidera à comprendre quelles sont les ressources esthétiques qui permettent à ce dispositif d'être si puissant et « autocratique. »

### **II.3.8 Vibration e transduction. Les corps subtils et les corps sonores**

Les *Sound Studies* – un champ à vocation interdisciplinaire qui, depuis une trentaine d'années, étudie les phénomènes sonores en relation étroite avec les cultures, technologies et environnements qui le produisent – considèrent le son comme vibration qu'on perçoit et connaît essentiellement à travers sa matérialité. Il s'agit pourtant d'une expérience perceptive strictement entrelacée avec le langage, notamment la métaphore. Ce lien, c'est ce qui finalement permet de définir les notions essentielles du phénomène sonore : ainsi « le silence, l'écoute, la voix –ne circulent pas comme descriptions passives [...] mais comme des idées qui donnent forme à l'expérience<sup>77</sup>. »

Dans l'analyse de *Déperdition*, il est possible décrire ce milieu comme celui où, d'une part, les idées du son fabriquent le geste par le biais du travail sensoriel et sur le souffle. De l'autre, dans ce milieu performatif la poétique sonore et gestuelle entourant l'imaginaire fondateur de la pratique et de la pièce (comprenant le yoga tibétain, l'énergie sexuelle, la « boule », etc.) est à son tour affectée par les gestes qu'elle a produit, parce qu'ils engendrent d'autres phénomènes vibratoires et contagieux et d'autres imaginaires sur l'instant. Ce lien de contagion et affection mutuelle entre son et geste explique, de fait, le

---

<sup>77</sup> Texte original : « silence, hearing, or voice – circulate not as passive descriptions of sonic phenomena but as ideas that inform experience. » D. Novak, M. Sakakeeny, *Introduction*, dans D. Novak, M. Sakakeeny (éds.) *Keywords in Sound*, cit., pp. 1-11 (p. 1.)

lien étroit que l'artiste tisse dès le début de sa recherche avec la musique industrielle, aussi bien que la tendance à créer des ambiances et des relations immersives entre interprète et regardeurs.

Le corps commence avec le son, dans le son. Le son du corps, c'est le son de l'autre, mais c'est aussi bien le corps du même. Dès le début, la subjectivité émerge de l'intersubjectivité, l'un naît de la multitude [*from the many*]. On résonne ensemble. Julia Kristeva, psychanalyste, nomme cela 'chora' – l'espace de continuité où le son, les formes, les sensations n'appartiennent à personne, ils existent tout simplement ; [...] le son et la sensation précèdent la dimension visuelle dans l'interaction humaine [...]. [Le corps] résonne. Chaque mouvement est en réalité une vibration et chaque vibration a un son, aussi inaudible soit-il à l'oreille humaine. Ce que l'on ne peut entendre, l'on peut sentir. [...] Et la connaissance sonore – une forme non-discursive de transmission affective résultant de l'activité de l'écoute – est le fruit de cette perception<sup>78</sup>.

Enrico Pitozzi parle d'un *Théâtre du son*, où le son est justement « la matière qu'introduisent et développent les agencements parmi les éléments de la scène » et « Il pose les conditions pour que surgisse l'image visuelle. » Or, ce son est, à son tour et en soi, un « dispositif-théâtre » du moment qu'il implique, dès le début, dans le projet compositionnel, la formulation d'une palette de réceptions possibles. L'auteur continue :

Il existe au moins deux niveaux d'accès aux sonorités composées pour ces œuvres : le premier niveau concerne le phénomène des sons sur le plan de la sensation immédiate, qui apparaissent et disparaissent par et vers le silence ; le second niveau implique l'intervention d'une dimension « scientifique » d'écoute, capable de décliner la structure interne et de la visualiser. Cela implique la perception de la forme compositionnelle et de ses corrélations avec les autres éléments scéniques<sup>79</sup>.

C'est pourquoi l'investigation de la vibration en tant qu'événement sonore et intercorporel peut confirmer l'intuition formulée auparavant : lorsque, par les biais de la contagion provoquée par les interprètes, le regard se détache des automatismes scopiques, il devient un geste engageant la totalité posturale et perceptive du spectateur. Ainsi, l'expérience de la présence objective – cet « excès » ou surplus non imbriqué à aucun corps ou dispositif particulier – n'est pas limitée au régime visuel. La complexité et l'effet de lenteur de la chorégraphie peuvent provoquer aussi bien des rejets, des « névroses du

---

<sup>78</sup> Texte original : «The body begins with sound, in sound. The sound of the body is the sound of the other but it is also the sound of the same. From the beginning, subjectivity emerges from intersubjectivity, the one is born from the many. We resound together. Psychoanalyst Julia Kristeva calls this the "chora" – the space of continuity where sound, shapes, sensations do not belong to anyone, they simply are; [...] sound and sensation precede the visual in human interaction [...]. [Body] sounds. Every movement is in fact a vibration, and every vibration has a sound, however inaudible to the human ear. What we cannot hear, we can sense. [...] And sound knowledge – a nondiscursive form of affective transmission resulting from acts of listening – is the fruit of this perception. » D. Kapchan, *Body*, dans D. Novak, M. Sakakeeny (éd.) *Keywords in Sound*, cit., pp. 33-44 (pp. 33-34.)

<sup>79</sup> E. Pitozzi, *Aux bords de l'audible*, cit..

regard<sup>80</sup> » qui empêchent de jouir des micro-événements et des intensités intersensorielles que les artistes travaillent. Le paysage sonore, par contre, dans cette performance est le médium auquel on ne peut pas se soustraire, qu'on ne peut pas refuser sauf qu'effectivement en sortant, car il travaille sur le plan auditif et sur la contagion kinésique aussi. De la même façon que dans *Ouverture Alcina* du Teatro delle Albe, la présence objective est un événement qui *précède* et sollicite la formulation du regard : la vibration traverse et « captive » les corps avant, ou bien faute, que ce lien ne soit reconnu par le participant. Le paysage sonore, par conséquent, n'est pas seulement le support ou le renforcement de la présence des performeurs : il permet d'énoncer « la présence » en tant qu'événement sensoriel et ultime horizon de la pièce, en la transportant du plan du virtuel (de l'imaginaire poétique, de l'imaginaire et du potentiel du geste) à celui de l'actualité (de la performance telle qu'elle est perçue.)

Cette opération de déterritorialisation du geste en matière vibratoire – *donc* sonore – qui produit un excès de matière (soit de sensation), serait une forme de transduction. Cette mobilisation serait en soi un surplus dont se constitue l'expérience partagée ou objective de présence :

la transduction, en tant qu'opération technique, mobilise une réalité expérientielle, c'est-à-dire, l'impression d'être en présence auditive immédiate d'une sensation ou d'un sentiment. [...] la transduction est le résultat d'un travail, d'un labeur qui, si bien exécuté, produit une impression de présence homogène, une présence qu'on ne devrait pas tenir pour acquise, mais plutôt investiguer en soi en tant qu'objet. [...] "La transduction", écrivaient Gilles Deleuze et Félix Guattari, serait "la manière par laquelle un milieu sert de base pour un autre, ou bien au contraire est en haut d'un autre milieu, se disperse en celui-ci ou se constitue dans celui-ci" (1987: 313.) [...] Adrian Mackenzie [...] le formule en ces termes : "penser de façon transductive signifie opérer une médiation entre des ordres différents, mettre des réalités hétérogènes en contact, et devenir quelque chose de différent". [...] Les sons ont persistance et durée, mais par là on ne peut pas soutenir qu'ils 'voyagent'. Les ondes peuvent voyager mais les sons, eux, ne peuvent pas. Ils se font présents à la réception (2002: 18)<sup>81</sup>.

Selon Frédéric Pouillaude, la musique est une mise en forme sans extériorité, immanente, échappant à la transcendance et à la signification et ne faisant pas de l'événement un re-

---

<sup>80</sup> S. Rolnik, *Regard aveugle*, cit..

<sup>81</sup> Texte original : « transduction as a technical operation summons up experiential realness, that is, a sense of being in the unmediated auditory presence of a sensation or feeling. [...] transduction is the result of work, of labor that, when done well, produces a sense of seamless presence, presence we should not take for granted but rather should inquire into as itself a technical artifact. [...] "Transduction", wrote Gilles Deleuze and Félix Guattari, would be "the manner in which one milieu serves as the basis for another, or conversely is established atop another milieu, dissipates in it or is constituted in it" (1987: 313.) [...] Adrian Mackenzie [...] put it this way: "to think transductively is to mediate between different orders, to place heterogeneous realities in contact, and to become something different." [...] Sounds have persistence and duration, but it is not therefore correct to say that they 'travel'. Waves may travel, but sounds do not. They become present at reception (2002: 18.)» S. Helmreich, *Transduction*, dans D. Novak, M. Sakakeeny (éd.) *Keywords in Sound*, cit., pp. 222-231 (pp. 226-227, 229.)

*présentant* : « s'en tenant à son propre présent, elle le scande et le module de l'intérieur<sup>82</sup>. » Ce genre de forme-musique – on le verra dans le prochain paragraphe – serait encore la métaphore qu'on a retracée auparavant, faisant l'objet, le paysage et ainsi – paradoxalement – le *contenu* de la performance. Revenons sur nos pas pour éclaircir ce passage.

Sur la base des considérations précédentes, il est possible distinguer le plan performatif de *Déperdition* et celui de son esthétique sonore. Le premier travaille sur « le toucher et ses inventions » par la vibration du souffle, qui est aussi bien une vibration sonore, ainsi que par le travail physique et de perception qui est de l'ordre de la contagion kinésique et affective, soit des phénomènes vibratoires-et-énergétiques. Par contre, le choix de la musique noise, d'une part, et l'emploi des synthétiseurs qu'elle implique, de l'autre, est performatif d'un point de vue non seulement sonore mais « narratif. » Ceci est le second plan, relevant d'une esthétique qui enveloppe tout le projet performatif de *Déperdition*. D'abord, parce qu'il renvoie au rapport que Gourfink cultive avec le milieu urbain et ses paysages sonores<sup>83</sup>. La musique de Kaspar T. Toeplitz est générée par la conversion et modulation d'impulsions physiques, voire électriques. Elle est par conséquent déjà effet d'une transduction sonore<sup>84</sup>, mais on y trouve bien d'autres liens métaphoriques. Elle est aussi un dispositif transformateur par le biais de la mise en scène : les musiciens forment le centre autour duquel la « boule » se déplace en trajectoire spiralée, parcourant une possible trajectoire d'émanation du son. En outre, le son influence à son tour la qualité de la danse en sollicitant l'état du corps par ses vibrations. Ainsi, sur plusieurs plans à la fois, la musique devient métaphore de la déterritorialisation *en danse* de la matière gestuelle et affective. Cette métaphore n'est pas qu'une entité conceptuelle ; telle que « les métaphores dont nous vivons<sup>85</sup> », elle est la structure esthétique qui donne forme à la transduction de la matière, en permettant sa réception en deçà du seuil du perceptible :

le toucher a toujours une dimension sonique, tout comme les rythmes entrent en collision [les uns avec les autres] sur des fréquences et oscillations différentes. Le toucher, c'est la vibration, et la vibration,

---

<sup>82</sup> F. Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique*, cit., p. 168. Sur le rapport entre Forme-Musique et la Forme-Théâtre, voire le même ouvrage, pp. 169-170.

<sup>83</sup> Rapport nommé mais non complètement déployé dans un entretien conduit personnellement le 9 juin 2014. Pour approfondir ce genre de rapport entre composition et musique, voir E. Pitozzi, *Les plis de la composition*, cit., et, du même auteur, *Texture* cit..

<sup>84</sup> « La transduction désigne comment le son change lorsqu'il passe à travers des médiums, lorsqu'il subit des transformations dans son substrat énergétique (de l'électrique au mécanique, par exemple), lorsqu'il passe par des transsubstantiations qui modulent à la fois sa matière et son sens. » Texte original : « Transduction names how sound changes as it traverses media, as it undergoes transformations in its energetic substrate (from electrical to mechanical, for example), as it goes through transsubstantiations that modulate both its matter and meaning. » S. Helmreich, *Transduction*, cit., p. 223.

<sup>85</sup> G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago 1980.

c'est du son. Le son affecte : on le sent et il produit des sensations. En effet, c'est la dimension affective du corps sonore qui transforme. Comme Brennan et d'autres l'ont montré, non seulement les idées mais également la chimie de nos corps change dans la rencontre avec d'autres corps, conscients et non. Nos systèmes hormonaux sont en communication constante, affectant et se modifiant l'un l'autre, et transformant également l'environnement (Brennan 2004 : 73.) Les limites visuelles de nos corps – l'interface souple de la chair – sont dépassées par les extensions technologiques, hormonales, et prothétiques qui répondent et agissent sur nos milieux, souvent de manière imprévue. Le posthumanisme se caractérise par l'impossibilité de séparer la conscience du corps de la machine. Si pour Merleau-Ponty la conscience et le réel (objectif) sont localisés dans le corps, dans un milieu postphénoménologique « les technologies peuvent représenter les moyens par lesquels 'la conscience même' est-elle être *mediée*<sup>86</sup>. »

Il est donc utile de considérer la notion de transduction dans ce passage, car elle se manifeste comme paradigme de l'expérience écologique de la pièce<sup>87</sup>. Pour résumer l'enjeu du son dans *Déperdition*, la partition musicale *devient* le paysage kinésique qui soutient les géométries difficilement identifiables des corps des interprètes. Autrement dit, elle *devient* le contenu ultime de la performance. Pourtant – et c'est probablement la seule différence avec de la forme musicale telle qu'on la comprend traditionnellement – ce paysage sonore ne s'éloigne pas des corporalités qu'il contribue à fabriquer : la puissance du travail de la perception et du souffle est telle qu'elle permet de construire un plan intermédiaire entre les plans performatif et esthétique, qui enchaîne les devenir-corps subjectivés et l'expérience abstraite et virtuelle de la partition sonore. Ce chiasme, à nouveau, est celui où se produit l'excès de présence, la présence objective.

Or, si le travail performatif, physique et de perception, est de l'ordre des techniques anti-formelles et produit d'excès de matière sensible indéterminée<sup>88</sup>, on sait pourtant qu'il existe chez Gourfink une rigueur compositionnelle remarquable, même vertigineuse, sur le plan chorégraphique et de mise en scène. Non différemment que pour *Ouverture Alcina*, cette rigueur compositionnelle est responsable de l'existence elle-même de l'œuvre en

---

<sup>86</sup> Texte original : « touch always has a sonic dimension, as rhythms collide at different frequencies and oscillations. Touch is vibration, and vibration, sound. Sound affects: we feel it and it creates feeling. Indeed, it is the affective dimension of the sound body that transforms. As Brennan and others have shown, not only ideas but also the actual chemistry of our bodies changes in the encounter with other bodies, sentient and non-. Our hormonal systems are in constant communication, affecting and modifying each other, and changing the environment as well (Brennan 2004: 73.) The visual limits of our bodies – the soft interface of flesh – are exceeded by technological, hormonal, and prosthetic extensions that respond to and act upon our worlds, often in unexpected ways. Posthumanism is characterized by the impossibility of separating bodily consciousness from machine. If for Merleau-Ponty consciousness and (objective) reality are both located in the body, in a postphenomenological world "technologies can be the means by which 'consciousness itself' is *mediated*" [...]. » D. Kapchan, *Body*, cit., p. 40.

<sup>87</sup> Selon une modalité d'interpréter les phénomènes qui s'est répandue au sein des sciences humaines et des recherches scientifiques pendant les dernières trois décennies. Voir S. Helmreich, *Transduction*, cit., pp. 223-224.

<sup>88</sup> Cet adjectif est employé en faisant référence à la notion « positive » d'indétermination, qui caractérise l'expérience sensible dans la tradition phénoménologique d'après Merleau-Ponty, et je le dissocie de la connotation nébuleuse qui relève de son usage – souvent à la fois générique et autoréférentiel – dans la littérature récente sur la présence. J'ai traité cet aspect dans la première partie de la thèse.

tant que bloc de sensations « qui se tient debout <sup>89</sup>. » A l'aide des techniques anti-formelles et de l'interprétation des tâches par les danseurs, ce « bloc » est capable de s'organiser en formes semi-stables et semi-transitoires. On peut résumer ces dernières considérations avec Pouillaude :

Certes, la musique est immanence, mais à tel point purifiée et disjointe des événements matériels qui la produisent, que le spectacle, le fait de la performance en acte, passera toujours plus ou moins au second plan. Le spectacle n'est pas ici un signe superficiel (comme dans la *Forme-Théâtre*.) C'est plutôt le rite nécessaire pour qu'avienne la pure musique, rite dont l'oreille mélomane exige justement qu'il se fasse le plus discret possible. Et peut-être est-ce alors seulement dans l'entre-deux de la signification gestuelle que se maintiennent au mieux la présence et l'immanence de l'événement. La danse se trouve confrontée, dans la mise en forme du temps, à une impuissance de la référence : elle ne peut tabler dans la construction des objets sur la consistance du monde extérieur. Mais cette impuissance de la signification ne débouche pas pour autant sur la construction d'un monde autonome et asémique, tel que celui mis en place par la musique. Les corps matériels et sexués exposés sur la scène restent toujours de notre monde, immédiatement expressifs en deçà de toute signification assignable. De là découlerait l'immanence de ce qui se passe sur la scène, de ce qui, ne renvoyant ni à la construction d'un au-delà immatériel, ni à l'en deçà bien connu des objets qui peuplent notre entourage, laisse place libre pour les événements qui arrivent, ici et maintenant, sur le plateau<sup>90</sup>.

Dans le passage, Pouillaude fait référence au théâtre comme forme rituelle pour l'avènement de « la pure musique. » Mais de quel événement parle-t-on, ici, et quel est son effet à la fois sur le corps et sur la composition qui l'engendre ? Répondre à cette question implique de continuer notre dialogue avec les auteurs qu'on a largement repris dans ce chapitre.

### **II.3.9 Ritualité, croyance et retour à l'auto-affection**

En termes assez proches, Enrico Pitozzi parle d'une pensée sonore qui redéfinirait la notion de composition. La pratique compositionnelle consisterait à intercepter et à convertir en objets sensibles des forces de l'espace et du temps en soi pas encore perceptibles. « A ce niveau-là, composer n'est pas inventer : on se met plutôt à l'écoute du monde, le plus ouvert possible. Composer est, encore, prendre la responsabilité de la forme<sup>91</sup>. » Ce qui fabrique la présence sonore, intercorporelle, comme objet de sensation

---

<sup>89</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, cit., p. 155.

<sup>90</sup> F. Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique*, cit., pp. 173-174.

<sup>91</sup> Pitozzi, *Aux bords de l'audible*, cit..

dans la performance de *Déperdition*, c'est cette forme d'écoute, qui devrait se syntoniser avec des forces cosmiques, inhérentes à la matière.

La fonction tonique est contagieuse. L'état de corps dans lequel je me tiens est contagieux. Je pense que la contagion suprême, c'est l'état de corps. [En reprenant Winnicott] Etymologiquement, transfert, c'est transport. On désigne donc par transfert un mouvement de la gestion gravitaire, et par conséquent de la fonction tonique. Le fond du transfert est une modification de l'état de corps. La notion de transfert est nécessairement un support dans la fonction tonique. [...] Partager un territoire à plusieurs, c'est déjà partager son propre territoire interne. [...] La danse ne parle que de cela, de la question du territoire, de la difficulté à gérer un espace avec plusieurs danseurs en résonance avec son propre territoire interne<sup>92</sup>.

Ce qui ne signifie pas *identifier* les corps dansants avec ce transfert, ce *passage* – la métaphorisation de l'organisme en « flux » à laquelle Michel Bernard s'opposait<sup>93</sup> – mais plutôt les considérer comme chiasmes ou singularités où l'in-vu se fait visible, où l'in-percevable effleure à la perception<sup>94</sup>. Pour Pitozzi, celle-ci est le trait métaphysique de la forme-musique mais, au moins dans le cas du travail de Gourfink, on pourrait proposer la même définition pour le geste dansé<sup>95</sup>. Plus précisément, la recherche gestuelle de la chorégraphe est à la base d'une conception de corporéité comme réceptacle de ces forces affectives, prépersonnelles et, en même temps, en tant que dispositif producteur de savoirs à partir d'affections subjectivées. Cela, on l'a soutenu à plusieurs reprises dès le début de cette étude, implique une réinvention des pratiques et configurations compositionnelles. Or, dans ce cas, comme dans d'autres expérimentations issues du théâtre performatif – voir, par exemple, *Ouverture Alcina* –, l'invention des stratégies pour atteindre à la précision formelle n'est plus réalisée ou bien garantie par des véritables « répertoires » gestuels, ni par les biais d'un dispositif dramaturgique au sens conventionnel du terme. Ici, l'organisation de l'œuvre – et de son enveloppe discursive – est opérée plutôt à l'aide du développement de compétences, savoirs et croyances relevant de pratiques qu'on définirait rituelles. Ce genre de ritualité, en tout cas, en l'absence de narrations ou de correspondances idéologiques « fortes », est diffractée en formes et pratiques aux traits explicitement performatifs.

---

<sup>92</sup> H. Godard, *Le geste manquant*, cit., pp. 74-75. Sur ce sujet, voir aussi les réflexions de E. Manning, *Politics of Touch*, cit., pp. 87-89.

<sup>93</sup> Voir M. Bernard, *Essai d'analyse du concept d'organisme*, cit..

<sup>94</sup> E. Manning, *Politics of Touch*, cit., pp. XVIII-XIX.

<sup>95</sup> « La musique témoigne de la présence d'une force provenant d'ailleurs et qui ne peut pas être réduite à la somme des sons qui la constituent ; pour cette raison, elle est capable de pénétrer à l'intérieur des choses, voici son caractère *métaphysique* (μετα τα φυσικα) : conduire à l'intérieur (*méta*) des choses, au cœur du concret (*physis*.) » E. Pitozzi, *Aux bords de l'audible*, cit..

Le modèle balinais de la précision gestuelle et de la rigidité impersonnelle, auxquelles s'adosse l'idée même de langage, manifeste chez Artaud, bien plutôt qu'une peur de la répétition, une hantise de l'informe et de l'approximatif, de ce qui laissé flottant serait livré au hasard du moment et de l'initiative. Cette précision codée se résume en un terme : celui de *rituel*. Deux déterminations nous avaient servi à définir la notion de rituel : 1. La codification stricte de l'événement, 2. La croyance en son efficacité symbolique et/ou sociale. [...] Autrement dit, l'événement n'est « efficace » – « magique », dirait Artaud – que s'il se donne dans l'irremplaçable singularité de son présent. [...] La ritualité suspend aussi bien la tutelle de l'œuvre que la structure de l'imitation. Elle donne à l'événement une forme d'autonomie qui est la condition même de son efficacité, laquelle semble avoir toujours fait défaut au théâtre occidental. [...] Contre les approximations de la quotidienneté et les errances de la subjectivité : le formalisme codé de la liturgie. Contre la nudité du présent scénique : l'encadrement rituel de la liturgie. C'est à cette condition seule que la précision du geste peut se constituer en langage ou, du moins, postuler son énigmatique caractère signifiant<sup>96</sup>.

Il s'agira, dans ces derniers deux paragraphes, de comprendre quels sont les fonctionnements et les implications rituelles fabriquant l'expérience de *Déperdition* et, par là, de la recherche de Gourfink. En premier lieu, la ritualité dont nous parlons à l'égard de la chorégraphe française est inhérente à l'idéologie du corps qu'on a esquissée, pourtant celle-ci ne vise pas à revendiquer un statut de vérité absolue hors du champ performatif. Elle ne s'inscrit pas non plus dans une tradition culturelle, religieuse, ou spirituelle donnée ; en d'autres mots, par exemple, l'importance du yoga tibétain pour son travail ne se traduit pas en revendication d'appartenance à la culture védique. Ce genre d'organisation de la pratique, et des savoirs autour d'elle, produit plutôt une pensée spécifique au sein de sa « communauté de praticiens. » Celle-ci regarde notamment les qualités de la corporéité transcendant l'identité individuelle et permettant l'ouverture d'états et de dimensions expérientielles « autres. » Il s'agit d'une pensée poétique dont l'origine pourtant n'est pas dans des concepts ou des idées *a priori*. Au contraire, si elle se manifeste dans le plan de la mise en scène, c'est surtout parce que la pièce propose, en dialogue avec le cadre et le dispositif spectaculaire, une pratique performative très imbriquée dans l'entraînement des interprètes : un terrain où théories et expériences se mobilisent, se confondent et se valident mutuellement. Deuxièmement, vu que *Déperdition* travaille avec et s'expose au regard à travers un dispositif scénique théâtral, cette œuvre met en abyme tout ce qui dans la recherche de Gourfink n'est simplement de l'ordre chorégraphique ou présentationnel, mais *de mise en scène de la présence*. En d'autres mots, l'enjeu de la performance, c'est de mettre en avant l'expérience d'une présence étendue – ou bien d'un présent plein – en tant qu'excès d'auto-affection et d'accord

---

<sup>96</sup> F. Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique*, cit., pp. 197-198.

kinésique, c'est-à-dire une floraison de sensations qui dépasse les corps discrets et les singularités des dispositifs la produisant.

Le travail performatif et de mise en scène de Gourfink est complexe et c'est pour cela qu'il est possible d'y retracer plusieurs ordres de mécanismes para-rituels, chacun à son tour soutenu par des motivations spécifiques et producteur de ses propres enjeux politiques. Mais de quel genre de ritualité parle-t-on ? D'une configuration de la pratique corporelle qui a perdu ses connotations classiques, mais qui se propose néanmoins comme pratique célébrant une « vérité corporelle » spécifique, déterminée par un imaginaire et un système culturel-symbolique de référence, souvent présentée comme *ultime* forme de connaissance du monde et, ou, de soi. Une posture aux dérives parfois essentialistes, auxquelles même les pratiques somatiques n'échapperaient pas<sup>97</sup>. En général, on retrouve dans les discours de l'artiste, tout comme dans les traits principaux des contextes d'entraînement et de création, des éléments communs aux pratiques rituelles contemporaines concernant le corps (notamment féminin) et le geste dansé<sup>98</sup>, bien que ces dernières soient souvent moins intéressées à produire des objets chorégraphiques, qu'au processus d'exploration sensorielle.

Considérons ce paradigme plus en détail avant de préciser sa déclinaison dans la pratique de Gourfink. En premier lieu, les deux genres de pratiques invitent à la célébration, spectaculaire ou pas, d'une « communion synesthésique » et, par là, à la re-découverte de son propre savoir corporel et potentiel relationnel. Cette configuration de la ritualité retient une partie de ses connotations traditionnelles par rapport à la réglementation de la pratique. Par contre, sa spécificité consiste à l'emploi qu'on en fait, fonctionnel aux désirs et aux motivations « privées » de chaque participant, s'exprimant par le même corps qu'ils mobilisent. D'une part, alors, ce genre de rites se détermine toujours à partir de la configuration d'un comportement figé et sur lequel il n'existe pas (ou très peu) de négociations. De l'autre, notamment lorsque la danse est impliquée, le rite est considéré et utilisé comme moyen spécifique pour atteindre à une « créativité spirituelle<sup>99</sup>. » Cette notion souligne l'importance de la pratique, voire du processus, par rapport à un quelconque but ou achèvement final centré plutôt sur une croyance absolue en son efficacité, voire en sa valeur spirituelle ou bien identitaire<sup>100</sup>. Elle rappelle en outre ce que

---

<sup>97</sup> On en a parlé dans la première partie de la thèse.

<sup>98</sup> On vient d'introduire cette notion dans la note 53. Voir aussi M. Houseman, *Qu'est-ce qu'un rituel?*, cit.; M. Houseman, *Des rituels contemporains* ..., p. 65, cit.; M. Houseman, M. Mazzella Di Bosco, E. Thibault, *Renâître à soi-même. Pratiques de danse rituelle en Occident contemporain*, « Terrain. Anthropologie & sciences humaines », n° 66, octobre 2016, pp. 62-85, consulté sur le site de la Revue : <http://terrain.revues.org/15974>. (Dernier accès: 23 janvier 2017.)

<sup>99</sup> Ivi, p. 62.

<sup>100</sup> M. Houseman, *Des rituels contemporains*..., cit., p. 64.

Hubert Godard décrit en termes de plasticité perceptive<sup>101</sup>. La pratique, voire le processus, est par conséquent la condition ultime à rechercher, en ce qu'elle entrouvre à l'expérience – toujours éphémère car toujours ré-activable et qualitativement différente au fil du temps – d'une fabrication de soi, de son présent, voire de sa présence à soi sur le niveau perceptif et affectif. Autrement dit, cette condition, actualise un sens de soi « spontané », un sens d'identité est enraciné dans le corps tel qu'il est dans l'instant et, à la fois, en état de métamorphose constante – ce qui constituerait son pouvoir inhérent ou son potentiel.

Sur un autre plan, ce genre de rituel ne se détermine pas simplement par son caractère prescriptif ni par les outillages discursifs-symboliques auxquels il fait référence ; il se différencie des rites traditionnels par la nécessité de repérer et organiser les bases théoriques et leurs systèmes de croyances dans la pratique. Cela est possible car ce genre de rite n'est pas censé produire des changements forcément permanents sur le statut social ou individuel des participants, mais au contraire pour répondre à une invitation tout à fait contemporaine qui est l'invention et construction perpétuelle d'un « vrai » soi (un moyen), souvent à contre-courant de celles que valorisent les idéologies dominantes. En ce sens, ces pratiques de danse sont autoréférentielles<sup>102</sup> d'une manière très différente par exemple, de la performance postmoderne. En outre les discours qu'elles utilisent pour valider leurs systèmes de croyance internes sont eux-mêmes autoréférentiels – voire vagues, cryptiques, indéterminés<sup>103</sup>.

Chez Gourfink, ce genre de ritualité travaille transversalement sur les plans qui connectent l'œuvre chorégraphique aux métadiscours sur son propre travail – aspect qu'on a abordé au début du chapitre. On verra plus loin comment ce système de croyance est effectivement un dispositif de soutien de la rigueur formelle pour les interprètes et, d'autre part, une instance de contrôle (par « prévention ») de la réception des œuvres. On a déjà vu comment l'expérience du travail de Gourfink s'ouvre sur un espace d'incorporation, ou pour mieux dire *d'inscription*, qui se dégage de l'ordre du sentir et du rôle passif du regardeur, pour tendre vers un rôle plus actif, engagé, bref : *participant* à la pièce. Ceci

---

<sup>101</sup> H. Godard, *Le souffle, le lien*, cit., p. 29.

<sup>102</sup> « Ainsi, les actes rituels s'imposent comme des répétitions nécessaires et non comme des inventions arbitraires. Il est important de souligner que les participants n'ont pas besoin d'une conceptualisation claire des actions cérémonielles qu'ils entreprennent pour pouvoir les apprécier de cette façon. En effet, comme on a souvent remarqué, la "signification profonde" de telles actions peut leur rester obscure. Ce sont plutôt les performances elles-mêmes – le fait de les accomplir – qui leur servent d'ancrage expérientiel pour les "vérités" irréfutables et néanmoins partiellement indéterminées que ces performances actualisent. En ce sens, les rituels suffisent à eux-mêmes. » M. Houseman, *Qu'est-ce qu'un rituel?*, cit., p. 535. Plus récemment, dans une contribution collective, l'auteur précise : « Il en résulte que ces expériences, à la fois indéniables mais difficiles à déchiffrer en termes de motivations et façons de faire ordinaires, acquièrent un caractère autoréférentiel. [...] Autrement dit, nous percevons dans ces danses collectives [...] un dispositif qui fournit aux pratiquants un vécu ayant valeur d'autorité transcendante pour la construction volontaire d'identités individuelles. » M. Houseman, M. Mazzella Di Bosco, E. Thibault, *Renaître à soi-même*, cit., p. 67.

<sup>103</sup> Voir M. Houseman, *Qu'est-ce qu'un rituel?*, cit., p. 538.

serait la « seule » voie de sortie à l'autoréférentialité de la logique affective de la danse. Une interrogation fondamentale pourtant demeure sur l'efficacité, ou bien encore sur l'effective présence, dans l'écriture chorégraphique de Gourfink, de dispositifs en charge d'*accompagner* ce processus de subjectivation de l'expérience pour le spectateur.

Or, on a vu également que, selon Pouillaude, on trouve chez Gourfink un ordre d'écriture portant sur la matière, donc *présentationnel*. Cet aspect nous permet de comprendre l'engagement passionné de la chorégraphe avec les nouvelles technologies, et plus récemment sa collaboration avec des équipes de neuroscientifiques, en recherche de précisions sur la « plasticité intentionnelle » de l'interprète<sup>104</sup>. L'artiste chercherait ainsi un complément au degré d'indétermination gestuelle du niveau *d'effet de présence* de ses danseurs. Celui-ci serait dicté, « par excès », par la variété et complexité de micro-événements engendrés par la grammaire chorégraphique de Gourfink. Ce détail mérite d'être souligné: l'indétermination ne se doit pas à un manque de clarté ou rigueur compositionnelle, mais l'absence – ou à l'indétermination – de repères « méthodologiques » communs, et notamment partageables avec les spectateurs, pour travailler la contagion kinésique et empathique. On a vu que cette contagion, c'est un geste qui opère un dépassement radical de ce que l'œil du regardeur est capable de saisir. On n'aura pas ici l'occasion d'approfondir cette thématique, ni de mettre à l'épreuve la solidité et l'utilité d'une individuation topographique de ce processus à l'aide de capteurs de mouvement, de température, ou bien d'autres paramètres. On peut se limiter à constater que l'individuation de cet objet est, au moment présent, recherchée au sein de la pratique gestuelle habituelle (celle des répétitions et des premiers essais sur les chorégraphies), mais que le rapport au spectateur reste en quelque sorte abstrait. C'est-à-dire que, même si l'expérience subjective des participants est investiguée, autant que leur profil « cognitif<sup>105</sup> », les gestes et le regard sont traités en tant que formes abstraites, non universelles mais au moins naturalisées. Ils ne représentent que des tâches et des *mudra* du corps subtil ou mental, et ne semblent pas prendre en charge la dimension subjective, mémorielle et culturelle des affections, gestes et contacts que la partition engendre.

Cela nous reconduit, ou au moins fait écho, à la valeur symbolique des *indiriyas* qu'on retrouve dans la pratique du *prana* dans le yoga de l'énergie. Dans les archi-écritures de Gourfink, les *mudra coïncideraient* sur un plan phénoménique avec les micro décharges neuro-végétatives dont parlait pour Godard concernant les affects. Il existerait alors en

---

<sup>104</sup> D'après un entretien avec l'artiste du 9 juin 2014.

<sup>105</sup> Je me réfère aux tests conduits, avant et après les spectacles ou séances de danse, par l'équipe du laboratoire Labodanse.

quelque sorte, par effet des discours de l'artiste, une identité entre symbole et schéma perceptif. Non différemment que pour certaines interprétations de la somaesthétique dans les pratiques somatiques, ce lien entre geste « correct » et expérience transformative est un instrument fonctionnel à la validation d'une certaine rigueur technique, ou tout simplement d'un certain style, lors de la pratique<sup>106</sup>.

[D]e nombreux auteurs font apparaître cette idée d'une "sagesse du corps" qui prend les aspects soit religieux (la nature naturante élevée au rang de divinité), soit vitalistes avec une hiérarchie de fonctions. Dans ces deux cas, la pensée réflexive devient le voile qui recouvre une vérité plus centrale et qu'il s'agit de traverser dans un parcours initiatique menant au "centre". Disons simplement à ce propos que le débrayage de l'intention est encore une intention, et que le découpage entre système nerveux central et périphérique, os et superficie, muscles profonds et périphériques, est une vérité topographique mais non fonctionnelle. L'ambiguïté vient souvent de l'idée que la motricité suit la perception dans une causalité spatiale et temporelle. Or, tout le savoir actuel démontre qu[e] mouvement et perception entraînant une simultanéité complexe, et la perception est souvent déjà un acte moteur tandis que certains actes moteurs ont pour seule finalité de 'servir' la perception<sup>107</sup>

C'est pourquoi, au lieu de nous limiter à la formulation d'un jugement sur la validité (scientifique ?) de la recherche entre danse et sciences cognitives, on remarquera que la valeur attribuée –sur plusieurs niveaux, explicites et implicites – aux *mudra* du corps mental et aux affects qui s'en dégagent est d'autant plus forte qu'elle relève d'un horizon à soi dans la poétique du corps de Gourfink. Il nous reste pourtant à clarifier quelle est la finalité à laquelle cet univers somato-symbolique serait fonctionnel. Si l'on revient à la difficulté de formuler un regard émancipé de la doxa de l'artiste, qui nous a accompagné pendant l'analyse, une réponse paraît possible. Peut-être qu'un court circuit s'instaure, pour le participant-spectateur, quelque part dans la maintenance de contagion et, plus précisément, dans la pratique du regard, un court circuit qui se met en avant dès que l'on repère les traits rituels de ce travail.

### II. 3.10 Présences et dispositifs de croyance

En résumé, la puissance du rite s'inscrit dans sa condition liminale, c'est-à-dire elle relève de l'usage de la forme rituelle comme un moyen pour faire transiter le devenir sensible

---

<sup>106</sup> I. Ginot, *Discours, techniques du corps et technocorps : A partir, et non à propos, de Conscience du Corps de Richard Shusterman*, dans P. Gioffredi (éd.) *A l[à]r]encontre de la danse contemporaine : porosités et résistances*, L'Harmattan, Paris 2009, pp. 265-293 (p. 272.)

<sup>107</sup> H. Godard, *Le souffle, le lien*, cit. p. 29..

d'un système de signification à un autre<sup>108</sup>. Pourtant afin de réaliser ses buts, le système rituel demande que tous les participants connaissent et croient à son pouvoir transformateur. D'autre part, il délimite son propre territoire de référentialité, voire son degré d'autoréférentialité par rapport au milieu culturel qui l'entoure. Or, dans les pratiques corporelles tout comme dans ces rites, la condition de praticien ou bien de participant n'implique pas forcément la connaissance du sens de la pratique. Cela veut dire qu'on peut être totalement impliqué dans la co-production de l'expérience sans forcément comprendre jusqu'au fond son propre rôle. C'est différent dans les arts vivants, où le spectateur, aussi impliqué soit-il, reste en quelque sorte toujours un témoin hors du jeu. Si pour partie les spectateurs sont transportés *dans* l'action, ils en sont également les « autres », c'est-à-dire les récepteurs ultimes qui finalement permettent à l'œuvre d'art de devenir telle, de s'émanciper de la « simple » expérience esthétique.

Or, dans le travail de Gourfink, le désir de « faire corps » avec l'autre, donc avec les spectateurs aussi, empêche probablement l'achèvement de cette émancipation, en « immobilisant » la performance à moitié entre le champ et les normes des arts de la scène et ceux du rite. Le résultat c'est que les spectateurs, d'une part impliqués et de l'autre non conduits à une lecture ou à un dialogue critique avec l'expérience, deviennent, dans le projet de Gourfink, les participants dont les compétences sensorielles sont peut-être les plus naturalisées, voire prises pour acquises. La source de cette naturalisation se trouve, semble-t-il, dans la notion de présence selon Gourfink, une virtuosité perceptive fondatrice, indissociable et indispensable à l'existence de la pièce. Le paradoxe, c'est que si cette poétique implique, du point de vue du performeur, l'acquisition de compétences techniques, à l'égard du spectateur elle réactive à nouveau une explication essentialiste, en récupérant les modalités acritiques de participation aux pratiques rituelles en danse.

Les moments-clés de ces rites sont des expériences transformatrices qu'on pourrait dire extatiques<sup>109</sup>, à savoir des états d'ouverture perceptive, de partage, à l'intérieur des grilles d'« actions sensibles » prescrites par le contexte de pratique. Leur enjeu, c'est « la mise en place d'une réverbération intentionnelle et émotionnelle particulièrement intense où les participantes s'éprouvent (chacune à sa façon) comme étant plus qu'elles ne semblent être<sup>110</sup>. » Pourtant, les enjeux de ces états sont en effet « privés<sup>111</sup>. » En d'autres termes, n'ayant pas de conséquences partagées dans le milieu social, culturel et politique au sens

---

<sup>108</sup> Pour la notion de *limen* appliquée au rite et aux pratiques performatives voir V. Turner, *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications, New York 1987.

<sup>109</sup> M. Houseman, M. Mazzella Di Bosco, E. Thibault, *Renâître à soi-même*, cit., p. 75.

<sup>110</sup> M. Houseman, *Des rituels contemporains ...* cit., p. 65.

<sup>111</sup> M. Houseman, *Qu'est-ce qu'un rituel?*, cit., p. 536.

traditionnel du terme, les enjeux de ces moments rituels concernent et sont porteurs de valeurs existentielles dans la seule dimension idiosyncrasique, radicalement subjective, de l'expérience. C'est pourquoi, ces rituels ne prescrivent pas que les participants *imitent* ou *répètent* une technique, une séquence, un geste avec rigueur, ni que cette rigueur vise un lien direct avec l'authenticité de ses propres référents culturels ou poétiques. En regardant les autres, les participants doivent plutôt s'assumer, voire incarner, la disposition d'âme et les états du corps qui auraient habité originellement ces pratiques<sup>112</sup>. Cette prescription n'est pas toujours explicite et généralement se présente en tant qu'invitation ou suggestion à travers la pratique, dans une atmosphère qui se voudrait intime, informelle, libertaire, sensoriellement chargée :

Sons, odeurs, couleurs et formes, impressions kinesthésiques et tactiles, vibrations, etc., tout contribue à susciter un environnement saturé dont on ne peut s'abstraire, et qui façonne peu à peu le danseur en l'amenant à un « enivrement sensoriel » (Wacquant 2000 : 51.) Cette atmosphère puissante constitue en soi une injonction à orienter l'attention vers son propre corps, ses perceptions sensorielles et les émotions qui en émanent. En d'autres termes, l'ensemble instille un mode de présence à soi à la fois actif et contemplatif, à la fois tourné vers et animé par le corps et ses sensations<sup>113</sup>.

Il s'agit en tout cas d'une véritable réglementation technique. Ceci, en complément de la dimension sensorielle et affective de la danse, est le point commun fondamental avec l'organisation de la pratique chez Gourfink, pour qui, au contraire, la rigueur technique est explicitement demandée, en raison du caractère spécifiquement performatif de sa recherche. C'est donc la réalisation et l'intonation collective d'une forme intentionnelle précise, par rapport au plan performatif préalablement conçu, qui affecte l'homogénéité de l'engagement et, par la suite, des gestes. Technique et ouverture perceptive sont en effet deux facettes de la même compétence, de la même virtuosité. Si le projet et finalement l'*objet* chorégraphique en soi demandent des contraintes formelles, techniques ou bien fonctionnelles plus fortes que dans le contexte de danse rituelle, les buts de l'expérience que rituel et pièces offrent – on l'a dit – semblent assez proches.

Dans ce genre de pratiques, alors, il n'existerait pas de véritable regard sauf proprioceptif, ou celui « aveugle » de l'extase. C'est pourquoi, la catégorie et les fonctions du spectateur sont, dans l'œuvre de Gourfink, en quelque sorte supprimées. Les affects deviennent

---

<sup>112</sup> M. Houseman, M. Mazzella Di Bosco, E. Thibault, *Renâître à soi-même*, cit., p. 72; M. Houseman, *Des rituels contemporains...*, cit., p. 65.

<sup>113</sup> M. Houseman, M. Mazzella Di Bosco, E. Thibault, *Renâître à soi-même*, cit., pp. 68-71.

alors le but ultime et le « contenu » de ces expériences, voire en quelque sorte des techniques de soi<sup>114</sup> :

En somme, dans la mise en présence réitérée de soi-même à laquelle se livrent les danseurs, il s'agit moins de renaître une fois pour toutes à un soi véritable que de se sentir porté par une dynamique d'auto-engendrement sans limites. Ainsi, pourrait-on dire, les pratiquants ne cessent d'accoucher d'eux-mêmes afin de faire de leur existence une phase liminale perpétuelle, chargée d'incertitudes mais ouverte à d'inépuisables richesses<sup>115</sup>.

En outre, la validation de leur potentiel épistémologique, culturel et à l'occasion politique au delà de l'expérience d'auto-affection et d'accordance, fait partie des discours entourant les dispositifs performatifs. Du moment que le spectateur est un participant placé face aux effets sensibles de l'expérience, mais généralement sans connaissances « techniques » sur ce qui les produit, c'est justement le discours de l'artiste qui va remplir ce vide. Tout comme dans les discours normatifs sur les pratiques somatiques, la parole de l'artiste va produire performativement un système de croyances, en courant le risque que ses interprètes et ses spectateurs ne sachent pas comment « fonctionne »<sup>116</sup> ce à quoi ils participent. La collaboration avec les neuroscientifiques prend alors une valeur supplémentaire et cohérente avec ce point de vue, à savoir la production d'une communauté de croyance – sur le corps, sur les affects, sur l'essence de la danse – fondées sur des savoirs légitimés. Tension contradictoire, puisque légitimant et à son tour légitimée par une enveloppe discursive de l'artiste.

Or, il paraît que l'énonciation de base de cette enveloppe, c'est que Gourfink conduit un travail de *danse contemporaine* et finalement même (post)moderniste, se portant très catégoriquement sur une structure chorégraphiée<sup>117</sup> et sur la présence comme virtuosité et responsabilité avant tout individuelle – bref, une présence comme *action*. D'une part, cela est vrai. Pourtant cette analyse confirme que le plan fondamental, chez Gourfink, c'est celui du travail sur le prémouvement, sur la fabrication du geste, où le mouvement est principalement celui de la contagion gravitaire et affective, à savoir *virtuel* et non actuel<sup>118</sup>. Et, en étant virtuel, il ne s'inscrirait dans l'ordre de l'action que dans l'ordre d'une

---

<sup>114</sup> Sur cette notion, qu'on a introduite à propos de la technicité de la présence dans la première partie de la thèse, voir M. Foucault, *Les techniques de soi*, sous la direction de D. Defert, F. Ewald in *Dits et écrits par Michel Foucault : 1954-1988*, vol. 4, Gallimard, Paris 1994, pp. 783-812.

<sup>115</sup> M. Houseman, M. Mazzella Di Bosco, E. Thibault, *Renaître à soi-même*, cit., p. 84.

<sup>116</sup> I. Ginot, *Discours, techniques du corps et technocorps*, cit., p. 272.

<sup>117</sup> Il faut rappeler ce qu'on a remarqué au début du chapitre : Gourfink a développé son parcours d'artiste et auteure au sein du circuit institutionnel de la danse française (et européenne), en continuité avec le groupe « sans nom » et « sans » danse », dont Xavier Le Roy fait partie entre autres, qui est devenu l'élite chorégraphique au cours des années 2000.

<sup>118</sup> « Or, nous dit-elle, 'la danse, ce n'est pas du mouvement', autrement dit, la chronologie des corps ne peut ultimement se rabattre sur un quelconque mouvement, aussi micro soit-il. Cette temporalité michronologique ressortit de la

technicité performative, une véritable prothèse du corps. C'est pourquoi son travail croise, encore plus ou bien *avant* que la danse contemporaine, d'une part la ritualisation de l'auto-affection comme modalité de présence et, de l'autre, la « musicalisation » de la forme théâtrale, un trait qu'on remarque dans l'esthétique postdramatique. Etant conçue comme pièce pour un dispositif théâtral, *Déperdition* ne fait qu'accentuer ce caractère de théâtralité inhérente au travail de Gourfink : une théâtralité du son, selon la définition de Pitozzi<sup>119</sup>.

Par là, on pourrait étendre ce discours à d'autres exemples de pratique chorégraphique et d'entraînement qu'on vient de rencontrer, dont celle de Virgilio Sieni, qu'on vient d'analyser dans le chapitre précédent. Ses ateliers de danse en amateur, notamment ceux dédiés à des danseurs sans entraînement classique ou contemporain, semblent réactiver ce genre de contexte non seulement de transmission et d'apprentissage, mais avant tout de persuasion et de suggestion. On a vu que c'est par des stratégies discursives et des pratiques informelles (voire centrées sur le processus) qu'émerge la qualité gestuelle et d'attention du danseur (qu'on a rassemblée dans la notion de présence à soi.) Il en va de même pour le rapport aux imaginaires iconographiques et aux espaces urbains (qu'on a définis comme présence aux lieux), passant inévitablement par l'inscription de l'imaginaire du chorégraphe comme prothèse des mécanismes moteurs et perceptifs du danseur. Le jaillissement du potentiel de l'amateur, pour Sieni, réside finalement dans cette collaboration à deux. Afin qu'il puisse travailler avec ses interprètes, tout comme dans plusieurs pratiques de danse rituelle, une atmosphère intime, suggestive et sensoriellement chargée doit être créée pendant la durée de l'atelier. Dans les deux cas, les personnes en charge de cette activité préparatoire fondamentale sont des figures tutélaires, des délégués, voire les assistants, le plus souvent tout simplement des « praticiens amateurs » plus expérimentés que les interprètes<sup>120</sup>. En ce sens, toutes les facettes de la présence qu'on a retracées – à soi, aux lieux, au geste du chorégraphe – sont en effet des actes « magiques » en ce qu'elles émergent en tant que résultat imprévisible et affectivement très puissant d'une recherche commune, d'une commune persuasion à l'acte, consistant à l'*actualisation* d'imaginaires partagés, dont l'*évocation* est une tâche avant tout réglée par le chorégraphe.

---

sensation intérieure du corps. [...] Organes visibles éludés, centre vidé – on dansera « *sur les contours* », sur les bords, là où il n'y a pas de forme, mais où pourtant toute forme pourra *anticiper sa substance*, son substrat sub-jugué. [...] Propos imaginaire qu'il s'agit d'incarner, *avec tous les moyens du bord*. On ne se dégage pas de la grammatisation du monde en cassant les tables du code, mais en déjouant leur emprise de mort. En projetant l'écriture vers le *provisoire*, la pro-vision d'inflexions inattendues plus que l'improvisation – une 'danse mal assurée', dit-elle. » F. Neyat, *Subjugué...*, cit., pp. 4, 5-6.

<sup>119</sup> E. Pitozzi, *Aux bords de l'audible*, cit..

<sup>120</sup> M. Houseman, M. Mazzella Di Bosco, E. Thibault, *Renâître à soi-même*, cit., pp. 71, 74.

De fait, plus les pratiquants deviennent familiers de ces représentations incarnées, plus celles-ci perdent leur qualité de représentations pour devenir des modes de ressentir et d'agir spécifiques, reconnaissables avant tout par l'expérience kinesthésique et affective qu'elles suscitent. Elles cessent d'être des représentations de dispositions jugées exemplaires pour en devenir des *personnifications* [...]. Cet éveil de l'attention est d'autant plus puissant que les idées-forces animant ces aspirations (« spontanéité », « créativité », « son être profond », etc.), loin d'être clairement définies, restent des références énigmatiques<sup>121</sup>.

Ainsi, seulement une approche critique, c'est-à-dire non complètement enveloppée, affectée, ou se validant par cette expérience, pourrait expliquer effectivement en quoi consisterait l'importance de ces pratiques au niveau épistémologique, culturel et politique. Cela voudrait dire en fait, qu'une pratique est discernable seulement dans la définition de ses limites d'efficacité, voire la frontière où les savoirs et les expériences qu'elle produit en rencontrent d'autres. Ce genre d'attitude n'est pas facilement repérable dans les discours des artistes. Ici l'on insiste plutôt, parfois avec des tons essentialistes, sur la validité de sa propre pratique – voire sur *réalité substantielle* de ses effets – car effectivement ces discours sont les armes par lesquelles les artistes se confrontent avec les publics et la critique, avec leurs scepticismes et méfiances, en les transformant le plus souvent en fascination. Cela paraît se passer dans le travail de Gourfink, de Sieni et même, on le verra, chez Xavier Le Roy.

En conclusion, dans la recherche de Myriam Gourfink la présence est l'effet d'un dispositif de partage et d'une politique du sensible qui demandent et construisent, de manière très décidée, un regard inhérent et peut-être – à l'aide d'un usage intense des sensations – même *docile* ou *aveugle*. Ce regard produirait une réception qui puisse croire à, témoigner, valider sa danse avant tout comme forme spectaculaire, en l'écartant des puissants mécanismes rituels qui gèrent le rapport entre forces et formes, jouant ainsi un rôle fondamental dans sa création. La conjonction entre cette politique du sensible et la fascination de l'épreuve neuroscientifique paraît compréhensible pour deux raisons principales. D'une part il existe pour Gourfink, comme pour tout artiste, la nécessité de légitimer la validité de son propre travail. Le défi pour Gourfink semble résider dans la confirmation de l'efficacité technique et de la qualité des enjeux esthétiques, pourvu

---

<sup>121</sup> Ivi, pp. 77, 74. Les auteurs ensuite remarquent un autre aspect qui nous paraît généralement valide pour les pratiques en atelier de l'Accademia sull'arte del gesto, à savoir le caractère éphémère, bien que émotivement chargé, des relations qu'il engendre, pourvu que le degré de socialisation peut varier d'un contexte de pratique à l'autre, ou bien d'un groupe à l'autre dans le cadre du même projet : « La visée de ces pratiques n'est pas de permettre aux participants de bâtir une relation interpersonnelle avec leurs co-pratiquants, mais de leur donner les moyens d'expérimenter, par l'intermédiaire de ceux-ci, leur aptitude à éprouver de tels sentiments et à agir de telle façon. [...] Simplement, ces émotions et intentionnalités, et les relations auxquelles elles sont corrélées, restent distinctives. Elles ne se confondent pas avec celles de la vie ordinaire. » Ivi, p. 83.

qu'elle s'appuie sur une pratique informelle très subtile et difficilement explicable à un public élargi. D'autre part, cette « autre voie » scientifique qui suit la recherche de Gourfink – significativement complémentaire à la voie « théâtrale » – paraît se justifier par une franche confiance dans les sciences et technologies appliquées à la danse. Celle-ci s'inscrit d'ailleurs dans une tradition chorégraphique aujourd'hui reconnue, qui s'engage à retracer les parcours infimes construisant les habitudes perceptives, gestuelles et kinésiques du danseur, pour les déjouer et détourner. En ce sens, le mariage entre technologies de la captation du mouvement et travail d'ordre somatique ne fait que rejouer au niveau « micro » de la fabrication du geste l'alliance inaugurée par Merce Cunningham avec *Life Forms*. Et l'enjeu serait le même : éviter l'atrophie gestuelle (entendue ici avant tout comme « paresse » ou « rigidité perceptive »), et développer les habiletés imaginatives. La distinction essentielle de la danse de Gourfink par rapport à celle de Cunningham – qui motive l'urgence de cette recherche pour la chorégraphe – c'est qu'elle repose la quasi-totalité de sa puissance et beauté sur le prémouvement, c'est-à-dire la couche du système sensori-moteur où s'inscrivent les schémas habituels. Elle est par conséquent immédiatement affectée par notre capacité d'inhiber, de moduler, de réarticuler ces schémas, aussi bien que de nommer les nombreux enjeux de l'exploration de la dimension sonore.

Malgré l'absence, sur scène, de logiciels pour la composition instantanée et pour la captation, *Déperdition* en garde les traces. Entre 2013 et 2014, la pièce a été conçue, développée et reprise<sup>122</sup> au croisement entre la « voie théâtrale » (à qui effectivement la pièce est reconductible) et la voie « scientifique-performative » de sa recherche. Sa validité et sa rigueur en tant qu'œuvre d'art, à la fois du point de vue gestuel et de mise en scène, s'accrochent sur de dispositifs de croyance scientifique et rituelle, que les discours et métadiscours de l'artiste visent à diffuser à ses publics. L'analyse de cette pièce permet donc de comprendre comment la présence, « virtuosité ultime » des danseurs selon Gourfink, se déploie sur le plan de l'entraînement individuel, de l'accordanse et ensuite de la mise en scène. En outre, en se transformant en métadiscours, la présence devient contenu et objet de la pièce, d'une part, de la littérature poétique-et-critique, de l'autre. La présence ne se limite pas, donc, à fonctionner comme entité esthétique *a priori*. Au contraire elle engendre, performativement, une emprise très forte pendant l'expérience spectaculaire et, à l'aide de stratégies discursives de validation en dehors du spectacle.

---

<sup>122</sup> Il faut préciser que, même s'il n'existe pas d'indications précises sur ce sujet, il est très probable que, au cours des séances performatives en collaboration avec le Labodanse, l'artiste ait employé aussi bien des matériaux en cours d'élaboration pour *Souterrain*, la création immédiatement suivante, qui a débuté au Forum le 22 mai 2014.



## II.4 *Self Unfinished* de Xavier Le Roy: présence à l'œuvre, présence en « Rétrospective »

La politique de la représentation est compliquée par les sens, qui refusent d'être cohérents à une seule histoire<sup>1</sup>.

Mais étant donné que [...] la condition de la modernité est celle d'une motilité emblématique, la question se transforme en découvrir où « la fixité de ce qui est dominant » peut se trouver. La question est de savoir si et comment le dominant se meut. Et de savoir quand, quoi, et qui est-ce que le dominant exige de mouvoir<sup>2</sup>.

Au fil des analyses précédentes, nous avons considéré comment notre objet d'étude – la présence, une notion au singulier – renvoie en réalité à une multiplicité de pratiques corporelles et compositionnelles, d'une part, et de phénomènes de sensation, de l'autre. Nous allons conclure en gardant la même trajectoire et interroger, dans *Self Unfinished*<sup>3</sup> de Xavier Le Roy, des couches performatives qu'on a déjà retracées à l'œuvre chez les autres artistes considérés. On va donc saisir des aspects de la pièce qui sont de l'ordre de la présence à soi du performeur, à savoir le travail physique et, majoritairement, de proprioception : au moins celui qui se fait saisissable par le spectateur. Car la dimension strictement subjective du travail performatif, on l'a vu, est inévitablement imbriquée au plan intercorporel, notre deuxième couche, où la présence se fait plus nettement objective ou figurale : un phénomène de contagion kinésique et d'imaginaires impliquant le regardeur.

A ce point, lors de l'analyse du travail de Myriam Gourfink qui a ouvert tout d'autant la voie à l'étude de *Self Unfinished*, on a remarqué comment le projet de l'artiste s'engage à la formulation d'un spécifique regard du spectateur sur l'œuvre. Cet aspect va s'accentuer radicalement dans notre étude de *Self Unfinished*, concernant laquelle d'ailleurs on parlé

---

<sup>1</sup> Texte original : « Politics of representation are complicated by the senses, which refuse to cohere to one story » E. Manning, *Politics of Touch. Sense, Movement, Sovereignty*, Minnesota University Press, Minneapolis-London 2007, p. 121. Faute d'autres précisions, les traductions dans ce chapitre ont été conduites par mes soins.

<sup>2</sup> Texte original : « But given that [...] the condition of modernity is that of an emblematic motility, the question becomes of finding out where « the fixity of what is dominant » might be. The question is to know if and how the dominant moves. And to know when, what, and who is it that the dominant requires to be moving. » A. Lepecki, *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*. Routledge, New York-London, 2006, p.12.

<sup>3</sup> *Self Unfinished* (1998), par et avec : Xavier Le Roy. D'après la collaboration avec : Laurent Goldring. Musique : Diana Ross. Durée : 50 à 55 minutes. Production : in situ productions et Le Kwatt. Coproduction : Substanz-Cottbus, TIF Staatsschauspiel Dresden, Fonds Darstellende Künste e.v. aus Mitteln des Bundesministeriums des Innern.. Avec le soutien de : TanzWerkstatt Berlin, Podewil-Berlin et Berlin Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur. D'après la fiche de présentation : <http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=d22f5301fc93b61aedfc31f0c3c53a88e553d8be&lg=fr> et la fiche technique : <http://www.xavierleroy.com/page.php?ft=d22f5301fc93b61aedfc31f0c3c53a88e553d8be&lg=fr>, consultés sur le site de Xavier Le Roy. (Dernier accès: 14 novembre 2016.)

de construction d'un régime d'attention<sup>4</sup>. Les premiers paragraphes interrogent les enjeux formels de la pièce, c'est-à-dire la structure et l'usage de la partition, ainsi que la déconstruction-et-reconstruction du regard du spectateur, qui passe par une sorte d'exhaustion de l'attention. Le cas de Gourfink a déjà permis de discerner des mécanismes fabriquant le regard à partir de la contagion kinésique et empathique, ce qui nous a ensuite conduits à comprendre le rapport étroit que les deux éléments entraînent avec la production des discours de l'artiste sur son propre travail, ainsi que leur emprise sur la littérature critique existante. Très rapidement, alors, on a vu les enjeux esthétiques et politiques de la présence qui se manifestent déjà sur le plan de la mise en scène – beaucoup plus évidents, en ce sens, dans *Ouverture Alcina* du Teatro delle Albe et dans les créations de Virgilio Sieni – dépasser les limites spatio-temporelles de la seule performance et s'inscrire dans un contexte de (contrôle de) la circulation discursive d'imaginaires poétiques. Le même paraît valable pour Le Roy, à partir du rapport qu'il engagea, tout comme Gourfink, avec le milieu chorégraphique à l'époque de la création de *Self Unfinished*. Il s'agira donc de saisir la présence en tant qu'énonciation gestuelle de l'œuvre par rapport à son contexte de création et de circulation.

On a vu, en ouverture au dernier chapitre, que Roy partage avec toute une génération d'artistes au tournant du xx<sup>e</sup> siècle, dont Myriam Gourfink fait partie, le désir d'interroger les dispositifs de composition, le statut de l'œuvre et de l'auteur. Bref : tous ces auteurs questionnent, chacun par ses voies, des enjeux inhérents à une théâtralité performative répandue, notamment dans le contexte européen, au moins de la fin des années Quarante-vingts. A ce point commun entre Le Roy et Gourfink on pourrait ajouter, avec peut-être quelques réserves par rapport à la fascination pour la méthode scientifique, les stratégies de légitimation de leur propre travail. Des stratégies qui les ont conduits, vingt ans après, à représenter une véritable élite artistique. La portée de la présence de Le Roy dans les circuits internationaux des institutions artistiques, d'autant que dans la littérature académique, en confirme la capacité d'engager des discours valides et compétents sur son propre travail, capables d'engendrer – à partir des premiers débats et méfiances – de

---

<sup>4</sup> Julie Perrin résume la question – et l'expérience de regard – qu'on va déployer dans ce chapitre. « Ce sont donc moins les degrés d'attention que les régimes d'attention qui occupent cette étude : autrement dit, la façon dont une œuvre chorégraphique mobilise un mode d'attention particulier. Par là, l'attention s'éloigne de toute idée de vigilance. [...] L'invention d'un régime d'attention constitue donc le projet central de *Self-Unfinished*. L'artiste parvient peu à peu à empêcher la réduction de ce solo à un objet clairement identifiable et réduit les possibilités d'en faire un simple objet de consommation ou de divertissement. Il invite à un travail des sens consistant à exercer leur acuité [...] le public se découvre ainsi producteur d'images dont ils ne parviennent à déterminer si elles sont suscitées par l'événement scénique ou nées de ses propres combinatoires sensorielles. » J. Perrin, *Xavier Le Roy, Self-Unfinished ou le bouleversement du visible*, dans *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, Les Presses du Réel, Dijon 2012, pp. 53-94 (pp. 20, 66.) Nous allons très souvent faire écho à cette étude, car elle représente un complément pour notre regard sur la notion de présence à l'œuvre dans *Self Unfinished* et nous permet de développer ce discours ultérieurement, à la lumière du cadre entourant la reprise du 2013. On reviendra bientôt sur ce point.

fortes fascinations. Des discours qui fonctionnent au delà des moments spectaculaires tels que des véritables narrations : de dimensions fictionnelles préparant, fabriquant, vivifiant le regard et la doxa sur ses créations<sup>5</sup>.

L'influence de Le Roy du point de vue chorégraphique et des stratégies discursives est, par conséquent, même plus remarquable que celle de la chorégraphe. Pourtant, on ne va pas trop s'arrêter sur ce genre de lien au contexte de production et circulation artistique. Ceci parce que cette question se réfère justement à des stratégies relevant d'une littérature existante<sup>6</sup> et qui, dans l'économie de notre investigation, ont été introduites dans le chapitre précédant. Il y a par contre un autre enjeu de la relation de l'œuvre avec le milieu, plus pressant, qui nous conduit ailleurs. Il relève de la construction d'une fortune critique de *Self Unfinished* en quelque sorte « au nom de la présence » dans la dite littérature académique en danse et en performance, notamment dès la deuxième moitié du siècle courant. En considérant la présence de l'œuvre à son contexte, il faudra par conséquent s'arrêter sur une « rhétoricité » de l'œuvre elle-même. Ce sera l'enjeu de la deuxième partie du chapitre, se portant sur des micro-événements et des stratégies que Le Roy semble inscrire dans la « mise en forme » des tâches qui significativement marquent des séquences parmi les plus célèbres de *Self Unfinished*. En d'autres termes, on va saisir les implications non seulement esthétiques mais d'autant éthiques de l'inscription de ces enjeux dans le prémouvement, dans la *posture* de Le Roy.

Ensuite, dans la dernière partie du chapitre, on va croiser les auteurs s'interrogeant, à travers *Self Unfinished*, sur la notion de présence corporelle, ou encore sur des aspects qualitatifs qu'on peut quand-même renvoyer à notre définition du champ esthétique de la présence. L'écho de ces discours spécifiques sur la présence – qui est d'autant

---

<sup>5</sup> Voir à ce propos la première partie de la thèse et, à nouveau, les issus de notre investigation du travail de Myriam Gourfink.

<sup>6</sup> La majorité des informations sur les contenu et le « style » du récit de l'artiste concernant son propre parcours de scientifique et de danseur, ainsi que sa poétique et éthique de travail, est bien illustrée par des pièces telles que *Produit des Circonstances* (d'ici, *P.d.C.*, 1999) et *Self Interview* (2001.) Sur le site de l'artiste, également, est disponible une grande quantité de matériel sur son travail. Voir notamment X. Le Roy, P. Bernard, *Entretien téléphonique – Produit des Circonstances*, 6 avril 2009, consulté sur le site de l'artiste : <http://www.xavierleroy.com/page.php?id=21ddca3960a8c08a5307d88908b3a8f597aea2fc&lg=fr>. (Dernier accès : 13 novembre 2016) le texte intégral de X. Le Roy, *Self Interview*, également consulté sur le site de l'artiste : <http://www.xavierleroy.com/page.php?id=a55579f8a1306fbd89389d01068b6e571a686728&lg=fr> (Dernier accès : 13 novembre 2016.) Sur *P.d.C.*, voir aussi le texte autographe *Partition pour une conférence-performance intitulée «Produit de circonstances»* contenue dans un dossier utile à consulter intégralement: AA. VV., *médium danse*, numéro spécial de « art press », n° 23, Paris novembre 2002, pp. 114-123. Une autre source, consulté sur le site de Le Roy, en ce sens, est l'entretien de D. Von Antheimann avec X. Le Roy (9 novembre 2002), dans une version du 30 janvier 2003 : <http://www.xavierleroy.com/page.php?id=c775674ebd34dae5be38976cf5426dec4dceb5cb&lg=fr>. (Dernier accès : 13 novembre 2016.) Une version italienne – *Dorothea Von Antheimann ha intervistato Xavier Le Roy (dic. 2002 – genn. 2003.) Una conversazione con Xavier Le Roy* – est contenue dans S. Fantil Xing (éd.), *Corpo Sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Ubilibri, Milano 2003, pp. 88-114. Des réflexions plus récentes, de la part de l'artiste d'autant que d'autres interprètes, chercheurs et professionnels du monde de l'art, se trouvent B. Cvejić (éd.), « *Rétrospective* » par Xavier Le Roy, Les presses du réel, Dijon 2014, qui va faire souvent l'objet de nos références.

déterritorialisée d'un jargon technique à une tradition philosophique bien plus ample que celle du théâtre – va se faire entendre dans l'inscription corporelle de cette « présence de l'œuvre à son contexte. » Et vice versa. Car la doxa et l'œuvre se travaillent mutuellement entre du début aux dernières reprises de la pièce, du 1998 à nos jours. L'effet de cette inscription, c'est une stratification complexe de tâches, d'attitudes vers la partition et d'engagements de la dimension mémorielle que l'artiste paraît gérer plus ou moins délibérément. Celle-ci va complexifier les nuances esthétiques et politiques d'une qualité dès le début manifeste et pourtant évasive dans *Self Unfinished* : celle qu'on a appelé la « nonchalance » de Le Roy<sup>7</sup>.

Par ce terme, on nomme précisément l'effet d'un regard sur soi non seulement apaisé, mais *rétrospectif* sur l'exécution. D'une part, on va le considérer sur la base d'une éthique relevant des pratiques somatiques et, de l'autre, d'une trace gestuelle postmoderniste. Dans les passages conclusifs, par contre, on va voir comment cette nonchalance ne se doit uniquement à tout cela, quoique il s'agit des caractéristiques les plus appréciées par la génération héritière des expérimentation de Le Roy et ses contemporaines. Et cette attitude n'est pas non plus un phantasme, une perception arbitraire qu'on doit seulement au régime d'attention et de présence à soi censé d'affecter, parmi d'autres éléments, sa relation au public. Cette troisième couche de la présence est en fait plus complexe que dans nos cas d'études précédents : elle ne regarde pas la seule dimension performative de la mise en scène, mais plutôt le dispositif entourant en particulière une reprise de *Self Unfinished* en 2013, à savoir le projet « *Rétrospective* » (2012 - présent)<sup>8</sup>. C'est pourquoi il

---

<sup>7</sup> Julie Perrin remarque dans *Self Unfinished* une « sorte de flux continu et quelque peu nonchalant (dénué d'affect ou d'intention) propres aux actions ordinaires portées sur les scène chorégraphiques dans les années 1990. » Xavier Le Roy..., cit., p. 60. Dans son étude, l'auteure semble se référer à une des couches posturales marquant l'exécution, celle que nous évaluerons comme « inhérente » au dispositif partitionnel, en la distinguant ainsi de celle engendrée par l'interférence du cadre de « *Rétrospective* » sur la pièce elle-même. Dans cette analyse d'œuvre, la notion de partition est privilégiée, par rapport à celle de chorégraphie, car elle restitue de façon plus précise la structuration de la pièce par les biais d'enchaînements d'activités, plutôt que par des dessins gestuels précis, bien que la qualité des gestes et l'usage de l'espace soient très soignés. L'usage d'activités (*tasks*) relève des influences postmodernes de Le Roy, qu'on a introduit au début du chapitre précédent.

<sup>8</sup> D'après la fiche de présentation, consulté sur le site de l'artiste : « "retrospective" par Xavier Le Roy est une exposition conçue comme une chorégraphie d'actions [...] menées à bien par des performers durant toute la durée de l'exposition pour proposer diverses expériences sur la façon dont nous pouvons utiliser, consommer ou produire du temps. Cette exposition utilise la rétrospective comme mode de production au lieu de montrer le développement du travail d'un artiste pour une certaine période. Il cherche à recomposer les matériaux des chorégraphies solos dans des situations avec des actions live où le dispositif de spectacle théâtraux intersecte avec celui des expositions de musées. Basé sur les chorégraphies solos de Xavier Le Roy créés entre 1994 and 2010, ce travail se déploie selon 3 axes de temps: la durée de la visite composée par chaque visiteur, le temps de travail quotidien des 16 performers et le temps de développement des nouvelles compositions durant toute l'exposition. » Le projet a débuté à la Fondation Antoni Tapiès de Barcelone en 2012. Pendant sa tournée, il a été ôté deux fois en France, au Musée de la Danse de Rennes (2012) et à Paris (19 février – 10 mars 2014) dans le cadre du Nouveau Festival du Centre Pompidou, dans ce cas anticipé par le *Focus Xavier Le Roy* organisé par le Théâtre de la Cité Universitaire. Pour la reprise parisienne (7 décembre 2013), Le Roy a collaboré avec: Alexandre Achour, Anneleen Keppens, Ben Evans, Camille Durif Bonis, Chiara Gallerani, Clémence Galliard, Cyriaque Villemaux, Frédéric Seguet, Hélène Iratchet, Herman Diephuis, Jérôme Andrieu, João dos Santos, Martins, Josep Caballero, Min Kyoung Lee, Polina Akhmetzyanova, Sabine Macher, Sherwood Chen, Volmir Cordeiro, Zeina Hanna. Production: Le Kwatt Coproduction: Centre Pompidou, Théâtre de la Cité Internationale de Paris

faudra porter le discours sur la présence de l'œuvre à son propre milieu de circulation pour ensuite comprendre comment cette notion pourrait, dans cette reprise en particulier, constituer l'élément *questionnant* ou paradoxalement *validant* le statut de l'œuvre, d'autant que le rapport de résistance au champ chorégraphique normatif quelle se propose dès le début. Le défi, c'est *faire face* à des micro-événements manifestant le devenir d'une tendance ambiguë envers le système de création et circulation de l'œuvre. Une tendance qui se superpose à l'ambiguïté du dispositif inhérent à *Self Unfinished*, mis cette fois à l'épreuve d'un cadrage « institutionnel » par excellence, la rétrospective, bien que revisitée par l'artiste lui-même. Le phantasme contre lequel l'indiscernabilité de la pièce doit se battre, ce sont donc sa propre historicité et canonicité<sup>9</sup> qui, à la lumière des derniers dix-neuf ans de sa circulation mondiale, impactent notamment sur la pratique et l'éthique sous-tendues au devenir de cette œuvre.

Avant de procéder, un détail méthodologique. Les premières considérations sur la qualité de présence de Le Roy et de ses effets dans *Self Unfinished* ont eu lieu justement à l'occasion de sa mise en scène au Théâtre de la Cité Internationale de Paris le 14 décembre 2013, à l'occasion de l'étape parisienne de « *Rétrospective* » accueillie auprès du Centre Pompidou. L'expérience et une analyse « à chaud » de l'œuvre étaient à leur tour inscrites dans les buts d'un séminaire d'analyse d'œuvre du Département Danse de l'Université Paris 8. Il s'agissait de la première expérience directe de *Self Unfinished*, anticipée par le visionnage de plusieurs captations vidéo des séquences centrales. Ensuite, j'ai continué mon travail sur une captation intégrale datée 2007<sup>10</sup>. Mon choix, pour cette étude, c'est d'assembler délibérément les issus de l'expérience directe et l'analyse de la captation vidéo. Ceci car on va d'abord suivre une approche formelle à la performance, focalisée sur l'individuation de « thèmes », variations, et la construction d'un

---

(Xavier Le Roy, artiste en résidence au TCI) Avec le support de la DRAC Ile de France au titre de la compagnie conventionnée <http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=2d6b21a02b428a09f2ebd3d6cbaf2f6be1e3848d&lg=fr>. (Dernier accès : 14 novembre 2016.)

<sup>9</sup> « Aussi, nous soulignons d'emblée que si l'analyse de *Self-Unfinished* de Xavier Le Roy est nécessairement prise dans cette doxa [de spectateurs, artistes, critiques, politiques, programmeurs] 'qui nous entoure, un discours savoir-évanescant, fluide, qui imprègne et surtout génère l'ensemble de nos actes, de nos perceptions et de nos discours', elle la révèle aussi bien. Le solo de Xavier Le Roy a sans doute une place d'importance dans ce réseau : *Self-Unfinished* est une pièce de référence tant pour les artistes que pour la critique. » J. Perrin, *Xavier Le Roy, Self-Unfinished ou le bouleversement du visible*, cit., p. 55. La même perspective sur l'inscription de ce solo dans l'imaginaire chorégraphique courant est présente dans M. Bouvier, L. Touzé, *Excès de vision. Self Unfinished, Xavier Le Roy, dans Cas de figures, Pour un atlas des figures – maquette* blog de Mathieu Bouvier & Loïc Touzé, 2014, n. p., consulté sur le site *Pour un atlas...* : <http://mathieu.mathieu.free.fr/pourunatlasdesfigures/cas-de-figures/arts-vivants/self-unfinished-xavier-le.html>. (Dernier accès : 14 novembre 2016.) Nous allons reprendre cette contribution, qui aborde d'une manière approfondie la question du regard.

<sup>10</sup> *Self Unfinished* (1998), couelur, 57 '52". Par et avec : Xavier Le Roy. D'après la collaboration avec : Laurent Goldring. Musique : Diana Ross. Production : in situ productions et Le Kwatt. Coproduction : Substanz-Cottbus, TIF Staatsschauspiel Dresden, Fonds Darstellende Künste e.v. aus Mitteln des Bundesministeriums des Innern.. Avec le soutien de : TanzWerkstatt Berlin, Podewil-Berlin et Berlin Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur. Captation vidéo par Karim Zehariem du 18 janvier 2007 au Centre Chorégraphique National de Montpellier Languedoc-Roussillon, consulté sur autorisation de l'artiste.

regard rigidement frontal, ce qu'apparemment la structure chorégraphique se propose. En ce sens différence entre les deux reprises, infime ; autant subtile, mais par contre fondamentale, est celle qui relève de la qualité de la posture et des gestes du performeur. Pour de raisons d'économie, on va se focaliser sur les stratégies et nuances de nonchalance qui émergent dans la reprise du 2013. En passant, nous allons évoquer les réactions légèrement différentes des spectateurs à la fin de la pièce comme épreuve de ce que le contexte fait à l'œuvre. Enfin, les issus de l'expérience de la pièce, ainsi que de l'analyse, se montrent pour la plupart cohérents aux nombreux témoignages de Le Roy sur son projet, sur le processus de composition et sur les implications performatives et perceptives de l'exécution. Une constante et ponctuelle référence aux mots de l'artiste, dans l'économie de ce texte, résulterait redondante ; c'est pourquoi on préfère ne les convoquer que lors qu'un écart ou un problème de cohérence se posent entre l'expérience du solo et la littérature à ce sujet. Quant au reste, faute d'autres précisions, on va nous renvoyer aux sources citées auparavant<sup>11</sup>.

#### **II.4.1 Un instrument préparé. Accès formel à l'œuvre et déconstruction du regard**

En introduisant cette démarche d'analyse, j'emprunte la notion d'instrument préparé à la technique devenue célèbre avec John Cage, consistant à insérer d'objets dans les cordes d'un piano pour en modifier le son habituel. Sans vouloir me plonger ici dans de comparaisons ponctuelles de celle-ci à la pratique chorégraphique à la base de *Self Unfinished*, je me permet de déterritorialiser cette image dans la « pratique du regard » engagée dans l'analyse. La notion d'instrument préparé restitue, à mon sens, le genre de construction d'un regard et d'un régime d'attention spécifiques se cachant derrière une scène apparemment neutre, en réalité rendue abstraite par l'accentuation d'un *effet de réel*. Cette construction passe par l'altération du fonctionnement du dispositif – l'instrument ou la scène – en raison une modification physique, non forcément visible, affectant le comportement de ses composants – les cordes du piano ou les éléments sur scène, y compris Le Roy. Ainsi, dans les deux cas, l'expérience perceptive du spectateur est subvertie en provoquant une contradiction entre ce qu'on voit et ce qu'on sent<sup>12</sup>, ce qu'on

---

<sup>11</sup> Voir la note 6.

<sup>12</sup> D'ailleurs beaucoup de distinctions seraient possibles par rapport aux pratiques compositionnelles de Le Roy et de John Cage, notamment par rapport à l'improvisation. En ce sens, je relance à une intéressante perspective critique de Michel Bernard sur le dispositif aléatoire, qui fonctionnerait en réalité à l'aide de croyances et postures essentialistes implicites sur la notion de causalité et sur son opposition à un certain modèle de recherche scientifique. Voir M. Bernard,

comprend et ce qu'on pressent. Si la compréhension des procédés de « préparation du regard » fera l'objet de la première partie de l'analyse de la pièce, la considération en détail et la déconstruction de la composition nous permettront de définir que le « regard préparé » serait donc celui influencé par la doxa et par les conventions de la relation théâtrale. Ainsi, il serait « programmé » pour reconnaître, en *Self Unfinished*, une situation performative comme « neutre », « ordinaire » jusqu'au moment où les séquences secouent les paramètres perceptif également ordinaires jusqu'à ce moment-là délibérément soutenus par une fiction de neutralité.

Dans cette analyse, en premier lieu, l'attention se porte sur l'enchaînement des séquences et sur l'attestation des différences « rythmiques » et « plastiques » engendrées par l'architecture partitionnelle. Les effets du travail physique de Le Roy sur la partition, à savoir la modulation du tonus et de la qualité du geste, feront l'objet des paragraphes à suivre. Je précise vouloir dépasser, dans un premier moment, les appellations souvent employés dans l'enveloppe discursive pour la description de certaines séquences, même si elles constituent des aspects parmi les plus répandus dans l'ensemble de la doxa sur la pièce. Les « monstres » répertoriés dans l'enveloppe discursive ne seraient qu'un des essais de cristalliser le sens de la performance dans un régime de théatralité. Etant donnée la perspective plutôt explicite de l'artiste à ce sujet<sup>13</sup>, j'estime intéressant simuler un discours en leur absence, afin d'essayer un accès à un niveau plus strictement fonctionnel des séquences. Cela permet, à mon avis, de saisir quelques détails sur le travail de posture et de perception de l'artiste. « En deçà » des cristallisations du mouvement en images, en fait, il existe le projet de la pièce et un ensemble de buts à accomplir par des tâches qui, d'après les explications qui en donne Le Roy, ne viseraient pas à représenter des figures. Plus qu'ailleurs, par conséquent, dans *Self Unfinished* est possible – et souhaitable – poser le regard sur l'écart entre l'exécution de chaque tâche et l'issu perceptif de l'exécution même; questionner ce que je observe et ce que je vois et, en retour, comprendre ce que mon regard *compose* à partir de ce que je vois. Julie Perrin s'arrête sur la même question :

---

*Danse et hasard. Les paradoxes de la composition chorégraphique aléatoire*, dans *La création chorégraphique*, CND, Pantin 2001, pp. 195-200.

<sup>13</sup> Je me réfère à « le robot », « le poulet », « la grenouille » et le « morts. » Ces images constituent les repères les plus communs dans les essais critiques de cette création et pourtant elles ne sont pas reconnues par l'artiste. Voir par exemple J. Bel, qui nomme plusieurs d'entre elles dans *Qu'ils crèvent les artistes !*, dans *médium danse*, cit., pp. 92-97, et le texte d'Yvonne Rainer dans son *email* (22.12.1999), consulté dans la fiche de présentation du solo sur le site de Le Roy : <http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=d22f5301fc93b61aedfc31f0c3c53a88e553d8be&lg=fr>. (Dernier accès : 14 novembre 2016) . Le placement anti-représentationnel de l'artiste est par contre explicite dans l'entretien de B. Cvejić avec l'artiste, *Self Unfinished* (1998), dans B. Cvejić (éd.) *Xavier Le Roy: Rétrospective*, cit, pp. 166-183 (p. 173.)

[...] Quand il y a une image trop présente, une sorte d'évidence de lecture, quand le corps est réellement transformé en quelque chose d'autre, là c'est raté', commente Laurent Goldring. Car la déformation ne conduit pas à une transformation. Elle souligne plutôt un devenir possible. Un devenir-animal, pour reprendre la proposition de Deleuze et Guattari. [La réalité du devenir-animal] consiste dans le devenir lui-même qui n'a pas de terme »<sup>14</sup>.

Cet aspect sera essentiel dans la dernière partie de notre analyse. C'est pourquoi, tout d'abord, je vais d'autant reprendre la question de l'hallucination, généralement entendue comme effet de la qualité de mouvement de Le Roy dans les séquences qui provoquaient explicitement une transformation de son image corporelle<sup>15</sup>. Dans les paragraphes à suivre, cependant, je vais proposer de considérer l'hallucination comme condition perceptive paradoxale engendrée par la pièce pendant toute sa durée. Ce régime perceptif émerge de la facilitation du regard par un dispositif de réception frontal, impliquant une perspective centrale et permettant ainsi l'accumulation d'une grande quantité d'informations visuelles. A cette véritable surexposition au regard, Le Roy offre très peu de variables : une scène dépouillée, constamment illuminée, le silence, des gestes qui pour la plupart du temps paraissent se répéter et rien illustrer. Un regard en détail sur la scène – au sol et fond complètement blancs, illuminée de manière uniforme – montre comme cet espace affaiblit en soi la perception d'une perspective. Cette dernière n'est pas une géométrie physique, mais une spatialité engendrée uniquement par les trajectoires dessinées par le danseur<sup>16</sup>.

Le paradoxe au centre de la pièce consiste en ce que le régime d'attention hyper-facilitée, face à une partition répétitive et non narrative, épuise le regard. Le spectaculaire est dénoué et l'attention du spectateur est mise à l'épreuve de l'ennui, qui joue le rôle d'un véritable seuil perceptif ouvrant sur le devenir du corps dansant du performeur. Car c'est en traversant ce genre d'épuisement<sup>17</sup> que le regard va intercepter d'informations perceptives « incohérentes » par rapport aux catégories ordinaires applicables au (corps

---

<sup>14</sup> J. Perrin, *Xavier Le Roy...*, cit., p. 75.

<sup>15</sup> Je reprends ainsi le discours relancé par Julie Perrin à partir des réflexions de Jérôme Bel sur *Self Unfinished*. Ivi, p. 71.

<sup>16</sup> Ivi, pp.77-82.

<sup>17</sup> Quoique les notions et expressions employées dans cette analyse soient enracinées dans l'expérience directe, il est possible renvoyer la question de l'exhaustion du regard, d'une part, et du geste, de l'autre, à d'auteurs qu'on verra nous accompagner au fil du chapitre et représenter des références essentielles dans la fortune critique de *Self Unfinished*. Julie Perrin semble en fait décrire, sans expliciter ce terme, les effets de cette exhaustion lorsque elle remarque comment les sens sont conduits à « aiguïser et exercer leur acuité » (voir la note 4) et qu'ensuite « [Le regardeur] n'est plus dans le simple repérage et déchiffrement du lieu et des gestes mais se laisse entraîner dans une autre posture perceptive que l'œuvre suscite. [...] Le regard se fait moins volontaire plus flottant [...]. De simple témoin, il se fait l'acteur d'une production imaginaire que l'œuvre autorise mais ne livre qu'à condition de cette participation flottante. » J. Perrin, *Xavier Le Roy...*, cit., p. 66. Quant à l'exhaustion du geste, ou bien de la danse, on a vu que ceci est également le titre de l'ouvrage d'A. Lepecki (*Exhausting Dance*, cit.), qui aborde un corpus d'œuvres performatives et chorégraphiques dont justement *Self-Unfinished*. On reviendra sur cette étude dans la dernière partie du chapitre.

du) performeur – un, mâle, habile, humain. Car ce mécanisme d'épuisement implique l'émersion d'un regard périphérique, passif, orienté à saisir l'image dans son ensemble, plutôt qu'un regard exclusivement vigilant, dirigé et focalisé sur les micro-détails produisant les différences et les images imprévues. Le corps portant ce regard est contemplatif, détaché, non sollicité par de fortes sensations – exception faite, en certains cas, par le refus et la frustration, qui pourtant ne conduisent à aucun abandon de la salle lors des deux reprises en question. Et c'est justement l'effet que tel passage d'une modalité de regard à l'autre provoque sur l'œuvre, ce que les modèles cognitifs, en soi, ne savent nommer ou expliquer, au moins à l'égard de ce solo<sup>18</sup>.

Le regard en perspective sur l'œuvre et sur le performeur, marqué par le désir de « tout comprendre » sur le corps et sur le paysage scénique, est donc conduit à un échec. Ainsi, une intuition s'incruste dans la pensée : l'apparente transparence que le dispositif scénique et celui de la chorégraphie donnent à voir, et qui fonctionne en tant que base pour toute activité explicite du regard, est en soi une hallucination à part entière. On reviendra sur ce point. Pour l'instant, arrêtons-nous sur la structure de la pièce, afin de comprendre par quels biais elle participe à la construction d'un regard spécifique. Je vais d'abord répertorier les actions que Le Roy effectue au fil de la performance ; je vais plus précisément les exploser, par rapport à d'autres restitutions de la performance qui cherchent plutôt à résumer les actions ou à souligner la présence de plusieurs « phrases »<sup>19</sup>. Cela nous permettra d'analyser la partition d'un point de vue formel, strictement linéaire, cohérent à l'absence d'emphases, même de véritables coupures et pauses que l'exécution de Le Roy dévoile.

*Self Unfinished* se constitue en fait d'une série de tâches, impliquant de gestes et d'actions généralement provenant d'un registre de l'ordinaire ou, quand-même, en dehors des catégories des gestes dansés d'après esthétique classique et moderne. Les éléments recourant le plus souvent sont la marche, la position assise à la table et enfin des appuis sur le stéréo, dont on va traiter à la suite. La partition semble en outre se déployer par des reprises et variations irrégulières, rigoureusement chorégraphiées, de ces actions. Le niveau d'engagement de l'artiste ne semble jamais changer tout au cours de la pièce : son

---

<sup>18</sup> Je me réfère ici à la perspective relativement limitée en ce sens, quoique très pertinente et utile, de M. Bouvier et L. Touzé dans *Excès de regard*, cit..

<sup>19</sup> Pour des raisons d'économie, mais en proposant ainsi d'emblée un « regard extérieur », « d'ensemble » sur le solo, tous les auteurs de référence pour cette étude qu'on va rappeler dans la dernière partie du chapitre proposent des résumés assez ordonnés, sinon concis, de *Self Unfinished*. Ici, je me réfère d'abord à celui de P. Sabisch dans *Choreographing Relations. Practical Philosophy And Contemporary Choreography*, epodium, München 2011, pp. 171-177, qui est le plus détaillé ; A. Lepecki et J. Perrin adoptent une approche similaire, en privilégiant la synthèse, respectivement en *Exhausting Dance*, cit., pp. 40-41 et *Figures de l'attention*, cit., pp. 58-59. La seule, partielle exception est le texte de M. Bouvier et L. Touzé, *Excès de regard*, cit..

tonus musculaire est généralement souple et paraît rester tel qu'il est, ou bien être à peine modulé, dans les moments d'immobilité d'autant que dans les postures les plus fatigantes. D'une part, à l'aide du silence, cela tiraille la perception du temps; de l'autre, c'est le procédé qui, selon l'intention du performeur, empêche une interprétation « narrative », représentationnelle, de la partition. Ainsi, ces unités partitionnelles ne sont remarquables que pour leur présence plus ou moins réitérée, car aucune hiérarchie qualitative entre les gestes, ayant une fonction esthétique ou dramaturgique, ne semblent exister. On ne pourra pas faire d'objections à cette instance de la doxa qu'en approchant en détail les micromouvements constituant la fabrique de chaque variation, où en effet des choix dramaturgiques se font visibles.

Une autre constante de l'attitude de Le Roy dans *Self Unfinished* est la négation du regard au public après l'avoir directement adressé pendant les premières minutes de la pièce. Ce travail performatif, relevant de celle qu'on a nommé de présence à soi du performeur, comporte une réorganisation précise du prémouvement et des gestes par rapport à l'espace qui persiste tout au fil du spectacle. Ainsi, Le Roy évite d'engendrer des relations empathiques avec les spectateurs. Au moins, explicitement : le manque de « contact », c'est en réalité une fiction alimentée par une certaine attente sur la relation spectaculaire de la part du public, qui devrait être en quelque sorte médiée par le regard, l'orientation et l'attitude allocentrique de l'artiste. C'est par contre l'opposé de cette relation spectaculaire conventionnelle que *Self Unfinished* travaille : la performance semble trouver son but dans l'induction d'une prise de conscience de telles attentes de la part du public. Le même format de l'œuvre paraît adresser cette question : ce solo présente un début excluant les spectateurs et une fin niant le cisèlement du pacte social à la base de la relation théâtrale, qui passe par les remerciements de l'artiste, d'une part, et les applaudissements du public, de l'autre. Ces choix aussi vont influencer la posture et le regard du public.

Ce qui suit, c'est donc une description de la pièce qu'on définirait fonctionnelle<sup>20</sup>, et qui pourtant ne peut que se proposer – de même que toute restitution d'un regard – que comme fiction d'objectivité :

---

<sup>20</sup> Sur l'usage critique de la description voir à nouveau J. Perrin, *L'attention à l'œuvre (en guise d'introduction)*, dans *Figures de l'attention*, cit., pp. 15-49 (pp. 40-43.) Je me réfère spécifiquement à son emploi comme geste permettant « la découverte et l'invention, par étapes et hypothèses, des faits » et de marquer ainsi « un premier pas dans le devenir textuel de l'œuvre » (p. 42.) Nous continuons par les considérations de K. Montagnac : « Ainsi, du minimalisme apparent de certaines œuvres conceptuelles surgissent paradoxalement des aspects liés à l'émotion, à l'affect et à la perception sensible du corps, marquant ainsi *l'irruption du vivant sur scène*. » K. Montagnac, *Une anti-méthode ? Pour une analyse esthétique indisciplinée des œuvres chorégraphiques, Être chercheur en danse*, « Recherches en danse », n° 1, Janvier 2014, pp. 1-14 (p. 6), consulté sur le site de l'association des Chercheurs en Danse : <http://danse.revues.org/1017#ftn35>. (Dernier accès : 14 novembre 2016.)

Loin de présenter un acte objectif, la description constitue un processus de reconstitution à travers un exercice de sélection qui induit un « rapport fictionnaire. » Décrire ne révèle donc pas l'œuvre mais plutôt le *travail* du regard : ce que l'on regarde, ce que l'on retient, ce qui nous touche. [...] Cette mise en corps, en scène et en espace du *vivant* contribue sans doute aujourd'hui à redéfinir l'art chorégraphique. Plutôt que de considérer l'œuvre comme un objet d'étude à dépiauter, je la prends comme un point de départ, un *stimulus*, un moteur, et tire le fil de la réflexion qu'elle me fait engager sur ma propre pratique en regard de son histoire et de ses conventions. Comme le danseur, le chercheur *interprète* en quelque sorte à son tour l'œuvre chorégraphique<sup>21</sup>.

En ce sens, on va considérer les issus de la partition en tant qu'appuis ou ancrages, à savoir des moments de répétition et variation de la chorégraphie qui sont – on a anticipé – formels, voire plastiques, et ainsi à la fois temporels, voire rythmiques, ouvrant sur des durées multiples et décalées. Ensuite, dans le premier essai d'analyse qualitative, on va s'arrêter sur des détails de plusieurs séquences, passages et gestes au fil de la pièce.

home > performances > Self Unfinished (1998) > presentation



**SELF UNFINISHED (1998)**  
**By and with:** Xavier Le Roy  
**According to a collaboration with:** Laurent Goldring  
**Music:** Diana Ross  
**Duration:** 50 minutes, no intermission  
**Production:** in situ productions and Le Kwatt  
**Coproduction:** Substanz-Cottbus, TIF Staatsschauspiel Dresden, Fonds Darstellende Künste e.v. aus Mitteln des Bundesministeriums des Innern.  
**With the support from:** TanzWerkstatt-Berlin, Podewil-Berlin and the Berlin Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur.

"A chair, a desk, a soundtrack, that doesn't start. A dancer in a shirt uses strong sound effects to imitate a robot. Indeed an understandable, even conventional idea, that is until Xavier Le Roy's (1963, France) play turns into a gripping mental space. Head over heels, the dancer's body is transformed in a real time into a series of hallucinogenic morphological aberrations, representing images of body that reconfigures itself based to unwritten laws and a disquieting, inhuman rhythm. It undergoes long stases, makes infinite movements and begins to crawl abruptly. In addition to the torsion carried out in the "spectacle de danse" (dance performance), Xavier Le Roy taps into a new field where scientific and social data is transferred and imprinted in imaginary representations of the body."  
**Francois Pironin** in the *journal des arts of Connivence, 6th Biennale de Lyon*

The brightly lit performing area gives no clues to "how to read" and the mechanical - man beginning is offset with a return to ordinary task - like activity: walk, sit, turn off tape machine. By the time you're into the contortions with the dress, we're given this extraordinary hybrid creature which confronts us with a multiplicity of interpretations. For me it alternated variously as insect, martian, chicken, watering can, caterpillar into pupa, et al. What saved it from being a Pliobolus - like entertainment (a crowd - pleasing American group that combines bodies to create biomorphic oddities) were the stillnesses and extended durations. We must sit with our attention riveted, waiting for the next stirring. Like watching a spider or snail. Your timing in this piece is exquisite: no pandering to short attention spans here.  
**Yvonne Rainer** (email 22.12.1999)

[ICA - Boston, USA](#)  
2010/04/02

[International Dance Festival Birmingham - Birmingham, Great Britain](#)  
2010/05/13

## 1. Fiche de présentation de l'œuvre dans le site de l'artiste (captations photo de Katrin Schoof)

<sup>21</sup> Ivi, pp. 18-19. Dans notre cas, cette fiction consiste en une séparation, délibérément artificieuse, de ce qui nous paraît de l'ordre de l'action chorégraphiée et ce qui serait de l'ordre de la qualité figurale, à savoir celui de la présence du performeur à niveau de contagion avec le regardeur. Le but final consistant, au contraire, à démontrer l'inséparabilité des deux couches partitionnelles dans la formulation de l'hallucination fondamentale qui œuvre sur le regard.

## II.4.2 Rêverie lucide : La partition et ses appuis

Un aspect intéressant de *Self Unfinished* est évidemment le dispositif du début. Lors de l'arrivée du public, la pièce a déjà commencé. Confortablement assis sur une chaise à côté d'une table sur le côté droit de la scène – les deux étant, avec le stéréo au coin gauche de l'avant-scène, les seuls objets présents – Le Roy regarde le public avec attention et pourtant avec une allure détendue, aux bras et aux jambes croisées. De longues minutes se passent ainsi, et le performeur ne se déplace jusqu'au moment où les spectateurs, peu à peu, en retournant le regard vers lui, tombent dans le silence. Performeur et public s'échangent un regard attentif pendant quelques autres instants ; ensuite, Le Roy se lève, marche jusqu'au stéréo et puise sur la touche. Il va et revient de sa position initiale en se promenant de façon informelle, avec une économie ordinaire du geste et dépenses énergétiques. Il s'assit à nouveau et étend ses bras parallèles sur la table, les paumes complètement posés sur sa surface. La figure de Le Roy est de profil, son regard fixe un horizon loin devant soi. Il reste immobile ; sa posture est assez souple – seuls les bras semblent rigides – mais contrôlée : les orteils sont gardés parallèles entre eux et le est tronc perpendiculaire au sol. Graduellement, son dos se courbe et, peu après, Le Roy commence la seule séquence où il engage sa voix d'autant que son corps. Il synchronise parfaitement une série de bourdonnements à chaque genre mouvement qu'il effectue avec ses orteils et sa tête pour – dans l'ordre – mobiliser ses bras et ses jambes, regarder le fond de la scène et revenir sur le profil, essayer de se lever debout, se lever, se promener et s'orienter dans l'espace sans véritable but. Ses mouvements sont en tout cas rigides, syncopés, fondés sur la limitation des possibilités articulaires, ce qui lui donne une qualité délibérément artificieuse. Les sons produits rappellent ceux des machines ou des automates employés dans l'industrie. Cette impression est accentuée – comiquement, pour plusieurs spectateurs – par le soudain abandon de tel registre pour revenir à marche ordinaire d'aparavant. Ainsi, Le Roy s'approche du stéréo et puise sur la touche une deuxième fois. Ce qui suit semble consister en une longue séquence composée par plusieurs variations sur l'immobilité et la marche.

Le Roy s'éloigne du stéréo vers le fond de la scène par une marche à rebours et au ralenti. Afin de garder sa trajectoire droite et frontale par rapport au parterre, il suit une des lignes blanches traversant le tapis dans toute sa profondeur, ainsi que le fond. Puis il conduit un demi-tour sur soi, pour s'arrêter en face du fond. Il reste immobile pendant

plusieurs secondes et ensuite reprend sa marche à rebours et au ralenti en direction de la table. Le Roy s'assoit sur la chaise et reprend sa posture initiale, aux bras allongés. Après quelques instants, il se lève debout et marche encore à l'arrière et au ralenti, cette fois en sortant du côté extérieur de la table. Il s'allonge à terre, le front du corps contre le fond de la scène, au visage et aux bras cachés du regard du public. Il reste immobile pendant plusieurs secondes. Ensuite il se lève debout et marche à l'arrière tout près de la radio.

Le Roy continue par ce qu'on va appeler première « déguisement » : le danseur plie le tronc vers le bas, tout en se levant la chemise et renversant une sorte de veste élastique noire au dessus de sa tête, jusqu'aux coudes. Une fois que les mains se posent sur le plateau, il s'enlève les baskets avec les pieds commence à marcher à quatre pattes, les doigts des mains face à ceux des pieds, en se tournant une fois sur soi-même avant de procéder en direction du fond. Les mains et les bras semblent avoir le même comportement et tonus des pieds et des jambes, ce qui crée la première « hallucination. » En continuant par cette marche à quatre pattes, Le Roy rejoint le fond en passant au dessous de la table. A suivre, Le Roy renverse complètement son corps et se promène sur ses mains ; il garde les jambes écartées, formant des angles de quatre-vingt-dix degrés en se posant sur le fond. Elle est suivie d'un deuxième allongement à terre : le côté frontal du corps donne le fond de la scène, au visage et aux bras cachés du regard du public. Le Roy s'allonge sur le dos, le visage caché, et ensuite fait des petits pliements symétriques des bras et des jambes. Ensuite, le performeur mobilise le bassin et le tronc. Ce geste est fonctionnel à se lever en marche à quatre pattes – cette fois sur ses genoux et puis debout – et à se diriger vers la table pour s'y asseoir. Le Roy continue à marcher en arrière, plus vite qu'avant, vers le fond, où il s'allonge à terre pour la troisième fois. Ensuite, il marche à nouveau à l'arrière vers la table pour s'y asseoir. Peu après, l'artiste se lève debout et marche vers le front de la scène, où il se lève le pantalon et reste en robe noire (deuxième déguisement.) Il revient s'asseoir. Puis encore, il passe sous la table et croise fluidement entre eux ses bras et jambes opposés, la main droite entrelacée au pied gauche et vice versa. Il roule sur le dos et sur les orteils pour s'éloigner de la table, tout en mobilisant, avec des étirements, les orteils opposés. Peu après, Le Roy rejoint la posture en chandelle aux jambes repliées sur soi. Les genoux touchent le sol à côté des épaules. En cette position, Le Roy s'enlève la robe et le slip : son dénouement se fait intégral. Assis sur ses épaules, il fait rouler les bras aux côtés du tronc. Il se promène ainsi à l'aide des paumes des mains, les coudes pliés, jusqu'au dessous de la table. Ce mouvement très insolite, accompagné par le changement d'orientation du corps du front à

la diagonale, provoque une autre hallucination. Ensuite Le Roy se rapproche de la table, s'y promène à nouveau au dessous et la renverse avec ses pieds : le bruit provoqué rappelle l'attention du spectateur, peut-être car la fin de la pièce s'approche.

Ensuite, Le Roy continue sa marche sur les épaules au centre de la scène, puis vers le fond. D'ici, lentement, il se redresse face au public, mais son regard ne s'adresse qu'aux vêtements : il n'y a pas d'intentions provocatrices, ni expressives, dans sa figure nue. Une fois debout, Le Roy marche pour récupérer les vêtements et les remettre. Cela fait, il va redresser la table et s'asseoir sur la chaise à côté, tout comme au début de la performance. Quelques instants après, il reprend sa marche ordinaire et se dirige au fond de la salle. Ici, il s'allonge au sol et contre le fond. Une fois qu'il est à nouveau debout, Le Roy marche jusqu'à la table pour s'y asseoir. Puis, une dernière fois, il se dirige au fond de la scène. Il reste quelques moments immobile, face au fond. A la suite, il marche en direction de la radio et fais son troisième appui sur le bouton *play*. Le stéréo commence à jouer *Upside-down*, une chanson de Diana Ross ; Le Roy sort de la scène en se promenant de façon ordinaire et il ne revient pas pour les remerciements.

Une fois vidée, la scène laisse l'espace aux atteintes et aux questionnements. Dans la captation du 2007, les spectateurs cherchent avec le regard le retour de Xavier Le Roy, en l'invitant à plusieurs reprises avec les applaudissements. En 2013, je remarque beaucoup moins d'attentes ; après seulement quelques instants d'hésitation, sans apparaître hantés ni déçus, plusieurs spectateurs s'adressent vers la sortie. La fin de *Self Unfinished* a été déjà répertoriée dans l'imaginaire du public, ou bien sa configuration ne pose pas autant de questions, de fascinations, de refoulements.

**Figure 2.4** Xavier Le Roy,  
*Self Unfinished* (2000)

Photo: Katrin Schoof.  
Courtesy Katrin Schoof  
and Xavier Le Roy.



2. Une photo de K. Schoof dans l'ouvrage *Exhausting Dance* de André Lepecki (2006)

#### **II.4.3 Mobilisation de l'attention, partie I : un début infiniment décalé**

L'expérience de *Self Unfinished* et les analyses de la partition à l'aide de la captation vidéo ont produit de questionnements qui justement fabriquent l'accès personnel à la dimension qualitative de l'œuvre. Ce paragraphe et le prochain les retracent tout en déployant un discours complémentaire à la description qu'on vient de conduire. On y essaie de donner voix aux nuances des gestes, des postures et des micromouvements qu'on relie au travail de présence à soi et aux moments d'indiscernabilité<sup>22</sup> du corps dansant, qui produisent les dites hallucinations. Ces moments d'oscillation perceptive explicitent en réalité le subtil travail sur la perception du spectateur qui autrement demeure dans une construction implicite du regard tout au fil de la pièce. Sur la base de cette texture performative invisible, on l'a dit, ces séquences provoquent une perte de référence de l'imaginaire normé sur le corps face à la masse en mouvement qu'on regarde, mais aussi des temporalités multiples et paradoxales.

Or, le genre de travail sur la présence élaboré par Le Roy, bien qu'il démontre des traits tout à fait particuliers, est pour la plupart compréhensible à la lumière des analyses

<sup>22</sup> Ces zones d'indiscernabilité, ou bien d'indécidabilité sont au centre du projet chorégraphique de Le Roy. L'explication des leurs enjeux perceptifs ainsi que compositionnels fait un des objets primaires des contributions et des entretiens conduits par B. Cvejić avec Le Roy, dans l'ordre : « *Rétrospective* » de Xavier Le Roy. *Chorégrapheur un problème et un mode de production* (pp. 9-18); *Offrir son temps sans le perdre. Entretien avec Xavier Le Roy et Self Unfinished (1998)*, pp. 19-31. Ces contributions sont recueillies dans « *Rétrospective* » par Xavier Le Roy, cit..

abordées dans les chapitres précédentes. C'est pourquoi leur description sera relativement limitée. En continuité avec d'autres travaux sur le ralenti et l'immobilité sur scène qu'on a considérés, la présence de Le Roy paraît en premier lieu le résultat d'une pratique rigoureuse de l'attention, de la proprioception et du contrôle du souffle. Celle-ci fabrique la subtile tension qui habite le corps de Le Roy et nourrit la qualité souple mais retenue de son mouvement. On a anticipé en outre qu'en provoquant ainsi une contagion gravitaire constante, subtile et donc presque insaisissable, la pièce engendre une temporalité particulière, suspendue et tiraillée, sans que la dynamique intrinsèque à chaque tache chorégraphique en soit cachée. On fait donc expérience d'un temps vide<sup>23</sup>. Ceux-ci sont les traces du travail implicite et continu qui permet aux moments d'indiscernabilité d'émerger clairement. Mais cette présence suspendue, figurale, est aussi l'effet paradoxal d'une introversion de l'attention de Le Roy, dans le sens de l'évitement vers un échange explicite passant par le regard, par l'orientation et par la projection de ses gestes vers le public. Où est-ce que cette posture trouve son origine? Précisément dans les traces ou résidus d'un regard « faisant début » et ensuite nié.

Dans cette analyse, me concentre surtout sur le lien entre regard du spectateur et prémouvement du performeur, à savoir sur les figurations que la contagion gravitaire engendre<sup>24</sup>. Je vais approfondir la question du regard au moment du début de la performance et puis, à suivre, celle de la l'inhibition de ce contact, qui caractérise la pièce dès le premier déplacement de Le Roy de la table où il est assis. Je vais ensuite me concentrer sur deux notions, d'ailleurs déjà présentes dans l'enveloppe discursive du travail Le Roy, mais qui dans ces cas relèvent de l'expérience personnelle de *Self Unfinished*. Il s'agit de la transparence et de l'indiscernabilité<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> « Un spectacle est donc la rencontre d'un temps plein et d'un temps vide, d'un temps actif qui risque et s'invente dans le jeu d'un temps ennuyé où rien n'est donné sinon le vide de la pure durée. Si opposés que soient ces deux termes, chacun figure une expérience intensifiée du 'présent'. » F. Pouillaude, *Le desœuvrement chorégraphique. Etude sur la notion d'œuvre en danse*, Vrin, Paris 2009, p. 158. L'auteur continue en proposant une idée d'art du spectacle comme relation consciente entre les deux temps, où le temps vide soit traité telle qu'une matière à « informer et configurer » par le travail de l'artiste. Ceci serait néanmoins « le temps de la présence, dans l'actualité du jeu et de l'ennui » et la mise en forme de sa temporalité l'acte « par lequel il devient véritablement art » (p. 159.) Dans ce cas, je m'écarte de la vision dualiste de Pouillaude entre temps plein et temps vide, pour relancer plutôt la possibilité de concevoir et de travailler les œuvres chorégraphiques – notamment *Déperdition* de Myriam Gourfink et *Self Unfinished* de Le Roy – à partir d'une variation et modulation de la coprésence des deux genres de temps, plutôt que de confiner tous les possibles devenirs de l'œuvre d'art dans un équilibre idéal, et quand-même précaire, entre les deux.

<sup>24</sup> Un précédent en ce sens, se portant sur l'explication des phénomènes de sensation sur modèles cognitifs et neuropsychologiques, est l'analyse de la pièce par M. Bouvier, L. Touzé, *Excès de vision*. cit..

<sup>25</sup> Julie Perrin parle d'une part d'une « virtuosité invisible » à l'égard du travail et sur le geste communément entendu en tant qu'« ordinaire », exploré – entre d'autres – par Xavier Le Roy, Jérôme Bel et Frédéric Séguette. Les travaux de ces artistes engageant le théoricien à s'interroger précisément sur le statut et les possibles définitions du geste dansé et non dansé ; la chercheuse pourtant conclut que, dans ces cas, un adjectif tel que « vertueuse » ou bien le recours au terme « quotidien » cacheraient en réalité « la description du geste et de l'effet complexe qu'il produit sur le public. J. Perrin, *Du quotidien. Une impasse critique*, dans B. Formis, (éd.), *Gestes à l'œuvre*, de l'Incidence éditions, Paris, 2008, pp. 86-97. Cité d'après la version numérique, consulté sur le site Hal – Archives Ouvertes, pp. 1-8 (p. 5) : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-00789159/document>. (Dernier accès : 4 mars 2017.)

Comme la fin de la pièce paraît souligner, il est en outre utile et même nécessaire se prendre charge de la présence à soi du performeur – et de l’inhibition d’une apparente accordance aux spectateurs – dans le cadre d’un discours politique et esthétique sur la représentation, sur la théâtralité et sur la consommation de l’œuvre d’art<sup>26</sup>. Le Roy évite d’engendrer des relations empathiques avec le public. Le lien que ce genre de *relation absente* provoque est par conséquent traité comme une *politique du contact* – à savoir, une politique des affects et de la contagion gravitaire<sup>27</sup> – qui paraît en quelque sorte complémentaire à celle provoquée dans l’expérience de *Déperdition* de Myriam Gourfink. Cela dit, la première conséquence de notre accès à l’œuvre c’est noter, et donc mettre en évidence, d’implications gestuelles et compositionnelles de la pièce relativement négligées dans la littérature existante. Il est donc nécessaire insister sur le fait que *Self Unfinished* s’appuie, en soi, sur un dispositif enveloppant, et à part entière fabriquant, l’attention du public. Arrêtons-nous d’abord sur ce que la forme ouverte du début fait au lien avec les spectateurs.

Dès que le silence tombe, le danseur fait attendre encore quelques longs instants avant de commencer à se bouger clairement selon une partition. Tout en échangeant son regard avec les spectateurs, il semble dans l’attente d’une transformation d’état de leur vigilance. Il paraît en recherche d’un état plus souple, détendu, de leur part. Or, bien que l’attention du performeur pour les convenants est claire, vive, et signale le seul moment de partage direct avec le public, en vertu de l’allure « ordinaire » de Le Roy elle semble paradoxalement nier ce qu’on peut appeler comme pacte conventionnel de la relation théâtrale : être là, face aux spectateurs, comme sujet autre, soit interprète ou performeur et chorégrapheur sa posture, son attitude, pour leur regard. Le commencement de la performance paraît être hors de l’espace-temps performatif et plongé dans l’ordinaire. A l’origine de cette impression il y a le fait que le seul moment de contact direct avec le public, c’est aussi celui où Le Roy est visible et, à la fois, conventionnellement invisible, car il rend au public le même genre de regard qu’il pose sur l’artiste. La construction du début tend donc à créer d’abord deux public sans spectacle, pour ensuite aboutir à une performance où les spectateurs paraissent être abandonnés sans spectacle ni interlocuteurs. Ce procédé anticipe alors le genre de résistance aux conventions scéniques et spectaculaires que la pièce met en place dans son ensemble.

---

<sup>26</sup> En ce sens, je m’aligne avec les études préexistants sur la pièce de Cvejić, Lepecki, Sabisch et de Perrin qu’on cite largement au cours du chapitre.

<sup>27</sup> Le renvoi que je fais ici, c’est à la notion de *politique du toucher* qui donne le titre à l’ouvrage déjà cité d’Erin Manning, *Politics of Touch*, cit.. J’ai abordé cette question, ainsi qu’elle d’une présence comme effet d’un *temps vide*, dans le premier paragraphe du chapitre précédant, en remarquant la complémentarité de ce travail sur la présence dans *Self Unfinished* par rapport à celui, centré sur un *temps plein*, que je remarque dans *Déperdition* de Myriam Gourfink.

S'apercevoir du commencement du spectacle implique généralement un comportement précis : faire silence et maintenir un regard focalisée sur le performeur. C'est celle-ci, donc, la première conséquence engendrée par la présence d'un performeur ; pourtant, nous confirment les reprises du 2007 et du 2013, dans *Self Unfinished* elle ne suffit, d'emblée, pas à « faire début. » Un autre genre d'accès au début de l'œuvre est donc possible, là où la sémiotique est conduite à l'impasse : celui qui procède à partir du plan phénoménique, du sensible. Une scène quasiment vide, où c'est le performeur qui regarde le spectacle du public qui arrive, permet alors de fabriquer une « zone de début. » Cette zone est en réalité une durée : pendant les premières cinq, dix minutes, le regard et l'attention des spectateurs pour le performeur sont intermittentes et non immédiatement conscientes de la part du public. Faute de signes conventionnelles et face à une invariabilité prolongée de la scène et de la relation spectaculaire, les spectateurs – l'expérience « objective » du début leur étant niée car préalable à l'entrée dans la salle – imaginent et réalisent le commencement par accord intersubjectif avec les autres participants, y compris Le Roy. Ainsi, potentiellement, *Self Unfinished* s'inscrit dans l'ordre de l'in-fini. Cette « ouverture vers l'in-fini » (ou bien le *non-fini*) est le précisément résultat d'un regard forcé à être partiel, car le début de la relation se rend percevable par accord plus que par convention, dans des moments indéfinis avant que « l'action » commence<sup>28</sup>. La logique du début comme convention est donc écartée et ce dispositif se fait objet *entièrement* performatif. Au lieu de séparer nettement le quotidien et l'extra-quotidien par un geste-signe (le noir, le rideau, la musique, le discours direct, etc.), on assiste à l'apparition graduelle du début comme contagion, comme accordance. Cela transforme le devenir de *Self Unfinished* – apparemment linéaire – en quelque chose de fluide, de flou ; quelque chose qui, tout comme dans *Déperdition*, sur le plan kinesthésique, « a déjà eut lieu » ou « a déjà été fabriqué » lorsqu'on le perçoit. Mais on pourrait remarquer la même chose pour la fin, qui n'est pas ciselée par le retour du performeur et qui continue à désorienter les spectateurs en 2007 d'autant que, bien qu'en moindre mesure, en 2013. La puissance chorégraphique de *Self Unfinished* s'explique déjà, par conséquent, de par cette transformation de la situation spectaculaire sur un plan purement formel. La rigueur du dispositif est telle que son activation est capable de créer, à partir d'une structure chorégraphique et d'une mise en scène dépouillées, un déraillement perceptif et

---

<sup>28</sup> Par les mots de Perrin: « Ce que [la pièce] met également en évidence, c'est l'articulation étroite entre la mise en place de spatialités scéniques, chorégraphiques et corporelles et l'économie perceptive d'une œuvre ; c'est la façon dont les spatialités construisent et déterminent un point de *theatron* et une modalité de regard, constituant un public réuni par cette manière singulière de percevoir. » J. Perrin, *Spatialité 1 : Logiques de la perspective et du visible*, dans *Figures de l'attention*, cit., pp. 83-94 (p. 83.)

relationnel même faute d'actions strictement dramatiques – en fait, justement par la mise en avant de leur soustraction ou inhibition. De par cette structure ouverte on saisit justement une des nuances autoréférentielles de la pièce, c'est-à-dire, la tendance à se rendre « autonome » par rapport aux conventions du milieu chorégraphique de son époque<sup>29</sup>.

Voyons plus en détail les stratégies déjouant le régime sémiotique implicite de la relation spectaculaire et de la spatialité qu'elle crée et habite. On a vu qu'en premier lieu, Le Roy n' « apparaît » pas. Au contraire, il est déjà là à l'arrivée des spectateurs. Le performeur fait donc la proposition d'un dispositif sans rupture entre quotidien et extra-quotidien. Pourtant, plutôt que se contenter d'une continuité « lisse », ou d'une identité entre les deux milieux, tout au cours de la performance Le Roy opère une reformulation et un détournement des gestes d'abord reconnaissables comme ordinaires. La dimension spectaculaire émerge de l'ordinaire en tant que nuance perceptivement intensifiée, pourtant non séparée, de celui-ci. Ce qui est significatif, c'est que la création de ce passage décalé entre l'ordinaire et le spectaculaire passe par la seule intention de Le Roy : plus précisément, il se fait dans le tonus de sa posture, dans son intensité de présence à soi. Le registre *apparemment* quotidien demeure en fait dans les premiers déplacements du performeur : son usage de la dépense et l'attitude « sobre », discrète en fait ne paraissent pas se détacher de l'économie des gestes ordinaires. Pourtant cette quotidienneté et complètement abstraite et ne restitue pas la figure humaine dans un état de relation ; ce qu'on voit est en réalité un sujet habitant un espace mental, marqué à l'extérieur par la scène tournée en une sorte de *white cube*<sup>30</sup>. En tout cas, ce registre piéton est ensuite déconstruite tout au cours de la performance, à partir de la marche à rebours au ralenti, pour être reprise à la fin du spectacle.

Voilà par contre une autre version de la présence à soi du performeur comme l'outillage qui sert à captiver le public : stratégie ultime de la théâtralité et première des nombreuses ambiguïtés dont *Self Unfinished* est porteuse. D'abord, tous ces éléments non seulement « fabriquent » le début mais ils renforcent d'autant l'effet de réel – et non pas de *réalisme*<sup>31</sup> – de *Self Unfinished*. En opérant une distinction de l'effet du réel du réalisme,

---

<sup>29</sup> Un caractère retracé par B. Kunst, dans *Subversion and the Dancing Body : Autonomy on Display*, « Performance Research », vol. 8, n° 2, pp. 61-68.

<sup>30</sup> Voir à ce sujet les analyses des performances de Bruce Nauman et de *Self Unfinished* qu'André Lepecki conduit autour de la question du solipsisme dans les performances en solo des deux artistes. A. Lepecki, *Exhausting Dance*, cit., pp. 29-44.

<sup>31</sup> Afin de clarifier ce que l'on entend par cette distinction, nous nous référons aux réflexions de Bojana Cvejić dans le volume dédié au projet « *Rétrospective*. » Dans le cadre des reprises des pièces de Le Roy, la chercheuse soutient que « l'art de s'exprimer à la première personne au singulier, en régime performatif [et subsumé] en une espèce de machine chorégraphique » ; dans ce contexte, la mimesis se fait « synonyme de construction », à savoir d'une « labeur entraînée

j'entends ainsi souligner à nouveau que la collaboration réussie entre dispositif scénique et présence du performeur demeure sur un plan non-représentationnel, mais purement performatif<sup>32</sup>. Avant d'être « ordinaire », en effet, sa posture paraît l'inscription d'une première tâche : ignorer, dans la mesure du possible, les attentes du public et la puissance l'espace théâtral dans l'exécution.

A l'aide de sa posture et de son apparente indifférence pour ce qui l'entoure, et en renversant son regard sur le public – son propre spectacle – Le Roy transforme le théâtre comme lieu de la vision en une boîte apparemment transparente<sup>33</sup>. Cela en ce que l'attention du publique est de retour facilement dirigée sur le performeur par un implicite effacement de la scène, qui implose en devenant non simplement fond, mais *bordure* de son corps. Ainsi paraît s'expliquer le manque, dans la doxa, de questionnements sur l'image corporelle de l'interprète, au delà de l'émersion des premiers « monstres. » Tout paraît donné, car tout est hyper-réel. En d'autres termes, le dispositif scénique, ne présentant pas de détails apparemment étranges ou captivants, est simplement englobé et rendu invisible à l'intérieur du régime conventions spectaculaires : car à cette scène est attribuée, par habitude, une théâtralité hyper-plausible, donc non questionnable, au moins radicalement. L'indifférence de Le Roy pour la relation avec l'environnement entourant cisèle la légitimité de cette disparition. Quant à ceux qui, du côté public, interprètent cette posture tant que re-présentation de l'ordinaire, c'est le reste de la pièce qui va trébucher leurs certitudes.

Si, en fait, l'idée à la base de ce solo est justement de déjouer les automatismes du regard relevant des conventions spectaculaires, cela ne peut pas se faire sans une autre sorte d'accord, qu'on a vu être perceptif et plus précisément intercorporel. Malgré l'allure indifférente au public que Le Roy maintient, en fait, c'est pourtant ici, par cet échange de regards, qui commence le travail subtil d'intensification de la contagion gravitaire. C'est comme si une trace de cette rencontre allait rester pendant toute la performance dans les corps des spectateurs et de Le Roy, même dans la posture de négation du regard, en tant que résidu empathique ou, pour mieux dire, affectif<sup>34</sup>.

---

par l'interprète, et sa division en activités diverses. » Ainsi, B. Cvejić, « *Rétrospective* » de Xavier Le Roy. *Chorégrapheur un problème ...*, dans « *Rétrospective* » par Xavier Le Roy, cit., p. 11.

<sup>32</sup> Celle qui opère justement sur le regard du spectateur par l'absence d'une reconnaissance de la scène de la part de Le Roy, ainsi que l'absence de scénographies évocatoires ou significatives.

<sup>33</sup> Ou bien un *laboratoire du visible*, une expression donnant le titre à un paragraphe de l'analyse du solo de J. Perrin, *Xavier Le Roy...*, cit., pp. 58-66.

<sup>34</sup> La possibilité de chorégrapheur (à savoir, organiser méthodiquement) la matière du virtuel et, par là, d'engendrer de permanences des phénomènes de sensations au delà du temps de l'exécution est au centre des investigations de Petra Sabisch (qui pour cela analyse à fond la pensée chorégraphique de Gilles Deleuze et Félix Guattari) et de Paula Caspão. Voir respectivement *Choreographing Relations*, cit., notamment le chapitre *Transcendental Empiricism* :

#### II.4.4 Mobilisation de l'attention, partie II : un incontournable désir de relation

Mais d'autres éléments importants émergent lors du début de la performance. Le premier, c'est le cas du *passage* de l'échange à la négation du regard. Après avoir allumé le stéréo, en effet, Le Roy fait un passage très soudain de l'échange du regard à son introjection sur soi. Le regard de Le Roy évite le parterre, mais c'est en réalité l'attention qui est d'abord introvertie, en train de travailler (sur) quelque chose d'autre, presque invisible ou bien insaisissable de l'extérieur. Cela n'arrive pas que par le contrôle de l'orientation des yeux et du visage, mais par une exclusion préalable et délibérée des points de fuite extérieurs à son corps dans l'organisation du prémouvement. En fait, dès qu'il opère cette introversion, il n'y aura plus de trajectoires gestuelles qui traversent la quatrième paroi. En d'autres termes, celle-ci n'est pas traitée comme convention sémiotique, paradoxalement niée et affirmée dans la pratique commune des interprètes de s'orienter vers ses propres interlocuteurs ; elle est considérée plutôt comme division virtuelle, une affordance qui est reprochée vertigineusement près du corps. Par là, cette division se fait *physique*, et en ce sens même accentuée par la frontalité du regard du public, dépourvu d'interlocuteur.

Un autre aspect qui nous intéresse, c'est par contre la perception d'usages qu'on dirait *dramatiques* de certaines postures et séquences à niveau du micro-geste, s'opposant subtilement à l'enchaînement généralement lisse des *tasks* de la partition. Ces micro-gestes, en dévoilant quelques contradictions avec les discours de l'artiste sur les intentions anti-représentationnelles, confirment non seulement que le regard du public est, à un certain niveau, tout à fait considéré, mais d'autant que le matériel gestuel lui-même est aussi travaillé finement pour être présenté à ce regard. Arrêtons nous sur les exemples les plus indicatifs de cette attitude et sur les stratégies mises en place pour la réaliser.

Ce détail performatif renvoie à la reprise de *Self Unfinished* dans le cadre de « *Rétrospective* », où il s'est fait percevable surtout lors des séquences qu'on a noté provoquer des « hallucinations. » Lors du premier déguisement, à savoir la marche à quatre pattes, les mains face aux pieds, une perte de reconnaissance du corps de Le Roy – la première hallucination – apparaît aux yeux du regardeur. Le performeur s'est enlevé la chemise et les baskets ; les pieds nus, maintenant il porte une longue robe noire, renversée au dessus de sa tête et jusqu'aux coudes, et des pantalons de la même couleur. Le tonus ainsi que la dynamique de la marche et la qualité du mouvement sont

---

*Deleuze et Guattari's Model*, pp. 67-93, et *Stroboscopic Stutter : on the not-yet-captured ontology of limit-attractions*, « TDR : The Drama Review », vol. 51, n° 2, été 2007, pp. 136-156.

toujours constants : c'est une virtuosité de la marche qui est en jeu. L'utilisation des bras dans le partage du poids, de l'effort, du pousser, est tout à fait équivalent à celui des jambes. Dans le petit tour que Le Roy conduit au milieu de cette séquence, des micro-bascullements horizontaux du poids entre les deux paires d'orteils renforcent l'idée qu'il y ait un certain effort dans la conduction de la marche. L'image en qui en émerge est celle de deux corps sans bras et sans tête, attachés et se confondant l'un avec l'autre à l'extrémité supérieure du tronc, mais se mouvant par d'intentions opposées. Après avoir passé sous la table, ce qui ressemble à un corps acéphale, ayant des bras plus grandes que ses jambes, se bouge face au mur en s'appuyant sur sa surface.

Pourquoi est-ce que je cède à la description de ces *images*, lorsque j'ai délibérément évité de m'assumer les figures et les « monstres » décrits par d'autres auteurs ? La réponse réside en ce qu'on retrace, dans ces séquences, d'intentions présentationnelles<sup>35</sup> au niveau de la posture de la qualité du geste. D'après le projet de Le Roy, même dans l'étrangeté de sa configuration ces deux marches « hallucinées » ne devraient pas fonctionner en tant que coup de théâtre ; elles ne seraient, au contraire, que des exécutions de *task* parmi d'autres. Pourtant, dans la reprise du 2013, on perçoit que Le Roy est conscient de l'importance de ces séquences dans la structure de la pièce et, peut-être, aussi bien dans l'imaginaire d'un public compétent. C'est un moment clé dans la reprise du 2013, percevable à un degré de netteté inférieur dans la captation du 2007.

Dans la marche à quatre pattes, Le Roy fait de petits déplacements du poids à droite et à gauche, de sorte que orteils basculent rapport à leur barycentre. C'est un mouvement qu'on reconnaît comme l'essai de stabiliser son propre l'équilibre de la part de chaque extrémité-corps. Pourtant, dans ces reprises, ces basculements semblent avoir perdu toute connotation spontanée ou fonctionnelle. Le Roy n'est pas du tout en équilibre précaire : cela est confirmé par son tonus, par l'aplomb du poids en relation au barycentre et par le rapport solide de celui-ci avec sol.

En d'autres termes, du point de vue partitionnel, les basculements sont gardés comme éléments purement formels produisant une de nombreuses variations sur la marche. Du point de vue du projet performatif, par contre, ils sont des petites astuces visée à solliciter l'imaginaire du public – ou bien, dans le cas des spectateurs les plus compétents, la mémoire des « figures » déjà répertoriées dans la littérature existante sur la pièce. Ce

---

<sup>35</sup> J'ai employé le terme « présentationnel » dans le chapitre précédent pour connoter le genre de dispositifs performatifs sous-tendus à *Self Unfinished* et à *Déperdition*, en reprenant en ce sens les réflexions de Frédéric Pouillaude. Cependant, dans ce cas « présentationnel » se réfère plus précisément à l'intention de bien mettre en évidence les microdynamiques de ces séquences qui contribuent à la déconstruction de la figure de Le Roy en image indiscernable, contradictoire, bref : en hallucination. Le reste du paragraphe et le suivant expliquent en détail le choix de cet usage du terme.

détail est fondamental dans la compréhension de *Self Unfinished* dans le cadre de *Rétrospective*. Ce qui fait la différence, dans ces instants, c'est moins la simulation des gestes fonctionnels en soi, que le fait qu'on est de plus en plus dans l'ordre du figural<sup>36</sup>. C'est un effet qu'on comprend *a posteriori* avoir été introduit pendant la séquence précédant par une subtile démise – soit-elle volontaire ou pas – de l'introversion du prémouvement. En conséquence, la kinésphère du performeur de se dilate et permet ainsi de ré-humaniser ce corps chosifié aux yeux des spectateurs. Ainsi, la séquence se projette paradoxalement dans l'ordre d'une mimesis, d'une narration. Au contraire, en 2007 l'activation de l'effet d'indiscernabilité (qui est de l'ordre du fond du geste) à l'intérieur de l'économie du *task* (qui est de l'ordre du geste) est paraît prioritaire<sup>37</sup>.

Mais cela arrive aussi en 2013, ce qui confirme la présence d'une stratégie performative, dans le partitionnel, pour la production de cette qualité. A la fin de la promenade au mur, Le Roy revient au sol. Dans le passage qui suit on remarque le moment d'indiscernabilité le plus évident jusqu'à ce moment-là, provoqué par les mouvements symétriques des orteils qui transportent le corps entier vers le fond. En opposition à la logique de contrôle qui marque les séquences immédiatement précédant, dans ce cas l'hallucination semble émerger par des micro-gestes imprévus qui font exploser l'image normée du corps. Ici, ce n'est pas le *task* qui se met en avant, mais l'imprévu. La séquence du troisième déguisement démontre le même rapport entre et tonus musculaire. Le corps du performeur est maintenant appuyé sur les épaules, aux jambes repliées en arrière vers le sol. Ici aussi, à l'aide du costume, l'hallucination est l'effet de mouvements échappant la grille rigoureuse de la partition. La robe dévient une t-shirt, les orteils restent entrelacés comme avant, mais leur possibilité de mouvement est plus réduite qu'avant. Les mouvements semblent désordonnés et sans but, comme s'il s'agissait d'un réflexe physiologique impulsif, tandis qu'ils relèvent d'une intention inscrite dans la partition. En outre, en opposition aux séquences précédant, où la synchronie et la symétrie des gestes des bras étaient fondamentales afin de garder la cohérence interne de la figure hallucinée, maintenant c'est comme si chaque partie du corps, en se dissociant du reste et du mouvement général, devenait un corps entier à soi. Frédéric Pouillade remarque cet usage des contraintes chorégraphiques en fonction des imprévus qu'elles produisent :

---

<sup>36</sup> On a abordé la question de la figure et du figural dans la première partie de la thèse. J. Perrin dans *Figures de l'attention*, cit., aussi bien que M. Bouvier et L. Touzé dans *Excès de regard*, cit., renvoient principalement à la notion deleuzienne de Figure. Dans le cas d'E. Pitozzi, l'empreinte Deleuze est moins explicite et l'auteur s'inscrit principalement en une perspective phénoménologique. Voir E. Pitozzi, *Figurazioni : Uno studio sulle gradazioni di presenza*, dans Pitozzi, Enrico (dir.), *On Presence*, «Culture Teatrali : Studi, interventi e scritture sullo spettacolo», n° 21, 2012, pp.107-127.

<sup>37</sup> Ce qui produit d'autres micro-événements à niveau du micromouvement et de la contagion gravitaire, des « basculements » des contours de la figure de l'interprète. On va en traiter dans le paragraphe à suivre.

Ce que l'on attend avant tout de la contrainte, c'est qu'elle fasse advenir un mouvement *échappé*, un produit *involontaire*, un *accident*, bref toutes choses (ou plutôt événements) qui ne peuvent être produites intentionnellement par le sujet et découlent bien plutôt du jeu objectif, quoique imprévisible, du *cadre*. Par là aussi, le code est sans doute récusé. Mais de façon différente. La contrainte nous installe d'emblée en deçà de toute volonté de positionnement. Il ne s'agit plus de prendre parti, de répéter ou de récuser un vocabulaire, mais simplement de laisser advenir ce qui découle du cadre et de son jeu. Le code n'est pas tant alors rejeté que sa question simplement dissoute. De sorte que cette finalité (résorber la contingence du mouvement par outrepassement du projet volontaire) ne remet pas fondamentalement en cause notre première figure et oblige simplement à l'interpréter différemment<sup>38</sup>.

L'auteur considère cet usage du partitionnel parmi les pratiques travaillant sur le principe de *désœuvrement chorégraphique* – la mise en abyme de l'absence, de l'impossibilité ou bien de l'inactualité de l'œuvre qui marque nombreuses pratiques contemporaines en danse et performance. Cet aspect nous paraît cohérent avec l'intention de l'artiste et l'efficacité de la pièce de se soustraire aux principes représentationnels, en démettant le principe de métamorphose – un passage d'une image à une autre, potentiellement réversible – en faveur de l'anamorphose<sup>39</sup> – une prolifération de figurations déformées, précaires et instables, passible de reprises mais non pas de réversibilité. Ce dernier représente en effet la stratégie de résistance la plus efficace que Le Roy met en place dans *Self Unfinished*, car justement est il très difficile de soumettre à un principe de répétition (voire ré-production) un *geste échappé, involontaire, un accident*. La contradiction entre cet usage et le recours aux « astuces » est il un signal d'affaiblissement de l'œuvre face à son historicisation par rapport à l'imaginaire chorégraphique courant – qu'il a contribué à construire ? Ou bien est-ce que l'alternance des stratégies antinarratives et anti-représentationnelles et d'instances qu'au contraire réactivent ces procédures se doit à une instance auto-ironique de l'auteur, où la théâtralité et son contraire sont mis sur le même plan (esthétique et politique) ? Ce sont de questions qu'on va poser à la fin du chapitre. Pour l'instant, un dernier passage de la pièce va nous

---

<sup>38</sup> F. Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique*, cit., p. 342.

<sup>39</sup> J. Perrin, *Spatialité 1*, cit., p. 91. L'auteure dénomme ainsi le procédé hallucinatoire qui permet la déformation du corps de Le Roy et, par là, de susciter et suggérer les dites « monstres » sans pourtant « éclipser le réel, mais en donn[ant] une représentation autre. » L'anamorphose ne serait alors un procédé visé à achever une transformation, mais à mobiliser la perception d'un devenir « informel » dans le cadre – contradictoire, ou pour mieux dire paradoxal – d'un dispositif en perspective telle que la scène à l'italienne. Dans leur analyse approfondie de ce solo – *Un excès de regard*, cit., – M. Bouvier et L. Touzé introduisent également la notion d'anamorphose et d'hallucination, qu'ils relient au phénomène de la paréidolie, « une tendance du système cognitif à trouver une solution d'identification, même illusoire, à tout stimulus visuel informel ou ambigu. [...] Les figures animales, les simulacres étranges qui s'élèvent comme des mirages de mon champ de vision seraient donc autant d'hypothèses imaginaires suscitées par mon cerveau pour parvenir à identifier les formes et les motricités ambiguës que Xavier Le Roy lui impose. » Pour tous ces auteurs, pourtant, le genre de dialectique que métamorphose et anamorphose, hallucination et « corps informel » entretiennent n'est pas explicite, ou bien les notions semblent être confondues. On va donc revenir bientôt sur leur détermination.

servir en tant que cas d'étude sur l'invention et la mise à l'œuvre de ces stratégies apparemment antinomiques.

Vers la fin de la performance Le Roy revient debout, face au public, pour se rhabiller. Il se déplace pour le pantalon, pour les baskets et la chemise. Il s'adresse à la table, l'arrange et se place sur la chaise comme au début. Le tonus et le rythme venaient de se faire plus irréguliers et dynamiques dans les séquences précédentes. Pourtant d'ici jusqu'à sa sortie sur les notes de *Upside Down*, en conduisant ces dernières activités, Le Roy récupère la qualité de mouvement et de tonus du début de la performance, et juste après il bascule entre celle-ci et l'« ordinaire. » Ce choix de modulation du tonus n'est certainement moins délibéré que les autres : il sert à la préparation d'une « zone de fin » pour le regard du spectateur, bien avant que celui-ci en devienne conscient. Ainsi, le recours à l'introjection des gestes et de l'attention est délibérément affaibli, pour simuler – bien avant qu'effectivement *reprendre* – l'économie gestuelle dite ordinaire. Les modalités de transformation de l'image corporelle dans *Self Unfinished* passent donc par de stratégies chorégraphiques sur lesquelles Le Roy opère de constantes micro-variations à niveau de prémouvement. La modulation du fond du geste à travers l'activation du tonus musculaire il est d'autant indispensable à la création d'un effet de réel ou bien de simulation. La seule exception est l'usage du déguisement, ainsi que la nudité : costumes et corps nus contribuent également à la déconstruction de la figure humaine. Celle-ci est la seule, et pourtant fondamentale, stratégie se portant entièrement sur l'ordre du visuel. Pourtant on a vu que les autres, d'ordre gestuel, confirment à leur tour qu'il existe, de la part de l'artiste, le souci de gérer au plus possible les effets visuels ou plastiques des gestes. Dans tous ces cas, l'efficacité du geste passe inévitablement par la prise en charge du « phantasme » du public, un public qu'on avait rendu absent *préalablement* ou, pour mieux dire, sur un autre plan performatif que celui de l'exécution.

Ainsi, en contrepoint – et, finalement, au but de construire – une logique antinarrative, une logique inhérente au partitionnel se dévoile, à savoir le dialogue des tâches entre elles – des tâches dont l'enchaînement est loin d'être casuel – afin de produire une graduelle mais constante perte de hiérarchie entre geste et corps « ordinaires » et leur anamorphose, leurs hallucinations. Ainsi, l'enchaînement des tâches produit une narration à soi, en raison d'une continuité et cohérence du geste avec l'éthique et le « but » de la pièce : nier toute *tendance* univoque de cette masse en mouvement. Il est possible distinguer de constantes dans ce récit partitionnel. Premièrement, le renversement de l'orientation standard, de haut en bas. En deuxième instance, on remarque la disparition

du regard et même de la tête du point de vue du spectateur<sup>40</sup>. Ces stratégies réifient le corps du performeur et déshumanisent son comportement mais, pour cela faire, elles ont besoin de contrepoints. Il s'agit de toutes les opérations et actions apparemment ordinaires, telles que la position assise et l'immobilité, qui par contre sont déstabilisées par d'autres interventions techniques, dont une attention ou présence vertigineuse à soi, la réversibilité de la tâche et l'utilisation du ralenti. Le regard et l'attention du performeur, ainsi, semblent travailler la pièce tels que le souffle et la respiration chez Gourfink. C'est-à-dire, ils fonctionnent en tant que gestes fondateurs, partagés et accessibles aux public dans leur version « ordinaire<sup>41</sup> ». Pourtant, ces gestes et leur fond sont activés par un travail somatique en profondeur, qui provoque une intensification très puissante de l'accord, de la contagion kinésique et affective. En même temps cette intensification de l'attention et de l'usage du regard (voir son détournement) est très subtile, car elle travaille pour la plupart du temps au dessous du seuil de conscience des spectateurs. Par contre, l'effet de ralenti est l'issue d'une pratique complémentaire aux travail de Gourfink : si, pour la chorégraphe, ce n'est qu'un effet de la précision du travail de perception, ici – bien que le travail sur le micromouvement soit rigoureux – le ralenti paraît effectivement employé comme technique pour abstraire les actions les plus ordinaires, notamment la marche, et les détourner à *l'intérieur* du régime du visible.

Enfin, c'est sur un plan croisant toutes ces « astuces » compositionnelles que métamorphose et anamorphose de l'ordinaire s'alternent, en créent d'infinies tensions internes au fond du geste. C'est cette texture performative qui intensifie l'effet de réel ou de simulation dans chaque « figure hallucinée. » On vient de dire que sa stratégie arrive du point de vue de la composition des enchaînement des tâches, mais cela se passe d'autant – et peut-être, avant tout – au niveau de tonus musculaire et de présence à soi : toutes les tâches partagent une même *modalité* de gérer, retenir, et parfois de moduler le fond du geste, à savoir l'introjection de la kinésphère, la modulation infime de son ampleur de l'intérieur à la proximité du corps, et de la négation du regard au public. C'est en ce sens qu'une question se pose : le souci de Le Roy est celui d'échapper une stabilisation représentationnelle de ses images ; parfois, l'apparition de petits basculements relève donc d'une hésitation, ou d'une infime perte de contrôle, à niveau du micromouvement sur les détails du geste qu'il est en train de faire, de l'action qu'il est en train de conduire. Parfois, au contraire, Le Roy les reproduit. Or, leur *simulation*, notamment dans le cadre

---

<sup>40</sup> Ceci est un des aspects perceptifs approfondis par M. Bouvier et L. Touzé dans *Excès de regard*, cit..

<sup>41</sup> Voir à ce propos les considérations sur la contagion gravitaire et la fabrication du regard dans l'expérience de *Déperdition* de Myriam Gourfink.

de « *Rétrospective* », pourrait signaler quelque chose d'autre : une astuce relativement inoffensive, ou encore une sorte de complaisance vers la cristallisation des gestes en images ? Cette dernière – l'on verra en fin de chapitre – entamerait des conséquences politiques remarquables concernant la canonisation de l'œuvre. Pour mieux en restituer l'idée, dirait-on en tout cas que le choix de simuler les moments d'incertitude au niveau du micromouvement est également le résultat d'une « consommation » de l'œuvre, de la part de l'interprète en raison de la ré-proposition massive de *Self Unfinished* sur la scène internationales. Pendant ce temps, l'artiste paraît avoir achevée une maîtrise de la pièce et une telle virtuosité que son « aise » arrive à normaliser son propre vocabulaire chorégraphique. Ainsi, les possibilités qu'un éclat de l'imaginaire, une « hallucination » ou bien un geste imprévu se produisent se sont faites plus limitées : c'est pourquoi on perçoit de plus en plus la *préparation* physique de ces gestes que leur pouvoir affectif, à niveau de posture et d'organisation du poids.

3.1.1.1 CINEMATIC RETENU 167

3.1.1 Cinematic Retenu: *Self-Unfinished* by Xavier Le Roy  
and *What a body you have, honey* by Eszter Salamon



Fig. 4: *Self-Unfinished* by Xavier Le Roy, photo: Katrin Schoof

'I said upside down  
 You're turning me  
 You're giving love instinctively  
 Around and round you're turning me  
  
 Upside down  
 Boy, you turn me  
 Inside out  
 And round and round  
 Upside down  
 Boy, you turn me  
 Inside out  
 And round and round  
  
 Instinctively you give to me  
 The love that I need  
 I cherish the moments with you  
 Respectfully I say to thee  
 I'm aware that you're cheatin'  
 When no one makes me feel like you do'<sup>396</sup>

<sup>396</sup> Extract of the lyrics from Diana Ross, *Upside Down*, music produced by Bernard Edwards and Nile Rodgers. <http://www.songtexte.com/songtext/diana-ross/upside-down-2bd6240e.html> (Accessed 10/08/2009).

3. Une photo de K. Schoof et le texte de *Upside-down* de Diana Ross dans l'ouvrage de Petra Sabisch, *Choreographing Relations* (2011)

## II.4.5 Du « trafic » silencieux autour du geste

Ce qui est par contre dans un autre ordre d'effet de présence, renvoyant aux issus complémentaires des contraintes qui sont de l'ordre de l'introjection du geste, c'est le basculement des contours de la figure de Le Roy. J'ai perçu ce détail lors de l'expérience directe de la pièce et, quoique plus rarement, dans la captation vidéo. Il s'agit d'un micro-événement qui a lieu au seuil du visible<sup>42</sup> et qui est présent – plus ou moins évidemment – tout au fil de la performance. Au fil de ce paragraphe j'essaierai par conséquent d'éclaircir les enjeux de ce micro-événement performatif et pourquoi, à mon sens, il joue un rôle est fondamental dans la pièce. D'abord, c'est le seuil où effleure la texture gestuelle de l'hallucination fondamentale, voire une *fiction* de transparence qui traverse toute la pièce même dans les moments apparemment plus discernables. Il pourrait traduire, à mon sens, le repliement du fond du geste dans le spectre du visible car il permet, à la fois, la continuité tonique entre les gestes dits ordinaires et leur déconstructions, ainsi que la capture de l'attention du spectateur à travers et au delà de l'ennui. C'est un procédé chorégraphique que Petra Sabisch, en se référant spécifiquement à ce solo de Le Roy, dénomme *come retenu cinématique* [*cinematic retenu*]. Ceci « [...] assemble ce lien inséparable entre transformation et durée avec un régime visuel très particulier. [...] L'objet de la transformation constante dans les performances qui utilisent le retenu cinématique sont les images corporelles<sup>43</sup> ». L'intérêt de cette investigation est accentué parce qu'elle présente des points de connexion avec des aspects que l'artiste souhaite mettre en avant dans son propre discours : « la représentation du corps » dit-il « est autre chose qu'une enveloppe du corps ; ce pourrait être un temps et un espace où il y a du *trafic*. Ce serait alors le trafic dans le temps et dans l'espace qu'on appelle le corps, et ce trafic fait que le corps passe par diverses représentations<sup>44</sup>. Cela permet de considérer le

---

<sup>42</sup> J. Perrin évoque l'apparition d'un effet similaire comme la résultante d'une déformation de la forme par excès de rigueur et de clarté, reprenant Xavier Le Roy sur l'indiscernabilité du véritable contour du corps, d'une part, et la conception du procédé de « détruire la netteté par la netteté » dont parle Gilles Deleuze. Voir J. Perrin, Xavier Le Roy..., cit., p. 80.

<sup>43</sup> P. Sabisch, *Choreographing Relations*, cit., p. 168. Traduction personnelle. Il est en outre intéressant remarquer que l'auteure continue en employant le terme « morphogénèse » par rapport au genre de devenir dont on perçoit le mouvement ; c'est précisément le principe que nous préférons nommer « anamorphose » d'après Perrin, du moment que – à l'opposé de cette dernière – la morphogénèse implique non pas le geste de se soustraire de l'ordre de l'image, ce qui permettrait effectivement une résistance à la représentation, mais son effleurement, quoique précaire et exclusivement en forme germinale. Deuxièmement, il faut remarquer que Sabisch fait une distinction entre le retenu cinématique et celui émotionnel, une séparation qu'ici ne va pas être maintenue du moment qu'on considère ce travail sur le fond du geste et sur la perception comme inscrit dans l'ordre des phénomènes de sensation qu'on appelle affects, relevant d'un plan pré-personnel au lieu que celui de la dimension subjective de l'émotion. A ce sujet, voir G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Editions de Minuit, Paris 1991.

<sup>44</sup> Le Roy dans X. Le Roy, F. A. Cramer, B. Manchev, *La danse, la métamorphose du corps*, « Rue Descartes », vol. 64, n° 2, 2009, p. 96-103 (p. 97), consulté sur le site Cairn.info : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2009-2-page-96.htm>. (Dernier accès : 10 mars 2017.) Dans *Self Interview* (2000) d'autant, Le Roy déploie ses réflexions sur le statut

phénomène moins comme un seul fantasme de l'imaginaire subjectif, mais l'effet d'une mobilisation en quelque sorte relevant des intentions de l'artiste, dans leur inscription dans le geste et d'une apparition à niveau de contagion gravitaire.

Je souhaite par exemple renvoyer l'expérience de ces phénomènes à des moments au fil de la pièce que je viens de décrire, où Le Roy semblait se faire porter perceptivement par ce qu'il était en train de faire : le premier ralenti et les moments d'immobilité allongé au mur. Sa figure était là, tout à fait disponible au regard, même dans son indifférence. Pourtant l'organisation de ses postures et gestes changeait subtilement, comme « au dessus de sa peau », en se projetant juste en surface et revenant presque immédiatement à l'intérieur du corps. La sensation que cela me donnait, c'était d'un ensemble de micromouvements constants, très cèles, que je ne saisisais que comme à la limite de ma sensibilité visuelle. Il s'agissait encore, en quelque sorte, de micromouvements qui fabriquaient des subtiles *différences* à au bord du virtuel<sup>45</sup> autour de la masse anatomique du performeur. Je pourrais le considérer en tant qu'inscription corporelle, à niveau du prémouvement, de la contagion gravitaire, opérant au croisement de ma perception visuelle et kinésique. C'est pourquoi je considère que cet effet relève donc de l'intensité tonique que l'artiste accorde à l'anamorphose, à son devenir-corps, plutôt qu'aux seules images que je saisis par mes yeux. Quelle est donc l'écologie de ce « trafic » ? D'abord, celle où la concentration, ou bien l'activation d'une conscience intuitive, n'est pas séparable de la notion de mouvement<sup>46</sup> et permet ainsi l'*accordanse* du spectateur par conscience inter-kinesthésique<sup>47</sup>. Tout cela n'avait pas la même qualité expressive d'une

---

et les limites possibles du corps et de la subjectivité, qui le conduisent à avancer une « critique de la séparation. » Au cours de la performance, il se réfère explicitement au projet précédant, *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.* (1999.) Pour accéder à la fiche technique de *Self Interview*, voir la note 6.

<sup>45</sup> Du moment qu'on vient de renvoyer notre discours aux affects, il est utile que la notion de virtuel, dans cette étude, corresponde au plan physique du devenir de ces phénomènes de sensation. e Sur ce sujet me réfère à la notion d'affect telle que Brian Massumi propose d'après Deleuze et Guattari : « Les affects sont *perspectives virtuelles synesthésiques* ancrées (à savoir, fonctionnellement limitées par) les choses particulières, actuellement existantes, qui les incorporent. L'*autonomie* de l'affect, c'est sa participation au virtuel. *Son autonomie est sa qualité ouverte*. L'affect est autonome dans la mesure où il s'échappe du confinement dans le corps particulier dont il est la vitalité, ou le potentiel d'interaction. » B. Massumi, *The Autonomy of Affect*, « Cultural Critique », n° 31, automne 1995, pp. 61-68 (p. 96.) Traduction personnelle. Texte original : « Affects are *virtual synaesthetic perspectives* anchored in (functionally limited by) the actually existing, particular things that embody them. The *autonomy* of affect is its participation in the virtual. *Its autonomy is its openness*. Affect is autonomous to the degree to which it escapes confinement in the particular body whose vitality, or potential for interaction, it is. »

<sup>46</sup> V. B. Cvejić parle d'une telle coïncidence par rapport au projet *Dance (Praticable)* de Frédéric Gies, dont la partition se fonde sur des task relevant de la pratique d'anatomie en mouvement en Body-Mind Centering® : *Kinaesthetic Wonders. Check It Out With Me I Hope You Feel the Same Way, Too*, dans *Dance (Praticable)*, 2006, pp. 5-13 (p. 6.) Livret consulté sur le site de Frédéric Gies: [http://fredericgies.com/wp-content/uploads/2013/07/dance\\_txt.pdf](http://fredericgies.com/wp-content/uploads/2013/07/dance_txt.pdf). (Dernier accès: 14 novembre 2016.)

<sup>47</sup> On a introduit la notion d'*accordanse* dans le chapitre sur Virgilio Sieni, en se référant à la thèse de C. Roquet, *La scène amoureuse en danse : codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique*, Thèse de doctorat soutenue à l'EDESTA de l'Université Paris VIII, 2002, pp.10, 92. On empreinte en outre la notion de conscience inter-kinesthésique à E. Behnke, qu'elle propose dans son article *Interkinaesthetic affectivity: a phenomenological approach*, «Continental Philosophy Review», n° 41, pp. 143-161.

improvisation : il était fabriqué par un contrôle extensif, rationnel et à la fois doué de souplesse.

Je relie cette sensation précisément à l'ampleur de la kinésphère de Le Roy, qui n'est pas du tout « ordinaire », mais au contraire presque constamment très réduite ou bien coïncidant avec son propre corps physique, même dans les déplacements plus évidents dans l'espace<sup>48</sup>. Cette subtile interférence autour de la surface de la figure humaine est le contrepoint au travail nettement plus conscient sur le geste et sur la posture introvertie qu'on vient de décrire dans le paragraphe précédent. Pour saisir les détails de ce travail sur le prémouvement, il faut voir comment Le Roy « glisse » d'une figure à l'autre. Il est constamment en train de déposer un « objet imaginaire » dans le plan proximal de sa kinésphère: il n'élanche pas ses gestes dans l'espace. Il ne démontre pas, il *fait* ce que la partition prévoit, comme s'il s'agissait de travailler un objet (le corps, l'espace ?) impliqué dans la tâche, au lieu que la reproduire d'emblée en tant qu'idée.

Le corps est posé là, sans raison apparente et sans inquiétude. « Il s'agit d'essayer de "performer" sans ironie, sarcasme, romantisme ou affectation pour tenter de rester au plus près de la présentation des faits », écrit Xavier Le Roy au sujet de *Produit des circonstances*. La consigne vaudrait pour *Self-Unfinished*. [...] Et le fait, simplement observable, semble vouloir se superposer à l'apparente neutralité du lieu et pouvoir exister objectivement aux yeux du public. Ceci d'autant que répétition et repli sur soi élaborent un espace clos. Un espace clos par une "figure d'absorbement", telle que décrite par Diderot, accaparée par son activité au point d'en ignorer le spectateur<sup>49</sup>.

Le principe chorégraphique qui permet d'achever cette qualité est ce qu'implique inhiber l'imaginaire du danseur, notamment tout ce qui concerne la capacité de deviner les effets que chaque geste va ou devrait produire sur les spectateurs. Ce regard proprioceptif assure le contrôle sur l'exécution de la *task* jusqu'au détail plus infime, tout en laissant que le corps, sollicité par la virtuosité piétonne<sup>50</sup> de ses actions, de ses gestes et postures, laisse « tomber » hors du régime d'attention et de contrôle et sur le regard du spectateur.

---

<sup>48</sup> Voir Perrin, *Xavier Le Roy...*, cit., p. 62.

<sup>49</sup> Ivi, pp. 62-63.

<sup>50</sup> I. Ginot parle du danseur piéton, très répandu et en vogue dans les circuits internationaux de danse contemporaine, comme une figure fictionnelle d'empreinte postmoderniste créée par la danse institutionnelle pour s'échapper de ses esthétiques classiques et moderne. Il représenterait le danseur non entraîné dont on apprécie la maladresse, s'opposant aux corps normaux et normés des professionnels, ainsi que des amateurs. I. Ginot, *Du piéton ordinaire*, texte en cours de publication dans un ouvrage collectif sous la direction de Michel Briand (2017.) Une version italienne est au moment disponible *Sul comune pedestre*, trad. it. par M. De Giorgi, dans le dossier *Divenire amatore, Divenire professionista. Teorie della pratica ed esperienze tra creazione artistica e partecipazione*, « Antropologia e Teatro : Rivista di Studi », n° 7, pp. 151-173 <https://antropologiaeteatro.unibo.it/article/view/6265>. (Dernier accès: 14 novembre 2016.)

Délibérément ou pas, cet effet aussi relèverait donc du contrepoint entre contrainte et imprévu<sup>51</sup>.

Par contre, l'intention qui permet à Le Roy de moduler sa propre exposition à l'imprévu par rapport à ce qui est prescrit paraît suivre une dynamique douée d'une certaine autonomie par rapport à la partition chorégraphique. Plus précisément, ce genre d'intention fonctionne comme instance de contrôle sur l'exécution ; néanmoins, bien que chaque séquence demande une forme d'attention particulière et délibérément conçue lors de la première création de la pièce, l'attention n'est pas réductible aux seules contraintes partitionnelles. C'est pourtant la configuration de ce genre d'attention qui permet à Le Roy de garder la qualité introvertie qu'on a remarqué en considérant le lien-en-absence qu'il tisse avec son public : il s'agit bien, par conséquent, d'une attitude liée au projet de l'artiste, même si son organisation n'est pas strictement chorégraphique.

Cette interaction entre partitions chorégraphique et attention ne s'offre non plus à la perception du spectateur simplement « par improvisation » ; il s'agit d'un pan de la performance qui répond, plutôt, à la conduction *méthodique* de l'attention, c'est-à-dire, de la présence à soi. Cette méthode, à mon avis, est une trace de la dialectique entre l'« œil proprioceptif » de Le Roy et son regard sur les captations vidéo des expérimentations qu'il avait faites au moment de la composition de *Self Unfinished*. Le but de cette stratégie n'est pas la mise en place d'une sorte de pré-relation par absentement à un public virtuel, d'autant plus qu'il n'est pas employé au but de produire une *métamorphose* du corps. Il s'agit plutôt d'une stratégie de contrôle qui, à chaque étape de la création, vise à éviter un glissement du mouvement et du corps dansant dans le régime de la représentation – ou, plus précisément, du *saisissable par l'interprétation*. C'est l'*anamorphose*, la déformation et le détournement du visible :

A cet égard, le corps de *Self Unfinished* est un cas limite de la puissance de *figurabilité* du corps dansant. Un dissensus se crée au sein de la résonance qui entrelace le corps du danseur à celui du spectateur. Des dissemblances surgissent au cœur du champ mimétique. L'œil et l'imaginaire sont mis en branle à partir de stimulations critiques, l'identité du perçu s'en trouve *défigurée*. Des formes de vie inédites paraissent dans l'altération du corps. Des visions innommables troublent le regard. Voyage du corps vers son propre chaos. Insurrection des organes. Levée des figures. Excès de vision. Une danse<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> Voir à nouveau F. Poullaude sur l'usage de la contrainte dans la composition chorégraphique contemporaine (note 36.)

<sup>52</sup> M. Bouvier, L. Touzé, *Excès de regard*, cit.. Voir aussi Cvejić, « *Rétrospective* » de Xavier Le Roy. *Chorégrapheur ...*, cit. et son entretien avec Le Roy *Self Unfinished* (1998), dans « *Rétrospective* » par Xavier Le Roy, cit..

En résumé, cette stratégie servirait à faire de sorte que l'anamorphose produite par le travail sur soi ne se cristallise en métamorphose et, par là, en image. Ainsi, on peut la nommer à nouveau par les mots de l'artiste : production de l'indiscernabilité, ou de l'indécidabilité. En fait, elle semble n'être pas engagée, au moins non significativement, que dans le cas où l'intention de simuler un tel état du corps va habiter la présence à soi accordée à une tâche ou séquence particulière. C'est, on l'a vu, le cas de la marche à quatre pattes dans la reprise du 2013.

#### II.4.6 Une méthode... somatique ?

Voici résumés les caractères de la corporéité recherchée par Le Roy se relie au modèle. Pourtant d'autres implications sont à l'œuvre, appartenant clairement à l'ordre *éthique* de la composition, plus qu'à l'esthétique. En d'autres termes, les modes de production de l'anamorphose relèvent d'un répertoire de stratégies qui exploitent la partition. Mais les modes de maintenance et de modulation des intentions du performeur, ainsi que de l'état de concentration et présence à soi nécessaires à accomplir telles intentions ne semblent pas répondre aux ordres de composition évoqués ci-dessus. A plan performatif innommé est pourtant accordée un importance telle qu'il mérite être déterminé.

Finalement, pour Le Roy, l'enjeu de *Self Unfinished* est moins celui de créer une figure présumée « neutre » pour le spectateur, que de découvrir comment la concentration sur un geste, qui a été d'abord créé en solitude et sans référence à l'interférence du langage<sup>53</sup> – voire la métaphore, le symbole, l'image... –, produit de temps en temps une réification, une déshumanisation, une dé-subjectivation du corps. On traite moins de la déconstruction de l'anatomie humaine, que de la recomposition à niveau moléculaire des masses en mouvement. Ce procédé soustrait le corps du performeur des projections d'imaginaires et gestes qui caractérise la relation spectaculaire qui forment le trafic du désir – le transfert au sens *physique* du terme – sous le régime de la *ré-présentation*. Par conséquent, les couches perceptives et du fond du geste qui interfèrent avec les *task* chorégraphiques de *Self Unfinished* sont le résultat d'un ensemble de stratégies qui s'appuient à un régime d'attention de l'interprète, pour la plupart inconnu au regardeur. Ce

---

<sup>53</sup> Ivi. C'est-à-dire, au dehors de tout processus herméneutique, qui par contre est très important dans une phase successive de la recherche de Le Roy: il s'agit de l'articulation du métadiscours, dont le contenu c'est précisément la reprise des étapes du travail en termes de rendu descriptif. Pourtant, cette description dissimule l'attitude critique, voir le principe de *négation du regard*, qui fonde telles procédures et, finalement, la qualité du mouvement, les choix des gestes, le rapport avec l'espace scénique.

régime d'attention vise à garder la concentration du performeur sur sa propre exécution, et d'éviter la réactivation de ses schémas comportementaux (sensori-moteurs) qui soutiendraient la présentation d'images cristallisées (voire, la métamorphose) aux spectateurs.

Deuxièmement, on a vu que ces stratégies de concentration produisent des contraintes, des *tasks* et des effets de présence infimes, imprévisibles et quasi insaisissables. Cet enchaînement de processus et micro-gestes implique une l'élaboration d'un usage de soi précis et, à la fois ouvert, aux aléas du moment. Ici aussi, l'intention de Le Roy est, me paraît-il, la modulation d'une présence monotone, qui n'exprime ni « jugement » ni hiérarchies parmi les séquences tout au cours de la performance. Le seul moyen physique pour réaliser cela est le contrôle de l'homogénéité du rythme, donc de la respiration et du tonus des gestes autant que des moments d'immobilité. L'enjeu, c'est garder moins la forme que le processus, ce qui transforme les issus formels de la partition de mouvements « ordinaires », déjà chorégraphiquement détournés, ou bien suspendus de leur contexte habituel. Pour expliquer encore mieux ce point de vue, je relève la création d'au moins deux fonctions « spectatrices » au sein de la composition. L'une accompagne l'exécution de chaque détail du mouvement, tout en intégrant les issus perceptives de la proprioception ; l'autre suit son rapport à la scène dans son ensemble.

C'est à cette étape du discours, en me référant à ce genre d'usage de soi que je introduis la notion d'exercice somatique en tant que paradigme « autre », afin de comprendre le fonctionnement conjoint et incarné des dispositifs chorégraphiques de présence et de contrôle. Le Roy ne paraît jamais faire une connexion explicite entre son travail et la pratique du geste – non dansé – dans les somatiques. Pourtant, il n'a jamais caché son expérience avec certaines d'entre elles, d'autant que d'autres pratiques comme le yoga et l'ostéopathie, lors du début de son parcours en danse et, ensuite, de sa recherche en tant qu'auteur<sup>54</sup>.

Au niveau de l'exécution il existe une attention, une guidance, une surveillance « plastique » de chaque micro-séquence qui est de l'ordre du rapport entre forme et fonction privilégiant cette dernière ; il se relie d'autant à une logique du désattachement du geste de toute objectif au delà de sa propre exécution. En même temps, un autre aspect

---

<sup>54</sup> Voir la littérature citée à la note 6. En outre, dans un récent entretien Le Roy décrit avec précision et sensibilité les questions qu'il se pose de façon critique du côté strictement corporel et subjectif, par rapport à son propre travail dans le cadre de « *Rétrospective*. » Ces éléments semblent valider l'idée à la base de la « méthode de recherche », pour reprendre encore Julie Perrin, est très marquée par le potentiel offert à l'art compositionnel de cet ensemble varié de « techniques anti-formelles » dont celles relevant des *task* et des pratiques somatiques. Voir les entretiens conduits par B. Cvejić, *Offrir son temps sans le perdre*, cit., p. 28 et *Self Unfinished (1998)*, cit., pp. 168-172, 176-177. Pour la notion de techniques anti-formelles, qu'on a introduit dans le chapitre sur Virgilio Sieni, voir I. Ginot, *Sul comune pedestre*, cit., pp. 158-159.

constitutif de ce régime d'attention est l'inhibition des procédés d'invention, dans le cas des figures échappant la fixation en image, et des habitudes gestuelles, dans le cas des mouvements non dansé dits ordinaires. Chaque instant, l'attention de Le Roy est très concentrée sur une « parenthèse de présent » très réduite. Cela permet qu'un haut investissement d'énergie et de précision soit appliqué à l'enchaînement des micromouvements. Sur ce plan, par conséquent, ces procédés font échos aux éthiques et méthodes dont au moins Moshé Feldenkrais et F. Matthias Alexander parlaient dans leurs ouvrages, trop répandues pour les penser hors de la portée de Le Roy<sup>55</sup>.

En d'autres mots, d'une part, le principe qui fabrique la chorégraphie c'est la transparence des tâches en absence de tout référent sémiotique stable, tandis que ce qui gère la qualité de présence c'est le contrôle, l'attention proprioceptive de Le Roy. De l'autre, l'effet produit à travers son corps provient des choix d'usage de soi inhérents à la *qualité* d'autocontrôle, que le système perceptif du performeur élabore à partir des issus immanent à l'exécution même de la performance. Dès le commencement des déplacements dans l'espace, le regard de Le Roy quitte la perspective uniquement « rétinienne » et projetée à l'extérieur, pour se traduire en concentration sur toute la surface et l'intérieur de son corps, autant que sur ses comportements. Cela s'opère en termes d'attention, de visualisation et coordination des parties de son corps en relation à l'espace et, au même temps, de maîtrise de chaque tâche chorégraphique. La relation avec l'environnement reste fondamentale et inévitable ; pourtant Le Roy ne semble pas concevoir ses issus en vue de les projeter au delà de la surface – de son propre corps, de la scène frontale, de la rétine du spectateur. La transparence de la performance, alors, c'est la première des hallucinations, c'est-à-dire l'illusion d'avoir un accès total et constant à ce qui a lieu. Au contraire, on ne connaît que très peu des procédures qui permettent à Le Roy l'activation de sa posture et de sa présence.

Cette digression nous dit que, inévitablement, Le Roy suggère au système perceptif du spectateur l'existence de plus de mouvements de ceux qu'on cerne : d'ici, les zones d'indiscernabilité émergent. Le dispositif performatif entier produit alors, dans son ensemble, une propriété esthétique enserrée, qui cache plus d'enjeux qu'elle montre, tout

---

<sup>55</sup> A l'aide d'un vaste répertoire d'exercices, la méthode Feldenkrais porte sa pratique sur la perception du processus, à savoir du mouvement à l'œuvre, plutôt que sur l'accomplissement d'un but « autre » ou bien sur raffinement formel de chaque exercice. Le genre de conscience corporelle qui en relève permettrait d'entraîner un regard sensible, d'une intelligence critique et, par là, de développer son propre potentiel sensori-moteur. La notion d'inhibition est par contre au centre du travail en technique Alexander. Elle se réfère à l'entraînement, à travers des séries d'exercices physiques, d'une spécifique capacité de non-faire, c'est-à-dire d'inhiber les automatismes et les reflexes habituels qui moulent nos réactions ordinaires à tout genre de stimuli. Sur ce sujet, voir M. Feldenkrais, *Énergie et bien-être par le mouvement*, Dangles, Escalquens [1993] 2009 ; I. Ginot (éd.) *Penser les somatiques avec Feldenkrais : Politiques et esthétiques d'une pratique corporelle*, L'Entretemps, Montpellier 2014 et F. M. Alexander, *L'usage de soi*, 2<sup>e</sup> édition, Contredanse, Bruxelles 2004 (tit. orig., *The Use of Self*, 1932.)

en produisant une perte de référence sur l'imaginaire corporel, d'autant que spatio-temporelle. Ce projet performatif est en soi presque impénétrable. Tout le reste, qui arrive inévitablement aux spectateurs, ce serait l'*in-formel*, l'*in-connu*, la conséquence d'un trafic *in-fini*, comme le titre anticipe, car hors de la machine chorégraphique resserrée qui néanmoins le produit.

Ainsi se termine l'investigation de celle qui serait la dimension de la présence dans l'ordre de la mise en scène. Dans leur ensemble, ces procédés chorégraphiques dénaturent le rapport entre le phénomène du corps et son exposition dans le dispositif de la représentation qui, dit en passant, se relie à l'illusion positiviste de la science. Une critique du dispositif de la représentation est effectivement réalisée, en se cens. Face à cette présence étrangement ordinaire, donc, au spectateur et au critique il reste une activité du regard à réinventer chaque instant, au but de saisir comment le régime de transparence provoque-t-il les déraillements perceptifs, et comment le processus mis en abîme ne crée pas des formes monstrueuses, mais plutôt des *figur-actions* et des présences objectives par anamorphose. Ce processus se vérifie aussi par l'activation d'un regard introspectif – ou bien d'un plan d'attention proprioceptif. La réalité de *Self Unfinished* n'est pas la transparence, mais cette résistance au régime de la (ré)présentation qui passe l'*absentement de la forme*. Par les mots de Perrin, reprenant Jérôme Bel :

« [...] Ce corps est à la limite de la scène, à la limite du mouvement [...], à la limite de la représentation. Nous sommes rendus à notre limite de spectateur, il n'y a plus rien à voir, ou plutôt, plus rien se passe. » Il serait plus juste de dire sinon qu'il n'y a plus rien à voir, que se donne à voir le vide, ce qui n'est pas rien. Que se donnent à percevoir une disparition (sans effets illusionnistes) et le rapport entre un fond et une figure. Que surgit à la conscience la considération de ce rapport d'extension du corps à l'environnement<sup>56</sup>.

Après presque une vingtaine d'années de succès et de répétitions, pourtant, ce genre de résistance, est-il encore possible, ou *endurable*?

#### **II.4.7 Rhétoricité de l'œuvre, partie I. La fortune de *Self Unfinished* à l'épreuve de la mélancolie**

Il serait pourtant impossible introduire notre discours sur la possible normalisation de *Self Unfinished* sans l'aborder à partir des œuvres critiques qui ont contribué à en créer la

---

<sup>56</sup> J. Perrin, *Xavier Le Roy...*, cit., p. 81.

fortune. Pour cela faire, je me réfère spécifiquement à d'auteurs dont l'intérêt se porte sur la définition du champ performatif et chorégraphique entourant le travail de Xavier Le Roy, ainsi que sur les enjeux esthétiques et philosophiques de ses créations – bien que sans prétendre à l'exhaustivité. Bien avant que cette étude, en fait, celles-ci ont posé des questions très pressantes faisant écho à ce que – dans l'ordre du geste, de ce qui « fait œuvre » et de ce qui « fait présence » – on a remarqué au fil des derniers paragraphes.

#### Neutralisations

Le plateau est un *white cube* dépouillé de tout artifice théâtral, sans aucun effet de lumière ou de décor. Vêtu sans recherche d'une chemise et d'un pantalon, Xavier Le Roy est assis à une table, située dans la profondeur du plateau, et sans affectation particulière, il regarde le public s'installer dans la salle. L'éclairage au néon est vif, et la salle est également éclairée, de sorte que la circulation des regards entre l'interprète et les spectateurs est permise. Sans cérémonie, Xavier Le Roy se lève et traverse le plateau, pour rejoindre à l'avant-scène un lecteur de CD posé au sol. Il se penche et appuie sur le bouton de lecture. Or, aucun son, aucune musique ne sort de l'appareil. Avec ce premier geste sans résultat, aussi anecdotique soit-il, Xavier Le Roy vient de déjouer efficacement une première attente. Ce faisant, il ouvre une brèche d'expectative et d'attention augmentée par laquelle il intronise la performance dans sa logique spéculative : ce n'est pas ce que vous croyez.

Dans la première partie de la performance, Xavier le Roy s'attache à neutraliser l'évidence naturaliste de certains gestes aussi banals que *s'asseoir à un table, marcher d'un point à un autre, s'allonger*, etc. Ces mouvements sont exécutés lentement, dans une progression linéaire et une neutralité formelle qui les réduit à un strict nominalisme gestuel : il se lève, il marche, il s'assoit, il s'allonge, etc. La désaffectation stylistique avec laquelle l'interprète accomplit cette suite de "tâches" n'est pas sans rappeler (ou caricaturer ?) un certain rigorisme

des performances de la *Judson Church*, mouvement artistique de la *post-modern dance* américaine des années 60 dont Xavier le Roy revendique l'héritage. Dans ce règlement méticuleux de trajectoires et de pas comptés, qui seraient ceux d'un géomètre sans paysage, le danseur n'ajoute ni supplément d'âme ni plus-value chorégraphique. Ni effet, ni accent ou "swing", ni élan. Gestes sans mélodie. Une tentative de neutralisation qui mène alors tout droit à son horizon d'attente, l'effacement du corps. Parvenu au pied du mur du fond de scène, le danseur s'allonge au sol, étire et resserre son corps dans l'angle basique, tout contre, comme s'il s'agissait d'amenuiser sa masse corporelle pour la faire coïncider avec ce modeste recoin d'espace. Devenir angle ou devenir plinthe, disparaître. Au point qu'un instant, déjà, je crois le perdre de vue.



#### Levée des figures

Sous la chemise qu'il enlève maintenant, Xavier Le Roy porte une jupe noire qu'il retrousse le long de son buste, jusqu'aux poignets, de sorte que le haut du corps et la tête sont eseamotés par ce long fuseau étiré. Ainsi fuselé, le haut devient un second bas lorsque, plié en deux, mains au sol et jambes tendues, il se met à marcher à quatre pattes. Premier trouble dans l'anatomie : le corps du danseur paraît se dédoubler en un étrange duo de bipèdes. Je sais bien que je vois deux bras et deux jambes, et pourtant je ne peux m'empêcher de voir *aussi* deux paires de jambes, et parfois même deux personnages, réduits par synecdoque à leurs membres inférieurs. *Je sais bien, mais quand même.* La manière heurtée et lente de cette double locomotion suscite alors un imaginaire labile : tantôt deux vieillards qui danseraient prudemment en s'appuyant l'une sur l'autre, tantôt quelque bestiole schizoïde qui se pourchasserait elle-même. Lorsque Xavier Le Roy, en équilibre sur les mains, lance ses jambes au mur, la réversibilité du haut et du bas du corps causée par le corset de sa jupe noire lui donne la forme d'un X aux branches palmées. Et dès lors qu'il se déplace latéralement le long du mur, avec accélérations vives et arrêts nets, mon regard projette sur cette motricité inquiétante la vision d'un insecte, araignée ou diptère. Premiers troubles dans l'imaginaire : j'ai l'étrange sensation de voir davantage que ce que j'ai sous les yeux.



### 4, 5. Captations photo de K. Schoof dans *Excès de vision* de Mathieu Bouvier et Loïc Touzé, 2014

Ainsi, on va bientôt constater que la notion de présence tend, dans ces cas, à se déterritorialiser du champ et du jargon nettement théâtral ou performatif, où elle traduit une modalité de travailler physiquement-et-perceptivement sur soi et de se conduire en relation à la situation spectaculaire, à la lignée d'une tradition philosophique, où elle décrit une véritable pratique expérimentale de l'immanence qui passe par, ou bien s'approprie de, l'art compositionnel. C'est ce dernier, en fait, le sens que d'auteurs tels que André Lepecki, Bojana Cvejić et Petra Sabisch accordent à la notion de présence, en convoquant notamment de noms célèbres de la pensée continentale. « Présence » traduit donc non seulement l'issue kinésique d'une composition de gestes et mouvement physiques, mais une mobilisation de corps, imaginaires et forces dont l'origine et émergence sont essentiellement conséquences d'une affirmation, dislocation ou

résistance à des régimes de visibilité et d'invisibilité et, par là, de pouvoir<sup>57</sup>. Pour Lepecki, ce que ces présences chorégraphiques – et chorégraphiées – du tournant du siècle exposent, c'est la stratification de fictions produisant l'espace dit *neutre* et *universalisant* de la théâtralité moderne, d'autant que des abstractions postmodernes :

Que est le terrain que ce sujet kinésique agite apparemment sans effort, apparemment toujours plein d'énergies, et jamais trébuchant ? Ici, c'est où l'inéluctable fantasme de la modernité donne forme à sa formation choréopolitique : parce que la modernité imagine sa topographie comme déjà abstraite de ses fondations sur un territoire précédemment occupé par d'autres corps humains, par d'autres formes de vie, rempli par d'autres dynamiques, gestes, pas, et temporalités. [...] Puisque il n'existe rien de tel qu'un système vivant autosuffisant, toute mobilisation, toute subjectivité qui se découvre totalement un « être-vers-le-mouvement » doit puiser son énergie d'une source. Le fantasme du sujet kinésique moderne, c'est que le spectacle de la modernité comme mouvement se produit en toute innocence. Le spectacle kinésique de la modernité efface de l'image du mouvement toutes les catastrophes écologiques, les tragédies personnelles, et les tumultes collectifs nécessaire à maintenir la réalité « plus réelle » de la modernité en place : son entité kinésique<sup>58</sup>.

En somme, travailler pour défaire la (ré)présentation en tant que désir de projection solipsiste, c'est se disloquer par rapport à ce lignage malheureux. Pourtant la nonchalance de Le Roy, même dans son effort lucide et rigoureux d'y échapper, se nourrit forcément d'un système d'exploitation à large échelle, dans le sens où l'artiste trahit d'ici les « énergies » et les stratégies pour s'y soustraire. Même avec élégance. Voici une forme d'ambivalence propre au solipsisme du solo que Le Roy veut démettre, c'est-à-dire la tendance mélancolique de la force phantasmatique de la chorégraphie<sup>59</sup>. C'est ainsi que les considérations de Julie Perrin sur la construction d'une spatialité provenant des relations intercorporelles, échappant le pouvoir historicisant du lieux-théâtre (ou bien du *theatron*, le lieu du regard) croisent notre discours sur la présence. Car si *Self Unfinished* aussi bien que les autres travaux qu'on a considérés au fil des derniers chapitres exposent d'impasses au regard sujet à la théâtralité, c'est dans la recherche de mise en place

---

<sup>57</sup> Selon une perspective post-foucauldienne qu'on retrouve par exemple dans les *Critical Dance Studies*, une référence importante pour Lepecki, dont on a discuté dans la première partie e la thèse. Entre d'autres, voir à ce sujet l'ouvrage de R. Martin, *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*, Duke University Press, Durham 1998.

<sup>58</sup> A. Lepecki, *Exhausting Dance*, cit., p. 14. Texte original : « What is the ground this kinetic subject moves about apparently without effort, apparently always energized, and never stumbling? This is where the inescapable topography fantasy of modernity informs its choreopolitical formation: for modernity imagines its topography as already abstracted from its grounding on a land previously occupied by other human bodies, other life forms, filled with other dynamics, gestures, steps, and temporalities. [...] Since there is no such thing as a self-sufficient living system, all mobilization, all subjectivity that finds itself as a total "being-toward-movement" must draw its energy from some source. The fantasy of the modern kinetic subject is that the spectacle of modernity as movement happens in innocence. The kinetic spectacle of modernity erases from the picture of movement all the ecological catastrophes, personal tragedies, and communal disruptions brought about by the colonial plundering of resources, bodies, and subjectivities that are needed in order to keep modernity's "most real" reality in place: its kinetic being. » Traduction personnelle.

<sup>59</sup> Ivi, pp. 25-28.

d'autres possibles configurations de l'habiter – et de l'habiter ensemble – que cette exposition a lieu :

Il s'agit de comprendre ce que ce mode d'habiter fait au lieu ; [...] Spatialités chorégraphique et corporelle, scénographique, acoustique n'entretiennent pas un rapport d'inclusion avec le lieu. Et l'affirmation de l'habiter suppose que le lieu théâtral n'implique pas, réciproquement, ni les trajets, ni les attitudes des interprètes. [...] Habiter n'est pas se loger, ni résider, ni établir sa demeure. Habiter, c'est construire un mode d'occuper le lieu et inventer une façon propre d'être à l'espace<sup>60</sup>.

Les modalités de fabriquer ces modes d'habiter hétérogènes, tout comme des spatialités autres font partie des traits distinctifs du courant chorégraphique et performatif entourant le travail de Le Roy. Et c'est ici que nos analyses de la qualité gestuelle ainsi que de la contagion gravitaire dans *Self Unfinished* dévoilent un point d'ancrage solide avec les études qui lui ont été consacrés dès le début du siècle courant. Nous avons traité d'une qualité introvertie de la présence du performeur, qui relève d'un travail d'attention et de proprioception voué à soigner le plus possible chaque détail de l'exécution des tâches, ainsi qu'à inhiber délibérément la projection des gestes vers le public. Des gestes qui, à leur tour, ont été conçus et assemblés afin d'empêcher la création de narrations, même si finalement la partition dévoile une narrativité inhérente.

Or, nous avons ensuite renvoyé cette procédure au paradigme de certains exercices dans les pratiques somatiques, notamment relevant du principe d'inhibition chez F. M. Alexander et de la priorité accordée à la perception par rapport au résultat visible d'une tâche chez M. Feldenkrais<sup>61</sup>. Il est utile remarquer comme, dans ces méthodes, les tâches sont performatives dans une ambiance potentiellement hors d'un contexte d'imitation – car données à voix et exécutées individuellement, souvent aux yeux clos. Elles demandent une appropriation des instructions ne passant pas – au moins, idéalement – par la reproduction de ce qu'on voit faire par le maître ou d'autres pratiquants plus expérimentés. Ainsi l'interprétation – entendue comme processus intérieur, ou bien écoute critique de sa propre exécution – se substituerait au principe de représentation... du geste « correct. » Ce sont des dynamiques qu'on retrouve, dans une version variée et pourtant assez proche, dans l'éthique et la méthode de travail de Le Roy pour *Self Unfinished*, ainsi que dans la construction du dispositif de « *Rétrospective*. » Et ce n'est pas un hasard que les notions d'éthique et de méthode émergent : elles font justement de lien à la dimension à la

---

<sup>60</sup> J. Perrin, *Xavier Le Roy...*, cit., p. 77.

<sup>61</sup> A leur tour des méthodes actuellement non exemptés de tentations normatives. Voir à ce propos un travail précédent à cette thèse, M. De Giorgi, *Presenze competenti. Approcci somatici al gesto e dispositivi partecipativi nelle creazioni di Frédéric Gies e di Virgilio Sieni*, dans Dossier *Divenire amatore, divenire professionista*, cit., pp. 174-203.

fois philosophique et pratique de la présence qu'on retrouve dans les auteurs qu'on a convoqués dans notre analyse.

Puis Xavier Le Roy ôte la jupe noire, se dénude intégralement, et dans la transparence du regard, sans plus user d'aucun artifice d'escamotage, emporte mon oeil dans une suite réglée d'aberrations et de désordres anatomiques : cul par dessus tête, les masses charnues inversent leurs rapports, les omoplates tiennent lieu de fesses, les lobes fessiers s'érigent soudain comme une verge au sommet du dos renversé, je ne sais plus comment s'attachent les os, les bras chutent au sol comme des morceaux de viande...

Dès lors que mon oeil se laisse étourdir dans la contemplation de cet informe corporel, il se produit un phénomène troublant, au bord de l'hallucination lucide. J'ai l'impression de ne plus reconnaître pour ce qu'il est le corps ici présent et de le défigurer selon une suite d'anamorphoses: tantôt un bestiaire de créatures hybrides, tantôt une végétation molle, des métonymies visuelles, des figures inquiétantes, etc. Du marais de l'informe remontent des images labiles, qui jamais ne se laissent fixer dans une trouvaille, dans une identité durable, mais qui au contraire s'évanouissent dès que je suis tenté de les nommer. Ce que j'appelle ici « images » n'est donc pas réductible à une suite de diapositives mentales, il s'agirait plutôt d'un ruisseau d'approximations, de réminiscences, d'inaperçus, de formations lentes, un pétrissage défigurant, et reconfigurant sans cesse. Un flux d'épiphanies. Car si des formations imageantes s'animent dans ma sensibilité, ce n'est plus sous l'effet - illusoire - d'une transformation artificielle des formes corporelles, mais avec l'étrange sensation qu'elles sortent, comme par exhalaison, du diaphane même de ma vision. J'ai sous les yeux - ou devrais-je dire dans les yeux - non plus des images singulières, mais de l'image, comme il y a de l'air ou du vent, une nuée imageante dans l'épaisseur du visible.



## 6. Une photo de K. Schoof dans *Excès de vision* de M. Bouvier et L. Touzé

Bojana Cvejić parle, dans ce genre de créations, de chorégrapier des problèmes<sup>62</sup> et – ailleurs, dans un contexte sensiblement similaire – de pratiques expérimentales de l'intuition, où le mouvement de la pensée et celui du corps coïncident en tant que mobilisation de l'intuition<sup>63</sup>. Encore plus explicite le lien se fait avec Petra Sabisch, qui renvoie directement à l'éthique de Spinoza, reprise d'après la pensée de Deleuze et Guattari, une modalité de déployer le travail expérimental à travers la notion de méthode<sup>64</sup>. Et c'est Perrin à son tour renvoie elle aussi cette méthode – et non pas les contenus, ou une apparente esthétique du « neutre » – aux traces des procédures que Le Roy adoptait dans son travail de scientifique<sup>65</sup>. Tout cela nous conduit à constater, dans le régime d'attention auquel la partition de *Self Unfinished* est sujette, un dispositif littéralement de *retro-spéctive*, soit de regard critique accompagnant le devenir de la pièce. Un devenir qui s'est élargi et amplifié par des reprises constantes, au quatre coins du monde, pendant les derniers dix-neuf ans, et par les imaginaires (littéraires et dansés) qu'elle a suscité. Pourtant, si *Self Unfinished* propose déjà en soi un dispositif de rétro-

<sup>62</sup> Ceci est également le titre et l'objet d'un ouvrage récent de B. Cvejić, *Choreographing Problems. Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance*, Palgrave-Macmillan, London 2015.

<sup>63</sup> B. Cvejić, *Kinaesthetic Wonders*, cit., p. 6.

<sup>64</sup> P. Sabisch, *Transcendental Empiricism*, cit., pp. 67-93.

<sup>65</sup> « Autrement dit, ce solo renvoie moins à la démarche scientifique dans le déroulement des opérations, qu'aux questionnements que le travail en laboratoire pose au chercheur. » J. Perrin, *Xavier Le Roy...*, cit., p. 60.

spective autonome – en tant que machine chargée de garder le devenir qualitatif de l'œuvre véritablement ouvert, non-fini – qu'est-ce que cette formidable accumulation de mémoires et d'imaginaires fait à l'œuvre, dans le cadre d'une « *Rétrospective* », de plus qu'elle à son tour s'organise chaque fois dans un coin différent du globe ? Il faut donc distinguer les mécanismes d'autoréflexion inhérentes spécifiquement à la composition de la pièce et à l'exécution, et ceux provenant d'une relation de l'œuvre à son propre musée imaginaire, un prolongement potentiellement infini de l'institution-musée qui est responsable de « la mise en forme de la circulation des images de l'art, telle que rendue possible par les nouvelles techniques de reproduction<sup>66</sup>. »

#### **II.4.8 Rhétoricité de l'œuvre, partie II. La présence comme discours face au contexte esthétique et de production**

A ce genre de dynamique, je relie la qualité « nonchalante » de la performance, notamment par rapport à la captation vidéo du 2007 que j'ai utilisée comme source complémentaire pour cette analyse. La « nonchalance » – une sorte de virtuosité et d'aise dans le manque de toute sorte de pathos et de posture emphatique de l'interprète – ferait d'abord partie des outillages pour faire dérailler le regard du spectateur de ses propres grilles catégorielles sur la notion de danse et chorégraphie. Pourtant celle-ci ne paraît pas la fonction que Le Roy lui accorde dans la reprise du 2013 qui est en question. Ici, cette qualité dévoile le mécanisme performatif qui relie la présence à soi du performeur à une véritable mise en présence de l'œuvre à soi-même et dans un contexte célébrant, et déjouant, le dispositif de la rétrospective. En ce sens, la nonchalance est un signal utile à accéder aux mécanismes de normalisation de *Self Unfinished*, une œuvre qui en effet est devenue emblématique des recherches chorégraphiques et performatives européennes dès la fin des années 1990s<sup>67</sup>. On va s'interroger sur l'ambiguïté de sa « mise en corps », qui ne semble pouvoir, ou bien vouloir, distinguer entre posture normative ou bien une mise en abyme des instances normatives. Le procédé en question, en tout cas, concerne l'inscription et projection dans le geste des stratifications mémorielles qui composent l'œuvre dans son présent – notre spécifique conception de musée invisible. En premier lieu, cette idée de « nonchalance », où trouve-t-elle son origine ?

---

<sup>66</sup> L. Goldring, *Hypothèse numéro seize: L'image du musée*, dans B. Cvejić (éd.), « *Rétrospective* » par Xavier Le Roy, cit., pp. 121-127 (p. 122.)

<sup>67</sup> Un autre élément qui confirme cette position est la réaction du public face au choix de Le Roy de ne pas revenir sur scène après la fin de la performance, qui est beaucoup moins étonnée qu'en 2007.

Revenons d'abord au plan de simulation de la « scène transparente » et, plus précisément, aux stratégies que le performeur emploie à ce but dans la création et dans la reprise de la pièce. Ceci, non pas simplement parce qu'il faut trouver des outils différents pour aborder une perspective critique, mais aussi car la qualité impénétrable, autonome, de ce solo nous pose chaque fois dans la nécessité de le *suivre*, d'élaborer une stratégie de réponse *à posteriori*, plutôt que sur l'instant. D'une manière assez proche à ce qui se met à l'œuvre dans le travail de Myriam Gourfink, cette approche cache potentiellement les dynamiques de fixation – dont la tendance à la formation d'une signature esthétique reconnaissable de l'artiste. Or, plus précisément, selon la doxa soutenue par Le Roy cette tendance devrait être préalablement intégrée et détournée dans la partition même de la pièce. Ce principe de transparence ou encore de « neutralité » de l'œuvre se valide par sa résonance avec les performances de la danse postmoderne américaine, fondées sur une présence non héroïque, des gestes non athlétiques, souvent empruntés et détournés du quotidien, ainsi que sur la démise de tout décor, du spectaculaire<sup>68</sup>. On a vu que, du moment que les actions de Le Roy sont très visibles et souvent révèlent leur lien avec l'ordre du quotidien (s'asseoir, s'allonger, revenir début, marcher, trébucher), il arrive qu'une implicite inscription de la performance dans le régime du quotidien peut se produire. On a vu cela se passer à l'égard de l'exploitation du dispositif de début et d'une mise en scène hyper-réelle. Il semblerait donc que, dans l'opinion commune, l'on confond l'ordinaire avec l'objectif, le non-expressif avec le transparent.

Or, le même paraît se passer à niveau de l'image corporelle et de la qualité de mouvement de Le Roy. Tout comme pour la mise en scène, existe en fait une nonchalance d'empreinte postmoderniste, qu'on pourrait d'ailleurs renvoyer au phénomène facetté qui est celui de la fabrication d'une esthétique piétonne en danse<sup>69</sup>. Ce premier niveau d'exploitation de la transparence est attaché à un autre, plus subtil. On a vu en fait qu'il existe une autre sorte de neutralité ou nonchalance, qui est l'effet – l'illusion – de réel qui relève de l'introversión de l'attention de l'artiste. Il s'agit d'une couche performative qu'on a relié au travail physique de l'absentement de la forme, d'une part, et aux traits autoréflexifs que *Self Unfinished* dévoile d'autant que d'autres créations de l'époque, de l'autre. Il y a donc un ordre nonchalance qui ferait écho à l'enveloppe discursive soutenue par Le Roy,

---

<sup>68</sup> Sur la *Postmodern dance* et son esthétique voir S. Banes, *Terpsichores en baskets : Post-modern dance*, Pantin, Chrion-CND, 2002 (titre orig. : *Terpsichore in Sneakers : Post-modern Dance*, 1980) ; P. Phelan, *Unmarked : The Politics of Performance*, Routledge, New York-London 1993.

<sup>69</sup> Je renvoie à nouveau à I. Ginot, *Sul comune pedestre*, cit.. Une analyse efficace des liens entre la danse américaine des années 1960 et, entre d'autres, des expérimentations françaises des années 1990 est l'un des résultats de *Figures de l'attention* dans son ensemble. J. Perrin donne un aperçu de la naissance de ce milieu chorégraphique au début de l'ouvrage, dans *L'attention à l'œuvre...*, cit., pp. 48-49 et ensuite *Xavier Le Roy...*, pp. 53-56.

et un autre qui relève d'une assimilation de son vocabulaire dans les pratiques chorégraphiques habituelles.

Tout en suivant par là les conséquences de la cristallisation de la doxa autour de la « transparence » de l'œuvre, le risque est d'aboutir à la justification à priori de la cohérence de quelconque soit le choix compositionnel de Le Roy, en vertu du fonctionnement autonome et autoréflexif de la machine chorégraphique. D'opérer, en somme, un réductionnisme et de proclamer ainsi sa neutralité ou objectivité de l'œuvre comme « universelle », non passible de changements ni de projets « autres » par rapport à ce que l'artiste explique. Pourtant ce genre de neutralité est une « fiction d'innocence », nous rappelle Lepecki<sup>70</sup>. Le fonctionnement de la machine chorégraphique sur scène, en fait, n'est pas forcément garant d'une cohérence par rapport aux discours et aux intentions énoncés par Le Roy, ni empêche le succès, autant que l'échec ou la consommation de l'efficacité de l'œuvre. Toutes ces dynamiques, autant que l'historicisation de la pièce, sa résistance ou son « affaiblissement » face à un changement du contexte temporel ou culturel, sont soumises au régime de la *mise en scène* et, donc, de la *présence*, plus qu'à l'articulation du discours théorique.

En outre la présence de Le Roy, ici, n'est pas transparente ou neutre, mais énigmatique, et dirait-on « idiote » (*idiotic*.) En empruntant cette notion à Paola Mieli, Lepecki relie la qualité idiote à une précise dimension politique sous-tendue à la forme solo en danse moderne et contemporaine, où « l'idiot n'est pas nécessairement stupide, ou faible d'esprit. Plutôt, cet idiot, c'est la subjectivité isolée, indépendante, *unique* et fantasmatique entendue comme un être se mouvant de manière autonome »<sup>71</sup>. La chorégraphie participe activement, pour le chercheur, à la réalisation du projet moderniste de l'être-vers-le-mouvement (*being-toward-movement*) qui s'effectue à travers la fabrication de ce genre de subjectivités. *Self Unfinished* consumerait précisément ce format chorégraphique, ainsi que la pensée qui l'informe.

Si l'on veut, à l'intérieur d'un dispositif de contrôle de l'attention qui contribue à créer cette présence nonchalante et solipsiste (du performeur, tout comme de l'œuvre), la méta- ou autocritique intrinsèque engagée par Le Roy à l'extérieur de la performance est également un outil plutôt efficace d'autonomisation, car il tend à soustraire la pièce de la critique non endogène. En d'autres mots, la défense, c'est l'attaque. Conduits à interpréter la machine chorégraphique conceptuellement, et moins souvent d'un point de vue phénoménique, on

---

<sup>70</sup> A. Lepecki, *Exhausting Dance*, cit., p. 14. On a cité le passage dans le paragraphe précédent.

<sup>71</sup> Ivi, p. 33. Texte original : « the idiot is not necessarily stupid, or feeble of mind. Rather, this idiot is the isolated, self-contained *one* fantasizing subjectivity as an autonomously self-moving being. » Traduction personnelle.

est persuadés que ce que l'on voit n'est que la nue transformation du visible, que la structure chorégraphique transparente s'évanouit dans sa fonction. On est conduit à « neutraliser » l'œuvre, la replacer sur le plan du quotidien, où elle reprend sa connotation ré-présentationnelle. Bref : on est conduits à la normaliser. On oublie qu'il existe un dispositif plus opaque qui *produit* cette qualité transparente, qui la simule : ce pan performatif infime, opaque, est condition même de l'anamorphose et expose le devenir-animal du corps au regard par principe de surexposition<sup>72</sup>.

Ce discours se rattache à l'ambiguïté du positionnement de la performance entre transparence discursive et résistance au regard, entre une stratégie de résistance qui nie le « style » et celle qui le réintroduit dans l'ordre de méthode de contrôle. Finalement, la prise de position de Le Roy envers la cristallisation du chiffre de l'artiste, autant que l'application de sa « recette compositionnelle » dans d'autres recherches est quand même la prise de position d'un auteur<sup>73</sup>. En outre, au but de résister à la Société du spectacle<sup>74</sup>, la performance reste quelque part une propriété, « privée » au sens où elle appartient malgré tout au seul interprète qui en connaît les mécanismes les plus infimes. En même temps, l'œuvre reste propriété privée (soustraite) au public *précisément* car elle se soustrait à la consommation habituelle entre créateur et récepteur dans la relation spectaculaire, sans donner d'autres repères pour le public « non entraîné. » Du point de vue de la fabrication du mouvement et du regard, *Self Unfinished* n'est donc pas dépourvue d'autoréférentialité en quelque sorte autoritaire. Presque vingt ans après le début de ce solo, est-ce qu'une telle stratégie est capable d'assurer l'autonomie de cette performance, par rapport au régime de l'interprétation et au nom de la « critique de la représentation » ? Et, d'autre part, la transparence du dispositif nous donne d'outils ou plutôt nous surcharge et empêche de répondre, de rebattre à ce sujet<sup>75</sup> ?

En nous écartant de ces fantasmes discursifs, nous rapprochons alors celle qui paraît une véritable posture nonchalante dans la reprise du solo en 2013 : une attitude qui, à mon sens, mobilise une tendance normalisante de *Self Unfinished*. Une fois devenue emblématique de la génération performative de son époque, en fait, la pièce n'est pas à l'abri de canonisations non seulement de la part de la doxa, mais aussi par ses propres

---

<sup>72</sup> Cela rappelle le principe du rapport entre tache et fond, bien expliqué par Merleau-Ponty dans *Phénoménologie de la Perception*, Gallimard, Paris [1945] 1976, pp. 10-12, et qui semble curieusement être repris dans la configuration esthétique de la pièce. Un autre trait que cette configuration empreinte à ou hérite de la science, malgré soi plus que par l'approche critique appliquée ailleurs, c'est alors le stéréotype du dogme, de sa validité « universelle » et de son atemporalité.

<sup>73</sup> A ce sujet, on renvoie à nouveau à la littérature répertoriée dans la note 6 et notamment à l'ouvrage sous la direction de B. Cvejić, « *Rétrospective* » par Xavier Le Roy, cit..

<sup>74</sup> Sur la notion de Société du spectacle, G. Debord, *La Société du spectacle*, Buchet/Chastel, Paris 1967.

<sup>75</sup> C'est le même genre de question qu'on a posé au travail de Myriam Gourfink dans le dernier chapitre.

biais. Cette tendance s'inscrirait justement dans la performance re-proposée dans « *Rétrospective*. » Elle n'est pas présente dans la reprise du 2007, ni relève simplement – à mon sens – d'un héritage postmoderniste. Nombreux détails de l'exécution de Le Roy parlaient par contre d'une nonchalance provenant de la projection redoublée du regard sur soi (l'action de se regarder regarder faire) qui ferait partie de la réponse performative à la « *Rétrospective* »<sup>76</sup>.

La qualité du mouvement de Le Roy signale, ici, un certain détachement vers l'exécution, telle qu'aurait un auteur qui a déjà exécuté plusieurs fois la partition et il n'est plus surpris par sa propre expérience. C'est le cas de la promenade en arrière et au ralenti que Le Roy performe plusieurs fois, notamment pour se déplacer de la table au fond de la scène. J'ai reçu l'impression de me trouver face à une virtuosité autoréférentielle, à un savoir faire indifférent aux attentes du public. En effet, je me trouvais en face d'un performeur expert et accoutumé à ce qu'il faisait sur scène depuis longtemps. En s'agissant d'un solo repris par son auteur et performeur originel, cette posture provoque une ambiguë indiscernabilité. S'agit-il d'un regard nonchalant que le performeur porterait sur sa propre exécution resserrée et sur sa propre éthique antinarrative, ou bien d'une forme de solipsisme mélancolique, qui trouve son origine dans la mise en abîme de l'imaginaire historique qui entoure la pièce<sup>77</sup> ? Le discours gestuel de Le Roy, est-il assez fort ou clair pour s'émanciper de cette ambiguïté, ou bien cette indiscernabilité est la limite ultime qu'il arrive à atteindre ?

Faute d'évidences claires, en guise de réponse, je reviens alors sur les deux « fonctions spectatrices » que j'ai citées auparavant. J'introduisais à ce moment-là la modalité de contrôle et modulation du tonus et du prémouvement, en expliquant comment ce travail nommé de présence à soi fabrique la texture performative qui fait de la partition une pièce, un ensemble toniquement cohérent. Il s'agirait ici d'une même fonction donnée à l'attention périphérique. Cette couche de l'attention provoquerait un redoublement des temporalités inhérentes au seul travail de l'artiste sur soi, en s'assumant le seul horizon « au futur antérieur », capable de formuler un regard critique en quelque sorte *a posteriori* sur ce que l'exécution engendre. Et d'ailleurs, ce redoublement qu'avant on a décrit assumer le rôle d'un public virtuel (ou bien une fonction spectatrice), ne serait à son tour que la trace du travail d'invention intuitive à l'aide de la caméra que Le Roy a mis en place lors de la composition de l'œuvre avant son début en 1998. Cela peut être une réponse

---

<sup>76</sup> C. Wavelet, *Aux bords de l'exposition*, dans B. Cvejić (éd.), « *Rétrospective* » par Xavier Le Roy, cit., pp. 59-97 (pp. 90-91.)

<sup>77</sup> A. Lepecki, *Exhausting Dance*, cit., p. 33.

performative cohérente avec le cadre de reprise de la pièce c'est-à-dire, justement, une rétrospective. Mais si ce procédé engendre déjà la cristallisation d'une image déplacée par rapport à l'ici-et-maintenant de la performance, la charge fantasmagique que le redoublement du regard réflexif de la pièce dans « *Rétrospective* » subit risque de vaincre les dispositifs de résistance à la représentation. Arrive-t-il, cet effort de défaire la représentation et ses forces de projection de l'imaginaire, à se soustraire de l'énigme superstructure, de l'énigme métadiscours, qui est celui du regard « en *rétrospective* » ? Goran Sergej Pristaš paraît nier cette possibilité. Ce déplacement – soutien l'auteur –, cette retraite de l'objet sensible (la chorégraphie) par rapport à ce qui est effectivement impliqué dans l'échange avec le spectateur établi, au lieu de la présence, un régime du reflet, de l'image, de la mémoire d'un événement perdu car il a été « soustrait » au présent. Celle-ci, c'est déjà une instance de théâtralité<sup>78</sup> – embryonnaire, mais opérative. Il paraît donc que les deux ordres de regard – celui éthiquement critique de la rétrospective inhérente, déjà luttant contre des micro-tendances de négociations à la présentation dans la fabrication du geste<sup>79</sup>, et celui du regard institutionnel et forcément historicisant de la « *Rétrospective* » encadrant la reprise du 2013 – soient difficilement compatibles. Il paraît, en effet, qu'ils entrent en collision. Conflit silencieux, car s'inscrivant subtilement dans le geste, et retraçable seulement dans les infimes phantasmes kinésiques cachés dans les détails de la pièce. Mais conflit d'autant plus inéluctable. Est-ce que, alors ce redoublement de la nonchalance contribue à la lutte ou bien à la capitulation des instances de résistance de l'œuvre ? L'issue de cette recherche paraît aboutir à la constatation d'une absence de solution. Aucune victoire, ni échec semble s'affirmer dans cette lutte, mais plutôt une disparition mutuelle. Cette disparition, pourtant, ne se produit pas dans l'économie de la pièce, en conséquence des potentiels de résistance ; c'est au contraire un destin que Le Roy semble souhaiter lui accorder, à nouveau, à partir de l'enveloppe discursive. Ce destin – une disparition – serait préférable au prolongement à l'in-fini de cette lutte entre présence en théâtralité et présence comme absentement de la forme. En guise de conclusion, essayons d'éclaircir ce passage.

Tandis que les rétrospectives confiés à d'autres interprètes engendrent des devenir fertiles des œuvres, ainsi que d'autres formes de relations autour de ces non-objets esthétiques, dans les reprises personnelles d'une pièce – ou, au moins, celles de *Self Unfinished* – Le Roy se retrouve captivé par l'ampleur des échos mémoriels que le solo

---

<sup>78</sup> G. S. Pristaš, *Double exposition*, dans Cvejić (éd.), « *Rétrospective* » par Xavier Le Roy, cit., pp. 49-57 (pp. 55-56.)

<sup>79</sup> Question déjà abordée dans les paragraphes précédents.

engendre à niveau collectif<sup>80</sup>. A l'aide de la critique et des circuits artistiques internationaux, du 1998 à nos jours *Self Unfinished* est devenue la métonymie d'une époque d'expérimentations. Ainsi, dans le cadre de « *Rétrospective* », le Roy ne semble pouvoir se tourner vers un devenir (ou bien avenir) autre – comme il arrive pour les travaux d'appropriation impliquant d'autres danseurs. Etant donné l'indiscernabilité de ses mécanismes, c'est-à-dire, la reprise de ce solo paraît *regarder* l'interprète lui-même et, en cela, fixer également *Self Unfinished* dans une image spectrale<sup>81</sup>. C'est en ce sens qu'on vient de se référer à la notion de « musée invisible », un dispositif qui mobilise l'imaginaire de l'œuvre d'art à l'intérieur de du réseau d'institutions, d'interlocuteurs et d'espaces qu'elle arrive à rencontrer. En d'autres termes, par les mots de Christophe Wavelet :

Il reste à déterminer de quoi procède chez [l']auteur la singulière motivation où ce double mouvement d'une appropriation citationnelle et, conjointement, d'une dissémination de ses propres travaux qui structure « *Rétrospective* » à sa source. A la question de savoir ce qui l'a amené à procéder ainsi à l'égard de sa propre histoire, Xavier Le Roy répond [...] : « *pour m'en débarrasser* »\*. Réponse assez crâne, qui ne manque au passage ni de piquant ni d'humour. Mais réponse insuffisante. Notamment du fait que l'insistance à inscrire son nom à même la trame performative de cette pièce semble plutôt témoigner un désir sinon inverse, en tout cas paradoxal. Car au moment de travailler à reconfigurer son histoire en confiant à d'autres le soin d'en remettre en jeu les motifs et de souligner ce faisant la mise en travail d'un *commun* dont ils ont initialement procédé, ce geste surprend. [...] les corporalités qu'il met en jeu sont-elles pour autant justifiables d'un tel effet de signature ? Faut-il y voir l'indice d'une ultime résistance au geste de dessaisissement dont les logiques qui orientent cette pièce témoignent pourtant avec une santé enviable ? Ou encore celui d'une concession faite aux exigences du marché symbolique des produits culturels, à l'égard des noms d'auteur et autres effets de signature qu'il exige constamment ?<sup>82</sup>

On n'est pas très loin de nos interrogations et remarques et, ainsi, nos questionnements se raffinent. La mise en forme de cette nonchalance « ultime », bien qu'il ne paraît pas complètement achevé, est-il un effet de l'affaiblissement de l'œuvre, ou un choix auto-ironique relevant du stéréotype de la rétrospective ? Mais surtout : combien ça coûte, ce « se regarder regarder faire », dans l'économie du marché symbolique des biens culturels

---

<sup>80</sup> « Ce que les récits qui trament « *Rétrospective* » mettent en scène se laisse volontiers appréhender comme autant d'actes de mémoire. [...] c'est précisément tout l'enjeu des rapports de la mémoire et du corps qui est remis en chantier [...] la dynamique de la mémoire implique un battement : celui d'une inscription, de son retour et de la réécriture de ce retour. Or, cette réécriture est, elle aussi, *du corps* [...] » C. Wavelet, *Aux bordes de l'exposition*, cit., p. 90.

<sup>81</sup> Le même fait que le passage du solo – format caractérisant les expérimentations du tournant du siècle – aux créations collectives résulte plus génératif que la reprise de la pièce par son auteur paraît comme le reflet une tendance collectiviste qui, en même temps que *Self Unfinished* circulait, s'est répandue dans le milieu de la danse au cours de la dernière décennie. Et ce n'est pas un hasard que la nommée esthétique piétonne représente un des majeurs points commun entre ces deux étapes de recherche chorégraphique, du solo au collectif. Faute d'espace suffisant à développer cette question, je renvoie à nouveau à l'article de I. Ginot, *Sul comune pedestre*, cit., et au Dossier que j'ai dirigé par avec C. Toscano, *Divenire amatore, divenire professionista*, cit., qui le contient.

<sup>82</sup> C. Wavelet, *Aux bordes de l'exposition*, cit., pp. 88-89. \*Italique ajouté.

et de leur circulation ? Combien d'énergies les instances de résistance au spectaculaire cèdent à leur ennemi, dans ce compromis ? Dans la mise en place des petites simulations à fonction « présentationnelle » des « monstres » les plus célèbres *Self Unfinished*, tout comme dans cette nonchalance sans réserve, on pressent respectivement une cristallisation de l'anamorphose en métamorphose (le passage du devenir à l'image) et de l'informel (au dessus de sa peau) à la figure « ordinaire » (voire postmoderniste) qui seraient en train d'« occuper » le corps du danseur et la scène. Ces procédés épuisent littéralement le geste anti-représentationnel qui animait ce solo. Ici, c'est d'autant le point où notre investigation doit s'arrêter, en revenant sur sa propre interrogation fondamentale : en quoi consisterait le phénomène se reliant à ce qu'on appelle présence et qui vient de la corporéité du performeur.

Il n'existe pas, chez Le Roy, une véritable esthétique de la présence. Pourtant, au moins dans *Self Unfinished*, le plan des figurations de la contagion kinésique – dans tous nos autres cas d'étude, la couche esthétique où sa détermination est plus évidente – semble finalement se concentrer sur l'activation d'une indiscernabilité qui questionne l'indiscutabilité même de sa présence sur scène en tant que danseur. Car, en un certain sens, Le Roy paraît disparaître performativement, aux yeux des spectateurs, en raison d'un travail exténuant sur la proprioception et la modulation du geste à l'intérieur d'une kinésphère très réduite autour de lui. Un travail de présence à soi que à son tour, en tant que tel, il est possible dénommer sans le risque d'appliquer une catégorie à priori, car il regarde, en quelque sorte littéralement, *la mise en forme d'une disparition de l'auteur*. D'un auteur qui, dans ce cas, est ici-et-maintenant sur scène. Cet absentement de la forme est une question pratique, compositionnelle, que Le Roy travaille à l'époque de *Self Unfinished* ainsi que de « *Rétrospective*. » C'est ainsi que la question de la présence de l'œuvre à son contexte se met en avant et, notamment dans le cadre de « *Rétrospective* », se fait double : inhérente au dispositif chorégraphique, et inhérente au rapport de celui-ci au cadre de présentation<sup>83</sup>. Et c'est ainsi que la présence, par excès de métadiscours, de dispositifs réflexifs, d'éclats mémoriels démet sa puissance affective et se tourne en solipsisme.

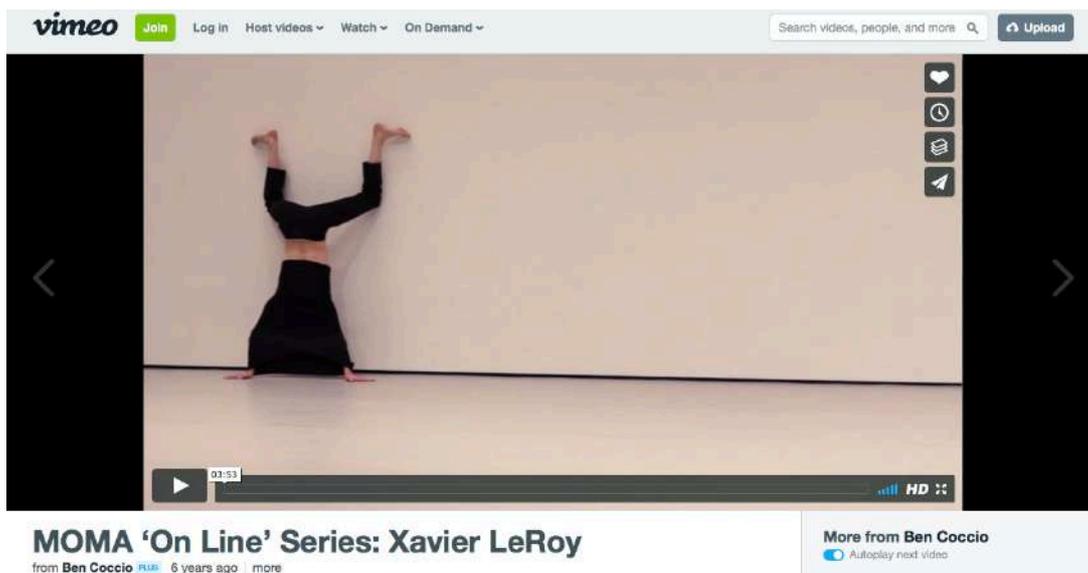
La boutade de Le Roy, signale-t-elle la fin cycle de consommation de ses travaux les plus célèbres, face à la prise de conscience d'une théâtralisation des pièces qui est à l'œuvre ?

---

<sup>83</sup> On n'aura ici l'occasion de questionner ce que la circulation dans les circuits des festivals et des résidences, bien avant la naissance du projet *Rétrospective*, aurait fait à l'œuvre : un souci qui est tout à fait ressenti par Le Roy. Voir par exemple le témoignage sur sa réaction face aux premières propositions de résidence chorégraphique après la parution de *Self Unfinished*, prescrivant ce qui résulterait intéressant à reprendre et ce qu'il faudrait démettre dans les productions à venir. Voir Cvejić, *Self Unfinished (1998)*, cit., pp. 178-182.

Face à ces impasses, un certain désir de se débarrasser de ces œuvres devenues – peut-être malgré lui – canoniques, serait compréhensible. *Self Unfinished* serait devenue, par les mots de Goran Sergej Pristaš, une

chorégraphie en « double-exposition. » Ce qui est exposé, ce n'est pas un objet de désir chorégraphique mais le reflet de ce désir, ce qui reste du désir dans l'après-coup ; ce qui est exposé, c'est un miroir de la chorégraphie. Contrairement à ce qu'on pourrait d'abord penser, l'opposé du concept de « *Rétrospective* » n'est pas celui de perspective en tant que « voir au-delà. » Si l'on en croit sa définition [...] une prospection est l'image mentale d'un futur imaginé. Dans cette logique, une « *Rétrospective* » est précisément une image mentale découlant de l'appréhension décalée ou retardée d'un événement passé. [...] mais en déplaçant l'exposition [*exposure*] de l'objet du désir au spectateur, à son exposition à une interprétation qui est déjà un reflet, il en devient théâtral, car « la théatralité surgit là où l'espace et le lieu ne sont plus ni évidents ni envisagés comme littéraux (Weber 2004, p. 300)<sup>84</sup>.



7. Une captation de *Self Unfinished* dans un documentaire sur le projet *On Line: Drawing in the 20th Century* du Museum Of Modern Art, New York (2011)

<sup>84</sup> G. S. Pristaš, *Double exposition*, cit., pp. 55-56.



## Conclusions

Nous avons esquissé, dans cette thèse, un aperçu des pratiques d'affections dont certaines expériences dans la scène contemporaine se font porteuses. Les finalités des recherches de chaque artiste, voire de chaque compagnie, restent certainement diverses et variées. Pourtant, il existe des perspectives éthiques et esthétiques communes ou au moins similaires, ayant affaire d'une part avec un questionnement radical de ce que le corps peut faire et, de l'autre, avec la mise en question des modalités compositionnelles capables de modifier les limites et les formats conventionnels de l'œuvre. Ces questionnements impliquent des expériences performatives en danse tout comme en théâtre, en soulignant des convergences techniques et poétiques dans deux champs. On remarque, par exemple, l'empreinte les héritages de la deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle, notamment l'importance de la dimension somatique et de l'imaginaire dans le travail de fabrication du geste. D'autre part se met en avant une émancipation des expressionnismes, des symbolismes et des formes représentationnelles, motivée par l'intérêt pour les contraintes et les potentiels compositionnels offerts par le dialogue entre sensation et abstraction formelle. En ce sens, donc, cette investigation souhaite illustrer de possibles exemples de continuité et de correspondance – bien qu'implicite, souterraine – entre le champ de la danse et celui du théâtre, en convoquant des appareillages conceptuels et méthodologiques qui le plus souvent restent séparés et mutuellement méconnus.

Dans ce genre de projets artistiques et de créations, le geste, plutôt que le signe, devient dispositif, en ouvrant la voie, pour la composition, à l'organisation des unités moléculaires du mouvement et de la perception. La structure formelle de la pièce et sa mise en scène – bien qu'à des degrés très différents entre, par exemple, Danio Manfredini et Xavier Le Roy – changent elles-mêmes de statut, en ce que leur rapport conventionnel avec leur propre matière devient (quasi) horizontal et non plus, selon une convention moderniste et enracinée même dans de nombreuses expérimentations postmodernistes, hiérarchique. En bref, par les biais de principes compositionnels abstraits – ou pour mieux dire anti-formels, voire centrés sur le processus et sur la perception, plutôt que sur le résultat formel – le but de la composition devient celui de restituer une expérience de sensation le plus « toniquement » cohérente possible avec l'enjeu fondamental du projet dramatique ou performatif. Les états des corps, les intensités des relations, la qualité des milieux sont les objets sensibles à composer, voire à moduler. Le texte dramaturgique, les éléments

narratifs et biographiques, s'ils sont présents dans le projet artistique, ou bien s'ils sont engagés en tant que sources complémentaires pour le processus de création, ne sont pas reconnaissables en tant que tels (narratifs, biographiques) dans le résultat formel de la pièce, ni dans la performance.

On a donné à ces pratiques centrées sur le corps et sur des procédés expérimentaux de composition l'appellation de pratiques de présence. Cette précision ultérieure par rapport aux esthétiques concernant « la présence » a été choisie en premier lieu en considérant la matrice performative de l'expérience sensible, et que la pluralité des poétiques de ces artistes sur le corps, ou bien sur la présence, relève et se nourrit justement des pratiques qu'ils mettent en place. De plus, on a souhaité introduire la notion de pratique, car ces deux dimensions de la création (travail performatif et composition) sont les premières responsables de l'engendrement des expériences particulières suscitant, à leur tour, les débats sur la notion de présence. Ici, on a également nommé certaines expériences en tant que figurations de la présence, pour essayer de proposer une perspective plus facettée et explicitement partielle de la pratique de la réception dont la dialectique entre présence et effet de présence paraît restituer une image réductrice. Entre « présence et effet de présence » d'un côté et « pratiques et figurations de la présence » de l'autre, il existe un décalage sémantique soulignant le fait que le regard, en soi, est autant une activité de perception que d'imaginaire. Dans le cas du spectateur, les « issues sensationnelles » des pratiques citées ci-dessus se différencieraient également d'un spectateur à l'autre et d'une répétition à l'autre. Il en est de même pour la relation d'écoute mutuelle et du public engagée par les performeurs au fil de l'exécution, notamment lorsque leurs partitions demandent déjà, en soi, d'accorder la priorité aux affections émergeant pendant la pratique. En portant l'intérêt sur le rapport entre pratiques et formulations de notions théoriques, d'une part, sur les systèmes de savoirs et sur les discours d'artiste de l'autre, et d'une autre part encore sur les avantages ou bien les privilèges d'un regard partiel<sup>1</sup>, à travers les analyses des œuvres, notre approche s'est précisée autour de l'épistémologie des pratiques somatiques, corporelles et du geste. En outre, la dimension des sensations, voire des percepts et des affects, étant aussi importante que celle strictement corporelle dans la définition des pratiques et figurations de la présence, on s'est adressé à la dimension écologique des relations que les corporéités informent. On en a retracé les fruits, pendant la performance et par les biais de

---

<sup>1</sup> On renvoie encore une fois, au célèbre article de D. Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, « Feminist Studies », n° 3, vol. 14, Automne 1988, pp. 575-599.

la performance, dans les qualités des gestes et des forces d'accordage et de contagion, tout comme dans la configuration des dispositifs et des relations de pouvoir. Chaque milieu entrouvert par de telles écologies garde, dans les analyses, une ampleur particulière ; pourtant ses irradiations s'étendent toutes potentiellement de l'espace du plateau aux circuits internationaux de production et de circulation de l'œuvre.

En conséquence de l'approche adoptée, il semble intéressant de conclure cette étude en résumant par thématiques les aspects clés qu'on a croisés et formulés au cours de la recherche. Cela nous permet de ne pas nous limiter à reproduire ce qui a déjà été expliqué, mais plutôt de partager les dernières réflexions à la lumière des savoirs et des imaginaires qui se sont sédimentés pendant l'analyse et l'écriture. Plutôt que ciseler la conclusion, l'autonomie ou bien l'autoréférentialité de cette étude, on souhaite terminer en esquissant le vocabulaire qui a constitué notre boîte à outils, en relançant son usage et son amélioration à des recherches futures, ou bien aux débats à venir.

\*\*\*

## Composition

Du latin *compositio -onis*, dérivé de *componĕre* (composer [...]) L'acte, l'opération, le travail de composition, c'est-à-dire de rassembler d'une façon ordonnée et organique ; et également le résultat d'une telle opération [...]. L'ensemble des éléments dont un objet se compose, au regard de la nature ou bien de la qualité de chacun, ou de leur rapport mutuel. [...] Dans la typographie, l'ensemble des opérations pour la préparation d'une forme ou d'une matrice pour un système d'imprimerie. [...] Dans le champ de la linguistique, l'union de deux ou plusieurs unités lexicales autonomes visant à constituer un nouveau mot<sup>2</sup> [...].

Dans le processus de création pour *Il Principe Amleto*, Danio Manfredini commence à organiser ses idées à partir des masques en latex vaguement stylisés réalisés par ses soins. Ensuite, l'enchaînement dramaturgique de la pièce trouve son origine dans un ensemble de séquences d'improvisation gestuelle et de danse, affectées par des musiques qui, dès le début, ne sont pas conçues pour être gardées dans la mise en

---

<sup>2</sup> Texte original : « Dal latino *compositio -onis*, der. di *componĕre* (composer [...]) L'atto, l'operazione, il lavoro del comporre, cioè del mettere ordinatamente e organicamente insieme ; e anche il risultato di tale operazione [...]. L'insieme degli elementi di cui una cosa è composta, con riguardo alla natura o alla qualità di ciascuno o al loro reciproco rapporto [...]. In tipografia, insieme delle operazioni per la preparazione di una forma o di una matrice per qualsiasi sistema di stampa [...]. In linguistica, unione di due o più unità lessicali autonome per formare una nuova parola. » Définition d'après le Vocabolario Treccani en ligne : <http://www.treccani.it/vocabolario/composizione/>. (Dernier accès : 4 février 2017.)

scène. Ce faisant, il paraît introduire dans le dispositif de composition des éléments tenant le rôle de catalyseurs pour l'imaginaire, des objets auxiliaires ayant la fonction de support au processus. Les relations entre ces objets et les partitions – des relations fonctionnelles – sont par conséquent impliquées à part entière dans le projet de composition de la pièce. Le projet artistique, par conséquent, ne se détermine pas exclusivement par la mise en scène, mais également par ces matériaux raffinés incorporant à leur tour les savoirs mobilisés dans les étapes précédentes.

La structure d'*Ouverture Alcina* paraît, elle aussi, garder les matériaux « bruts » des premières improvisations. Par contre, la matière performative paraît émerger à travers une composition dont l'architecture se fait ambitieusement altérable d'une mise en scène à l'autre. Dans le processus de création, les particules compositionnelles fondamentales – des phonations et impulsions kinésiques provoquées par la sonorité du poème de Nevio Spadoni – vont être à leur tour des supports aux improvisations musicales de Luigi Ceccarelli. Par le biais de ces allers-retours entre les deux, la matière s'accumule et ensuite, dans la mise en scène, elle n'est pas occultée par la structure compositionnelle. L'œuvre consiste littéralement en une masse sonore pour partie cristallisée dans l'enregistrement du *soundscape* et pour partie inscrite dans le corps d'Ermanna Montanari – dans son imaginaire, tout comme dans sa mémoire musculaire. En tout cas, cette masse ne déplie jamais son volume de la même manière : elle a besoin de l'espace de la scène et de la salle, des objets et des corps qui les habitent, pour les envahir et s'approprier de leur forme. Cette composition travaille donc moins les formes que les forces, de sorte que tout ce qui se fait visible est inévitablement diffracté, fugace et problématique, car il n'est qu'un effet d'une logique autre, celle du son.

En considérant les projets de Virgilio Sieni, on remarque une convocation moins éclatante des forces du geste, pourtant elles paraissent essentielles dans la création d'un équilibre précaire entre le style du chorégraphe – ayant une empreinte considérable – et les inventions gestuelles de ses interprètes. Notamment, mais non uniquement, au sein de l'Accademia sull'arte del gesto, sa pratique s'adresse aux compétences gestuelles et sensibles de ses danseurs, en croisant transversalement les techniques strictement associées au professionnalisme en danse ou bien dans un quelconque autre champ. Bien que la distinction entre professionnels et amateurs (aussi bien que leur « usage » sur scène) reste problématique sur plusieurs points, il paraît en effet que la notion d'amateurisme, pour Sieni, permet d'organiser le travail en ateliers sur la base d'une disposition d'esprit particulière, produisant par là des états ou bien des potentiels

corporels spécifiques. Ainsi l'amateur – pour Sieni, celui qui donne du temps et sa propre expérience vécue à l'artiste dans le but d'investiguer ensemble le geste de façon improductive – est finalement une condition qui touche également aux danseurs de sa compagnie. Cela dans le sens où ce qui fait la différence et également une marque du chorégraphe, c'est la réflexivité des corps relevant d'une interrogation en profondeur de ses propres outillages fondamentaux : les capacités physiques, son propre imaginaire incorporé, la relation aux autres et à l'espace environnant.

Ces projets semblent en outre composer un certain regard, voire produire un genre spécifique de regardeur-amateur. Ce regard s'intéresse et est capable de lire l'intention « démocratique » du chorégraphe à travers la pièce. Ce genre de spectateur est affecté par une disposition d'âme, par une *reconnaissance* – non pas une *identification* – de la familiarité des interprètes, cohérente avec le projet et traversant la beauté des abstractions chorégraphiques.

Le tonus, les qualités kinésiques des danseurs de Sieni relèvent d'une pratique de suggestion sensorielle et de l'imaginaire qui est chorégraphique en ce qu'elle est anti-formelle, selon l'expression d'Isabelle Ginot<sup>3</sup>. L'esthétique compositionnelle et la poétique du chorégraphe rencontrent et s'inscrivent dans ces corps au fil du processus – voire avant la « cristallisation » du geste pour la mise en scène – et ensuite sur un plan en quelque sorte déjà visible de la corporéité, comme extension ou bien *figuration*<sup>4</sup> des gestualités particulières que les danseurs ont amorcées en atelier. L'espace entre les deux plans de composition – l'imaginaire et le geste – paraît effectivement exposer et donner du volume, dans la performance, à un principe de subjectivation de la partition ;

---

<sup>3</sup> Il est utile rappeler que, par la notion de technique anti-formelle, Ginot désigne un ensemble varié de pratiques compositionnelles relevant des expérimentations performatives de la danse postmoderne américaine des années soixante. Celles-ci visaient à une démocratisation des pratiques en danse en élaborant des tâches ou des activités à interpréter et à réaliser selon les capacités physiques et perceptives de chacun. En ajoutant à cet héritage les pratiques somatiques, Ginot explique comment l'usage des techniques anti-formelles est également influencé par un intérêt sur les caractéristiques du processus de fabrication du geste ou bien de composition, plutôt que sur la cristallisation de répertoires gestuels ou des issues formelles d'une pièce. Voir I. Ginot, *Sul comune pedestre*, trad. par M. De Giorgi (tit. orig. *Du pieton ordinario*, à paraître), dans *Divenire amatore, Divenire professionista. Teorie della pratica ed esperienze tra creazione artistica e partecipazione*, « Antropologia e Teatro : Rivista di Studi », n° 7, pp. 151-173, consulté sur le site de la revue : <https://antropologiaeteatro.unibo.it/article/view/6265>. (Dernier accès : 22 décembre 2016.)

<sup>4</sup> Par figuration on entend ici l'organisation des issues affectives autant que formelles des pratiques de présence, affectée par les contraintes du projet de création mais dont le devenir suit une dynamique inhérente au milieu, dépassant les intentionnalités et les caractéristiques particulières des corps et des individus engagés dans l'expérience. La figuration, voire l'ensemble des figures discrètes produites par les corporéités et les dispositifs engagés dans une performance, sont des blocs de sensations synesthésiques dont la composante strictement visuelle et figurative n'est pas forcément l'élément fondateur. Généralement, dans notre corpus, la vibration sonore et le contact direct ou indirect sont les médiums fondamentaux, tandis que la dimension *figurative* relève du plan de mise en scène et sert en quelque sorte de support pour l'efficacité (et parfois pour l'intensification) de cette expérience. La notion de figure qu'on utilise renvoie en tout cas à d'autres recherches, dont notamment E. Pitozzi, *La « figura » oltre l'attore : Verso una estetica digitale*, dans M. De Marinis (éd.), *Seminario sull'attore*, « Culture Teatrali: Interventi e scritture sullo spettacolo », n° 13, automne 2005, pp. 78-87 (78-79) ; *Figurazioni : Uno studio sulle gradazioni di presenza*, dans E. Pitozzi, (éd.), *On Presence*, « Culture teatrali: Studi, interventi e scritture sullo spettacolo », n° 21, 2012, pp. 107-127 ; Perrin, *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, Les Presses du Réel, Dijon 2012.

pourtant ce dispositif ne peut pas garantir en soi la véritable réalisation d'une appropriation gestuelle au lieu de la réaffirmation du style de l'artiste.

Pour *Déperdition* et selon des procédés habituels, Myriam Gourfink travaille, par contre, entre deux polarités complémentaires : l'écriture chorégraphique très rigoureuse et précise de sa notation *Laban On Lisp*, recouvrant tous les potentiels articulaires du corps, la dimension de l'imaginaire et les sens communément entendus (vue, ouïe, toucher, odorat, goût) et la pratique énergétique et en visualisation, relevant de sa formation en yoga tibétain de l'énergie. La première polarité, en étant partitionnelle et non pas prescriptive de la forme du geste, lui permet de penser un éventail de configurations potentielles de la pièce en amont de la mise en scène. L'autre est employée afin de solliciter le potentiel qualitatif du geste en raffinant les capacités perceptives des performeurs. Ainsi, la chorégraphie creuse l'espace *par* le geste dansé en raison des forces auxquelles celui-ci et la modulation de l'attention permettent de donner de l'importance. Ici trouve son origine l'intensité des contagions gravitaires et affectives du travail de Gourfink, relevant d'une exploration en profondeur de l'auto-affection et de l'accord entre les danseurs. En complément à ce travail, il existe également une composition des spectres possibles du regard, notamment de celui du spectateur, se produisant sur les plans discursifs et par le dialogue avec les sciences cognitives – dans le but de construire des systèmes de croyance – et en même temps sur celui plus élué des affects. Ici, la contagion du regard relève des pratiques du souffle d'une part, de l'alliance avec la musique de l'autre. Celles-ci transposent, à travers la vibration sonore, la densité de la spatialité construite par des gestes des corps particuliers des participants vers un environnement immersif étendant la perception habituelle du corps. Composer signifie, pour Gourfink, produire des états-seuils, aux connotations presque extatiques, où le regard se fait *aveugle*<sup>5</sup>, opaque, car le but ce n'est pas l'interprétation de la pièce, mais plutôt le dépassement des limites et des cloisonnements normés entre les corps et les espaces. Pourtant, cela implique en quelque sorte d'abandonner la dialectique de la relation plateau-parterre, une politique de la différenciation des expériences qui produirait des modalités importantes, hétérogènes, d'appropriation de la pièce. La *solidité* de l'œuvre, ainsi, semble résider dans l'autoréférentialité des paysages affectifs qu'elle engendre pour tous les participants, sans

---

<sup>5</sup> D'après la définition donnée par Hubert Godard, le regard aveugle est une manifestation extrême du regard subjectivé, voire une condition proche des états extatiques où l'on n'est pas capable de discriminer entre soi et l'autre, mais au contraire le regard envahit le milieu entourant. Voir H. Godard dans S. Rolnik, *Regard aveugle. Entretien avec Hubert Godard*, dans S. Rolnik, *Archive pour une œuvre-événement*, Carta Blanca Éditions – Les presses du réel, Dijon, 2005, disponible en transcription écrite sur le site du département Danse de l'université Paris-8 : [http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur\\_bibliographie.php?cc\\_id=8&ch\\_id=41](http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bibliographie.php?cc_id=8&ch_id=41). (Dernier accès : 11 décembre 2016), n. p.

expliciter – notamment aux spectateurs – les procédés et les techniques impliqués dans, et accompagnant le processus d’appropriation affective de la pièce.

Le même genre de condition est radicalisée dans *Self Unfinished* de Xavier Le Roy où, par contre, l’effet communément ressenti n’est pas une séduisante perte de discrimination, mais au contraire une hallucination subtile, que l’on considère, dans cette étude, comme émergeant de l’épuisement du regard, voire de l’ennui des spectateurs. Le travail de proprioception du performeur, voire une forme d’attention à soi souple et persistante, est fondamental tout comme dans les pratiques analysées précédemment. Ce qui fait de ce cas d’étude un exemple particulier de composition, c’est un usage particulièrement insolite de la proprioception. En premier lieu, celle-ci se confirme dans un dispositif prismatique, *composable* en accordant à l’attention intentionnelle plusieurs tâches concernant le contrôle, l’accompagnement ou l’écoute des sensations relevant de la pratique. Comme on l’a anticipé dans l’analyse de la performance d’Ermanna Montanari, il s’agit en d’autres mots de composer les fonctions inhérentes aux chiasmes sensoriels engendrés, à leur tour, par d’autres ordres de partitions plus généraux ou basilaires. En outre, le travail performatif de Le Roy permet de comprendre qu’il est possible de charger la composition de la responsabilité de *moduler* les possibles dynamiques par lesquelles chaque partition peut être réalisée. Ainsi des modalités de fonctionnement différentes ou reconsidérant celles traditionnellement entendues comme passives et actives se mettent en avant. La reprise de *Self Unfinished* dans le cadre du projet « *Rétrospective* » dévoile, par exemple, deux différentes façons de décliner une pratique de la proprioception, marquée à la fois par des instances de contrôle (du souffle, de l’introjection du geste) et inévitablement des pratiques d’écoute des effets que cette activité produit. Les deux affectent le tonus du corps et permettent une continuité totale, apparemment non emphatique, de l’enchaînement des séquences ; pourtant, le travail sur la perception paraît tellement fin qu’il restitue, dans deux reprises différentes, des modalités également distinctes du performeur de se rapporter à la pièce. Une première version de ce travail produit une fiction ou, pour mieux dire une « hallucination » de l’ordinaire pour le public, qui semble être le cœur battant du travail subversif sur la perception de la pièce dès son début. Par contre, la reprise dans le projet « *Rétrospective* » dévoile en même temps une attitude plus détachée vers la gestion de l’exécution, c’est-à-dire un regard doublement *en rétrospective* sur le travail performatif à conduire et sur les implications mémorielles de l’œuvre au niveau subjectif tout comme collectif. Dans ce dernier cas, on peut parler de présence à l’œuvre dans son contexte, concernant la circulation de *Self Unfinished* dans

le marché du spectacle et sa consécration en tant qu'œuvre canonique d'une époque d'expérimentation. Une pratique, celle esquissée ci-dessus, capable de défaire – délibérément ou pas – des enjeux clés du projet performatif originaire de la pièce.

À l'égard de la notion de composition, notre corpus dévoile donc des pratiques visant à travailler les pans non visibles et précédant l'actualisation du geste, en étendant le plan d'immanence d'une performance au domaine du virtuel – de l'imaginaire, du prémouvement, des affects et des politiques de leur mise en circulation pendant et également hors de la situation spectaculaire. Un regard en perspective sur les généalogies de ces procédés nous dévoile des continuités avec la *postmodern dance* des années soixante et également avec les pratiques performatives qui ont marqué l'avènement du nouveau théâtre du deuxième après-guerre<sup>6</sup>. L'éthique du travail de ces artistes, par contre, est l'élément les distinguant radicalement de leurs références et sources. Par les biais d'une poétique très forte et savante, chacun d'entre eux est concerné non seulement par le développement de son propre style, mais notamment par la définition d'un territoire de compétences qui est à la fois théorique, pratique et culturellement situé, engendré par des pratiques « de terrain » et consolidé par les discours. En continuité avec ce désir, il s'agit de construire des dispositifs d'élaboration de savoirs passant par le corps, l'expérience des sensations et l'engagement d'imaginaires et de compétences différentes, même extra-théâtrales et extra-artistiques. Ainsi, la recherche en danse et en théâtre devient non seulement un laboratoire du regard et de la présence, mais un milieu où les répétitions, les processus de création et les mises en scène sont des expérimentations d'ordre épistémologique sur le rapport entre la subjectivité, la collectivité et le plan plus vaste du vivant. Ce qui marque ces projets, en dernière instance, c'est la tendance à organiser leurs propres systèmes de pratiques et de savoirs, généralement très érudits, dans des dispositifs performatifs (de mise en scène et de transmission) retenant des traits d'une ritualité<sup>7</sup> hermétique, à savoir ne partageant pas entièrement ses

---

<sup>6</sup> Danio Manfredini et Ermanna Montanari s'inscrivent plus précisément dans un vaste champ de recherches traversé par plusieurs définitions dont celle du théâtre postdramatique et, dans un cadre plus proche, celle du *Terzo Teatro* (Troisième Théâtre), introduite par Eugenio Barba dans son *Manifesto del Terzo Teatro* (Belgrade, 1976. Pour approfondir, voir E. Barba, *La canoa di carta: Trattato di Antropologia Teatrale*, Il Mulino, Bologna 1993. E. Barba, N. Savarese, *L'énergie qui danse. L'art secret de l'acteur*, Montpellier, L'Entretiens, 2008 (tit. or. *L'arte segreta dell'attore*, 1996) ; *Capire il teatro: Lineamenti di una nuova teatrologia*, La Casa Usher, Lucca 1988 ; M. De Marinis, *Dopo l'età d'oro: L'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione*, dans M. De Marinis (éd.) *Seminario sull'attore*, cit., pp. 7-28 ; M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro: Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013.

<sup>7</sup> Plus précisément, on s'est référé aux pratiques rituelles de danse et concernant le corps féminin disséminées dans les milieux les plus divers (des ateliers de danse aux communautés néo-païennes), qui ont permis aux recherches anthropologiques (et en danse) de reconsidérer les modalités selon lesquelles la forme rituelle se décline dans la société contemporaine industrialisée, plus communément appelée euro-américaine ou occidentale. Voir M. Hauseman, *Qu'est-ce qu'un rituel ?*, « L'autre. Cliniques, cultures et sociétés », n° 3, vol. 3, 2002, pp. 533-538 (533-534 M. Hauseman, Des rituels contemporains de première menstruation, « Ethnologie française », 2010, n° 1, vol. 40, pp. 57-66 (65), consulté sur le site de la revue : <http://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2010-1-page-57.htm>. (Dernier accès : 24 janvier

propres fondations techniques et épistémologiques avec les interprètes et notamment avec leurs publics, mais leur proposant plutôt des systèmes de croyance autoréférentiels.

## Corporéité

Du latin *corporeitas*, dérivant du terme *corporeus* (corporel) Par définition, cette notion exprime la condition phénoménologique d'être-dans-le-monde<sup>8</sup> (*Dasein*, selon la terminologie de Martin Heidegger), voire la présence au monde du corps du point de vue de son expérience vécue. La phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty<sup>9</sup> insiste sur le fait que, ainsi entendue, la corporéité fait la seule interface possible avec le monde et nous-mêmes. Par là, cette notion traduit également un aspect du vivant qui échappe d'une définition omni-compréhensive, puisqu'elle donne forme à un phénomène dépassant et informant la conscience. Sur le plan phénoménique, par conséquent, la corporéité révèle le dépliement de l'existence humaine en tant qu'empreint d'une ambiguïté radicale : le corps est à la fois un corps-objet – voire une entité physique discrète – et un sujet-corps, voire l'entité *subjectivant* la conscience incarnée. Le phénoménologue Michel Bernard reprend les recherches de Merleau-Ponty, notamment les théorisations sur les chiasmes sensoriels comme configurations fondamentales des modalités de perception, en radicalisant la question de l'irréductibilité de la corporéité dans son rapport à l'environnement. Notamment d'après l'expérience du geste dansé, cette notion représente pour Bernard un *anti-corps*, voire une notion, non seulement résistant à la dichotomie cartésienne entre corps et esprit, mais également irréductible aux modèles ou bien aux métaphorisations que la pensée moderne et contemporaine a produits sur le corps<sup>10</sup>. Il est donc utile préciser quel est l'héritage théorique et politique que les pratiques corporelles engagées par nos artistes partagent avec un champ d'expérimentation plus vaste.

---

2017) ; M. Houseman, M. Mazzella Di Bosco, E. Thibault, *Renaître à soi-même. Pratiques de danse rituelle en Occident contemporain*, « Terrain. Anthropologie & sciences humaines », n° 66, octobre 2016, pp. 62-85. Consultable sur le site de la revue : <http://terrain.revues.org/15974>. (Dernier accès : 23 janvier 2017.) On a rencontré ces recherches dans le chapitre dédié à *Déperdition* de Myriam Gourfink.

<sup>8</sup> Extrait de la définition de *Universo del Corpo – Enciclopedia Treccani* (1999), consulté d'après le site de l'Enciclopedia Treccani : [http://www.treccani.it/enciclopedia/corporeita\\_\(Universo-del-Corpo\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/corporeita_(Universo-del-Corpo)/). (Dernier accès : 1<sup>er</sup> février 2017.) Voir en ce sens la définition du *Dictionnaire de français Larousse*, consulté d'après le site Larousse.fr : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/corporéité/19401?q=corporéité#19290>. (Dernier accès : 1<sup>er</sup> février 2017.)

<sup>9</sup> Au cours de cette étude, on s'est référé notamment à M. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, Presses universitaires de France, Paris 1942 ; M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, Gallimard, Paris 1945 ; M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible, suivi de notes de travail*, éd. par C. Lefort, Gallimard, Paris [1964] 1979.

<sup>10</sup> Voir respectivement M. Bernard, *De la corporéité comme « anticorps » ou de la subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de « corps »*, dans M. Bernard, *De la création chorégraphique*, CND, Pantin 2001, pp. 17-24 et M. Bernard, *Essai d'analyse du concept d'organisme. Ses implications philosophiques où épistémologiques et conséquences dans les discours et la pratique de la danse*, dans M. Bernard, *De la création chorégraphique*, cit., pp. 25-77 (51

Notamment dès la deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle, le débat sur le statut du corps devient central et il se fait explicitement politique autant qu'esthétique. À partir des années soixante, la critique des modèles corporels dominants s'étend aux normes et aux biopouvoirs les informant et passe par l'invention, ou bien par une diffusion substantielle et la théorisation d'une constellation de pratiques, dont l'usage est motivé en revendiquant l'opposition au projet capitaliste de réifier les corps en objets de consommation (hors tout comme sur scène). Ces pratiques sont le plus souvent non dansées, ou alors conçues sur la base d'un projet de démocratisation de la danse. Elles approchent la pratique du geste, tout comme le soin du corps, comme outillage d'exploration des potentiels kinésiques et affectifs de la corporéité en soulignant les implications philosophiquement et politiquement subversives de ce genre de subjectivations. C'est la génération de penseurs et praticiens qui redécouvre également – hors de la création artistique au sens strict – les pratiques asiatiques dont les arts martiaux, le yoga et d'autres formes de méditation. Relevant d'un terrain d'exploration commun à ces dernières, dans ce contexte culturel influencé par l'industrialisation et la pensée capitaliste, ce sont les pratiques somatiques pourtant, qui, à travers les théorisations de Thomas Hanna, revendiquent la paternité d'une révolution politique et étho-écologique centrée sur les enjeux du corps « vécu à la première personne », une entité sensible et consciente désignée par le terme grec *soma*<sup>11</sup>. Dans cette phase germinale de la Somatique (*Somatics*), le soma ainsi entendu paraît devenir le paradigme corporel anti-normatif par excellence dans le champ de ces expérimentations. Depuis les années quatre-vingt-dix, par contre, de nouvelles générations de chercheurs et praticiens ont engagé une relecture des formulations des pratiques et des idéologies du corps des somaticiens fondateurs, tout comme de leur relecture par la pensée de Hanna<sup>12</sup>. Étant évidente une certaine posture essentialiste, d'une part, la limite posée par les modèles vitalistes ou rigidement fonctionnels précédemment esquissés, de l'autre, un questionnement des plis infinitésimaux et apparemment inexprimables des expériences de sensation en pratiques somatiques a été sollicité. Ainsi, plus récemment, les investigations phénoménologiques des expériences de subjectivation semblent confirmer la position de Bernard et même aller plus loin : la corporéité ne serait pas une notion à accrocher à la dimension strictement somato-

---

<sup>11</sup> T. Hanna, *Bodies in Revolt. A Primer in Somatic Thinking*, Free Person Press, Novato (CA), 1970. Pour une approche critique de ces paradigmes corporels, voir M. De Giorgi, *Shaping the Living Body. Paradigms of soma and authority in Thomas Hanna's writings*, « Brazilian Journal of Presence Studies », n° 1, vol. 5, janv.-avr. 2015, pp. 54-84, consulté sur le site de la revue : <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/47458/32510>. (Dernier accès : 9 janvier 2017.)

<sup>12</sup> Une bibliographie centrée sur cette approche critique et épistémologique est donnée dans le premier chapitre de la thèse, dans le cadre des références sur les études épistémologiques sur les pratiques somatiques, (voir la note 25

anatomique du corps, à une esthétique organiciste non plus. Plutôt elle-même, en tant que repliement d'une conscience incorporée, perpétuellement problématique et en devenir, poserait les bases pour reconcevoir le statut de la subjectivité en tant que phénomène d'ouverture facettée, chiasmatisée, coparticipant de l'environnement intérieur autant qu'extérieur<sup>13</sup>.

De même que pour les pratiques somatiques – et dans plusieurs cas, en continuité directe avec celles-ci – les pratiques du geste et de composition qu'on a croisées au fil de notre investigation semblent accorder une extrême importance à l'expérimentation des potentiels physiques et perceptifs du corps entendu comme entité vécue à la première personne. En assumant radicalement les valences épistémologiques de cette pratique, l'éthique et les stratégies de création se métamorphosent. Pour Danio Manfredini, le rapport intime entre acteur et personnage change de dynamique ; les fictions et suggestions sensorielles émergent de la pratique sont gardées présentes à la conscience pour une partie considérable « en deçà » de leur organisation en partitions et ensuite en figures dramatiques. En d'autres mots, leur fixation est partiellement retenue, parce qu'elle est à lieu à l'intérieur de grilles, voire des dispositifs d'improvisation structurée s'appliquant au repliement virtuel du geste et non pas à celui actuel (en d'autres mots, l'action Pour Ermanna Montanari, la matière de la figure d'Alcina est avant tout un volume sonore, une vocalisation du souffle provenant de son corps mais en même temps une entité autre par rapport à sa subjectivité ordinaire. Ce placement d'ordre poétique est soutenu par l'expérience accumulée au fil de la pratique. Ainsi, il est véritablement incorporé et moule la corporéité de l'artiste non seulement au niveau de l'imaginaire, mais aussi du tonus et des états du corps qui la traversent.

Pour Virgilio Sieni, par contre, la corporéité est entendue de manière plus fonctionnelle, en tant qu'ensemble des potentiels kinésiques inhérents aux structures du corps. Cette considération est transversale par rapport aux compétences techniques et habiletés sensorimotrices de chacun qui sont considérées en tant que traits spécifiques d'un système en tout cas doué d'une cohérence et intégrité inhérentes. Pourtant la corporéité n'est pas seulement une question physique pour le chorégraphe. Dans les structures anatomiques et psychiques demeure également la sédimentation d'évolutions subjectives et collectives. Plus précisément, les structures visibles et invisibles de l'individu constituent

---

<sup>13</sup> Voir C. Bottiglieri, *Bodily semblances, temporary dwellings: somatic moulding of spaces and subjectivities*, in Nanopolitics group – P. Plotegher, M. Zechner, B. Rübner Hansen (éds.), *Nanopolitics handbook*, Minor Composition, Wivenhoe-New York-Port Watson 2013, pp. 119-141, consulté d'après la version électronique sur le site Paris-8 Danse, pp. 1-13 : [www.danse.univ-paris8.fr](http://www.danse.univ-paris8.fr). (Dernier accès : 2 février 2017.) Pour une perspective historique de la perception de soi, voir G. Vigarello, *Le sentiment de soi. Histoire de la perception du corps – xvi<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècle*, Seuil, Paris 2014.

la conformation d'une conscience incarnée ontogéniquement et phylogénétiquement moulée par les effets de l'histoire de la civilisation. Ici, se dégage sa poétique de l'origine et de la transmission du geste, que le chorégraphe décrit en tant que pratiques respectivement « archéologiques » et d'apprentissage de formes particulières de connaissance et d'appartenance géo-affective à un milieu donné. Ici, la corporéité du danseur – notamment des amateurs recrutés sur place lors des projets chorégraphiques, dont *Visitation Marseille Nord* et *Agorà TUTTI* – est celle capable de donner forme, par la danse et dans un lieu particulier, au conglomérat d'espaces, de lieux communs, de relations et de gestualités fabriquant la ville, la *polis*.

Quant à la poétique de Myriam Gourfink, la corporéité désigne une entité essentiellement composée par les sensations, voire les forces d'où émergerait l'intentionnalité qui, à son tour, les éclaire et les mobilise. Elle trouve son origine dans la conception de la présence en tant que maîtrise ultime de l'auto-affection, une pratique impliquant l'usage des sensations à partir d'une dissociation entre l'activité, ou bien la « volonté », de percevoir et celle de recevoir, accueillir, écouter ce qui se manifeste sur l'instant. Dans *Déperdition*, tout comme dans bien d'autres créations de la chorégraphe, l'enjeu consiste justement à structurer cette pratique de perception de sorte que ses effets s'étendent à tous les participants, sollicitant ainsi une auto-affection « imprévue » de la part des spectateurs. Par des procédés qui rappellent la performance d'Ermanna Montanari, l'implication du spectateur est totale. Elle passe par une contagion synesthésique, intensifiée par une ambiance semi-obscur et notamment par les vibrations sonores, en suivant une sorte d'éthique de la proximité radicale. Bien qu'à la place de la violence du geste du monologue du Teatro delle Albe, on retrouve dans *Déperdition* une expérience d'affection dont l'intensité est graduelle et qui valorise la spatialité dans la performance, la fin de la pièce paraît la réalisation d'une seule corporéité, enveloppant totalement les singularités des consciences, des corps et des objets impliqués dans la situation performative.

Xavier Le Roy nous montre au contraire un travail en négatif sur la contagion gravitaire, en retirant délibérément les éléments kinésiques et imaginaires produisant le geste à l'intérieur de ses propres limites physiques. Par conséquent, à première vue, le corps, la présence et la corporéité de Le Roy paraissent coïncider. En ce sens, notamment dans le cadre de « *Rétrospective* », le performeur paraît incarner la fiction de neutralité ou bien de présence immédiate que la performance et la danse postmoderne ont revendiquée au cours des années soixante et soixante-dix<sup>14</sup>. Par contre, un regard plus rapproché,

---

<sup>14</sup> Voir I. Ginot, *Sul comune pedestre*, cit.

résistant aux hallucinations que la fiction de neutralité produit dans *Self Unfinished*, permet d'entrevoir les efforts et les effets du contrôle du geste – en soi déjà devinable par l'uniformité du tonus et du rythme au fil de la performance – en tant que frémissements infimes du contour du corps, se projetant vers le corps physique et non dans l'espace entourant. Ceux-ci contribuent à créer les anamorphoses du corps – généralement appelées « hallucinations » ou bien « monstres » – qui ont fait la fortune de la pièce. Pourtant, leur texture posturale est en continuité absolue – non pas en contretendance – avec les activités apparemment les plus ordinaires, dont la marche et l'action de s'asseoir à table.

Ce que le corpus nous dévoile, c'est que malgré les apparences, la corporéité est un phénomène ne regardant qu'en partie la conformation *visible* du corps dansant. Elle participe premièrement à l'organisation des forces et des dynamiques d'affection précédant ou échappant à la cristallisation formelle d'un corps.

### Politique des affects

Affect : du latin *affectus -us*, dérivé d'*afficere*, « impressionner ». [...] état d'engagement sentimental particulièrement intense, impulsion de l'âme [...] tirant l'énergie des instincts et s'apaisant sous l'effet de causes visées à émouvoir l'esprit<sup>15</sup> [...].

Processus de décharge de l'énergie pulsionnelle qui constitue l'une des deux manifestations fondamentales de la pulsion, l'autre étant la représentation<sup>16</sup>.

Affection : *affectio -onis*, dérivé d'*afficere* [...]. Dans un sens générique, tout phénomène passif de la conscience<sup>17</sup>.

Chez Aristote, qualité qui est une modification transitoire d'un sujet, provenant d'une cause externe ou interne<sup>18</sup>.

Dans l'opinion commune, tout comme dans la pensée philosophique, la notion d'affect circule entre un statut calquant la dimension émotionnelle à celui d'une transformation qualitative des corps. Dans cette étude, à la lumière de la notion de présence, l'on a vu

---

<sup>15</sup> Texte original : « Affetto : dal lat. *affectus -us*, der. di *afficere* "impressionare". [stato di coinvolgimento sentimentale particolarmente intenso, moto dell'animo] [...] che trae energia dagli istinti, e s'acuisce sotto l'impulso di cause atte a commuovere l'animo. » Extrait des définitions du Vocabolario Treccani en ligne : <http://www.treccani.it/vocabolario/affetto1/>. <http://www.treccani.it/vocabolario/affetto2/>. (Dernier accès : 4 février 2017.)

<sup>16</sup> Extrait de la définition du *Dictionnaire français Larousse* en ligne : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/affect/1409>. (Dernier accès : 4 février 2017.)

<sup>17</sup> Texte original : « Affezione : *affectio-onis*, dérivé d'*afficere* [...]. In senso generico, ogni fenomeno passivo della coscienza. » Extrait de la définition du Vocabulaire Treccani en ligne : <http://www.treccani.it/vocabolario/affezione/>. (Dernier accès : 4 février 2017.)

<sup>18</sup> Extrait de la définition du *Dictionnaire français Larousse* en ligne : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/affection/1423?q=affection#1420>. (Dernier accès : 4 février 2017.)

que c'est plutôt sur ce dernier sens que notre définition doit se porter, si l'on vise à la relier aux phénomènes de perception ne se limitant pas à une conception identitaire et autobiographique de la subjectivité. Par là on a distingué nettement l'affect de l'émotion, en considérant celle-ci comme la détermination d'une expérience de sensation d'après des conventions linguistiques, culturelles et en quelque sorte biographiquement intériorisées. L'affect désigne, par contre, une facette pulsionnelle ou, pour mieux dire, une force pré-identitaire qui habite et anime le vivant. Tout comme pour le regard, la question soulevée par la fluidité des définitions courantes concerne donc, peut-être, des modèles de subjectivité auxquels on fait implicitement ou explicitement référence, et moins une distinction très nette entre le territoire des sensations et celui des émotions. C'est ainsi que notre discours dans le cadre des pratiques de la présence doit porter sur le rôle fondamental joué par l'usage des sensations (de soi, ou bien des autres participants) dans la création des figurations, les fruits d'un travail compositionnel et méthodique sur les sensations et sur la corporéité. Cette perspective sur les « pratiques d'affection » demanderait, dans des recherches futures, à être développée en explorant l'évolution historique du lien étroit entre systèmes socio-économiques et celle qu'on a appelée politique des affects – dont la relation théâtrale, tout comme pour la subjectivité, se dévoilerait un laboratoire d'expérimentation<sup>19</sup>. La notion d'affect est ici entendue comme force ou décharge énergétique s'inscrivant de la vaste dimension du vivant dans la dimension existentielle à travers les phénomènes de sensation. Ce principe énergétique est autonome, car coparticipant du virtuel et de l'actuel à l'intérieur du plan d'immanence<sup>20</sup> et informe les expériences d'affection. Dans cette étude on entend par affection la facette actuelle de l'affect, le principe de subjectivation de l'expérience des sensations en deçà de leur « cristallisation » sous forme d'émotions. Même dans ce cadre, pourtant, notre conception des affects ne peut pas s'abstraire des dispositifs et des pouvoirs énoncés de

---

<sup>19</sup> À ce sujet, voir en premier lieu B. Massumi, *The Politics of Affect*, Polity Press, Cambridge-Malden 2015. En général, Brian Massumi et Erin Manning ont travaillé souvent ensemble, depuis les années deux mille, sur la question des affects et de leurs implications politiques à niveau micro- tout comme macroscopique. Voir en outre B. Latour, E. Manning, B. Massumi, *Les baleines et la forêt amazonienne Gabriel Tarde et la cosmopolitique*, *Entrevue avec Bruno Latour*, 24 novembre 2008, « Inflexions: A journal for research creation », n° 3, oct. 2009, pp. 69-94, consulté sur le site de la revue : [http://www.inflexions.org/n3\\_latour\\_frhtml.html](http://www.inflexions.org/n3_latour_frhtml.html). (Dernier accès : 6 février 2017.) Pour approfondir la perspective historique à partir de la pensée de Gabriel Tarde, voir M. Lazzarato, *Puissances de l'invention. La psychologie économique de Gabriel Tarde contre l'économie politique*, Les empêcheurs de penser en rond, Paris 2001 ; Y. Citton, *Esquisse d'une économie politique des affects*. Dans Y. Citton, F. Lordon (éds.), *Spinoza et les sciences sociales : de la puissance de la multitude à l'économie des affects*, Éditions Amsterdam, Paris 2008, pp. 45-123.

<sup>20</sup> Nous résumons ainsi les propositions de Massumi et de Manning qu'on peut retracer dans B. Massumi, *The Autonomy of Affect*, « Cultural Critique », n° 31, automne 1995, pp. 83-109 ; B. Massumi, *The Politics of Affect*, cit. ; E. Manning, *Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty*, Minnesota University Press, Minneapolis-London 2007. Nous avons également cité leur référence primaire, voir la philosophie de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Voir G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Éditions de Minuit, Paris 1991 ; F. Guattari, *Ritournelles et affects existentiels*, in « Chimères », n° 10, hiver 1990, pp. 1-15, consulté sur le site de la revue : [http://www.revue-chimeres.fr/drupal\\_chimeres/files/07chi03.pdf](http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/07chi03.pdf). (Dernier accès : 10 octobre 2015.)

leurs mises en circulation particulières, constituant les prémisses et les contraintes par lesquelles les phénomènes, dont la présence, se font perceptibles. En effet, une certaine modalité de convoquer et de mobiliser les sensations (affects et percepts) est, on l'a soutenu plusieurs fois, à la base des pratiques performatives inscrites dans les projets compositionnels de notre corpus d'artistes. En dialogue avec d'autres stratégies affectant le regard et les croyances, ces pratiques d'affection participent à part entière à la construction d'une réception la plus cohérente, accueillante et parfois même docile possible par rapport aux poétiques des artistes, pourvu qu'un potentiel de résistance ou tout simplement de mésentente soit généralement actualisable par le spectateur au sein d'un quelconque milieu performatif ou bien relationnel. Par là, en reprenant les considérations de Jacques Rancière, se met en avant la continuité des normes et des réglementations politiques du territoire social et de celui de l'art<sup>21</sup>. L'œuvre d'art, en tant que telle, trouve nécessairement ses stratégies de relation et d'affection dans un territoire commun ; ses responsabilités éthiques et politiques sont les mêmes que celles de tout autre dispositif de pouvoir, de résistance ou bien de collaboration dont on fait l'expérience hors de la scène. Ainsi, on ne pourrait pas parler de l'intérêt suscité par *Self Unfinished* de Xavier Le Roy « au nom de » la notion de présence, sans le relier aux effets que la circulation de l'œuvre produit sur les gestes ; ni du rôle des expérimentations en sciences cognitives sur la validation « scientifique » de la recherche de Myriam Gourfink. Par d'autres voies, la perspective anthropologique et humaniste de Virgilio Sieni représente non seulement un style distinctif du chorégraphe, mais il lui permet également de motiver ses performances dans les espaces urbains par une approche unifiante, se réalisant dans les projets pluriannuels et dans l'Accademia sull'arte del gesto qui en est l'incubatrice. Dernièrement, les recherches théâtrales de Danio Manfredini et d'Ermanna Montanari acquièrent une cohérence plus profonde avec leur personnelle posture éthique lorsqu'on les met en dialogue avec, d'une part, la fréquentation des marges des milieux urbains – dont les centres communautaires et de santé mentale de la ville de Milan – et, de l'autre, avec le sens d'appartenance et d'affinité avec des cultures minoritaires (disséminées du quartier Scampia, situé dans la banlieue de Naples, au Sénégal), dont le rapport aux systèmes politiques, économiques et culturels dominants influence énormément la conception et la structure des œuvres.

---

<sup>21</sup> Voir J. Rancière, *Le partage du sensible*, La Fabrique, Paris 2000.

## Présence

Du latin *praesentia*, dérivé du latin de *praesens – entis* « présent ». [...] Fait [pour quelqu'un] d'être présent dans un lieu donné, ou bien d'intervenir, d'assister à quelque chose [...]. Dans la philosophie, *p. du je à soi même*, conscience de soi, plus proprement appelée *autoconscience* [...]. À l'égard des choses matérielles, même dans le langage scientifique et technique, en indique simplement l'existence, souvent contrôlée par des expérimentations, dans un lieu donné. [...] Aspect extérieur, façon de se présenter d'une personne. [...] Relativement à un acteur, voire généralement à une personne liée au spectacle, sa capacité de s'imposer sur scène<sup>22</sup>.

Fait pour quelqu'un, quelque chose de se trouver physiquement, matériellement en un lieu déterminé, par opposition à absence ; [...] Impression donnée d'être là, alors qu'on ne l'est plus ; [...] Qualité d'un acteur qui, par son talent, s'impose au public, qualité de quelqu'un dont la personnalité exerce un puissant attrait, un rayonnement<sup>23</sup>.

Bien que cette restitution étymologique ne soit nullement exhaustive, la coparticipation fondamentale du monde du théâtre et – à la seconde place par ordre d'importance – des sciences dans la définition de la présence, est en soi un indice clair de son statut dans les discours communs et, pour une partie considérable, des recherches des théoriciens spécialisés. En résumé, pour ce qui concerne l'aspect sensoriel, strictement esthétique, l'être présent au monde (une condition qu'on a vu coïncider avec la dimension existentielle de la corporéité) paraît être une question à gérer par les dispositifs scéniques, des sortes de machines ou bien des laboratoires de l'épiphanie. D'un autre côté, en réponse à un besoin tout à fait non anodin d'*éprouver l'existence* de ce que les sens nous disent, la science devient, pour la doxa, la discipline (ou bien une *idée* de discipline) suffisamment légitime pour valider la réalité objective et irréfutable d'un corps, voire d'une présence. Cette notion se confirme ainsi porteuse raffinée d'instances culturelles, plus précisément placée au croisement de l'histoire culturelle de deux genres de regard – et de subjectivité<sup>24</sup>. Traditionnellement, il y aurait une forme de regard subjective, ou pour mieux dire subjectivée, se portant sur les qualités prétendument immatérielles de la présence, et

---

<sup>22</sup> Texte original : « dal lat. *praesentia*, der. di *praesens -entis* 'presente'. [...] Il fatto di essere presente in un determinato luogo, o di intervenire, di assistere a qualche cosa [...]. In filosofia, *p. dell'io a sé stesso*, consapevolezza di sé, detta più propriam. *Autocoscienza* [...] Con riferimento a cose materiali, anche nel linguaggio scient. e tecn., ne indica semplicemente l'esistenza, spesso controllata sperimentalmente, in un determinato luogo [...]. Aspetto esteriore, modo di presentarsi di una persona [...]. Con riferimento a un attore, o in genere a persona di spettacolo, la sua capacità di imporsi sulla scena. » Extrait de la définition du Vocabolario Treccani en ligne : <http://www.treccani.it/vocabolario/presenza/>. (Dernier accès : 1<sup>er</sup> février 2017.)

<sup>23</sup> Extrait de la définition du *Dictionnaire français Larousse* en ligne : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/présence/63686?q=présence#62969>. (Dernier accès : 1<sup>er</sup> février 2017.)

<sup>24</sup> On en a parlé à la fin de la première partie de la thèse.

une autre, moins concernée par la mise en question de ce phénomène que par son usage dans le but d'une reconnaissance (ou méconnaissance) ontologique d'une quelconque entité ou d'un corps discret. Celle-ci aurait pour fonction de déterminer l'enchaînement d'actions et d'événements, actuels et causaux, desquels les êtres humains et d'autres genres d'acteurs seraient responsables ou bien auxquels ils seraient assujettis. Cet aperçu pourrait faire également le résumé – extrêmement succinct – des dépliements des discours esthétiques et ontologiques sur « la présence » qu'on a retracés dans les études actuelles en théâtre et en performance. De ces regards découlent les modalités ou bien les facettes par lesquelles la présence – un phénomène de sensation identifiable, ici comme fiction inhérente aux dispositifs et aux arts de la scène – devient plus qu'un objet sensible. La présence devient, en effet, une esthétique et donc une idéologie de la scène, de l'œuvre, de la composition, des corps performants qu'on rencontre, renvoyant forcément à des systèmes de normes, valeurs et croyances politiquement chargés. Pour mettre en avant ce rapport entre esthétique, savoirs et pouvoirs, on a donc plutôt décalé la question de la présence vers deux directions. La première, c'est la lecture du phénomène à la lumière des pratiques performatives et compositionnelles travaillant la dimension qualitative de l'expérience esthétique. La seconde consiste à souligner l'importance du regard du spectateur-théoricien dans la théorisation de ce concept. En effet, c'est l'expérience en tant que spectateurs, destinataires par excellence des phénomènes esthétiques ici dénommés figurations, qui motive les chercheurs à utiliser le terme « présence ». On a retracé le caractère, en premier lieu gestuel, de ces figurations, c'est-à-dire performatif et relevant d'une pratique corporelle. Cette dernière est centrée sur la perception et s'ordonne souvent, au niveau compositionnel, par divers ordres de grilles et tâches organisant les issues d'une série d'improvisations, ou bien d'autres pratiques centrées sur la validité du processus plutôt que sur la fixation des formes. Si ces deux aspects sont traités ailleurs (voir respectivement la voix « corporéité » et la voix « composition »), en investiguant le travail des artistes du corpus on a retracé des relations complexes, multiples entre ces genres de pratiques où la notion de présence est plutôt à entendre au pluriel. Il s'agit d'écologies de relations intercorporelles autant que discursives, de démocratisation de la pratique autant que de réaffirmation de l'autorité de l'artiste. Toutes ces écologies renvoient en quelque sorte aux pratiques de présence à soi, de mise en scène et à l'œuvre de relations focalisées sur la contagion affective ; en outre, elles impliquent le rapport de l'œuvre, voire de la mise avec le milieu. Elles permettent au geste et à la perception de remplir des fonctions et de gérer des dynamiques politiques-et-

esthétiques différentes même au sein du même processus de création, ou bien dans la reprise de la même œuvre. C'est ainsi qu'on a pu retracer des extensions des enjeux de la présence – non réductibles au simple charisme de l'artiste ni à celui d'une œuvre, et non plus simplement à une altérité « auratique » – même dans le genre de relation qu'une pièce, son créateur et ses interprètes engagent avec le milieu performatif. Ce milieu, bien entendu, s'étend de l'espace théâtral (*Il Principe Amleto, Ouverture Alcina, Déperdition*), voire d'un contexte particulier (*Visitation Marseille, Agorà Tutti*), à un circuit de production à échelle internationale (*Self Unfinished* dans le cadre de « *Rétrospective* »

## Regard

Si l'on entend la présence en tant que pratique, notamment dans la relation spectaculaire, le regard se dévoile comme une posture ou bien comme un geste, selon les cas, pas comme une simple réception ou constatation des faits. Le regard n'est donc pas simplement une activité mécanique, ni exclusivement liée à la vue<sup>25</sup>. Il implique toujours des formes d'intentionnalité, le rapport avec l'imaginaire « créatif » et celui de la mémoire, et également l'organisation du corps, du tonus et de tous les états infimes relevant de l'expérience perceptive sur l'instant. Le regard est également responsable de la sélection d'un point de vue littéral et conceptuel sur l'œuvre, voire de la partialité précédant toute organisation du discours (voir les deux formes de regards mentionnées dans la section *Présence* On a vu comment, notamment au sujet des théorisations sur la présence et sur ses effets, le regard prend le plus souvent le rôle du grand inconnu, occulté parfois par des tendances normatives des définitions ou bien par la convocation d'une présumée neutralité académique, ou bien scientifique. Ces genres de discours et de regards n'ont rien à voir avec l'effectivité du phénomène qu'ils étudient, mais plutôt avec la légitimation des expériences de sensation personnellement vécues et motivant le désir de les préciser conceptuellement.

Cette dernière n'est que la réproposition d'un débat qui a animé la pensée moderne et contemporaine à propos des modalités de restitution des expériences liées aux sens et au corps d'une part, de la subjectivité coparticipant à l'investigation et à la fois à l'objet investigué de l'autre. À partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le théâtre est devenu non seulement

---

<sup>25</sup> Aspect sur lequel se portent les définitions courantes du Vocabolario Treccani <http://www.treccani.it/vocabolario/sguardo/> et du Dictionnaire français Larousse : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/regard/67592?q=regard#66834>. (Dernier accès : 5 février 2017.)

le véritable laboratoire de la vision, mais, en tant qu'outil expérimental de ce dispositif perceptif, il a amené à produire ou bien à remettre en question les modèles dominants de subjectivité. Les expériences des œuvres de notre corpus définissent celles qu'on a dénommées figurations de la présence essentiellement en conséquence de cette perspective historique et culturelle. Face à l'œuvre travaillant éminemment sur la perception et les affects, le regard se fait inévitablement prismatique, il devient chargé de fonctions d'accordage au transfert perceptif tout comme d'interprétation, de résistance, de subjectivation et d'émancipation par rapport à ce qu'on ressent. Ou bien encore, il est sidéré, rendu docile par emprise ou par « séduction », en inhibant le procédé de subjectivation de l'expérience, s'adressant généralement à une différenciation, à une méésentente<sup>26</sup>.

Or, lorsque les fonctions, modalités et modulations du regard se confirment plurielles, on est généralement mis face à une distanciation par rapport aux modèles de subjectivité centrés sur le « Je » et sur l'identité. Par les biais de la composition, l'œuvre fait du regard le dispositif validant ou bien émancipant le spectateur de l'identification avec les modèles normés. Mais elle peut aussi viser à l'instauration de son propre régime de réception : on a vu, en effet, que ceci est un enjeu fondamental de toutes les œuvres et pratiques performatives qu'on a analysées. Le recours à la fabrication d'un régime de réception fait en effet partie des stratégies de légitimation que les artistes mettent en place en relation avec les circuits de création et de distribution qui contribuent à dessiner la fortune des œuvres. Certains recourent à des aveuglements du regard (Myriam Gourfink, Ermanna Montanari), certains à son épuisement (Xavier Le Roy D'autres, encore, travaillent plutôt sur l'imaginaire entourant la pièce d'autant que, en atelier, ils établissent des systèmes de savoirs et d'imaginaires poétiques étroitement entrelacés, affectant et souvent alignant la croyance, donc l'intentionnalité et la qualité gestuelle des interprètes (Danio Manfredini, Virgilio Sieni Au sein des pratiques et des figurations de la présence, donc, il ne suffit pas de parler de modèles normés ou déviants ; il faut également croiser ce genre de question avec les intentions de l'artiste concernant la fin de la mise en place d'un regard déviant : par rapport à quelles normes est-il « autre » ? Quel genre d'outillage offre-t-il au spectateur pour s'approprier ou bien critiquer l'œuvre elle-même ? Saisir les intentions derrière l'usage de la composition comme dispositif de recoupage du regard, permet alors de comprendre quel est le rôle du spectateur au sein de la relation plateau-salle et, par là,

---

<sup>26</sup> Une notion clé dans la conception de démocratie qu'Erin Manning emprunte à Jacques Rancière, dans *Politics of Touch*, cit., p. XVII.

quelles sont les limites et les potentiels d'une pièce, notamment par rapport au milieu artistique qui en permet la consommation – un geste qui à son tour transforme physiquement la pièce, ses apparences et ses capacités d'affection (Xavier Le Roy

## Technique et technicité

Technique : [...] Ensemble des normes sur lesquelles se fonde la pratique d'un art, d'une profession voire d'une activité quelconque, non seulement manuelle mais aussi strictement intellectuelle [...]. Généralement, dans l'abstrait, ensemble d'activités pratiques fondées sur des normes acquises de façon empirique, ou de la tradition, ou bien de l'application de savoirs scientifiques, ayant été ou non propres à un contexte donné. [...] [S]ujette à l'évolution historique, notamment dans le monde occidental, elle se caractérise par un ensemble de relations mutuelles, sur la base desquelles il est raisonnable de PARLER de *systèmes techniques* auxquels correspondraient divers niveaux de capacités productives et de réalisation<sup>27</sup>.

Pour les Grecs τέχνη est génériquement la capacité pratique de fonctionner dans le but d'atteindre une certaine fin, fondée sur la connaissance et l'expérience des moyens pour y parvenir [...]. Dans la notion de « technique » se trouve en fait ce qui dans l'ancienne τέχνη et *ars* de l'artiste était [considéré] comme une pratique-instrumentale en même temps fondée sur l'expérience d'apprentissage et non pas sur l'inspiration ou sur le génie. [...] [D]'où les multiples façons de considérer la technique elle-même en tant que « précédant » la création esthétique ou en tant qu'« instrument » de [celle-ci] [ou bien encore ne distinguant pas] la théorie de la pratique<sup>28</sup>.

Lorsque les pratiques compositionnelles de notre corpus, bien qu'elles soient hétérogènes, étendent leur territoire dans les plis du micromouvement et des sensations, les compétences techniques qu'elles demandent font de même. Si la technique est considérable en tant que dispositif prothétique du corps et des sens, impliquant le plus souvent une extension au-delà des limites physiques, il est nécessaire d'en tirer les mêmes considérations quant aux dispositifs techniques de composition. Par là, la

---

<sup>27</sup> Texte original : « Insieme delle norme su cui è fondata la pratica di un'arte, di una professione o di una qualsiasi attività, non soltanto manuale ma anche strettamente intellettuale [...]. In senso astratto e generico, l'insieme di attività pratiche basate su norme acquisite empiricamente, o sulla tradizione, o sull'applicazione di conoscenze scientifiche, che sono o sono state proprie di una data situazione [...]. [S]oggetta a evoluzione storica, soprattutto nel mondo occidentale, è caratterizzata da un insieme di relazioni reciproche, in base alle quali ha senso parlare di *sistemi tecnici* a cui corrispondono diversi livelli di capacità produttive e realizzative. » Extrait de la définition du Vocabolario Treccani : <http://www.treccani.it/vocabolario/tecnica/>. (Dernier accès : 2 février 2017.)

<sup>28</sup> Texte original : « Per i Greci τέχνη è in generale la capacità pratica di operare per raggiungere un dato fine, in quanto basata sulla conoscenza ed esperienza del modo in cui è possibile raggiungerlo [...]. Nel concetto di "tecnica" viene infatti a riversarsi quanto nell'antica τέχνη e *ars* dell'artista era propriamente pratico-strumentale, e insieme basato su esperienza conoscitiva e non su immediata ispirazione e genialità. [...] [D]onde il vario modo di valutare la tecnica stessa come "antecedente" o come "strumento" dell'effettiva realizzazione estetica [ovvero secondo una] comprensività ancora indifferenziata rispetto alla posteriore distinzione della teoria dalla pratica. » Extrait de la définition de l'Encyclopédie technique Treccani : [http://www.treccani.it/enciclopedia/tecnica\\_res-b1fd3667-8bb7-11dc-8e9d-0016357eee51\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/tecnica_res-b1fd3667-8bb7-11dc-8e9d-0016357eee51_(Enciclopedia-Italiana)/). (Dernier accès : 17 février 2017.)

corporéité se dévoile en tant qu'interface exfoliante, un écosystème disposant d'un certain degré de densité et donc de limitations physiques – qu'elles soient les contours, ou plutôt les potentiels articulaires et perceptifs du corps – mais également étendu et à son tour produisant une portion dynamique d'un territoire. Par des mots similaires, on a vu que Carrie Noland parle en ce termes de technicité, une condition, une qualité « originaire » du corps<sup>29</sup>, au sens qu'elle en produit perpétuellement l'engendrement, un geste de *devenir-autre* œuvrant sur les plans les plus basilaires du vivant, tout comme sur les virtuosités du sensible dont la relation théâtrale fait partie. Cette idée de technique se branche donc au niveau de détermination le plus fondamental, à l'activité fabriquant la corporéité en tant qu'entité. De plus, on la retrace dans toutes les dynamiques d'inscription qui sont de l'ordre de pratiques plus complexes, spécialisées et partageables. Les unes ne seraient pas des conséquences, ni des simples représentations des autres : elles en seraient des amplifications.

Dans notre corpus, on a retracé des techniques s'inscrivant dans ce genre de perspective, c'est-à-dire, fonctionnant dans le cadre d'une pratique performative et d'une mise en scène en tant que prothèses du corps, structurations de son potentiel articulaire, énergétique et affectif. On a traité de techniques anti-formelles<sup>30</sup>. Dans ce genre d'usage, on récupère la signification proprement étymologique de la technique en tant que dispositif où un savoir-faire pragmatique rencontre l'expérience, voire une maîtrise qui fait le complément imaginatif et épistémologique des gestes et des objets « du métier ». Dans cette perspective, la présence et les figurations de la présence représentent des écologies de la relation spectaculaire, qui dans notre corpus se font porteuses des instances performatives fondamentales (esthétiques-et-politiques) de la pièce. Dans ce cas, la dimension technique, ou bien de technicité, inscrite dans la présence, est une pratique gestuelle à part entière qui se transforme en technique de composition. Par conséquent, on ne peut la considérer en faisant abstraction des corporéités qu'elle contribue à configurer.

---

<sup>29</sup> E. Manning, *Politics of Touch*, cit., pp. XII-XIII.

<sup>30</sup> Voir I. Ginot, *Sul comune pedestre*, cit.



# **Traduction en langue italienne**

## **Traduzione in lingua italiana**

**Introduzione**

**Conclusioni**



## Introduzione

Immaginiamoci trasportati da una danza, catturati da uno spettacolo teatrale, o ancora presi dall'esplorazione di un'installazione. In tali circostanze, la funzione culturalmente determinata della nostra forma di partecipazione – performer, spettatore, fruitore – può variare secondo i casi, o a seconda delle azioni che compiamo nel corso di questa esperienza. Possiamo rimanere seduti al nostro posto, far parte degli interpreti in scena, circolare tra palco e platea così come tra i due ordini di attività, interagire o anche andarcene. Dal punto di vista della nostra percezione, tuttavia, si sta articolando un'esperienza evidentemente più sfaccettata, della quale potremmo forse riassumere il solo imperativo fondamentale: per essere presenti a un qualsiasi evento, bisogna *volarlo, sceglierlo, farlo*. La nostra presenza è, pertanto, una *pratica*.

Nel contesto iper-culturalizzato della scena, possiamo così constatare fino a che punto “la natura”, “la realtà”, persino il risvolto sensoriale di una situazione derivino in effetti da pratiche condivise di finzione (*fiction*). Di queste ultime, le arti performative ci consentono di essere creatori (*énacteurs*) docili, interlocutori critici e autonomi; più spesso, esse permettono di collocarci da qualche parte all'interno di questo spettro d'azione. Nonostante le apparenze, queste pratiche di *fiction*, di artificio, proprie al campo delle arti performative intercettano quelle che produciamo abitualmente. Gli orientamenti e le forme di dialogo possibili tra queste due dimensioni, infatti, sono molteplici perché, da un punto di vista fenomenologico, non sono distinte. Tale questione non è l'aspetto centrale di questa tesi; tuttavia essa ci permette di precisare quante convenzioni culturali, sociali e politiche abbiamo già accolto, o incorporato, nel momento in cui ci assumiamo il ruolo di partecipanti a uno spettacolo, definendo di volta in volta le nostre modalità di prendere parte all'esperienza estetica.

Facendo ricorso al termine “presenza”, i discorsi estetici intendono il più delle volte definire con il massimo grado di sintesi l'esperienza di un improvviso accesso a uno stato percettivo – vale a dire a un rapporto tra sé e il mondo – radicalmente “altro”. Si tratta di una condizione che oltrepassa, pur trovandovi origine, i ruoli e le funzioni che abbiamo scelto o accettato all'inizio dell'esperienza performativa; una condizione in cui gli elementi presenti – dei corpi e degli oggetti discreti, delle forme di coscienza, degli strumenti tecnici e lo spazio tra questi – erompono dai loro contorni, deragliano dalle loro relazioni consone, altrimenti così chiare secondo l'opinione comune. Tramite ciò che è presente, facciamo esperienza de “la presenza”: una condizione in cui l'esserci non è più un presupposto,

bensì il risultato di un riposizionamento dell'abituale "essere-al-mondo"<sup>1</sup>. È dunque in gioco, qui, un deragliamento delle valenze degli elementi fisici e percettivi.

A questi stati e fenomeni, ben prima dell'avvento della modernità, il pensiero continentale ha attribuito molteplici valori-soglia: catarsi, estasi, aura, incorporazione, e via dicendo. Lungi dal comportare, di per sé, dei valori rivoluzionari, queste esperienze esprimono forse le istanze – delle "tecniche di appartenenza"<sup>2</sup>? – tra le più raffinate di una data cultura. Con ciò s'intende che al cuore di questa riorganizzazione della sfera percettiva operano delle propensioni (*agencements*) al contagio, cioè all'*iscrizione* di un'enunciazione estetica e politica nei partecipanti. Queste sono previste già nell'ideazione di un'opera e vengono introdotte grazie ai più seducenti ed elusivi degli strumenti, ovvero i sensi, con la loro co-partecipazione alla sfera pre-intenzionale, o pre-personale. La messa in opera di tal genere di *acculturazione* è possibile in virtù della predisposizione soggettiva dei partecipanti ad attraversare un'esperienza, vale a dire in virtù della stipulazione di un patto sociale. Si tratta letteralmente di una pratica della (propria) presenza: una pratica di appartenenza e allo stesso tempo di abitazione, in senso radicale, di un dato contesto<sup>3</sup>.

Questa predisposizione insita nel patto sociale della presenza a teatro non è un dato di fatto ma una presa di posizione, una pratica di orientamento verso l'opera che richiede a sua volta delle competenze. Essa si realizza attraverso una negoziazione silenziosa, un accordo prolungato (più o meno indotto, più o meno paritario) dei partecipanti alle regole del gioco, ovvero quelle della situazione spettacolare. L'esperienza sottesa a "la presenza", intesa in tal modo, non ha nulla di una copresenza ordinaria o "semplicemente" materiale; nulla neppure di un ritorno all'essenza del corpo o della relazione con il mondo. Questa esperienza rappresenta al contrario l'assunzione temporanea di un'istanza culturale come realtà assoluta, categorica, onnipotente perché inglobante "tutto" il potenziale di una data situazione. Per tale motivo, in studi più recenti numerosi autori hanno interrogato, benché in modo marginale, le derive autoritarie che questo tipo di politica del sensibile può generare nell'economia degli affetti contemporanea<sup>4</sup>. Quel che è

---

<sup>1</sup> Termine che traduce l'espressione tedesca *Dasein*, proposta da M. Heidegger in *Essere e tempo*, a cura di F. Volpi, trad. it. P. Chiodi, Longanesi Editore, Milano 2005 (tit. or. *Sein und Zeit*, 1927), ripreso in numerose teorie di autori interessati alla nozione di presenza, che ritroveremo nella prima parte della tesi.

<sup>2</sup> Su questa nozione (*techniques of belonging*) proposta dal filosofo Brian Massumi, si veda I. Stengers, *Introductory notes on an Ecology of Practices*, « Cultural Studies Review », marzo 2005, pp. 183-196, consultato sul sito della rivista : <http://epress.lib.uts.edu.au/journals/index.php/csrl/article/view/3459/3597>. (Ultimo accesso: 7 marzo 2017).

<sup>3</sup> Ibidem. Sul concetto di abitare, inteso in tale accezione, si veda J. Perrin, *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, Les Presses du Réel, Dijon 2012, pp. 250-257.

<sup>4</sup> Su tali nozioni si veda B. Massumi, *The Autonomy of Affect*, « Cultural Critique », n. 31, autunno 1995, pp. 83-109 e, dello stesso autore, *The Politics of Affect*, Polity Press, Cambridge-Malden 2015. Nel corso dei primi due capitoli della tesi, offriremo altri spunti e riferimenti sulla questione.

certo è che nel corso della storia del pensiero, della cultura e del teatro detti occidentali il rapporto o, per meglio dire, l'accordo tra quanto appartiene alle pratiche e alle esperienze ordinarie e quanto fa soglia o "presenza" si è trasformato, per dinamica e per *intensità*. In tal senso, il presente studio si sforza di tradurre ciò che questo genere di esperienza può significare, oggi, sulla scena.

La prima conseguenza di questa posizione consiste nella scelta del corpus di opere. Questo studio riunisce delle creazioni di compagnie o di performer italiani e francesi la cui visibilità sulla scena internazionale è varia, ma il cui rapporto con essa è tuttavia stretto, nel senso in cui tutti propongono delle sperimentazioni innovative di matrice postmoderna e postdrammatica. Questi artisti conducono delle ricerche differenti e indipendenti tra loro; la scelta di riunirli, pertanto, non risponde al desiderio di evidenziare delle continuità estetiche, bensì piuttosto a quello di comprendere le ragioni di una certa un'affinità etica e metodologica riguardante una questione comune: la composizione. Il che significa che *tra* le posizioni etiche e metodologiche da un lato, e le pratiche compositive, dall'altro, le loro ricerche mostrano tutto uno scarto ancora da esplorare, uno scarto in cui le idee prendono corpo, si organizzano e si proiettano nell'atto o, per meglio dire, nel *gesto* di creazione. Tale scarto è un universo a sé – autonomo, soggettivo e dinamico – che potremmo chiamare (condizione di) presenza, una qualità "vissuta" e sentita di ciò che chiamiamo, da un punto di vista più strettamente somatico, "fondo del gesto"<sup>5</sup>.

Le analisi che abbiamo raccolto nella seconda parte della tesi costituiscono il campo in cui sono state messe alla prova della pratica artistica delle intuizioni personali, non completamente soddisfatte dalle teorie esistenti sul rapporto tra presenza, percezione e composizione. Le problematiche che queste ultime sollevano sono state articolate all'interno della prima parte della tesi. Tuttavia questa prospettiva – il nostro orientamento rispetto all'opinione corrente e ai discorsi teorici – si è precisata a sua volta nel corso delle prime analisi, quando gli elementi performativi, poetici e compositivi considerati hanno preso a risuonare tra loro. Le opere riunite nel nostro corpus rimandano a delle pratiche e a delle strategie compositive il cui campo di sperimentazione si ritira nelle pieghe infinitesimali in cui hanno luogo la formulazione del gesto e la messa a punto delle modalità d'attenzione, o di ascolto; attraverso queste ultime, il gesto stesso diventa a sua volta un dispositivo compositivo soggetto a indagine. Non solo: gli interrogativi a

---

<sup>5</sup> Il concetto di fondo del gesto (*fond du geste*), o di premovimento (*pré-mouvement*), traduce qui l'organizzazione posturale e del tono muscolare che deriva dal rapporto che ogni corpo intesse con la gravità, un rapporto che si costituisce prima della realizzazione di un gesto o di un movimento e che ne influenza la consistenza espressiva. Si veda H. Godard, *Le geste et sa perception*, in M. Michel, I. Ginot, *La danse au XX<sup>e</sup> siècle*, Bordas, Paris 1995, pp. 224-229 (pp. 224, 226).

fondamento delle nostre opere si rivolgono alla questione compositiva come una sfida di carattere critico. Comporre, per i nostri artisti, significa estendere l'interrogativo su cosa può fare l'opera d'arte al paradosso posto dal fenomeno corporeo, vale a dire l'interfaccia per eccellenza di ogni esperienza possibile – fisica, oggettuale, e al tempo stesso soggettivata. Come assumersi la responsabilità di una parzialità così abissale? Posta di fronte al paradosso della corporeità, di cui facciamo esperienza e che influisce su tutte le nostre possibilità epistemologiche, a quale tipo di conoscenza può servire l'opera? Per tali ragioni, le pratiche compositive che analizziamo non danno per scontato il corpo che le realizza. Nel momento in cui gli artisti interrogano cosa può fare il corpo, essi interrogano anche le condizioni percettive e affettive che permettono a questa capacità di emergere. Essi mettono alla prova la tecnicità inerente alla formulazione del gesto e tale ripiegamento dello sguardo, della percezione o dell'attenzione moltiplica a sua volta i punti di accesso alle condizioni e al gesto sperimentati. Così, *attraverso la pratica*, i modi di essere presenti al gesto possono tramutarsi in processi intenzionali che richiedendo, di conseguenza, una riformulazione dei repertori tecnici classici e contemporanei. A tal punto diventa ugualmente possibile comporre, organizzare, assemblare e amplificare tutte le implicazioni percettive e affettive venute alla luce durante la sperimentazione del gesto e dei sensi.

In breve: queste pratiche riconsiderano la composizione, in alternativa alla dialettica corpo-mente, a cominciare dalle norme e dagli immaginari che toccano la sfera percettiva. Una considerevole parte delle tecniche corporee e dei metodi di trasmissione che abbiamo individuato è volta, in un modo o nell'altro, a denaturalizzare e a riappropriarsi in modo inventivo del potenziale anatomico e di quello psichico soggetti alla norma, considerando questi ultimi piuttosto *come strutture composte e componibili*. Così facendo, i nostri artisti propongono delle alternative pratiche alla dialettica tra corpo e mente presente nelle teorie. Per realizzare questo genere di opere, quindi, è in qualche modo necessario saper comporre e ricomporre se stessi. Così, si parlerà anche di metodi come di una sorta di *strutturazioni del comportamento* che organizzano gli strumenti concettuali, sensibili e tecnici necessari, ogni volta, alla composizione, alla performance – e anche alla performance che realizza la composizione.

Bisogna però precisare che ciò non implica, per questo studio, avvicinare le creazioni alla luce di una metafora organicistica. Invece di cedere a questo genere di riduzionismi, pensiamo sia necessario considerare che la messa in questione del concetto di presenza sulla base della composizione coreografica o drammaturgica implichi anche tessere

ogni volta un legame tra esperienza sensibile e formulazione di un sapere, di una teoria. Abbiamo visto come, al momento di interrogare e reinventare i propri medium e strumenti, ci si incammini in una pratica che richiede di riconfigurare le forme di attenzione e di apertura all'esperienza sensibile, al fine di attingere a "percorsi" di apprendimento differenti rispetto alle abitudini e norme da cui desideriamo allontanarci. Le opere, di conseguenza, anche se sono vissute dal pubblico come enigmatiche epifanie, funzionano per gli artisti come dispositivi volti alla strutturazione di sapere incorporato. In altri termini, valutare la presenza dal punto di vista della pratica permette di approcciare da un punto di vista epistemologico i piani performativi che motivano le categorie teoriche esistenti – le quali, tuttavia, spesso non espongono a loro volta il tipo di lavoro e di esperienze che ne hanno motivato l'elaborazione e la proposta all'interno del dibattito internazionale. La conoscenza di cui parliamo, infatti, opera specificamente sulla ripartizione delle funzioni che ogni elemento dell'esperienza svolge nel processo di creazione e, o, di apprendimento.

È diventata chiara, pertanto, la necessità di spingersi avanti e indietro a più riprese tra quelle che possiamo chiamare micropolitica e macropolitica della presenza, ovvero dal piano percettivo a quello del gesto e, di lì, a quello compositivo e del rapporto tra opera e contesto. Considerando tali rapporti, in apparenza così differenti, non intendiamo fare dei meri esercizi di stile, o giocare con le parole. Vedremo al contrario che se prendiamo in considerazione la nozione di presenza dal punto di vista della pratica essa può, nelle sue diverse sfaccettature, assumere diversi significati senza per questo venir meno al suo aspetto gestuale e performativo, il cuore pulsante di questa ricerca. Su tale base si è precisato il nostro impianto teorico e metodologico.

La definizione di tale impianto, così come la precisazione del tema di ricerca in termini di *pratiche e figurazioni della presenza*, è al centro del primo capitolo della tesi. Tale definizione è stabilita sulla base di problematiche riguardanti lo stato dell'arte degli studi teatrali e performativi sulla presenza, per lo meno dalla fine del secolo scorso ai giorni nostri. La scelta di tale periodo è fondata non solo su ragioni di economia, ma anche sull'intuizione che i discorsi così come le pratiche estetiche indichino delle questioni nuove, senza per forza esplicitarle. Le ricerche attuali, d'altra parte, rivelano ugualmente delle problematiche persistenti che rimandano all'estetica modernista e postmoderna. Queste creano delle difficoltà nella lettura delle pratiche attuali, creando di lì un altro genere di problematiche per gli studiosi. Di qui, risulta anche la necessità di individuare l'oggetto innominato responsabile dell'opacità di questi discorsi.

Nonostante la notevole importanza che tali riflessioni hanno per la ricerca, la nozione di presenza, nei discorsi estetici attuali, tende a essere trascinata in un corto circuito concettuale e in un utilizzo autoreferenziale. Tuttavia, nel periodo in questione, gli artisti sembrano mostrare un certo interesse nell'interrogare le proprie modalità di creazione e di composizione; in tal modo – malgrado manchino delle vere e proprie estetiche esplicite della presenza – il loro lavoro performativo e sulla percezione, i loro metodi compositivi e le relazioni che le loro opere innescano con il contesto di produzione vanno a costituire delle risorse per la nostra ricerca. In questo studio, dunque, la presenza ha a che fare con l'esplorazione di cosa può fare, al formato dell'opera, la pratica sperimentale del gesto e della percezione da parte di tutti i partecipanti. In particolare, ci interessa ciò che questa pratica può generare nel momento in cui essa viene condotta in modo immanente sulla struttura compositiva, durante la performance, e sulla base di vincoli che sono propriamente anti-formali<sup>6</sup>, ovvero focalizzati sul processo e non sulla predeterminazione né sulla stretta regolamentazione della forma.

Il tema portante del primo capitolo si concentra sulla prospettiva epistemologica della presenza, ponendo al centro dell'indagine la necessità di capire in che modo le pratiche fisiche e della percezione arrivino a produrre delle competenze, delle conoscenze che s'inscrivono nella composizione dei lavori come *struttura del comportamento*, per riprendere un celebre testo di Maurice Merleau-Ponty<sup>7</sup>, più che come semplici contenuti. Da un lato, l'approccio fenomenologico al corpo e alla percezione<sup>8</sup> che costituiva il nostro punto di partenza ha in tal modo incrociato l'epistemologia delle pratiche somatiche<sup>9</sup>. Quest'ultima ha permesso di considerare in dettaglio e in modo critico le conoscenze e i discorsi sul corpo che si sono sviluppati nelle ricerche in danza e nelle pratiche corporee. Dall'altro lato, su una scala più ampia, l'ecologia delle pratiche proposta da Isabelle Stengers si rivela una prospettiva efficace per applicare lo stesso tipo di sguardo al di là della micropolitica del corpo e del gesto. Tale approccio ha come scopo lo studio delle pratiche da un punto di vista non strettamente ontologico – cioè “così come sono” – bensì

---

<sup>6</sup> Questa nozione è stata proposta da Isabelle Ginot in un testo la cui versione francese è attualmente inedita, ma recentemente pubblicato in una sua traduzione italiana: I. Ginot, *Sul comune pedestre*, trad. di M. De Giorgi, Dossier *Divenire amatore, Divenire professionista. Teorie della pratica ed esperienze tra creazione artistica e partecipazione*, «Antropologia e Teatro: Rivista di Studi», n. 7, pp. 151-173, consultabile sul sito della Rivista: <https://antropologiaeteatro.unibo.it/article/view/6265> (Ultimo accesso: 22 dicembre 2016).

<sup>7</sup> M. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, Presses Universitaires de France, Paris 1942.

<sup>8</sup> I testi di riferimento in questo senso sono M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, Gallimard, Paris 1945 e, dello stesso autore, *Le visible et l'invisible, suivi de notes de travail*, ed. par C. Lefort, Gallimard, Paris [1964] 1979; M. Bernard, *De la création chorégraphique*, CND Editions, Pantin, 2001.

<sup>9</sup> Sulla proposta di tale approccio si veda I. Ginot, *Discours, techniques du corps et technocorps: A partir, et non à propos, de Conscience du Corps de Richard Shusterman*, in P. Gioffredi (a cura di) *A l[a]r]encontre de la danse contemporaine: porosités et résistances*, L'Harmattan, Paris 2009, pp. 265-293.

pensandole, con Gilles Deleuze, “*par le milieu*”, attraverso il contesto, così come queste possono divenire<sup>10</sup>.”

In tal modo un'alleanza teorica, etica e metodologica può essere stabilita tra fenomenologia, epistemologia e pensiero ecosofico, proveniente in particolare dalle ricerche di Gilles Deleuze e Félix Guattari sulla nozione di affetto<sup>11</sup>. Avvicinare questa nozione, al centro dell'alternativa spinoziana al modello di coscienza cartesiano, ha permesso più precisamente di superare i dualismi che talvolta cristallizzano i discorsi sulla presenza. Così la dimensione del lavoro sul gesto e sulla composizione che abbiamo definito – funzionalmente – come pratica della presenza, e che abbiamo rintracciato nel fondo del gesto, si è definita non solo dal punto di vista somatico ma anche di quello delle forze che ne regolano il divenire, provenienti da un piano pre-personale. Riprendendo gli studi di Brian Massumi, da una parte, e di autori come Erin Manning<sup>12</sup>, dall'altra, abbiamo trovato le nozioni in grado di descrivere la compartecipazione degli affetti alla dimensione del virtuale e dell'attuale, due sfaccettature della stessa condizione d'immanenza che la presenza comporta. Di qui, le questioni affettive dell'esperienza di presenza, soprattutto alla luce delle pratiche compositive, si declinano in *figurazioni* della presenza, per nulla limitate al solo piano visivo.

Il secondo capitolo è dedicato a un'analisi più puntuale di questi discorsi teorici. Qui rimarchiamo come, nonostante il largo impiego del termine “presenza” al singolare, coesistano molteplici estetiche e ontologie della presenza, spesso in dialogo con referenti illustri della tradizione filosofica recente, tuttavia difficilmente compatibili tra loro. È nel tentativo di sfuggire a questa impasse che ai discorsi teorici – confrontati tra loro – alterniamo delle analisi di opere e di pratiche performative che servono, così, da anticipazione alla seconda parte della tesi. Tale approccio evidenzia, in minima parte, una mancanza di coerenza tra teorie e pratiche, ma soprattutto dei silenzi o delle rigidità concettuali che rischiano di confinare aspetti importanti di queste pratiche sotto la soglia di visibilità, oppure in categorie più o meno marcatamente riduttive.

Incrociando le teorizzazioni recenti vi si ritrovano soprattutto delle tendenze ontologiche, vale a dire il desiderio di definire e categorizzare delle possibili modalità di presenza – generalmente intesa come fenomeno dotato di un proprio carattere percettivo “a parte” – sulla base delle partiture coreografiche o drammaturgiche dell'opera e degli effetti di

---

<sup>10</sup> I. Stengers, *Introductory notes...*, cit., pp. 186-187.

<sup>11</sup> Si veda G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* Editions de Minuit, Paris 1991.

<sup>12</sup> E. Manning *Politics of Touch : Sense, Movement, Sovereignty*, Minnesota University Press, Minneapolis-London 2007. Si veda anche E. Manning, B. Massumi, *Thought in the Act. Passages in the Ecology of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2014.

presenza di cui fanno esperienza degli spettatori generalmente “astratti”. Ritroviamo nei discorsi delle evocazioni talvolta dirette, talvolta elusive del carisma del grande artista e della sua presenza “forte”, volutamente accattivante<sup>13</sup>; o ancora di un carisma dell’autore o di un’opera<sup>14</sup>, che influiscono sull’involucro discorsivo (*enveloppe discursive*)<sup>15</sup> riguardante gli aspetti costitutivi di una performance. Nel momento in cui la presenza rientra effettivamente nel lavoro degli interpreti e, o, nel funzionamento particolare di un dispositivo, le connotazioni di questo concetto si avvicinano al concetto d’aura formulato da Walter Benjamin<sup>16</sup>. La definizione di tale declinazione della presenza diventa anche la più problematica negli studi in campo teatrale dove, nonostante i riferimenti alle scienze cognitive, difficilmente è condotta un’effettiva analisi delle implicazioni fisiche e percettive delle pratiche studiate.

I caratteri generali della nozione di presenza, in questa letteratura, restano vincolati da una serie di dicotomie: presenza/assenza, corpo/mente, soggetto/oggetto, a loro volta legate alla dialettica tra regime quotidiano ed extra-quotidiano. Su tali basi, le formulazioni estetiche si limitano, il più delle volte, a proporre dei modelli autoreferenziali, riconfermando l’indeterminazione della presenza, o la sua essenziale qualità di “non-so-che<sup>17</sup>”, invece d’interrogarsi sulle cornici teoriche che sostengono questo tipo di definizione. La nostra indagine mette in luce due paradigmi principali: un modello intensivo, che fissa la presenza come fenomeno d’intensificazione extra-quotidiana delle esperienze sensoriali, e un modello rappresentazionale, che considera la presenza come manifestazione extra-quotidiana delle cose, vale a dire come esposizione trasfigurata di una “realtà” o “natura” essenzializzata. Questa concezione enfatica della presenza sarebbe negata dall’estetica minimalista o del “neutro” che ritroviamo nella danza e nella performance postmoderna; tuttavia, la pretesa neutralità della presenza non sarebbe,

---

<sup>13</sup> Un’analisi della presenza come carisma dell’artista viene proposta, tra gli altri, da J. Goodall (*Stage Presence*, Routledge, London-New York 2008). Sul concetto forte di presenza si veda E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell’arte*, trad. it. T. Gusman, Carocci Editore, Roma 2014 (titre orig. *Ästhetik des Performativen*, 2004), p. 170. Tale nozione è vicina a quella proposta da P. Pavis in *Dictionnaire du Théâtre*, Armand Colin, Paris [1987] 1996, p. 270.

<sup>14</sup> Questioni affrontate in diversi testi, tra cui soprattutto N. Kaye, M. Shanks (a cura di), *Archaeologies of Presence. Art, Performance and the persistence of being*, Routledge, London-New York 2012 e C. Power, *Presence in Play. A Critique of Theories of Presence in the Theatre*, Rodopi, Amsterdam-New York 2008.

<sup>15</sup> Per involucro discorsivo s’intende una struttura estetica e cognitiva *opaca* che prepara e costruisce lo sguardo su un’opera. Essa rileva dall’accumulazione dell’opinione comune e della letteratura riguardanti un dato fenomeno estetico, quale un’opera o una performance, tuttavia la stessa definizione può venire estesa all’uso della nozione di presenza. La mancata conoscenza di questa struttura produce una sorta di diffrazione tra lo sguardo dello spettatore e l’evento performativo, la qual cosa impedisce talvolta la formulazione di nuove ricerche, oppure di avanzare delle critiche sul divenire dell’opera stessa. Si veda I. Ginot, C. Roquet, *Une structure opaque. Les « accumulations » de Trisha Brown*, in C. Rousier (a cura di), *Être ensemble : Figures de la communauté en danse depuis le XX<sup>e</sup> siècle*, Centre National de la Danse, Pantin 2003, pp. 252-273.

<sup>16</sup> Si vedano nuovamente le opere citate nella nota 14.

<sup>17</sup> Si veda P. Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, cit., p. 270.

negli effetti, che un'altra forma di finzione del contesto spettacolare, ovvero quella che rivendica la riproposizione del "reale", del quotidiano così com'è<sup>18</sup>.

Questi modelli di restituzione del fenomeno chiamato "presenza" espongono i loro limiti nel momento in cui li si confronta con le pratiche degli artisti e con le esperienze delle opere. La presenza diventa una nozione plurale in funzione di ciascuna creazione; più precisamente, all'interno delle dinamiche della performance, le configurazioni della presenza sono di per sé molteplici e sfaccettate. Vi s'individuano delle presenze "forti" benché esse non siano fondate sull'intenzione di catturare il pubblico grazie a un carisma personale (Danio Manfredini, *Il Principe Amleto*), oppure, quando non si tratta di contare in prima istanza sulle capacità *retoriche* di un attore e sulla sua visibilità, quanto invece sulla potenza sonora della composizione (Ermanna Montanari, *Ouverture Alcina*). In altri casi, l'aura di un artista può determinare la fortuna di un'opera o di un progetto artistico; grazie alla pratica di trasmissione e di creazione laboratoriale, la presenza s'inscrive anche nell'immaginario e, di lì, negli interstizi gestuali dei danzatori (ad esempio nelle creazioni di Virgilio Sieni). In altri generi di pratiche coreografiche, la presenza del performer può consistere in un piano performativo che sconvolge i modi abituali di percepire dei partecipanti, spesso integrandosi a un lavoro compositivo anti-formale molto raffinato.

Tale effetto si crea talvolta per eccesso di presenza, vale a dire sollecitando in tutti i partecipanti degli stati simili all'estasi, o a degli stati di profonda connessione intercorporea. Così, l'intensità dell'esperienza delle sensazioni diventa lo scopo autoreferenziale della pièce (Myriam Gourfink, *Déperdition*). Talvolta, al contrario, la percezione degli spettatori – e dunque l'organizzazione posturale e delle modalità di attenzione che producono il loro sguardo – può essere modificata per vie elusive, tramite una paradossale sottrazione della presenza del performer, che tuttavia rimane in scena. In tal caso, questo effetto è frutto di una procedura di sparizione (*absentement*) della relazione spettacolare convenzionale che fa deviare anche gli abituali regimi d'attenzione. Così intesa, la presenza è una pratica del gesto che produce letteralmente la consistenza e la potenza di un'opera, ma che può allo stesso modo consumarla, soprattutto a fronte dei circuiti di distribuzione che invitano alla sua *rap-presentazione* perpetua (*Self Unfinished*, Xavier Le Roy).

Da questa panoramica sull'insieme dei discorsi estetici le teorie delle gradazioni di presenza, che la considerano come risultato di un'attività inscritta nel corpo e nella costruzione del gesto, paiono volersi affrancare dai modelli normativi e considerare più da

---

<sup>18</sup> Si veda C. Power, *Presence in Play*, cit., pp. 87-116.

vicino ciò che le pratiche corporee e di composizione – ben prima che le categorie estetiche – possono effettivamente fare all’esperienza di un’opera. Sulla base di tali teorie, in effetti, la nostra indagine propone un approccio ecologico a queste ricerche artistiche e fenomeni performativi, intesi rispettivamente come *pratiche* e *figurazioni* della presenza.

La prima parte della tesi termina prendendo in considerazione l’aspetto innominato per eccellenza di questi discorsi, lo sguardo del teorico. Elemento fondamentale nella ricezione dell’opera, lo spettatore è il primo destinatario degli effetti di presenza e si fa carico, soprattutto nel caso in cui egli coincida con lo studioso, della stessa concezione della presenza come nozione estetica. Diventa pertanto necessario interrogare la *pratica* dello sguardo, da un lato come pratica corporea e di percezione e, dall’altro, a fronte della sua iscrizione nell’evoluzione culturale delle arti sceniche. Si dischiude, allora, una prospettiva storica della funzione dello sguardo come strumento epistemologico e, a un tempo, si evidenzia la parzialità di quest’ultimo, il suo carattere per forza di cose artificiale (*fictionnel*) ma nondimeno attuale, compartecipe della costruzione di una “realtà condivisa” e al tempo stesso dello statuto del soggetto. A monte di qualsiasi analisi e descrizione, comprese quelle a sostegno di questa tesi, esiste dunque una pratica costitutiva dello sguardo come modalità somatica di attenzione<sup>19</sup>, di apprendimento e di relazione con il mondo, nell’atto della percezione così come nell’atto della memoria. Nell’ottica de “la presenza” le analisi delle opere e dei discorsi rivelano così la costruzione – e l’esplorazione – di sguardi-posture e di diverse modalità di autoriflessione fondate sulle sensazioni.

Nella frequentazione reiterata delle opere, in questo scarto, in questa piega o chiasmo volto all’autoriflessione, l’“io” della studiosa si è trasformato in “noi”: un orientamento verso il lettore prima di tutto immaginario, che evoca e moltiplica le sfaccettature di uno sguardo e di una memoria soggettiva delle opere. I “noi”, i “si” (*on*) e gli “io” che attraversano questo studio sono di conseguenza l’effetto di un ripiegamento del pensiero e della percezione che hanno già a che fare con un’esperienza della presenza, un indirizzamento dinamico e mutevole al cuore di ogni percorso di analisi di cui abbiamo intenzionalmente lasciato traccia, invece di uniformarlo con una sola declinazione. Tale ripiegamento appare pertinente al nostro discorso in primo luogo come fenomeno percettivo, e diventa ancor più significativo nel momento in cui vi si individuano delle similitudini con le pratiche impiegate dagli artisti che abbiamo scelto di considerare.

---

<sup>19</sup> Nozione proposta da T. J. Csordas in un omonimo articolo (*Somatic Modes of Attention*, « Cultural Anthropology », n. 2, vol. 8, 1993, pp. 135-156).

La seconda parte della tesi riunisce le analisi delle opere già introdotte nel secondo capitolo della prima parte, ovvero la materia attraverso cui lo sguardo personale si è formato nel corso della ricerca. Non intendendo dare delle definizioni normative della presenza, quanto piuttosto restituire delle panoramiche particolari di ciò che abbiamo chiamato pratiche e figurazioni della presenza da una prospettiva ecologica, ogni analisi occupa un capitolo indipendente, sviluppando i propri approcci alle creazioni e, di conseguenza, dei vocabolari specifici.

La prima opera che indaghiamo è *Ouverture Alcina* (2009) del Teatro delle Albe, monologo condotto da Ermanna Montanari sul testo di Nevio Spadoni, liberamente ispirato dall'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto, per la regia di Marco Martinelli. La pièce è un estratto de *L'isola di Alcina* (2000); le due creazioni sono il risultato di una stretta collaborazione di Montanari col compositore Luigi Ceccarelli, con il quale l'artista ha sviluppato la materia vocale, sonora e di lì gestuale per adattarla, in seguito, all'assolo. L'analisi ci permette d'individuare tre aspetti chiave della composizione della pièce così come del lavoro performativo di Montanari. Il primo è la presenza, intesa come dimensione costruttiva della materia vocale e gestuale per mezzo delle partiture fissate durante il processo di creazione. Qui, il lavoro fisico e di percezione si focalizza soprattutto sull'auto-afezione, una modalità di ascolto propriocettiva polarizzata sulla ricezione, più che sul controllo delle suggestioni sinestetiche che emergono durante la pratica e la performance. Il secondo, la figura, è una declinazione della funzione drammatica al di fuori delle caratteristiche del personaggio. Essa corrisponde alla prima organizzazione della materia performativa in costellazioni di stimoli sensoriali che l'artista riattiva sul momento; nel processo di composizione, queste sono legate a dei vincoli fissati dalla partitura, i quali permettono a Montanari di mantenere un controllo periferico sullo svolgersi della performance in relazione al piano registico e della messinscena. Il terzo elemento è, appunto, il piano della messinscena che nel progetto di Montanari e Martinelli assume una forma musicale, la forma-concerto. Con la scelta di tale cornice estetica comprendiamo l'importanza, in *Ouverture Alcina*, del lavoro performativo e compositivo sulla presenza. Benché si avvalga di una narrazione, l'opera sfugge alle forme teatrali di rappresentazione per trasformarsi in un evento che segue una logica affettiva *melodica*<sup>20</sup>, ovvero contagiosa in virtù della modulazione dei volumi sonori prodotti dalla voce e dal paesaggio sonoro di Ceccarelli. Il dialetto romagnolo, incomprensibile per gli spettatori, è utilizzato per limitare

---

<sup>20</sup> Qualità propria all'organizzazione intrinseca di ciò che Félix Guattari definisce "affetti esistenziali" (*affects existentiels*). Si veda F. Guattari, *Ritournelles et affects existentiels*, « Chimères : Revue des schizoanalyses », n.10, inverno 1990, pp. 1-15 (1-20), disponibile sul sito della Rivista: [http://www.revue-chimeres.fr/drupal\\_chimeres/files/07chi03.pdf](http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/07chi03.pdf). (Ultimo accesso: 10 ottobre 2015).

l'importanza della narrazione poetica di Spadoni al fine di dislocare il piano della relazione teatrale, vale a dire del contatto tra lo spettatore e la figura di Alcina, su un piano strettamente performativo. In tal modo la potenza della partitura sonora si fa portatrice dell' "istupidimento", della rabbia e dell'impotenza di Alcina sul piano pre-personale dell'affezione, invece che su quello dell'emozione. L'evento drammatico, nella pièce, coincide col movimento del delirio di Alcina, che invade lo spazio della scena e della platea, così come l'interno dei corpi degli spettatori, tramite una presenza sonora e vibratile, non coincidente con il corpo di Montanari.

L'esperienza personale, nel ruolo di spettatrice della pièce, è in tal modo segnata da una perdita di controllo sul proprio tono muscolare e dalla sensazione di essere abitata da un'entità *altra e non identificabile*. Questa è la sola forma possibile di emancipazione di Alcina dalla condizione del personaggio, così come da quella di soggetto "normato". La materia che la costituisce in quanto figurazione di un'alterità radicale – il suo divenire minore – le permette di sottrarsi allo stesso modo alla propria immobilità, prendendo possesso, al di fuori della narrazione e sul piano d'immanenza, dei corpi e degli spazi altrui, della comunità che la osserva. In tal senso, *Ouverture Alcina* permette di rintracciare – in maniera simile che per *Il Principe Amleto* – un principio doppio, coreografico e melodico, sotteso all'organizzazione dell'azione scenica e che permette di sottrarsi alle convenzioni teatrali di matrice strettamente drammaturgica. In questi due casi è pertanto in gioco la dissociazione del *drama* dalla drammaturgia, ovvero la concezione del dramma in quanto dinamica non (completamente) attualizzata in un'azione particolare, oppure come condizione di emersione del gesto dal corpo e dallo spazio circostante.

Con il capitolo successivo, lo sguardo si rivolge al campo coreografico in senso stretto. In conseguenza alla varietà dei suoi progetti nel corso dell'ultimo decennio, l'analisi si concentra su un insieme eterogeneo di creazioni di Virgilio Sieni, che si estendono dal repertorio della sua Compagnia (*La natura delle cose*, 2008, et *De anima*, 2012; *Pinocchio – Leggermente diverso*, 2014) ai progetti di danza con gli "amatori" (*Visitation Marseille Nord*, 2001 et *Agorà TUTTI*, 2013). In primo luogo precisiamo che, nella ricerca di Sieni, il concetto di amatore non coincide tanto con una categoria generalizzante che riunisce tutti gli "altri" della danza a fronte delle convenzioni tecniche ed estetiche conformate alla norma. Tale concetto è inteso piuttosto secondo la definizione specifica che ne dà il coreografo, incentrata sul dono di sé o, per meglio dire, sul dono del proprio tempo e delle esperienze incorporate. Esso rientra in una visione della danza come attività improduttiva, in continuità con la nozione d'inoperosità proposta da Giorgio Agamben. L'analisi si

sviluppa in modo trasversale rispetto alla poetica del coreografo, incrociando le sue nozioni fondamentali – tra cui la trasmissione e la sospensione, l’origine e l’archeologia del gesto – e tuttavia formulando un vocabolario svincolato da questi principi, più adatto alla nostra ricerca.

Nei confronti del lavoro coreografico di Sieni, possiamo parlare di presenza innanzitutto dal punto di vista del lavoro fisico e percettivo richiesto, sulla base degli stessi principi performativi, agli interpreti più competenti così come ai novizi, conferendo loro, secondo i casi, più o meno autonomia e responsabilità rispetto alla composizione. Questa pratica procede mettendo in campo delle tecniche e delle conoscenze non pertinenti al solo ambito coreutico, la qual cosa permette una certa democratizzazione delle prassi e, quindi, dell’accesso alle esperienze di creazione dal punto di vista degli interpreti. Le modalità di trasmissione delle pratiche somatiche o provenienti dall’improvvisazione sono tra gli strumenti di cui il coreografo fa ampio uso per lavorare sulla qualità della postura, del tono muscolare, del rapporto con lo spazio e tra gli interpreti, senza distinguere tra danzatori professionisti e “amatori”. Ciò è possibile poiché queste tecniche lavorano proprio sulle capacità di ascolto e d’invenzione, in qualche modo a monte delle specializzazioni professionali, oppure sfruttando le competenze trasversali di ciascuno. Il tocco, da un lato, le suggestioni provocate dal suo discorso poetico particolarmente erudito, dall’altro, permettono inoltre all’artista d’intrecciare il proprio immaginario a quello dei danzatori. La sua gestualità s’insinua, di conseguenza, nell’opera come estensione dei gesti cui i danzatori danno inizio. Abbiamo descritto questo processo in termini d’iscrizione della presenza o del carisma dell’artista nel fondo del gesto dei suoi interpreti. La stessa strategia, portata avanti dal discorso, permette di “preparare” e di accordare l’immaginazione, le modalità di ascolto e di relazione allo spazio degli interpreti. Questo processo è messo in opera in particolare nell’ambito di progetti di danza negli spazi urbani, in una tal maniera che questa “presenza ai luoghi” risulta, in effetti, come un’altra forma di soggettivazione dell’immaginario di Sieni, innescata nel campo solo in apparenza neutro del laboratorio. In tal modo i discorsi dell’artista si rivelano sistemi di credenze, volti a influire sulla qualità del gesto come estensioni della pratica corporea<sup>21</sup>.

Gli ultimi due capitoli approfondiscono la questione dei sistemi di credenze, così come il loro rapporto con diversi tipi di pratiche e di figurazioni della presenza, messi in opera attraverso la composizione coreografica e il lavoro sulle modalità somatiche di attenzione.

---

<sup>21</sup> Si veda in proposito B. Doganis, *Pensées du corps. La philosophie à l’épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*, Les belles lettres, Paris 2013, volume ripreso da I. Ginot in *Discours, techniques du corps et technocorps*, cit., p. 272.

Dopo aver tracciato sinteticamente il contesto cui i nostri due ultimi artisti – Myriam Gourfink e Xavier Le Roy – fanno riferimento, ovvero quello delle sperimentazioni performative in danza degli ultimi anni del xx secolo, anticipiamo come l’obiettivo finale del loro lavoro consista nel “contagio” e nella manipolazione percettiva dello spettatore o, meglio, del suo sguardo e dei suoi modi di partecipare affettivamente all’opera.

Una delle conseguenze più importanti di questi meccanismi consiste nel fatto che l’opinione comune sulle opere non si diversifica facilmente, ma ripropone al contrario le parole degli artisti così come sono, essendo fin dall’inizio profondamente influenzata da un’esperienza che lo spettatore non riesce ad esprimere. In questo caso, pertanto, la mancata soggettivazione dell’esperienza non è il risultato di uno sguardo “reificante” nei confronti della pièce, ma piuttosto di un eccesso di prossimità, di una sovraesposizione alla forza affettiva dell’opera. Nel caso di Myriam Gourfink, ritroviamo in *Déperdition* (2013) il lavoro fisico e di percezione, integrato da tecniche di respirazione e di visualizzazione provenienti dallo yoga tibetano, che rappresenta il tratto distintivo della coreografa. Nel suo lavoro, queste tecniche vengono trasformate in attività e partiture sinestetiche attraverso una scrittura coreografica, *Laban On Lisp*, basata sulla notazione Laban. Tale alleanza metodologica tra yoga e notazione permette agli interpreti di lavorare con precisione a un tempo sulla propriocezione (attraverso la modalità di ascolto auto-affettivo che abbiamo già incontrato in precedenza) e sul legame cinestetico e affettivo che si estende agli spettatori, mantenendo una notevole precisione e uniformità formale nella restituzione visibile del gesto.

Tuttavia il sistema di credenza “salvaguarda” anche la coerenza formale dell’insieme. In questo “dispositivo di credenza” (*dispositif de croyance*) si rintracciano delle strategie di suggestione dell’immaginario di matrice rituale; benché si distacchino dalle forme e dalle funzioni classiche, queste procedure di suggestione persuadono i performer e poi gli spettatori dell’esistenza di una coincidenza tra poetica dell’artista ed “essenza” del gesto e delle sensazioni che provano nel corso della performance. Questa funzione centrale delle sensazioni, che diventano il “contenuto” o il fine ultimo e autoreferenziale dell’opera, è dovuta a una musicalizzazione della forma coreografica che risuona con quella realizzata in *Ouverture Alcina*. Per principio di trasduzione, *il gesto danzato diventa musica* senza disincarnarsi, ma al contrario dando forma a una presenza oggettiva che rientra nel dispositivo, non riducibile ad alcun corpo specifico presente in scena. In ultima istanza, le collaborazioni di Gourfink con le equipe di ricercatori in scienze cognitive nel corso della creazione e messinscena di *Déperdition* si pone in continuità con il desiderio dell’artista di precisare i propri metodi di allenamento della percezione; tuttavia, quest’alleanza con la

ricerca scientifica si rivela altrettanto fondamentale a legittimare i suoi sistemi di credenza a un pubblico esteso, meno competente sulla sua pratica.

La ripresa di *Self Unfinished* (1998), celebre assolo di Xavier Le Roy, in occasione del progetto “*Rétrospective*” (2012- presente) spinge ancora più in là la questione della formulazione e del “controllo” dello sguardo per mezzo dei discorsi dell’artista, tanto quanto attraverso lo sconvolgimento dell’esperienza di ricezione. Nell’ultimo capitolo si tratta dunque di comprendere in che modo la presenza dell’opera al proprio contesto di produzione e circolazione (aspetto legato ma non riducibile alla nozione di aura dell’opera) riesce letteralmente a consumare la forza del lavoro performativo in scena – ovvero, la presenza del performer intesa come forma di lavoro e di attenzione su di sé. Più precisamente, nell’analisi di *Self Unfinished* osserviamo come evolvono le strategie di resistenza al dispositivo di rappresentazione. Tale trasformazione si deve, da una parte, alla rappresentazione della pièce sulle scene internazionali nel corso degli ultimi diciannove anni. Il suo pubblico e l’opinione comune, infatti, sembrano farsi via via più marcati da un immaginario coreografico sensibilmente influenzato dalla fortuna di *Self Unfinished* e, di lì, meno colpiti dalle anomalie formali dell’opera.

D’altra parte, la mutazione dell’opera riguarda proprio il performer, le sue risposte strategiche alle dinamiche d’iperconsumo, le quali pongono nuovi vincoli così come, nell’ambito della retrospettiva, aprono la strada ad altre possibili evoluzioni della pièce. Arriviamo così a distinguere, nelle pieghe infinitesimali del micromovimento, del tono muscolare e della particolare proiezione dei gesti, due tendenze retrospettive contraddittorie e in qualche modo coinvolte in un’opposizione senza soluzione. Ci riferiamo, da un lato, alla funzione svolta dall’attenzione propriocettiva, che permette sin dall’inizio, nel progetto coreografico di *Self Unfinished*, un particolare controllo della qualità di movimento in scena e del legame cinestetico con il pubblico. Quest’ultimo è letteralmente inibito da Le Roy, che ritira le *affordance* dei suoi gesti in una cinesfera molto ridotta, coincidente con i limiti anatomici del suo corpo. Tale strategia contribuisce alla creazione delle “allucinazioni” dell’opera, vale a dire le celebri trasformazioni della figura di Le Roy, che si producono apparentemente senza artificio, con una nonchalance divenuta essa stessa una sorta di marchio dell’artista. Nel corso dell’analisi, individuiamo un’attività costante e costantemente nascosta, volta a produrre un effetto di “neutralità” o di “ordinarietà”, che dissimula la situazione performativa e, così facendo, inibisce la formulazione di uno sguardo intenzionale da parte del pubblico. È pertanto lo sguardo “ordinario” o “abituale” a venire scavato, o esaurito (*épuisé*), e condotto all’allucinazione di fronte alle sequenze più insolite della pièce. Nel progetto di *Self Unfinished*, pertanto, la

realizzazione delle allucinazioni è un'attività costante.

Nella ripresa del 2013, invece, osserviamo nel performer la tendenza a cedere a delle "astuzie" nel corso dell'esecuzione di alcune sequenze – quelle che, nell'opinione comune, producono appunto le allucinazioni che hanno in qualche modo motivato la fortuna dell'opera. Tali astuzie appaiono a un'osservazione in dettaglio dell'uso del peso, del disequilibrio e del rapporto di questi due elementi con il tono muscolare del corpo; esse sembrano funzionare come piccoli artifici aventi in qualche modo una funzione "illustrativa" delle sequenze stesse. Così, in ultima istanza, Le Roy ci dona l'impressione di volgere uno sguardo in retrospettiva sull'opera che sta realizzando. Da qui deriva un altro genere di *nonchalance*: un *savoir-faire* distaccato, che ricalca quello che pubblico e che gli studiosi significativamente interessati alla nozione di presenza hanno imparato a riconoscere. Per condurre tale analisi, diventa necessario esporre il dispositivo dello sguardo che viene co-costruito da quest'opera. Soltanto attraverso una decostruzione immaginaria della partitura di qua dei discorsi sulle "allucinazioni", la pièce pare emanciparsi (parzialmente) dalla propria retorica e svelare dei dettagli dei gesti che ci permettono di sviluppare il nostro punto di vista.

La diversità di questi approcci ci condurrà, alla fine, a tentare di riassumere le questioni estetiche e metodologiche sviluppatesi nel corso della tesi in una maniera meno didascalica che funzionale, seguendo una prospettiva trasversale rispetto alle opere. In altri termini, invece di proporre delle conclusioni canoniche, questo studio termina ripercorrendo l'evoluzione delle nozioni chiave che hanno costruito la nostra indagine, attraverso i discorsi e soprattutto le opere che abbiamo considerato. Un altro modo di sottolineare, se possibile, la parzialità ma anche la portata epistemologica delle pratiche della presenza, dispiegando le possibili configurazioni di quella che appare come una formidabile esperienza di finzione. *Composizione, Corporeità, Politica degli affetti, Presenza, Sguardo, Tecnica e tecnicità* sono i punti di partenza per le ultime considerazioni su questa ricerca. Tali nozioni ci permettono di trarre delle conclusioni incrociate sul nostro approccio teorico e sulle pratiche che ne hanno motivato la formulazione.

La *Composizione* è qui definita alla luce dei nuovi limiti che i nostri artisti sembrano porre all'organizzazione formale delle opere e al loro rapporto con il contesto di creazione e circolazione. Vi notiamo come l'estensione del piano d'immanenza dell'opera passi attraverso l'adozione, nel processo e anche nell'ideazione della composizione, di tecniche anti-formali che lavorano sulla percezione, o ancora su altre strategie che operano su aspetti non necessariamente visivi della messinscena. Sottolineiamo inoltre che a

trasformarsi, in queste sperimentazioni, rispetto alle tradizioni postmoderne da cui sono ciò nonostante influenzate, non è tanto un repertorio estetico o tecnico, quanto un'etica personale. I progetti di questi artisti paiono insediarsi in ricerche nelle quali il concetto di presenza può rinviare alla radicale messa in questione dello statuto della soggettività, delle ecologie delle relazioni e del rapporto tra individuo, collettività e il piano delle forze non soltanto umane. La nozione di corporeità – la nostra seconda voce – è conseguentemente al centro della questione compositiva. Ripercorrendo le poetiche del corpo più o meno esplicite nel nostro corpus, consideriamo come la corporeità si confermi – persino a discapito delle tendenze normative degli artisti stessi – come un fenomeno non riducibile ai tratti anatomici, né ai limiti fisici, né alle sensazioni e alle forze dalle quali nondimeno essa è attraversata e di cui è co-produttrice.

Continuando con la voce *Politica degli affetti*, ci spingiamo più in là con la questione, suggerendo la necessità di formulare – nelle ricerche a venire – un pensiero politico sulle pratiche di affezione intraprese nella scena performativa contemporanea. A cominciare, da un lato, dalle distinzioni tra affetto ed emozione presenti nelle ricerche attuali, e dall'altro dai significati affatto ampi e flessibili che i due termini mantengono nel linguaggio comune, si mette in evidenza il bisogno d'indagare, contestualmente alle analisi delle opere, i modelli, le norme, i vocabolari e le strategie che queste condividono con il contesto sociale e politico. Tale approccio permetterebbe di evidenziare le responsabilità e i potenziali etici che le creazioni condividono con altri sistemi di potere, soprattutto riguardo alla loro capacità di influenzare, sottilmente e con autorità, la ricezione del loro pubblico.

*Presenza*, nozione che fa da titolo alla voce seguente, traduce l'esperienza raffinata di queste strategie d'affezione, cioè di condivisione ma anche di "seduzione". In questo studio si è fatta la scelta di declinare "la presenza" al plurale e soprattutto in termini di pratiche, da un lato, e di figurazioni, dall'altro. Abbiamo definito queste due nozioni come sfaccettature dei medesimi processi di formulazione, incorporazione e soggettivazione di conoscenze e immaginari attraverso la relazione intercorporea, che si estende poi all'ambito del pensiero speculativo, o accademico, caratterizzato per le proprie strategie di persuasione (e *impasse*). Nel corso della tesi, infatti, abbiamo notato l'esistenza di almeno due forme di sguardo sulla presenza, che elaborano delle concezioni complementari e tuttavia difficilmente integrabili all'interno della stessa prospettiva. Il primo sguardo è quello "oggettivo", focalizzato sulle tecniche e sulle azioni condotte per realizzare il fenomeno di sensazione chiamato "presenza" nel campo delle arti sceniche e performative; il secondo è "soggettivato", ripiegato piuttosto sulle esperienze sensibili, sulle ecologie delle relazioni sottese alle pratiche e alla ricezione di tali fenomeni. Tramite

questa dialettica intrinseca, ciò che chiamiamo “presenza” oltrepassa, quindi, la semplice connotazione di un fenomeno percettivo e diventa una vera e propria ideologia della scena, che coinvolge i corpi dei performer, i dispositivi e le esperienze dei testimoni.

Di conseguenza, lo *sguardo* è un dispositivo che bisogna considerare a parte, benché sia intrecciato ai fenomeni che cogliamo in scena e che abbiamo convocato nella nostra indagine. Lo sguardo, infatti, è qui inteso come una vera e propria pratica, che implica l'organizzazione e la modulazione del corpo nella sua globalità – fino al tono muscolare e ai suoi stati più ineffabili – così come anche dei potenziali dell'ascolto e dell'attenzione. Questa sezione recupera inoltre una prospettiva storica e culturale – che richiede degli approfondimenti al di là dei limiti di questo studio – sulla sperimentazione dello sguardo e, di lì, sulla normalizzazione oppure la messa in questione dei modelli moderni di soggettività, di cui il teatro rappresenterebbe uno dei dispositivi fondamentali in particolare dalla fine del XIX secolo. Questa prospettiva si ricollega alle responsabilità etiche delle opere, nel senso in cui i progetti degli artisti implicano sempre la formulazione e la sollecitazione di uno sguardo particolare, di sistemi di credenza e di persuasione che costituiscono delle forme di autorità in relazione stretta con il contesto – siano essi allineati o resistenti alle norme dominanti.

Nell'ultima sezione, *Tecnica e tecnicità*, recuperiamo infine la questione degli strumenti, dei metodi e delle competenze legate alla percezione e all'attenzione che queste opere richiedono. Se, infatti, la presenza è intesa in termini di tecnicità, consistente nei processi d'incorporazione e di acculturazione che attraversano i dispositivi percettivi e in seguito il pensiero intellettuale, ciò avviene perché le potenzialità della composizione vengono esattamente estese alle pieghe impalpabili in cui si producono i gesti e l'intenzionalità. Soprattutto in conseguenza all'utilizzo delle tecniche anti-formali, che si concentrano sulla dimensione percettiva e sul processo, si fa necessario considerare la presenza come dispositivo “intermediario” nella sedimentazione dei progetti compositivi nell'esperienza vissuta, come strategie per configurare i particolari divenire delle corporeità.



## Conclusioni

Nel corso di questo studio, abbiamo tracciato una panoramica delle pratiche di affezione di cui si fanno portatrici alcune esperienze della scena contemporanea. Le finalità delle ricerche di ciascun artista e di ciascuna Compagnia restano certamente varie e diversificate. Tuttavia vi sono, tra questi, degli orizzonti etici ed estetici comuni o per lo meno prossimi, che riguardano un radicale interrogativo, da un lato, su cosa può fare il corpo e, dall'altro, delle modalità compositive in grado di modificare i limiti e i formati convenzionali dell'opera. Questi interrogativi riguardano esperienze performative nel campo della danza come del teatro ed evidenziano quindi l'esistenza di convergenze tecniche e poetiche nei due campi. Vi si nota, ad esempio, l'impronta delle eredità della seconda metà del xx secolo e soprattutto l'importanza della dimensione somatica e dell'immaginario nel lavoro di formulazione del gesto. Inoltre emerge un'emancipazione dagli espressionismi, dai simbolismi e dalle forme della rappresentazione, motivata dall'interesse rivolto ai potenziali compositivi offerti dal dialogo tra sensazione e astrazione formale. In tal senso, dunque, questa ricerca vuole offrire dei possibili esempi di continuità e corrispondenza – benché implicita, sotterranea – tra il campo coreutico e quello teatrale, convocando degli strumenti concettuali e metodologici che spesso rimangono distanti tra loro e, di conseguenza, reciprocamente sconosciuti.

Dans ce genre de projets artistiques et de créations, non seulement le geste, plutôt que signe, devient dispositif, en ouvrant la voie pour la composition à l'organisation des unités moléculaires du mouvement et de la perception. La structure formelle de la pièce et sa mise en scène – bien qu'a des degrés très différents entre, par exemple, Danio Manfredini et Xavier Le Roy – changent elles-mêmes de statut, en ce que leur rapport conventionnel avec sa propre matière devient (quasiment) horizontal et non plus, selon une convention moderniste et enracinée même dans nombreuses expérimentations postmoderniste, hiérarchique. Bref : par les biais de principes compositionnelles abstraits – ou pour mieux dire anti-formels, voire centrés sur le processus et sur la perception et moins sur le résultat formel – le but de la composition devient celui de restituer une expérience de sensation le plus « toniquement » cohérente avec le but fondamental du projet dramatique ou performatif.

In tal genere di progetti e di creazioni non soltanto il gesto (più che il segno) si fa dispositivo e apre così la strada affinché la composizione regoli le unità molecolari del movimento e della percezione. La struttura formale dell'opera e la sua messa in scena – anche se su scale differenti, ad esempio, tra Danio Manfredini e Xavier Le Roy – mutano esse stesse di stato, nel senso in cui il loro convenzionale rapporto con la propria materia diventa (quasi) orizzontale e non più, in linea con un canone modernista radicato persino in numerose sperimentazioni postmoderne, gerarchico. In breve, tramite principi compositivi astratti – o, per meglio dire, anti-formali, in altre parole focalizzati sul processo e sulla percezione e meno sul risultato formale – lo scopo della composizione diventa quello di restituire un'esperienza di sensazione più coerente possibile, per "tonicità" o consistenza, con l'obiettivo fondamentale del progetto drammatico o performativo. Gli stati corporei, le intensità delle relazioni, la qualità delle situazioni sono gli oggetti sensibili da comporre, o da modulare. In tale cornice il testo drammaturgico e gli elementi narrativi o biografici, se sono presenti, o se sono messi in gioco come risorse supplementari per il processo creativo, non sono riconoscibili in quanto tali (narrativi, biografici) nel risultato formale della pièce, né nella della performance.

Abbiamo dato a queste pratiche incentrate sul corpo e sulle sperimentazioni compositive il nome di pratiche della presenza. La scelta di quest'ulteriore precisazione, rispetto alle estetiche riguardanti "la presenza", è stata fatta in primo luogo considerando che il carattere dell'esperienza di presenza è performativo e che la pluralità delle poetiche sul corpo, o sulla presenza, di questi artisti rientra e si nutre appunto delle pratiche che essi creano. In secondo luogo, abbiamo voluto introdurre la nozione di pratica perché queste due dimensioni della creazione (lavoro performativo e composizione) sono le prime responsabili del manifestarsi di quelle esperienze particolari che hanno suscitato a loro volta i discorsi sul concetto di presenza. Abbiamo anche chiamato alcune esperienze figurazioni della presenza, nel tentativo di proporre una prospettiva più sfaccettata ed esplicitamente parziale della pratica della ricezione, della quale la dialettica tra presenza ed effetti di presenza sembra restituire un'immagine riduttiva. Tra "presenza ed effetto di presenza", da un lato, e "pratiche e figurazioni della presenza", dall'altro, vi è uno slittamento semantico che pone l'accento sul fatto che lo sguardo è in sé un'attività di percezione tanto quanto d'immaginazione. Nel caso dello spettatore, gli "esiti sensoriali" delle pratiche qui citate si differenziano anche da uno spettatore all'altro, da una replica all'altra.

Le même vaudrait pour la ~~relation~~ d'écoute mutuel et du public engagée par les performeurs au fil de l'exécution, notamment lorsque leurs partitions demandent déjà, en soi, d'accorder la priorité aux affections émergeant pendant la pratique. En portant l'intérêt sur le rapport entre pratiques et formulations de notions théoriques, d'une part, de systèmes de savoirs et de discours d'artiste de l'autre, et d'une autre part encore sur les avantages ou bien privilèges d'un regard partiel, à travers les analyses des œuvres notre approche s'est précisée autour de l'épistémologie des pratiques corporelles et du geste.

Lo stesso vale per l'ascolto reciproco e del pubblico che gli interpreti sviluppano durante l'esecuzione, specialmente quando le loro partiture richiedono già, di per sé, di dare priorità alle affezioni che emergono nel corso della pratica. Spostando l'interesse sul rapporto tra pratiche e formulazione di nozioni teoriche, da un lato, sui sistemi di conoscenze e sui discorsi dell'artista, dall'altro, e ancora sui vantaggi o i privilegi di uno sguardo parziale<sup>1</sup>, con le analisi delle opere il nostro approccio si è definito attorno all'epistemologia delle pratiche corporee e del gesto. Essendo inoltre la dimensione delle sensazioni, ovvero dei percetti e degli affetti, importante tanto quanto quella strettamente corporea nel definire le pratiche e le figurazioni della presenza, ci siamo rivolti alla dimensione ecologica delle relazioni cui le corporeità danno forma. Ne abbiamo rintracciato gli effetti nello spazio della performance e attraverso la performance, nelle qualità dei gesti, delle forze di accordo e di "contagio" o connessione cinestetica, così come nella configurazione dei dispositivi e delle relazioni di potere. Ogni campo dischiuso da tali ecologie mantiene, in queste analisi, una propria ampiezza particolare; tuttavia le sue irradiazioni si estendono potenzialmente dallo spazio della scena ai circuiti internazionali di produzione e circolazione dell'opera.

In conseguenza all'approccio adottato, pare interessante concludere questo studio riassumendo per tematiche gli aspetti chiave che abbiamo incontrato e formulato nel corso della ricerca. Un tale formato permette di non limitarci a riproporre quanto è stato già esposto, ma di condividere piuttosto alcune ultime riflessioni alla luce delle conoscenze e degli immaginari che si sono sedimentati durante l'analisi e la scrittura. Invece di suggellare la conclusione, l'autonomia o l'autoreferenzialità di questo studio, vogliamo così terminare tracciando il vocabolario che ha funzionato come il nostro bagaglio

---

<sup>1</sup> Rinviamo ancora una volta al celebre articolo di D. Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, « Feminist Studies », n° 3, vol. 14, autunno 1988, pp. 575-599.

metodologico, lasciando il suo utilizzo e il suo perfezionamento a ricerche o a dibattiti futuri.

\*\*\*

## Composizione

Dal latino *compositio -onis*, der. di *componĕre* (composer). [...] L'atto, l'operazione, *il lavoro* del comporre, cioè del mettere ordinatamente e organicamente insieme; e anche il risultato di tale operazione [...]. L'insieme degli elementi di cui una cosa è composta, con riguardo alla natura o alla qualità di ciascuno o al loro reciproco rapporto [...]. In tipografia, insieme delle operazioni per la preparazione di una forma o di una matrice per qualsiasi sistema di stampa [...]. In linguistica, unione di due o più unità lessicali autonome per formare una nuova parola<sup>2</sup>.

Nel processo di creazione de *Il Principe Amleto*, Danio Manfredini inizia a organizzare le sue idee cominciando dalle maschere in lattice, vagamente stilizzate, che ha realizzato egli stesso. In un momento successivo, l'andamento drammaturgico della pièce trova origine in un insieme di sequenze improvvisate di gesti e di danza, influenzate da brani musicali che, sin dall'inizio, non sono concepiti per essere mantenuti nella messinscena. Così facendo, l'artista sembra introdurre nel dispositivo compositivo degli elementi che assumono il ruolo di catalizzatori per l'immaginario, degli oggetti ausiliari aventi funzioni di supporto al processo. Le relazioni che intercorrono tra questi oggetti e le partiture – delle relazioni funzionali – rientrano in tutto e per tutto nel progetto compositivo dell'opera. Il progetto artistico, di conseguenza, non è determinato esclusivamente dalla messinscena, ma anche da questi materiali raffinati, che incarnano a loro volta delle conoscenze mobilizzate nel corso delle fasi di lavoro precedenti.

La struttura di *Ouverture Alcina* pare mantenere anch'essa il materiale "grezzo" delle prime improvvisazioni. La materia performativa, tuttavia, pare emergere attraverso una composizione la cui architettura si fa ambiziosamente alterabile da una replica all'altra. Nel processo di creazione, le particelle compositive fondamentali – le fonazioni e gli impulsi cinetici provocati dalla sonorità del poema di Nevio Spadoni – servono a loro volta da

---

<sup>2</sup> Definizione presente nel Vocabolario Treccani online: <http://www.treccani.it/vocabolario/composizione/>. (Ultimo accesso: 4 febbraio 2017).

supporto alle improvvisazioni musicali di Luigi Ceccarelli. Mettendo in dialogo questi due tipi di elementi, la materia “grezza” della performance viene accumulata e in seguito, in scena, questa non viene oscurata dalla struttura compositiva. L’opera consiste letteralmente in una massa sonora in parte cristallizzata in un *soundscape*, in parte sedimentata nel corpo di Ermanna Montanari – nel suo immaginario, così come nella sua memoria muscolare. In ogni caso, questa massa non dispiega mai il proprio volume nello stesso modo: essa ha bisogno dello spazio della scena e della sala, degli oggetti e dei corpi che le abitano, per occuparli e appropriarsi della loro forma. Questa composizione lavora quindi meno sulle forme che sulle forze; in tal modo, tutto ciò che si fa visibile risulta inevitabilmente rifratto, fugace e problematico, in quanto effetto di una logica *altra*, quella del suono.

Rivolgendoci ai progetti di Virgilio Sieni, notiamo una messa in gioco meno eclatante delle forze inscritte nel gesto; tuttavia queste ultime sembrano essere essenziali nella creazione di un fragile equilibrio tra lo stile del coreografo – la cui influenza è notevole – e le invenzioni gestuali dei suoi interpreti. Soprattutto, ma non soltanto nell’Accademia sull’arte del gesto, la pratica dell’artista si rivolge alle competenze gestuali e sensibili dei danzatori, incrociando trasversalmente tecniche legate in senso stretto al professionismo in danza con altre di diversa provenienza. Benché la distinzione tra professionisti e amatori (così come il loro “uso” in scena) rimanga su diversi punti una questione aperta, pare che la nozione di amatorialità permetta effettivamente a Sieni di organizzare l’attività laboratoriale sulla base di una particolare disposizione d’animo, la quale dà vita a degli stati o a dei potenziali corporei specifici nei suoi interpreti. Così quella dell’amatore – per Sieni, colui o colei che offre all’artista il proprio tempo e la propria esperienza vissuta con lo scopo di esplorare insieme a lui il gesto in modo “inoperoso” – è in ultima istanza una condizione che tocca anche i danzatori della sua Compagnia. Ciò pare vero nel senso in cui, a fare la differenza e al tempo stesso una cifra stilistica del coreografo, è la riflessività dei corpi, che rientra in un’interrogazione in profondità degli strumenti più essenziali: le capacità fisiche, il proprio immaginario incorporato, la relazione con l’altro e con lo spazio circostante. Questi progetti sembrano inoltre comporre anche un certo sguardo, in altre parole produrre un genere specifico di osservatore-amatore. Quest’ultimo s’interessa a, ed è in grado di leggere, l’intenzione “democratica” del coreografo attraverso l’opera. Questo tipo di spettatori è influenzato da una disposizione d’animo, da un *riconoscimento* della familiarità degli interpreti (ma non da un’*identificazione* con essi): un riconoscimento coerente con il progetto artistico stesso e che va oltre la bellezza delle astrazioni coreografiche.

Il tono muscolare, le qualità di movimento dei danzatori di Sieni provengono quindi da una pratica di suggestione sensoriale e dell'immaginario che è coreografica nella misura in cui è anti-formale, per usare un'espressione di Isabelle Ginot<sup>3</sup>. L'estetica compositiva e la poetica del coreografo incontrano e s'inscrivono in questi corpi durante il processo – ovvero prima della “fissazione” del gesto per la messa in scena – e successivamente ricadono su un piano in qualche modo già visibile della corporeità, come estensione o *figurazione*<sup>4</sup> dei gesti particolari cui i danzatori hanno dato inizio nel laboratorio. Lo spazio che intercorre questi due piani di composizione – quello dell'immaginario e quello del gesto – pare effettivamente esporre e dare volume, nella performance, a un principio di soggettivazione della partitura. Tuttavia questo dispositivo non può garantire, in sé, che da parte degli interpreti avvenga realmente un'appropriazione di questi gesti invece che la riaffermazione dello stile dell'artista.

Per *Déperdition*, seguendo delle procedure abituali, Myriam Gourfink lavora invece tra due polarità complementari: la scrittura coreografica molto rigorosa e precisa della sua notazione *Laban On Lisp*, che comprende i potenziali articolari del corpo, l'immaginario e i sensi comunemente intesi (vista, udito, tatto, odorato, gusto) e la pratica sull'energia e sulla visualizzazione, provenienti dalla personale formazione in yoga tibetano dell'energia.

La première polarité, en étant partitionnelle et non pas prescriptive de la forme du geste, lui permet de penser un éventail de configurations potentielles de la pièce en avant de la mise en scène. L'autre est employée afin de solliciter le potentiel qualitatif du geste en

---

<sup>3</sup> È qui utile ricordare che con la nozione di tecnica anti-formale Ginot indica un insieme eterogeneo di pratiche compositive che provengono dalle sperimentazioni performative della danza postmoderna americana degli anni Sessanta. Esse avevano come scopo la democratizzazione delle pratiche di danza tramite lo sviluppo di attività da interpretare e realizzare secondo le capacità fisiche e percettive di ciascuno. Aggiungendo a questa eredità le pratiche somatiche, Ginot spiega come l'uso delle tecniche anti-formali sia anche influenzato dall'interesse per le caratteristiche del processo di creazione del gesto o di quello compositivo, più che per la fissazione di repertori gestuali o dei risultati formali di una pièce. Si veda *Sul comune pedestre*, trad. di M. De Giorgi (tit. orig. *Du piéton ordinaire*, in corso di pubblicazione), *Divenire amatore, Divenire professionista. Teorie della pratica ed esperienze tra creazione artistica e partecipazione*, « Antropologia e Teatro: Rivista di Studi », n. 7, pp. 151-173, consultato sul sito della Rivista: <https://antropologiaeteatro.unibo.it/article/view/6265>. (Ultimo accesso: 22 dicembre 2016).

<sup>4</sup> Con figurazione intendiamo qui l'organizzazione delle risultanti affettive tanto quanto formali delle pratiche di presenza, influenzata dai vincoli posti dal progetto artistico, ma le cui evoluzioni seguono una dinamica relativa al contesto, che supera le intenzionalità e le caratteristiche particolari dei corpi e degli individui coinvolti nell'esperienza. La figurazione, ovvero l'insieme delle figure discrete prodotte dalle corporeità e i dispositivi implicati in una performance, sono dei blocchi di sensazioni sinestetiche di cui la componente strettamente visiva e figurativa non è per forza l'elemento fondante. In generale, nel nostro corpus, la vibrazione sonora e il contatto diretto o indiretto sono i medium fondamentali, mentre la dimensione *figurativa* rientra nel piano di messinscena e serve in qualche modo da supporto per l'efficacia (e talvolta per l'intensificazione) di questa esperienza. Il concetto di figura che utilizziamo rimanda in ogni caso ad altre ricerche, tra cui soprattutto E. Pitozzi, *La « figura » oltre l'attore: Verso una estetica digitale*, in M. De Marinis (a cura di), *Seminario sull'attore*, « Culture Teatrali: Interventi e scritture sullo spettacolo », n° 13, autunno 2005, pp. 78-87 (pp. 78-79); E. Pitozzi, *Figurazioni: Uno studio sulle gradazioni di presenza*, in E. Pitozzi, (a cura di), *On Presence*, « Culture teatrali: Studi, interventi e scritture sullo spettacolo », n° 21, 2012, pp. 107-127; J. Perrin, *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, Les Presses du Réel, Dijon 2012.

raffinant les capacités perceptives des performeurs. Ainsi, la chorégraphie creuse l'espace *par* le geste dansé en raison des forces auxquelles ceci et la modulation de l'attention permettent de donner importance. Ici trouve son origine l'intensité des contagions gravitaires et affectives du travail de Gourfink, relevant d'une exploration en profondeur de l'auto-affection et de l'accord entre les danseurs.

La prima polarità, essendo legata alla partitura e non prescrittiva della forma del gesto, permette a Gourfink di concepire uno spettro di potenziali configurazioni della pièce a monte della sua esecuzione in scena. L'altra polarità è usata al fine di stimolare le potenzialità qualitative del gesto, raffinando le capacità di percezione dei performer. Così, la coreografa arriva a *scavare* lo spazio attraverso il gesto danzato, in virtù delle forze cui quest'ultimo e la modulazione dell'attenzione permettono di dare rilievo. Da ciò deriva l'intensità delle connessioni cinestetiche e affettive proprie del lavoro di Gourfink, che rientrano in un'esplorazione profonda dell'auto-afezione e dell'accordo percettivo dei danzatori. In complemento a questo tipo di lavoro, esiste anche un lavoro compositivo sulle possibilità dello sguardo, soprattutto quello dello spettatore. Essa si sviluppa da una parte sul piano discorsivo e in dialogo con le scienze cognitive – un dialogo che ha come scopo la costruzione di sistemi di credenza – e dall'altra sul piano, più elusivo, degli affetti. In questo caso, il "contagio" dello sguardo deriva da pratiche respiratorie, da un lato, e dalla collaborazione della danza con la musica, dall'altro. Queste pratiche traslano, attraverso la vibrazione sonora, la densità della spazialità prodotta dai singoli gesti e dai singoli corpi in un ambiente immersivo che dilata la percezione corporea abituale. Comporre significa, per Gourfink, produrre degli stati di soglia dalle connotazioni quasi estatiche, in cui lo sguardo diventa *cieco*<sup>5</sup>, opaco, perché non si tratta d'interpretare l'opera quanto piuttosto di oltrepassare i limiti e le suddivisioni normate dei corpi e dello spazio. Tuttavia, ciò implica in qualche modo abbandonare la relazione dialettica tra palco e platea, una politica della *differenziazione* delle esperienze che produce delle modalità importanti, eterogenee, di appropriazione dell'opera. La solidità della pièce, in tal modo, sembra risiedere nell'autoreferenzialità dei paesaggi affettivi che essa genera per tutti i

---

<sup>5</sup> Secondo la definizione di Hubert Godard, lo sguardo cieco (*regard aveugle*) è una manifestazione estrema dello sguardo soggettivato, ovvero una condizione vicina agli stati estatici, nella quale non si è più in grado di discernere l'altro da sé, bensì lo sguardo ingloba lo spazio circostante. Si veda H. Godard in S. Rolnik, *Regard aveugle. Entretien avec Hubert Godard*, dans S. Rolnik, *Archive pour une œuvre-événement*, Carta Blanca Editions – Les presses du réel, Dijon, 2005, disponibile in una versione trascritta sul sito del Département Danse dell'Université Paris 8: [http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur\\_bibliographie.php?cc\\_id=8&ch\\_id=41](http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bibliographie.php?cc_id=8&ch_id=41). (Ultimo accesso: 11 dicembre 2016), n. p..

partecipanti, senza esplicitare – soprattutto agli spettatori – i processi e le tecniche implicati, che accompagnano l’appropriazione affettiva di quest’esperienza estetica.

Lo stesso tipo di condizione viene radicalizzato in *Self Unfinished* di Xavier Le Roy, performance in cui, invece, l’effetto solitamente percepito non è quello di un'affascinante perdita di distinzione, ma al contrario un’allucinazione sottile, che in questo studio consideriamo emanarsi dall’esauzione dello sguardo, ovvero dalla “noia” dello spettatore. Il lavoro propriocettivo del performer, una forma di attenzione a sé flessibile e persistente, è fondamentale come nelle pratiche analizzate in precedenza. Ciò che fa di questo caso di studio un esempio particolare di composizione è un uso insolito della propriocezione. In primo luogo, quest’ultima si riconferma un dispositivo prismatico, *componibile* accordando all’attenzione intenzionale diverse attività riguardanti il controllo, l’accompagnamento o l’ascolto delle sensazioni che emergono dalla pratica. Come abbiamo anticipato nell’analisi della performance di Ermanna Montanari, si tratta in altri termini di comporre le funzioni inerenti ai chiasmi sensoriali generati da altri ordini di partiture, più generali o basilari. Inoltre, il lavoro performativo di Le Roy permette di comprendere che è possibile dare alla composizione la responsabilità di *modulare* le possibili dinamiche percettive attraverso cui ogni partitura può essere realizzata. In tal modo vengono messe in luce delle modalità di funzionamento differenti o che ripensano quelle tradizionalmente intese come passiva e attiva. La ripresa di *Self Unfinished* nella cornice del progetto « *Rétrospective* » rivela, ad esempio, due modi diversi di declinare una pratica propriocettiva, caratterizzata a un tempo da disposizioni di controllo (del respiro, dell’introiezione del gesto) e inevitabilmente da pratiche di ascolto degli effetti che tale attività produce. Entrambe influenzano il tono corporeo e permettono di percepire una continuità totale, in apparenza non enfatica, nel concatenarsi delle sequenze. Tuttavia, il lavoro percettivo è talmente fine che in due repliche differenti esso può restituirci altrettante diverse modalità del performer di entrare in relazione con la pièce. Una prima versione di questo lavoro induce nel pubblico una finzione o, meglio, un’“allucinazione d’ordinarietà”, la quale sembra essere al cuore del lavoro di sovvertimento percettivo che la pièce propone fin dal debutto. La replica all’interno del progetto « *Rétrospective* », invece, mostra al tempo stesso un atteggiamento più distaccato nei confronti della gestione dell’esecuzione, vale a dire uno sguardo doppiamente *in retrospettiva*, sul lavoro performativo da condurre e sulle implicazioni dell’opera sulla memoria, a livello soggettivo tanto quanto collettivo. In quest’ultimo caso possiamo parlare di presenza all’opera al suo contesto, un aspetto che riguarda la circolazione di *Self Unfinished* nel mercato dello

spettacolo e la sua consacrazione come opera canonica di un'epoca di sperimentazioni. Quella che abbiamo descritto è quindi una pratica capace di scomporre – consapevolmente o no – degli elementi chiave del progetto performativo originario della pièce.

Riguardo al concetto di composizione, il nostro corpus di opere mostra quindi delle pratiche volte a lavorare sulle pieghe non visibili e precedenti l'attuazione del gesto, dilatando il piano d'immanenza di una performance alla dimensione del virtuale – dell'immaginario, del pre-movimento, degli affetti e delle politiche riguardanti la loro messa in circolazione durante e anche al di fuori della situazione spettacolare. Uno sguardo in prospettiva sulle genealogie di queste procedure rivela delle continuità con la *postmodern dance* degli anni Sessanta e anche con le pratiche performative che hanno marcato il sorgere del nuovo teatro nel secondo dopoguerra<sup>6</sup>. L'etica del lavoro di questi artisti è invece l'elemento che li distingue radicalmente dai loro riferimenti e dalle loro fonti. Per mezzo di una poetica forte ed erudita, a ciascuno questi non interessa solo a sviluppare la propria cifra, ma soprattutto definire un territorio di competenza che è a un tempo teorico, pratico e culturalmente situato, vale a dire generato da pratiche "sul campo" e consolidato dai discorsi. In continuità con tale desiderio, si tratta – per questi artisti – di costruire dei dispositivi per elaborare le conoscenze che passano attraverso il corpo, l'esperienza delle sensazioni e il coinvolgimento dell'immaginario, così come competenze di altro genere, anche extra-teatrali ed extra-artistiche.

Così, la ricerca in danza e in teatro si tramuta non solo un laboratorio dello sguardo e della presenza, ma un contesto in cui le ripetizioni, i processi di creazione e le repliche sono sperimentazioni di ordine epistemologico sul rapporto tra la soggettività, la collettività e un piano esistenziale più vasto. Ciò che caratterizza questi progetti che abbiamo scorso, è infine la tendenza a organizzare i propri sistemi di pratiche e di conoscenze, generalmente molto colti, in dispositivi performativi (di messinscena e di trasmissione) che conservano dei tratti di una ritualità<sup>7</sup> "ermetica", cioè le cui basi tecniche ed epistemologiche non sono

---

<sup>6</sup> Danio Manfredini ed Ermanna Montanari si situano più precisamente in un vasto ambito di ricerche attraversato da diverse definizioni, tra cui quella di teatro postdrammatico e quella di Terzo Teatro, introdotta da Eugenio Barba nel suo Manifesto del Terzo Teatro (Belgrado, 1976). Per approfondire, si veda E. Barba, *La canoa di carta: Trattato di Antropologia Teatrale*, Il Mulino, Bologna 1993; E. Barba, N. Savarese, *L'énergie qui danse. L'art secret de l'acteur*, Montpellier, L'Entretemps, 2008 (tit. or., *L'arte segreta dell'attore*, 1996); *Capire il teatro: Lineamenti di una nuova teatrologia*, La Casa Usher, Lucca 1988; M. De Marinis, *Dopo l'età d'oro: L'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione*, in *Seminario sull'attore*, pp. 7-28; M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro: Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013.

<sup>7</sup> Più precisamente, ci siamo riferiti a delle pratiche rituali di danza e riguardanti il corpo femminile, disseminate nei contesti più diversi (dai laboratori di danza alle comunità neopagane), che hanno permesso alle ricerche antropologiche

interamente condivise con gli interpreti e soprattutto con il pubblico, ai quali vengono proposti piuttosto dei sistemi di credenza autoreferenziali.

## Corporeità

Dal latino *corporeitas*, derivante dal termine *corporeus* (corporeo). Per definizione, questo termine esprime la condizione fenomenologica dell'essere-nel-mondo<sup>8</sup> (*Dasein*, secondo la terminologia di Martin Heidegger), ovvero la presenza del corpo al mondo dal punto di vista della sua esperienza vissuta. La fenomenologia di Maurice Merleau-Ponty<sup>9</sup> insiste sul fatto che, così intesa, la corporeità costituisce la sola interfaccia con il mondo e con noi stessi. Di qui, la nozione traduce anche un aspetto del vivente che sfugge a una definizione onnicomprensiva, perché la corporeità dà forma a un fenomeno che oltrepassa e dà forma alla coscienza.

Sul piano fenomenico, pertanto, la corporeità rivela come l'esistenza umana, nel suo svolgersi, sia marcata da un'ambiguità radicale: il corpo è a un tempo un corpo-oggetto – ovvero un'entità fisica discreta – e un soggetto-corpo, ovvero l'entità che *rende soggettiva* una consapevolezza incarnata. Il fenomenologo Michel Bernard riprende le ricerche di Merleau-Ponty, in specie le teorizzazioni sui chiasmi sensoriali come configurazioni fondamentali delle modalità percettive, radicalizzando la questione dell'irriducibilità della corporeità nel suo rapporto con l'ambiente. Soprattutto a fronte dell'esperienza del gesto danzato, questo concetto rappresenta per Bernard un *anti-corpo*, una nozione che non soltanto resiste alla dicotomia cartesiana tra corpo e mente, ma che è anche irriducibile ai modelli o alle semplificazioni metaforiche che il pensiero moderno e contemporaneo

---

(e in ambito coreutico) di ripensare le modalità per cui la forma rituale si declina nella società industrializzata contemporanea, più comunemente chiamata euro-americana o occidentale. Si veda M. Hauseman, *Qu'est-ce qu'un rituel?*, « L'autre. Cliniques, cultures et sociétés », n° 3, vol. 3, 2002 pp. 533-538 (pp. 533-534). M. Hauseman, *Des rituels contemporains de première menstruation*, « Ethnologie française », 2010 n.1 Vol. 40, p. 57-66, consultato sul sito della Rivista: <http://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2010-1-page-57.htm>. (Ultimo accesso: 24 gennaio 2017); M. Houseman, M. Mazzella Di Bosco, E. Thibault, *Renaitre à soi-même. Pratiques de danse rituelle en Occident contemporain*, « Terrain. Anthropologie & sciences humaines », n° 66, ottobre 2016, pp. 62-85, consultato sul sito della Rivista: <http://terrain.revues.org/15974>. (Dernier accès: 23 janvier 2017). Abbiamo incrociato queste ricerche nel capitolo dedicato a Déperdition di Myriam Gourfink.

<sup>8</sup> Estratto della definizione presente in *Universo del Corpo – Enciclopedia Treccani* (1999), consultata sul sito dell'Enciclopedia Treccani : [http://www.treccani.it/enciclopedia/corporeita\\_\(Universo-del-Corpo\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/corporeita_(Universo-del-Corpo)/). (Ultimo accesso: 1 febbraio 2017). Si veda anche la definizione del Dictionnaire de français Larousse, consultato sul sito Larousse.fr : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/corporéité/19401?q=corporéité#19290>. (Ultimo accesso : 1 febbraio 2017).

<sup>9</sup> Nel corso di questo studio, ci siamo riferiti soprattutto a M. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, Presses Universitaires de France, Paris 1942. ; M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, Gallimard, Paris 1945 ; M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible, suivi de notes de travail*, éd. par C. Lefort, Gallimard, Paris [1964] 1979.

hanno prodotto sul corpo<sup>10</sup>. È dunque utile precisare quale eredità teorica e politica le pratiche corporee adottate dai nostri artisti condividono con un più ampio campo di sperimentazioni.

Soprattutto dalla seconda metà del xx secolo, il dibattito sullo statuto del corpo diventa centrale e si fa prima di tutto esplicitamente politico, tanto quanto estetico. Dagli anni Sessanta, la critica ai modelli corporei dominanti viene estesa alle norme e ai biopoteri che li informano e comporta l'invenzione, o la sostanziale diffusione e la teorizzazione di un insieme di pratiche il cui utilizzo è motivato da un'opposizione al progetto capitalista di ridurre i corpi in oggetti di consumo (fuori scena come in scena.) Queste pratiche sono per lo più non coreutiche, oppure concepite sulla base di un progetto di democratizzazione della danza. Esse approcciano la pratica del gesto, così come della cura del corpo, come strumenti di esplorazione delle potenzialità affettive e di movimento della corporeità, rimarcando le implicazioni filosoficamente e politicamente sovversive di questo genere di soggettivazioni. Parliamo, in questo caso, di una generazione di pensatori e praticanti che riscopre anche – al di fuori del contesto di creazione artistica in senso stretto – pratiche come lo yoga, le arti marziali e le tecniche di meditazione.

Nel contesto culturale influenzato dall'industrializzazione e dal pensiero capitalistico sono tuttavia le pratiche somatiche a rivendicare, attraverso le teorizzazioni di Thomas Hanna, la paternità di una rivoluzione politica ed eto-ecologica incentrata sul corpo "vissuto in prima persona", un'entità sensibile e senziente definita con il termine greco *soma*<sup>11</sup>. Così inteso, in questa fase germinale della Somatica (*Somatics*), il soma sembra divenire il paradigma corporeo anti-normativo per eccellenza. Dagli anni Novanta, invece, le nuove generazioni di ricercatori e praticanti hanno intrapreso una rilettura delle formulazioni delle pratiche e delle ideologie del corpo formulate dai fondatori, così come nel pensiero di Hanna<sup>12</sup>. Essendo da un lato evidente una certa postura essenzialista e, dall'altro, il limite posto dai modelli vitalisti o rigidamente funzionali concepiti in precedenza, è stata

---

<sup>10</sup> Si vedano rispettivamente M. Bernard, *De la corporéité comme « anticorps » ou de la subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de « corps »*, in M. Bernard, *De la création chorégraphique*, CND, Pantin 2001, pp. 17-24 et M. Bernard, *Essai d'analyse du concept d'organisme, du concept d'organisme. Ses implications philosophiques où épistémologiques et conséquences dans les discours et la pratique de la danse*, in M. Bernard, *De la création chorégraphique*, cit., pp. 25-77 (p. 51).

<sup>11</sup>T. Hanna, *Bodies in Revolt. A Primer in Somatic Thinking*, Free Person Press, Novato (CA), 1970. Per un approccio critico ai suoi modelli corporei, si veda M. De Giorgi, *Shaping the Living Body. Paradigms of soma and authority in Thomas Hanna's writings*, « Brazilian Journal of Presence Studies », n°1, vol. 5, gennaio-aprile 2015, pp. 54-84, consultato sul sito della Rivista: <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/47458/32510>. (Ultimo accesso: 9 gennaio 2017).

<sup>12</sup> Una bibliografia focalizzata su questo approccio critico ed epistemologico viene fornita nel primo capitolo della tesi, insieme ai riferimenti sugli studi epistemologici sulle pratiche somatiche (si veda la nota 25). Une bibliographie centrée sur cette approche critique et épistémologique est donnée dans le première chapitre de la thèse, dans le cadre des références sur les études épistémologiques sur les pratiques somatiques, (voir la note 25).

stimolata da questi autori un'indagine delle pieghe infinitesimali, in apparenza inesprimibili, delle esperienze di sensazione nelle pratiche somatiche. Così, più di recente, le indagini fenomenologiche sulle esperienze di soggettivazione nelle pratiche somatiche e in danza sembrano confermare la posizione di Bernard e persino spingersi oltre: la corporeità non sarebbe una nozione da applicare alla dimensione strettamente somato-anatomica del corpo, né a un'estetica organicista. Piuttosto la corporeità, in quanto piega di una coscienza incorporata, perennemente problematica e in divenire, porrebbe essa stessa le basi per ripensare lo statuto della soggettività in quanto fenomeno di apertura sfaccettata, chiasmatica, compartecipe di un'ecosistema interno tanto quanto di uno esterno<sup>13</sup>.

Come avviene nelle pratiche somatiche – e, in molti casi, in continuità diretta con queste ultime –, le pratiche del gesto e della composizione che abbiamo incontrato nel corso della nostra indagine sembrano attribuire un'estrema importanza alla sperimentazione dei potenziali fisici e percettivi del corpo, inteso come entità vissuta in prima persona. Nell'assumersi in modo radicale la responsabilità dei valori epistemologici di questa pratica, l'etica e le strategie di creazione si trasformano.

Per Danio Manfredini, l'intimo rapporto tra attore e personaggio cambia dinamica: le componenti immaginative e le suggestioni sensoriali che emergono dalla pratica sono mantenute presenti alla coscienza per una gran parte a monte della loro organizzazione in partiture e successivamente in figure drammatiche. In altri termini, la loro fissazione è parzialmente trattenuta, avvenendo all'interno di griglie o dispositivi che strutturano l'improvvisazione rivolgendosi alla dimensione virtuale, ossia potenziale, del gesto e non a quella attuale (in altre parole, l'azione). Per Ermanna Montanari, la materia di Alcina è innanzitutto una massa sonora, una vocalizzazione del respiro proveniente dal proprio corpo, ma al tempo stesso un'entità altra rispetto alla propria soggettività ordinaria. Questo posizionamento di ordine poetico è sostenuto dall'esperienza sedimentatasi durante la pratica. In tal modo esso è realmente incorporato e plasma la corporeità dell'artista non soltanto sul piano dell'immaginario, ma anche nel tono muscolare e degli stati corporei che l'attraversano.

In Virgilio Sieni, invece, la corporeità è intesa in modo più funzionale, come insieme dei potenziali cinetici intrinseci alle strutture del corpo. Tale considerazione è trasversale rispetto alle competenze tecniche e alle abilità sensori-motrici di ciascun interprete, che

---

<sup>13</sup>Si veda C. Bottiglieri, *Bodily semblances, temporary dwellings: somatic moulding of spaces and subjectivities*, in Nanopolitics group – P. Plotegher, M. Zechner, B. Rübner Hansen (a cura di), *nanopolitics handbook*, Minor Composition, Wivenhoe-New York-Port Watson 2013 (pp. 119-141), consultata in una versione elettronica sul sito Paris 8 Danse (pp. 1-13) : [www.danse.univ-paris8.fr](http://www.danse.univ-paris8.fr). (Ultimo accesso: 2 febbraio 2017). Per una prospettiva storica della percezione di sé, si veda G. Vigarello, *Le sentiment de soi. Histoire de la perception du corps – XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Seuil, Paris 2014.

vengono intese come tratti specifici di un sistema dotato, in ogni caso, di coerenza e integrità proprie. Tuttavia la corporeità non è soltanto una questione fisica, per il coreografo. Nelle strutture anatomiche, psichiche e percettive si trova anche la sedimentazione di evoluzioni soggettive e collettive. Più precisamente, le strutture visibili e invisibili che danno forma a una coscienza incarnata sono ontogenicamente e filogeneticamente plasmate dagli effetti della storia della civilizzazione. Di qui si sviluppa la poetica dell'origine e della trasmissione del gesto, che il coreografo descrive come pratiche rispettivamente "archeologiche" e di apprendimento di particolari forme di conoscenza e di appartenenza geo-affettiva a un dato contesto. La corporeità di un danzatore – soprattutto degli amatori coinvolti sul posto in concomitanza con i suoi progetti coreografici, tra cui *Visitation Marseille Nord* e *Agorà TUTTI* – è capace di dare forma, attraverso la danza e in particolare un luogo, a dei conglomerati di spazi, di luoghi comuni, di relazioni e di gestualità che donano forma alla città, alla *polis*.

Per quanto riguarda la poetica di Myriam Gourfink, la corporeità indica un'entità essenzialmente composta di sensazioni, ovvero le forze da cui emergerebbe l'intenzionalità che a sua volta le accende e le mobilita. Da tale poetica viene la concezione della presenza come maestria estrema dell'auto-afezione, una pratica che implica l'uso delle sensazioni sulla base di una dissociazione tra l'attività o la "volontà" di percepire e quella di ricevere, di accogliere, di dare ascolto a ciò che si manifesta sull'istante. In *Déperdition*, così come in alte creazioni della coreografa, al centro della questione vi è la strutturazione di questa pratica di percezione in modo tale che i suoi effetti si estendano su tutti i partecipanti, provocando così un'auto-afezione "imprevista" negli spettatori. In virtù di dinamiche che richiamano la performance di Ermanna Montanari, seguendo una sorta di etica della prossimità radicale, il coinvolgimento dello spettatore è totale. Esso passa per una connessione cinestetica intensificata da un'ambiente semi-oscuro e, soprattutto, dalle vibrazioni sonore. Benché al posto della violenza del monologo del Teatro delle Albe, in *Déperdition* troviamo un'esperienza di afezione più graduale, che valorizza la spazialità nella performance, in entrambi i casi il fine ultimo della pièce sembra essere la realizzazione di un'unica corporeità, che ingloba le singole coscienze, i corpi e gli oggetti implicati nella situazione performativa.

Xavier Le Roy ci mostra invece un lavoro in negativo sulla connessione cinestetica, trattenendo deliberatamente gli aspetti immaginari e di movimento che compongono il gesto all'interno dei propri limiti fisici. Di conseguenza, al primo sguardo, il corpo, la presenza e la corporeità di Le Roy sembrano coincidere. In tal senso, soprattutto nella

cornice di « *Rétrospective* », il performer sembra incarnare una finzione di neutralità, o di presenza immediata, che la performance e la danza postmoderna hanno rivendicato nel corso degli anni Sessanta e Settanta<sup>14</sup>. Un'osservazione più ravvicinata, resistente alle allucinazioni che la finzione di neutralità produce in *Self Unfinished*, permette di scorgere gli sforzi e gli effetti del controllo del gesto – di per sé già intuibile dall'uniformità del tono muscolare e del ritmo per tutta la durata della performance – come minuscole increspature sui contorni del suo corpo, dei micromovimenti che si proiettano verso il corpo fisico e non nello spazio circostante. Queste increspature contribuiscono a creare le anamorfosi del corpo – generalmente definite “allucinazioni” o “mostri” – che hanno reso celebre la pièce. Tuttavia la loro consistenza posturale è in continuità totale – e non in controtendenza – con le attività apparentemente più ordinarie, tra cui la marcia e l'azione di sedersi davanti a un tavolo.

Così, le nostre analisi ci dimostrano che, nonostante le apparenze, la corporeità è un fenomeno che non riguarda se non in parte la conformazione *visibile* del corpo danzante. Essa partecipa in primo luogo all'organizzazione delle forze e delle dinamiche di affezione che precedono, o sfuggono alla cristallizzazione formale di un corpo.

### Politica degli affetti

Affetto: dal lat. *affectus -us*, der. di *afficere* "impressionare". [stato di coinvolgimento sentimentale particolarmente intenso, moto dell'animo] [...] che trae energia dagli istinti, e s'acuisce sotto l'impulso di cause atte a commuovere l'animo. [...] <sup>15</sup>.

Processo di rilascio d'energia pulsionale che costituisce una delle due manifestazioni fondamentali della pulsione, di cui l'altra è la rappresentazione<sup>16</sup>.

Affezione: *affectio-onis*, derivé d'*afficere* [...]. In senso generico, ogni fenomeno passivo della coscienza<sup>17</sup>.

Secondo Aristotele, qualità che consiste in una modificazione transitoria di un soggetto, proveniente da causa esterna o interna<sup>18</sup>.

---

<sup>14</sup> Si veda I. Ginot, *Sul comune pedestre*, cit..

<sup>15</sup> Estratto delle definizioni del Vocabolario Treccani online: <http://www.treccani.it/vocabolario/affetto1/>. <http://www.treccani.it/vocabolario/affetto2/>. (Ultimo accesso: 4 febbraio 2017).

<sup>16</sup> « Processus de décharge de l'énergie pulsionnelle qui constitue l'une des deux manifestations fondamentales de la pulsion, l'autre étant la représentation. » Estratto della definizione del Dictionnaire Français Larousse online: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/affect/1409>. (Ultimo accesso: 4 febbraio 2017). Traduzione personale.

<sup>17</sup> Estratto della definizione del Vocabolario Treccani online: <http://www.treccani.it/vocabolario/affezione/>. (Ultimo accesso: 4 febbraio 2017).

<sup>18</sup> « Chez Aristote, qualité qui est une modification transitoire d'un sujet, provenant d'une cause externe ou interne. » Estratto della definizione del Dictionnaire Français Larousse online: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/affection/1423?q=affection#1420>. (Ultimo accesso: 4 febbraio 2017). Traduzione personale.

Nell'opinione comune, così come nel pensiero filosofico, la nozione di affetto fluttua tra uno statuto che ricalca la dimensione emozionale e quello di una trasformazione qualitativa dei corpi. In questo studio, alla luce della nozione di presenza, abbiamo visto come sia piuttosto a quest'ultimo significato che la nostra definizione deve tendere, se intendiamo collegarla ai fenomeni percettivi che non si limitano a una concezione identitaria e autobiografica della soggettività. ~~Tuttavia, se così~~ Abbiamo così distinto nettamente l'affetto dall'emozione, considerando quest'ultima come la determinazione di un'esperienza sensibile secondo convenzioni linguistiche, culturali e in qualche modo interiorizzate biograficamente. L'affetto invece dà nome a un risvolto pulsionale o, per meglio dire, a una forza pre-identitaria che abita e anima l'esistente. Come per lo sguardo, la questione sollevata dalla fluidità delle definizioni correnti è piuttosto quella dei modelli di soggettività cui si fa implicitamente o esplicitamente riferimento, e in misura minore quella di operare una distinzione netta tra il territorio delle sensazioni e quello delle emozioni. In tal modo il nostro discorso, nella cornice delle pratiche della presenza, deve concentrarsi sul ruolo fondamentale svolto dall'uso delle sensazioni (proprie, o degli altri partecipanti) nella creazione delle figurazioni, i frutti di un lavoro compositivo e metodico sulle sensazioni e sulla corporeità. Questa prospettiva sulle "pratiche di affezione" richiederebbe di essere sviluppata in ricerche future, esplorando l'evoluzione storica dello stretto legame che intercorre tra sistemi socio-economici e quella che abbiamo chiamato politica degli affetti – della quale, così come abbiamo visto per la soggettività, la relazione teatrale si rivela un laboratorio di sperimentazione<sup>19</sup>. La nozione di affetto è qui intesa in termini di forza o rilascio energetico che s'inscrive nella vasta dimensione delle dinamiche esistenziali attraverso i fenomeni di sensazione. Questo principio energetico è autonomo perché partecipa del virtuale e dell'attuale all'interno del piano d'immanenza<sup>20</sup>. Esso

---

<sup>19</sup> Su questo argomento si veda innanzitutto B. Massumi, *The Politics of Affect*, Polity Press, Cambridge-Malden 2015. In generale, dagli anni Duemila, Brian Massumi ed Erin Manning hanno lavorato spesso insieme sulla questione degli affetti e delle loro implicazioni politiche a livello micro- tanto quanto macroscopico. Si veda inoltre B. Latour, E. Manning, B. Massumi, *Les baleines et la forêt amazonienne Gabriel Tarde et la cosmopolitique, Entrevue avec Bruno Latour*, 24 novembre 2008, « Inflexions : A journal for research creation », n° 3, ottobre 2009, pp. 69-94, consultato sul sito della Rivista: [http://www.inflexions.org/n3\\_latour\\_fr.html](http://www.inflexions.org/n3_latour_fr.html). (Ultimo accesso: 6 février 2017). Per approfondire la prospettiva storica dal pensiero di Gabriel Tarde, Pour approfondir la perspective historique à partir de la pensée de Gabriel Tarde, si veda M. Lazzarato, *Puissances de l'invention. La psychologie économique de Gabriel Tarde contre l'économie politique*, Les empêcheurs de penser en rond, Paris 2001; Y. Citton, *Esquisse d'une économie politique des affects*. Dans Y. Citton, F. Lordon (a cura di), *Spinoza et les sciences sociales : de la puissance de la multitude à l'économie des affects*, Éditions Amsterdam, Paris 2008, pp. 45-123.

<sup>20</sup> Riassumiamo così le proposte di Massumi e di Manning che si possono individuare in B. Massumi, *The Autonomy of Affect*, « Cultural Critique », n° 31, automne 1995, pp. 83-109 ; B. Massumi, *The Politics of Affect*, cit. ; E. Manning, *Politics of Touch : Sense, Movement, Sovereignty*, Minnesota University Press, Minneapolis-London 2007. Abbiamo

dona forma alle esperienze d'affezione, che qui traducono il risvolto attuale dell'affetto, il principio di soggettivazione dell'esperienza delle sensazioni al di qua della loro "cristallizzazione" nella forma di emozioni. Anche in questo impianto, tuttavia, la nostra concezione degli affetti non può prescindere dai dispositivi e dai poteri che ne generano il loro particolar modo di circolare, costituendo le premesse e i vincoli attraverso i quali i fenomeni, tra cui la presenza, si rendono percepibili. In effetti, una certa modalità di convocare e di mobilitare le sensazioni (affetti e percetti) è, lo abbiamo sostenuto più volte, alla base delle pratiche performative inscritte nei progetti compositivi del nostro corpus di artisti. In dialogo con altre strategie che influenzano lo sguardo e i sistemi di credenza, queste pratiche d'affezione partecipano in tutto e per tutto alla costruzione di una ricezione il più coerente, accogliente e talvolta persino docile possibile nei confronti delle poetiche degli artisti, posto che un potenziale di resistenza o semplicemente di disaccordo è generalmente realizzabile, dallo spettatore, in qualunque contesto performativo così come relazionale. Riprendendo le considerazioni di Jacques Rancière, di qui si rende evidente la continuità delle norme e degli ordinamenti politici del campo sociale e di quello artistico<sup>21</sup>. L'opera d'arte, in quanto tale, trova necessariamente le proprie strategie di relazione e di affezione in un territorio comune; le sue responsabilità etiche e politiche sono le stesse di qualunque altro dispositivo di potere, di resistenza o di collaborazione di cui facciamo esperienza fuori scena. Così, non potremmo parlare dell'interesse suscitato da *Self Unfinished* di Xavier Le Roy "in nome" della nozione di presenza, senza legarlo agli effetti che la circolazione dell'opera produce sui gesti; né del ruolo svolto dalle sperimentazioni nell'ambito delle scienze cognitive nella legittimazione "scientifica" della ricerca di Myriam Gourfink. Per altri versi, la prospettiva antropologica e umanistica di Virgilio Sieni non solo rappresenta una cifra stilistica distintiva, ma permette anche al coreografo di promuovere le performance realizzate negli spazi urbani attraverso una prospettiva unificante, che si concretizza nei suoi progetti pluriennali e nell'Accademia sull'arte del gesto che ne è l'incubatore. Infine, le ricerche teatrali di Danio Manfredini e di Ermanna Montanari acquistano una coerenza più profonda con la loro personale postura etica nel momento in cui vi si scorge il dialogo da un lato con la frequentazione dei margini degli spazi urbani – tra cui i centri sociali e di salute mentale della città di Milano – e, dall'altro, con il senso di appartenenza e di affinità verso le culture minoritarie (che si

---

anche citato il loro riferimento primario, la filosofia di Gilles Deleuze e Félix Guattari. Si veda G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* Editions de Minuit, Paris 1991; F. Guattari, *Ritournelles et affects existentiels*, in « Chimères », n°10, hiver 1990, pp. 1-15, consultato sul sito della Rivista: [http://www.revue-chimeres.fr/drupal\\_chimeres/files/07chi03.pdf](http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/07chi03.pdf). (Ultimo accesso: 10 ottobre 2015).

<sup>21</sup>Si veda J. Rancière, *Le partage du sensible*, La Fabrique, Paris 2000.

estendono dal quartiere di Scampia, nella periferia di Napoli, al Senegal), il cui rapporto con i sistemi politici, economici e culturali dominanti influenza enormemente la concezione e la struttura dell'opera.

## Presenza

Dal lat. *praesentia*, der. di *praesens -entis* 'presente'. [...] Il fatto di essere presente in un determinato luogo, o di intervenire, di assistere a qualche cosa [...]. In filosofia, *p. dell'io a sé stesso*, consapevolezza di sé, detta più propriam. *Autocoscienza* [...] Con riferimento a cose materiali, anche nel linguaggio scient. e tecn., ne indica semplicemente l'esistenza, spesso controllata sperimentalmente, in un determinato luogo [...]. Aspetto esteriore, modo di presentarsi di una persona [...]. Con riferimento a un attore, o in genere a persona di spettacolo, la sua capacità di imporsi sulla scena<sup>22</sup>.

Per qualcuno o qualcosa, il fatto di trovarsi fisicamente, concretamente in un determinato luogo, in opposizione ad assenza; [...] Impresione che si dà di esserci, nel momento in cui non lo si è più; [...] Qualità di un attore che, in virtù del suo talento, s'impone sul pubblico, qualità di qualcuno la cui personalità esercita un'attrazione potente, un irraggiamento.

<sup>23</sup>

Benché tale descrizione etimologica non sia in nessun modo esaustiva, la compartecipazione fondamentale del mondo del teatro e – al secondo posto per ordine d'importanza – delle scienze nella definizione della presenza è di per sé un chiaro indizio del suo statuto nei discorsi comuni così come, in buona parte, nelle ricerche dei teorici specializzati. In breve, per quanto riguarda l'aspetto sensoriale, strettamente estetico, l'essere presenti al mondo (una condizione che abbiamo visto coincidere con la dimensione esistenziale della corporeità), pare una questione da risolvere attraverso i dispositivi scenici, una sorta di macchine o di laboratori dell'epifania. D'altra parte, in risposta a un bisogno per nulla ininfluenza di *provare l'esistenza* di ciò che i sensi ci dicono, la scienza diventa per l'opinione comune la disciplina (o *un'idea* di disciplina)

---

<sup>22</sup> Estratto della definizione del Vocabolario Treccani online: <http://www.treccani.it/vocabolario/presenza/>. (Ultimo accesso: 1 febbraio 2017).

<sup>23</sup> « Fait pour quelqu'un, quelque chose de se trouver physiquement, matériellement en un lieu déterminé, par opposition à absence; [...] Impression donnée d'être là, alors qu'on ne l'est plus ; [...] Qualité d'un acteur qui, par son talent, s'impose au public, qualité de quelqu'un dont la personnalité exerce un puissant attrait, un rayonnement. » Estratto della definizione del Dictionnaire Français Larousse online: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/présence/63686?q=présence#62969>. (Ultimo accesso: 1 febbraio 2017). Traduzione personale.

sufficientemente valida per avvalorare la realtà oggettiva e inconfutabile di un corpo, o di una presenza. Questa nozione si conferma così portatrice raffinata d'istanze culturali, posta più precisamente all'intersezione tra la storia culturale di due tipi di sguardo – e di soggettività<sup>24</sup>. Tradizionalmente, vi sarebbe una forma di sguardo soggettiva o, per meglio dire, soggettivata, che si focalizza sulle presunte qualità immateriali della presenza, e un'altra, meno interessata alla messa in questione di questo fenomeno che dal suo uso al fine di riconoscere (o meno) a livello ontologico una qualsiasi entità o corpo discreto. Questo riconoscimento sarebbe funzionale alla determinazione di un concatenamento di azioni ed eventi, attuali e causali, di cui gli esseri umani e altri generi di attori sarebbero responsabili, oppure ai quali essi sarebbero assoggettati. Questa panoramica potrebbe fungere da riassunto – estremamente succinto – anche degli sviluppi dei discorsi estetici e ontologici su “la presenza” che abbiamo rintracciato negli studi attuali in campo teatrale e performativo. Trovano origine in questi sguardi le modalità o le dinamiche per cui la presenza – un fenomeno di sensazione identificabile, qui come finzione o artificio (*fiction*) relativo ai dispositivi e alle arti della scena – si trasforma in qualcosa di più di un oggetto sensibile. La presenza diventa, in effetti, un'estetica e quindi un'ideologia della scena, dell'opera, della composizione, dei corpi “performanti” che incontriamo, rinviando per forza di cose a dei sistemi di norme, di valori e di credenze politicamente connotati.

Per mettere in luce questo rapporto tra estetica, conoscenze e poteri, abbiamo pertanto declinato la questione della presenza in due direzioni. La prima consiste nella lettura del fenomeno alla luce delle pratiche performative e compositive che lavorano sulla dimensione qualitativa dell'esperienza estetica. La seconda consiste nel sottolineare l'importanza dello sguardo dello spettatore-teorico nella concettualizzazione di tale nozione. In effetti, è proprio l'esperienza nelle vesti di spettatori, destinatari per eccellenza dei fenomeni estetici qui chiamati figurazioni, a motivare negli studiosi un certo uso del termine “presenza”. Abbiamo individuato il carattere prima di tutto gestuale di queste figurazioni, vale a dire performativo e facente parte di una pratica corporea. Quest'ultima è focalizzata sulla percezione e spesso si organizza, a livello compositivo, attraverso diversi ordini di griglie e di attività che regolano gli effetti di una serie d'improvvisazioni, o di altre pratiche incentrate sulla solidità del processo, più che sulla fissazione delle forme. Se questi due aspetti vengono trattati altrove (si vedano rispettivamente la voce “corporeità” e “composizione”), analizzando il lavoro dei nostri artisti abbiamo anche individuato delle relazioni complesse e molteplici tra questo tipo di pratiche, in cui la nozione di presenza si

---

<sup>24</sup> Ne abbiamo discusso alla fine della prima parte della tesi.

deve intendere piuttosto al plurale. Si tratta delle ecologie di relazioni intercorporee tanto quanto mediate dal discorso, di democratizzazione della pratica così come di riaffermazione dell'autorità dell'artista. Tutte queste ecologie rinviano in qualche modo alle pratiche di presenza a sé, di messa in scena e all'opera di relazioni incentrate sulla connessione affettiva; inoltre, esse riguardano il legame tra l'opera, ovvero la messinscena, con il contesto. Esse permettono al gesto e alla percezione di svolgere delle funzioni, di organizzare delle dinamiche politiche-ed-estetiche differenti anche nello stesso processo di creazione, oppure nella ripresa della stessa opera. In tal modo abbiamo potuto individuare delle estensioni degli aspetti legati alla presenza – non riducibili al solo carisma dell'artista, né a quello di un'opera, e nemmeno semplicemente a un'alterità “auratica” – persino nel tipo di relazione che un'opera, il suo creatore e i suoi interpreti innescano con il contesto performativo. Quest'ultimo, beninteso, si estende dallo spazio teatrale (*Il Principe Amleto, Ouverture Alcina, Déperdition*), o da un contesto particolare (*Visitation Marseille, Agorà Tutti*), finanche a un circuito di produzione su scala internazionale (*Self Unfinished* in « *Rétrospective* »).

## Sguardo

Se si considera la presenza come una pratica, specialmente nella relazione spettacolare lo sguardo si dimostra, secondo i casi, una postura o un gesto, non una mera attività di ricezione o di constatazione dei fatti. Lo sguardo non è dunque semplicemente un'attività meccanica, né legata soltanto alla vista<sup>25</sup>. La pratica dello sguardo implica sempre delle forme d'intenzionalità, il rapporto con l'immaginario “creativo” e quello della memoria, e anche l'organizzazione del corpo, del tono muscolare e di tutti quegli stati infinitesimali che rientrano nell'esperienza percettiva del momento. Lo sguardo è anche responsabile della selezione di un punto di vista, letterale e concettuale, sull'opera, vale a dire della parzialità che precede l'organizzazione di ogni discorso (si vedano le due forme di sguardo menzionate nella sezione *Presenza*). Abbiamo visto come, soprattutto riguardo alle teorizzazioni sulla presenza e sui suoi effetti, lo sguardo assume il più delle volte il ruolo di grande innominato, talvolta nascosto da tendenze normative insite nelle definizioni, oppure in conseguenza dell'adozione di una presunta neutralità “accademica”, o di ordine

---

<sup>25</sup> Aspetto su cui si concentrano le definizioni correnti del Vocabolario Treccani <http://www.treccani.it/vocabolario/sguardo/> e del Dictionnaire français Larousse: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/regard/67592?q=regard#66834>. (Ultimo accesso: 5 febbraio 2017).

scientifico. Tutti questi tipi di discorsi e di sguardi non hanno nulla a che vedere con la concretezza del fenomeno che studiano, ma piuttosto con la legittimazione delle esperienze di sensazione vissute personalmente e che motivano il desiderio di definirle da un punto di vista concettuale.

Questa non è che la riproposizione di un dibattito che ha animato il pensiero moderno e contemporaneo riguardo alle modalità di descrivere le esperienze legate ai sensi e al corpo, da un lato, e dall'altro riguardo alla soggettività che a un tempo partecipa all'indagine e all'oggetto indagato. Le esperienze delle opere del nostro corpus definiscono quelle che abbiamo chiamato figurazioni della presenza essenzialmente in conseguenza a tale prospettiva storico-culturale. Posto di fronte all'opera che lavora principalmente sulla percezione e sugli affetti, lo sguardo si fa per forza di cose prismatico; si carica di funzioni legate all'accordo e alla proiezione percettiva così come all'interpretazione, alla resistenza, alla soggettivazione e all'emancipazione a fronte di ciò che viene percepito. In alternativa, lo sguardo resta stupefatto, è reso docile per autorevolezza o per "seduzione", inibendo le dinamiche di soggettivazione dell'esperienza, che tendono generalmente a una differenziazione, a un disaccordo<sup>26</sup>.

Quando, dunque, le funzioni, modalità e modulazioni dello sguardo si confermano plurali, siamo posti generalmente di fronte a una distanziamento dai modelli di soggettività incentrati sull'"io" e sull'identità. Attraverso la composizione, l'opera fa dello sguardo il dispositivo validante i modelli normati, oppure il dispositivo che emancipa lo spettatore da questi ultimi. Tuttavia l'opera può allo stesso modo essere volta a instaurare un proprio regime di ricezione: abbiamo visto, infatti, che questo è un aspetto fondamentale in tutte le opere e pratiche performative che abbiamo analizzato. Il ricorso alla costruzione di un regime di ricezione fa effettivamente parte delle strategie di legittimazione che gli artisti mettono in gioco, confrontandosi con i circuiti di creazione e di distribuzione che contribuiscono a segnare la fortuna delle opere. Alcuni artisti ricorrono a un accecamento dello sguardo (Myriam Gourfink, Ermanna Montanari), altri alla sua esaurizione (Xavier Le Roy). Altri ancora lavorano piuttosto sull'immaginario che circonda l'opera così come sulla costruzione, in sede di prove o di laboratorio, di sistemi di conoscenze e d'immaginari poetici strettamente intrecciati, che influiscono su, e spesso allineano la convinzione, e quindi l'intenzionalità e la qualità gestuale degli interpreti (Danio Manfredini, Virgilio Sieni). Al centro delle pratiche e delle figurazioni della presenza, quindi, non basta parlare di

---

<sup>26</sup> Un concetto chiave nella concezione di democrazia che Erin Manning riprende da Jacques Rancière, in *Politics of Touch*, cit., p. XVII.

modelli normati o devianti; si rende ugualmente necessario incrociare questo genere di questione con le intenzioni dell'artista riguardo allo scopo dell'organizzazione di uno sguardo deviante: in relazione a quali norme esso si fa "altro"? Quali tipi di strumenti offre, questo sguardo, allo spettatore per permettergli di appropriarsi, o di criticare l'opera stessa? Cogliere le intenzioni dietro l'utilizzo della composizione come dispositivo di riconfigurazione dello sguardo permette allora di comprendere qual è il ruolo dello spettatore all'interno della relazione palco-platea e, di lì, quali sono i limiti e i potenziali di un'opera, soprattutto a fronte del contesto artistico che ne permette il consumo – un gesto che a sua volta trasforma fisicamente la pièce, le sue apparenze e le sue capacità di affezione (Xavier Le Roy).

### Tecnica e tecnicità

Tecnica : Insieme delle norme su cui è fondata la pratica di un'arte, di una professione o di una qualsiasi attività, non soltanto manuale ma anche strettamente intellettuale [...]. In senso astratto e generico, l'insieme di attività pratiche basate su norme acquisite empiricamente, o sulla tradizione, o sull'applicazione di conoscenze scientifiche, che sono o sono state proprie di una data situazione [...]. [S]oggetta a evoluzione storica, soprattutto nel mondo occidentale, è caratterizzata da un insieme di relazioni reciproche, in base alle quali ha senso parlare di *sistemi tecnici* a cui corrispondono diversi livelli di capacità produttive e realizzative<sup>27</sup>.

Per i Greci τέχνη è in generale la capacità pratica di operare per raggiungere un dato fine, in quanto basata sulla conoscenza ed esperienza del modo in cui è possibile raggiungerlo [...]. Nel concetto di 'tecnica' viene infatti a riversarsi quanto nell'antica τέχνη e *ars* dell'artista era propriamente pratico-strumentale, e insieme basato su esperienza conoscitiva e non su immediata ispirazione e genialità. [...] [D]onde il vario modo di valutare la tecnica stessa come 'antecedente' o come 'strumento' dell'effettiva realizzazione estetica [ovvero secondo una] comprensività ancora indifferenziata rispetto alla posteriore distinzione della teoria dalla pratica<sup>28</sup>.

Nel momento in cui le pratiche compositive del nostro corpus di opere, benché eterogenee, estendono tutte il loro territorio nelle pieghe del micromovimento e delle sensazioni, le competenze tecniche che esse richiedono fanno lo stesso. Se la tecnica è considerabile come dispositivo protesico del corpo e dei sensi, che comporta spesso un'estensione oltre i limiti fisici, è necessario considerare allo stesso modo i dispositivi tecnici, gli strumenti compositivi. Di qui, la corporeità si rivela come interfaccia esfoliante,

---

<sup>27</sup> Estratto della definizione del Vocabolario Treccani online: <http://www.treccani.it/vocabolario/tecnica/>. (Ultimo accesso: 2 febbraio 2017).

<sup>28</sup> Estratto della definizione dell'Enciclopedia tecnica Treccani online: [http://www.treccani.it/enciclopedia/tecnica\\_res-b1fd3667-8bb7-11dc-8e9d-0016357eee51\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/tecnica_res-b1fd3667-8bb7-11dc-8e9d-0016357eee51_(Enciclopedia-Italiana)/). (Ultimo accesso: 17 febbraio 2017).

un ecosistema che dispone di un certo grado di densità e pertanto di limitazioni fisiche – siano queste i contorni, o piuttosto i potenziali articolari e percettivi del corpo anatomico –, ma al tempo stesso esteso in, e a sua volta produttore di, una porzione dinamica di territorio. Carrie Noland – l’abbiamo visto – parla in termini simili di tecnicità, una condizione e una qualità “originaria” del corpo<sup>29</sup>, nel senso che essa ne realizza il continuo generarsi, un gesto di *divenire-altro* che opera sui piani più basilari dell’esistenza, così come sui virtuosismi del sensibile di cui fa parte la relazione teatrale. Questa idea di tecnica si aggancia, quindi, al livello di determinazione più fondamentale, all’attività che produce la corporeità come entità. Allo stesso tempo, la rintracciamo in tutte le dinamiche d’iscrizione che rientrano in tipi di pratiche più complesse, specializzate e condivisibili. Le seconde non sarebbero delle conseguenze, né delle semplici rappresentazioni delle prime, bensì delle amplificazioni.

Nei nostri casi di studio, abbiamo osservato delle tecniche iscritte in questo tipo di prospettiva, vale a dire quelle che funzionano nella cornice di una pratica performativa e di una messinscena come estensioni del corpo, o come strutturazioni del suo potenziale articolare, energetico e affettivo. Abbiamo visto trattarsi di tecniche anti-formali<sup>30</sup>. In questo tipo di utilizzo, recuperiamo il significato propriamente etimologico di tecnica, quale dispositivo in cui un saper-fare pragmatico incontra l’esperienza, ovvero l’abilità che fa da complemento immaginativo ed epistemologico ai gesti e agli “strumenti del mestiere”. Da tale punto di vista, la presenza e le figurazioni della presenza rappresentano delle ecologie della relazione spettacolare che, nel nostro corpus di opere, si fanno portatrici d’istanze performative fondamentali (estetiche-e-politiche) della pièce. In tal caso la dimensione tecnica o di tecnicità intrinseca, sedimentata nella presenza, è una pratica gestuale a tutto tondo, che diventa tecnica compositiva. Ne consegue che la tecnicità della presenza non è considerabile a prescindere dalle corporeità cui essa contribuisce a dare forma.

---

<sup>29</sup> E. Manning, *Politics of Touch*, cit., pp. XII-XIII.

<sup>30</sup> Si veda I. Ginot, *Sul comune pedestre*, cit..



## Bibliographie

AA. VV., *Myriam Gourfink*, cahier spécial de « Mouvement », n° 2, janvier-mars 2012.

\_\_\_\_\_ *médium danse*, numéro spécial de « art press », n° 23, novembre 2002.

\_\_\_\_\_ *Débats, Age du corps, maturité en danse*, Le Cratère d'Alès Scène Nationale, Alès 1997.

Agamben, Giorgio, *Stanze*, Einaudi, Torino 1997.

Alexander, F. Matthias, *L'usage de soi*, 2<sup>e</sup> édition, Contredanse, Bruxelles 2004 (tit. orig., *The Use of Self*, 1932).

\_\_\_\_\_ *Il controllo cosciente e costruttivo di se stessi*, Astrolabio, Roma 1994 (tit. orig. *Constructive Conscious Control of the Individual*, 1923).

Arioste, *Roland furieux*, trad. par M. Orcel, tome I-II, Seuil, Paris 2000.

Ariosto, Ludovico, *Orlando Furioso di L. Ariosto*, sous la dir. de E. Sanguineti e M. Turchi, Garzanti, Milano 1964, vol. I-II.

Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris 1938.

Austin, John L., *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, London, 1962.

Bachrach, Asaf, Fontbonne, Yann, Joufflineau, Coline *et al.*, *Audience entrainement during live contemporary dance performance: physiological and cognitive measures*, dans « Frontiers in Human Neurosciences », 5 mai 2015 : <http://journal.frontiersin.org/article/10.3389/fnhum.2015.00179/full> (Dernier accès: 21 septembre 2016).

Banes, Sally, *Terpsichores en baskets : Post-modern dance*, Pantin, Chrion-CND, 2002 (tit. or. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, 1980).

Barba, Eugenio, *La canoa di carta : Trattato di Antropologia Teatrale*, Il Mulino, Bologna 1993.

Barba, Eugenio, Savarese, Nicola, *L'énergie qui danse. L'art secret de l'acteur*, L'Entretemps, Montpellier 2008.

\_\_\_\_\_ *L'arte segreta dell'attore*, Argo, Lecce 1996.

Barthes, Roland, *Le grain de la voix (Entretiens 1968-1980)* Paris, Seuil 1981.

Behnke, Elizabeth, *Interkinaesthetic affectivity: a phenomenological approach*, dans «Continental Philosophy Review», n° 41, p. 143-161.

Bernard, Michel, *De la création chorégraphique*, CND, Pantin 2001.

Berthoz, Alain, *Le sens du mouvement*, Odile Jacob, Paris 1997.

Bottiglieri, Carla, *Bodily semblances, temporary dwellings: somatic moulding of spaces and subjectivities*, in Nanopolitics group – P. Plotegher, M. Zechner, B. Rübner Hansen (éds.), *nanopolitics handbook*, Minor Composition, Wivenhoe-New York-Port Watson 2013 (pp. 119-141), consulté d'après la version électronique sur le site Paris 8 Danse (pp. 1-13) : [www.danse.univ-paris8.fr](http://www.danse.univ-paris8.fr). (Dernier accès : 2 février 2017).

Bottiglieri, Carla, Ginot, Isabelle, Salvatierra, Violeta, *Du bien-être au devenir subjectif : techniques du corps et techniques de soi*, in A. Florin, M. Préau (éd.), *Le Bien-Etre*, L'Harmattan, Paris 2013, pp. 247-257.

Bouvier, Mathieu, Touzé, Loïc, *Excès de vision. Self Unfinished, Xavier Le Roy, dans Cas de figures, Pour un atlas des figures – maquette* blog de Mathieu Bouvier & Loïc Touzé, 2014, n. p., consultable sur le site *Pour un atlas....* : <http://mathieu.mathieu.free.fr/pourunatlasdesfigures/cas-de-figures/arts-vivants/self-unfinished-xavier-le.html> (Accès: 14 novembre 2016).

Braga, Paola S., *Des corps écrits : spectacles chorégraphiques biographiques et représentations du corps dansant*, Thèse de doctorat en danse, Université Paris 8 Saint-Denis Vincennes, dirigée par Isabelle Launay, 2013 (inédit).

Butler, Judith, *Performative Acts and Gender Constitution : An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, « Theatre Journal », vol. 40, n° 4, décembre 1988, pp. 519-531.

Caspão, Paula, *Stroboscopic Stutter : on the not-yet-captured ontology of limit-attractions*, « TDR : The Drama Review », vol. 51, n° 2, été 2007, p. 136-156.

Castellucci, Claudia, Castellucci, Romeo, *Les pèlerins de la matière. Théorie et praxis du théâtre*, trad. fran. K. Espinosa, Les solitaires intempestifs, Besançon 2001

Cauquelin, Anne, *L'art du lieu commun : Du bon usage de la doxa*, Seuil, Paris 1999

Cavaillé, Jean-Pierre, *L'Île d'Alcina, le romagnol, langue de création contemporaine*, 13 octobre 2010, n. p., consulté sur le blog *Mescladis e còps de gula*, : <http://taban.canalblog.com/archives/2010/10/13/19316158.html>. (Dernier accès: 15 décembre 2016).

Cecarelli, Luigi, *Note sul rapporto tra musica e testo nell'Isola di Alcina* (paru dans « Il parlar franco: Rivista di cultura dialettale e critica letteraria », n. d. pp. 27-35), consulté sur le site de l'artiste : <http://www.edisonstudio.it/portfolio-items/note-sul-rapporto-tra-musica-e-testo-nellisola-di-alcina/>. (Dernier accès : 11 mars 2017).

Citton, Yves, *Esquisse d'une économie politique des affects*, dans Y. Citton et F. Lordon, *Spinoza et les sciences sociales : de la puissance de la multitude à l'économie des affects*, Éditions Amsterdam, Paris 2008, pp. 45-123.

Clavel, Joanne, Ginot, Isabelle, *Pour une Écologie des Somatiques?* « Brazilian Journal of Presence Studies », vol. 5, n° 1, jan.-avr. 2015. pp. 85-100, consulté sur le site de la revue : <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/48875/32512> .(Dernier accès : 8 décembre 2017).

Clerc, Roger, *La respiration : Contrôle du souffle manières et art de respirer*, Le Courrier du Livre, Paris 2012.

\_\_\_\_\_ Roger Clerc sur *Prânâyâma*, p. 1-5, Texte consulté d'après la version numérique disponible sur le site de l'atelier de yoga Jean Lechim : [http://lechim.ch/pdf/pranayama\\_clerc.pdf](http://lechim.ch/pdf/pranayama_clerc.pdf) (Dernier accès: 19 août 2016).

Colombo, Elisa, *Il Teatro del Corpo. 1950-2000 - Viaggio attraverso la danza contemporanea italiana*, Akkuaria, Catania 2006.

Corsini, Alessandra, *Creare per immagini. Intervista a Giuseppe Comuniello e Gaia Germanà*, dans «Nelle pieghe del corpo», 18 marzo 2015, consulté sur le blog: <https://nellepieghedelcorpo.wordpress.com/2015/03/18/creare-per-immagini-intervista-a-giuseppe-comuniello-e-gaia-germana/>. (Dernier accès: 9 août 2016).

Csordas, Thomas J., *Somatic Modes of Attention*, « Cultural Anthropology », vol. 8, n° 2, mai 1993, pp. 135-156.

Cull, Laura, *Theatres of Immanence. Deleuze and the Ethics of Performance*, Palgrave Macmillan, London 2013.

Cvejić, Bojana, *Choreographing Problems. Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance*, Palgrave-Macmillan, London 2015.

\_\_\_\_\_ (éd.), *Xavier Le Roy: Rétrospective*, Les presses du réel, Dijon 2014.

\_\_\_\_\_ *Kinaesthetic Wonders. Check It Out With Me I Hope You Feel the Same Way, Too*, dans *Dance (Praticable)*, 2006, pp. 5-13, consulté sur le site de Frédéric Gies: [http://fredericgies.com/wp-content/uploads/2013/07/dance\\_txt.pdf](http://fredericgies.com/wp-content/uploads/2013/07/dance_txt.pdf) (Accès: 14 novembre 2016).

\_\_\_\_\_ *Collectivity ? You Mean Collaboration*, 1 janvier 2005, pp. 1-6, consulté sur le site Republicart: [http://republicart.net/disc/aap/cvejic01\\_en.pdf](http://republicart.net/disc/aap/cvejic01_en.pdf) (Accès: 15 décembre 2016).

Crawford, Jennifer-Lynn, *Reflections on Skin*, « Journal of Dance and Somatic Practices » vol. 2, n° 2, 2010, p. 177-187.

Damian, Jeremy, *Intériorités / Sensations / Consciences. Sociologie des expérimentations du Contact Improvisation et du Body-Mind Centering*, Thèse de doctorat en Sociologie, Université Grenoble Alpes, dirigée par Florent Gaudez, 2014 (inédit).

Debord, Guy, *La Société du spectacle*, Buchet/Chastel, Paris 1967.

De Giorgi, Margherita, *Presenze competenti. Approcci somatici al gesto e dispositivi partecipativi nelle creazioni di Virgilio Sieni e Frédéric Gies, Divenire amatore, Divenire professionista. Teorie della pratica ed esperienze tra creazione artistica e partecipazione*, « Antropologia e Teatro : Rivista di Studi », n° 7, pp. 174-203, consulté sur le site de la revue : <https://antropologiaeteatro.unibo.it/article/view/6266/6045> . (Dernier accès: 22 janvier 2017).

\_\_\_\_\_ *Shaping the Living Body. Paradigms of soma and authority in Thomas Hanna's writings*, « Brazilian Journal of Presence Studies », vol. 5, n°1, janv.-avr. 2015, pp. 54-84, consulté sur le site de la revue : <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/47458/32510> . (Dernier accès: 9 janvier 2017).

De Lima, Cecilia, *Trans-meaning – Dance as an embodied technology of Perception*, « Journal of Dance and Somatic Practices », vol. 5, n° 1, 2013, p. 17-30.

De Marinis, Marco, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013.

\_\_\_\_\_ *Dopo l'età d'oro: L'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione*, dans M. De Marinis (éd.), *Seminario sull'attore*, « Culture teatrali : Studi, interventi e scritture sullo spettacolo », n° 13, automne 2005, pp. 7-28.

\_\_\_\_\_ *Il nuovo teatro – 1947-1970*, Bompiani, Roma 2000.

\_\_\_\_\_ *Capire il teatro : Lineamenti di una nuova teatrologia*, La Casa Usher, Lucca 1988.

Deleuze, Gilles, *Critique et clinique*, Les Editions de Minuits, Paris 1993.

\_\_\_\_\_ *Philosophie et minorité*, dans « Critique », Paris, Ed. de Minuit, février 1978, n° 369, 1979, pp. 154-155.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?* Editions de Minuit, Paris 1991.

\_\_\_\_\_ *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie vol. 2*, Gallimard, Paris 1980.

\_\_\_\_\_ *Kafka. Pour une littérature mineure*, Ed. de Minuit, Paris 1975.

\_\_\_\_\_ *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie vol. 1*, Gallimard, Paris 1972.

Di Bernardi, Vito, *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Bulzoni, Roma 2012.

\_\_\_\_\_ *Virgilio Sieni*, L'Epos, Palermo 2011.

Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Paris 2002.

\_\_\_\_\_ *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Les Éditions de Minuit, Paris 1990.

Dobbels, Daniel, Rabant, Claude, *Le geste manquant. Entretien avec Hubert Godard*, « IO. Revue internationale de psychanalyse », n° 5, 1994, pp. 63-75, consulté sur le site du Département Danse, Université Paris 8 : [http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur\\_bibliographie.php?cc\\_id=8&ch\\_id=41](http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bibliographie.php?cc_id=8&ch_id=41). (Dernier accès : 7 mars 2017).

Doganis, Basile, *Pensées du corps. La philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*, Les belles lettres, Paris 2013.

Dyer, Becky, Allen, Karryn, Ramsey, Ashlee, *Somatic voyages: Exploring ego, self and possibilities through the Laban/Bartenieff framework*, « Journal of Dance and Somatic Practices », vol. 2, n° 2, 2010, pp. 233-250.

Falletti, Clelia, Sofia, Gabriele, *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni*, Bulzoni, Roma 2012.

\_\_\_\_\_ *Nuovi Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2011.

Fanti, Silvia /Xing (éd.), *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Ubulibri, Milano 2003.

Feldenkrais, Moshe, *Énergie et bien-être par le mouvement*, Dangles, Escalquens [1993] 2009.

Féral, Josette (éd.), *Pratiques Performatives : Body Remix*, Presses de l'Université du Québec / Presses Universitaires de Rennes, Montréal / Rennes 2012.

Féral, Josette, *Théorie et pratique du théâtre : Au-delà des limites*, L'Entretemps, Montpellier 2011.

Fischer-Lichte, Erika, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, trad. it. par T. Gusman, Carocci Editore, Roma 2014 pp. 67-132 (tit. orig. *Ästhetik des Performativen*, 2004).

Fontaine, Geisha, *Myriam Gourfink : Danse, écriture et nouvelles technologies*, dans J. M. Lachaud, O. Lussac (éds.), *Arts et nouvelles technologies*, L'Harmattan, Paris 2007.

\_\_\_\_\_ *Les danses du temps. Recherches sur la notion de temps en danse contemporaine*, CND, Pantin 2004.

Fontaine, Geisha, Lesauvage, Magali (éds.), *Myriam Gourfink : danser sa créature*, Les Presses du réel, Dijon 2011.

Formis, Barbara (éd.), *Penser en Corps. Soma-esthétique, art et philosophie*, L'Harmattan, Paris 2009.

Fortin, Sylvie, Vieira, Adriane, Tremblay, Martyne, *The experience of discourses in dance and somatics*, in « Journal of Dance and Somatic Practices » vol.1 n. 1, 2009, p. 47-64.

Foster, Susan L., *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*, Routledge, New York- London 2011.

Foucault, Michel, *Les techniques de soi*, sous la direction de D. Defert, F. Ewald in *Dits et écrits par Michel Foucault : 1954-1988*, vol. 4, Gallimard, Paris 1994, pp. 783-812.

Franko, Mark, *Dancing Modernism / Performing Politics*, University of Indiana Press, Bloomington-Indianapolis 1995.

Frétard, Dominique, *Danse contemporaine : danse et non-danse*, Cercle d'art, Paris 2004.

Gallagher, Shaun, Cole, Jonathan, *Body Image and Body Schema in a Deafferented Subject*, dans D. Welton (éd.) *Body and Flesh: A Philosophical Reader*, Blackwell, Oxford 1998, pp.131-147.

Germanà, Gaia, *In ascolto, verso un Atlante del bianco. Nuovi danzatori sulle scene dello spettacolo contemporaneo*, dans « Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni », n° 1, décembre, pp. 121-152, consulté sur site de la revue : <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/2501/1871> (Dernier accès: 9 août 2016).

Giannachi, Gabriella, Kaye, Nick, Shanks, Micheal (éds.), *Archaeologies of Presence. Art, Performance and the persistence of being*, Routledge, London-New York 2012.

Giannachi, Gabriella, Kaye, Nick (éds.), *Performing presence. Between the live and the simulated*, Manchester, Manchester University Press, 2011.

\_\_\_\_\_ *Presence, a short définition*, « Performance Research », n° 11, 2006, pp. 103-105.

Ginot, Isabelle, *Sul comune pedestre*, (tit. or., *Du pieton ordinaire*, parution en 2017) trad. it. par M. De Giorgi, dossier *Divenire amatore, Divenire professionista. Teorie della pratica ed esperienze tra creazione artistica e partecipazione*, « Antropologia e Teatro : Rivista di Studi », n° 7, p. 151-173, consulté sur le site de la revue: <https://antropologiaeteatro.unibo.it/article/view/6265> (Dernier accès: 22 décembre 2016).

\_\_\_\_\_ (éd.), *Penser les somatiques avec Feldenkrais. Politiques et esthétiques d'une pratique corporelle*, Montpellier, L'Entretemps, 2014.

\_\_\_\_\_ *Body schema and body image. At the crossroad of Somatics and social work*, in «Dance & Somatic Practices », vol. 3, n°1-2, 2011a, pp.151-165.

\_\_\_\_\_ *Ecouter le toucher : Des pratiques corporelles pour de personnes vivant avec le VIH – le récit d'une expérience*, « Tempus - Actas de Saúde Coletiva », vol. 1, n° 5, 2011b, pp. 257-271, consulté sur le site du Département Danse de l'Université Paris 8 : [http://www.danse.univ-paris8.fr/liste\\_documents.php?th\\_id=3&sorting=ONLINE](http://www.danse.univ-paris8.fr/liste_documents.php?th_id=3&sorting=ONLINE) (Dernier accès : 3 mars 2017).

\_\_\_\_\_ *From Shusterman's Somaesthetics to a Radical Epistemology of Somatics*, « Dance Research Journal », vol. 42, n°1, 2010, p. 12-29.

\_\_\_\_\_ *Discours, techniques du corps et technocorps : A partir, et non à propos, de Conscience du Corps de Richard Shusterman*, in P. Gioffredi (éd.) *A l[a'r]encontre de la danse contemporaine : porosités et résistances*, L'Harmattan, Paris 2009, pp. 265-293.

\_\_\_\_\_ *Un lieu commun*, « Repères. Cahiers de danse », mars 2003, n. p., consulté d'après la version électronique, disponible sur le site Paris 8 Danse : [www.danse.univ-paris8.fr](http://www.danse.univ-paris8.fr). (Dernier accès : 25 janvier 2017).

Ginot, Isabelle, Roquet, Christine, *Une structure opaque. Les « accumulations » de Trisha*

Brown, dans C. Rousier (éd.), *Être ensemble : Figures de la communauté en danse depuis le xx<sup>e</sup> siècle*, Centre national de la danse, Pantin 2003, pp. 252-273.

Gioffredi, Paule, *Phénoménologie de la danse contemporaine. Penser les enjeux éthiques et esthétiques des pièces de Myriam Gourfink avec Merleau-Ponty*, « Recherches en danse », vol. 1 n.1, 2014, p. 1-14, consulté sur le site de la revue : <http://danse.revues.org/596> (Dernier accès: 26 septembre 2016)

Godard, Hubert, *Le geste et sa perception*, in M. Michel, I. Ginot, *La danse au xx<sup>e</sup> siècle*, Bordas, Paris 1998, pp. 224-229.

\_\_\_\_\_ *Le poids des trans-actions*, dans *Age du corps, maturité en danse* (Actes de colloque), Le Cratère d'Alès Scène Nationale, Alès, 1997, pp. 7-15.

\_\_\_\_\_ *C'est le mouvement qui donne corps au geste*, « Marsyas : Revue de pédagogie musicale et chorégraphique », n° 30, juin 1994, pp. 72-76.

Goodall, Jane, *Stage Presence*, Routledge, London-New York 2008.

Grotowski, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, L'Age d'Homme, Lausanne 1965.

Guattari, Félix, *Ritournelles et affects existentiels*, « Chimères : Revue des schizoanalyses », n°10, hiver 1990, pp. 1-15, consulté sur le site de la revue : [http://www.revue-chimeres.fr/drupal\\_chimeres/files/07chi03.pdf](http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/07chi03.pdf). (Dernier accès: 10 octobre 2015).

\_\_\_\_\_ *Les trois écologies*, Galilée, Paris 1989.

Hanna, Thomas, *Bodies in Revolt. A Primer in Somatic Thinking*, Free Person Press, Novato (CA), 1970.

Haraway, Donna, *Des singes, des cyborgs et des femmes : La réinvention de la nature*, trad. fran. par O. Bonis, Jacqueline Chanbon-Actes Sud, Arles 2009.

\_\_\_\_\_ *Situated Knowledges : The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, « Feminist Studies », vol. 14, n° 3, Automne 1988, pp. 575-599.

Heidegger, Martin, *Être et temps*, Gallimard, Paris 1986 (titr. or. *Sein und Zeit*, 1927).

\_\_\_\_\_ *Essere e tempo*, sous la dir. de F. Volpi, trad. it. P. Chiodi, Longanesi Editore, Milano 2005.

Hillmann, James, *Le mythe de la psychanalyse*, trad. de l'anglais de P. Mikriammos, Imago, Paris 1977 (tit. or., *The Myth of Analysis: Three Essays in Archetypal Psychology*, 1983).

\_\_\_\_\_ *Il mito dell'Analisi*, Adelphi, Milano 1972 (tit. or., *The Myth of Analysis: Three Essays in Archetypal Psychology*, 1983).

Houseman, Michael, Mazzella Di Bosco, Marie, Thibault, Emmanuel, *Renaître à soi-même. Pratiques de danse rituelle en Occident contemporain*, « Terrain.

Anthropologie & sciences humaines », n° 66, octobre 2016, pp. 62-85, consulté le site de la revue : <http://terrain.revues.org/15974>. (Dernier accès: 23 janvier 2017).

Houseman, Michael, *Des rituels contemporains de première menstruation*, « Ethnologie française », vol. 40, n°1, 2010, pp. 57-66, consulté sur le site de la revue : <http://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2010-1-page-57.htm>. (Dernier accès: 24 janvier 2017)

\_\_\_\_\_ *Qu'est-ce qu'un rituel?*, « L'autre. Cliniques, cultures et sociétés », vol. 3, n° 3, 2002, pp. 533-538, consulté sur le site Cairn.info : <https://www.cairn.info/revue-l-autre-2002-3-page-533.htm> (Dernier accès : 3 mars 2017).

Jones, Amelia, « *The Artist is Present* » : *Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence*, « TDR : Review », vol. 55, n° 1, printemps 2011, pp. 16–45.

Jung, Carl G., *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, dans *Opere* (dir. par L. Baruffi) vol. 9, n°1, Bollati Boringhieri, Torino 1997.

Kaye, Nick, Giannachi, Gabriella, *Acts of Presence: Performance, Mediation and Virtual Reality*, « TDR: The Drama Review » vol. 55, n° 4, hiver 2011, pp. 88-95.

Kunst, Bojana, *Subversion and the Dancing Body : Autonomy on Display*, « Performance Research », vol. 8, n° 2, pp. 61-68.

Kuypers, Patricia, *Des trous noirs. Un entretien avec Hubert Godard*, in *Scientifiquement Danse*, « Nouvelles de danse », n° 53, Contredanse, Bruxelles 2006, pp. 56-75.

Laban, Rudolf, *Espace Dynamique*, « Nouvelles de danse », n° 51, Bruxelles 2003.

Lakoff, George, Johnson, Mark, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago 1980.

Latour, Bruno, Manning, Erin, Massumi, Brian, *Les baleines et la forêt amazonienne Gabriel Tarde et la cosmopolitique, Entrevue avec Bruno Latour*, 24 novembre 2008, « Inflexions : A journal for research creation », n° 3, octobre 2009, pp. 69-94, consulté sur le site de la revue : [http://www.inflexions.org/n3\\_latour\\_frhtml.html](http://www.inflexions.org/n3_latour_frhtml.html). (Dernier accès : 6 février 2017).

Lazzarato, Maurizio, *Les Révolutions du capitalisme*, Les empêcheurs de penser en rond, Paris 2004.

\_\_\_\_\_ *Puissances de l'invention. La psychologie économique de Gabriel Tarde contre l'économie politique*, Les empêcheurs de penser en rond, Paris 2001.

Le Breton, David, *Pour une anthropologie des sens*, « VST. Vie sociale et traitements », vol. 97, n° 4, 2007, pp. 45-53, consulté sur le site Cairn.info : <https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-et-traitements-2007-4-page-45.htm>. (Dernier accès: 9 janvier 2017).

Le Roy Xavier, Cramer Franz Anton, Manchev Boyan, *La danse, la métamorphose du corps*, « Rue Descartes », vol. 64, n° 2, 2009, p. 96-103, consulté sur le site

Cairn.info : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2009-2-page-96.htm>. (Dernier accès : 10 mars 2017).

Le Roy, Xavier, Bernard, Paul, *Entretien téléphonique – Produit des Circonstances*, 6 avril 2009, consulté sur le site de l'artiste : <http://www.xavierleroy.com/page.php?id=21ddca3960a8c08a5307d88908b3a8f597aea2fc&lg=fr>. (Dernier accès : 13 novembre 2016)

Le Roy, Xavier, *Self Interview*, 7 Décembre 2000, consulté sur le site de l'artiste : <http://www.xavierleroy.com/page.php?id=a55579f8a1306fbd89389d01068b6e571a686728&lg=fr>. (Dernier accès : 13 novembre 2016).

Lehmann, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris 2002 (titre orig.: *Postdramatisches Theater*, 1999).

Leogrande, Alessandro (éd.), *Trois Agoras Marseille. Art du geste dans la Méditerranée*, trad. fran, par L. Martin et E. Arrighi, Maschietto Editore, Firenze 2013

Lepecki, André, Joy, Jenn (éds.), *Planes of Composition. Dance Theory and the Global*, Seagull Books, Calcutta 2010.

Lepecki, André, *Exhausting Dance : Performance and the politics of movement*, Routledge, London-New York, 2006.

\_\_\_\_\_ (éd.), *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004

\_\_\_\_\_ *Concept and Presence : The contemporary European dance scene*, dans A. Carter, *Rethinking Dance History : A Reader*, Rutledge, Abingdon-New York 2004, pp. 170-181.

Loupe, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine. La suite*, Contredanse, Bruxelles 2007.

\_\_\_\_\_ *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, Bruxelles 2000.

Mangeart, Yves, *Le Yoga de l'Energie de Roger Clerc*, « Fidhy-Info », site de la Fédération Inter Enseignements de Hatha Yoga, n. d., pp. 1-11, consulté d'après la version numérique sur le site Lechim.ch : <http://lechim.ch/pdf/mangeat.pdf> (Dernier accès: 19 août 2016).

Manghi, Lucia, *Piuma di Piombo. Il Teatro di Danio Manfredini*, Il principe Costante, Milano [2003] 2006

Mango, Lorenzo, *La scrittura scenica*, Bulzoni, Roma 2003.

Manning, Erin, Massumi, Brian, *Thought in the Act. Passages in the Ecology of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2014.

Manning, Erin, *Politics of Touch : Sense, Movement, Sovereignty*, Minnesota University Press, Minneapolis-London 2007.

- Martin, John, *The Modern Dance*, Dance Horizons, New York 1933.
- Martin, Randy, *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*, Duke University Press, Durham 1998.
- Mariani, Laura, *Ermanna Montanari. Fare-rifare-disfare nel Teatro delle Albe*, Titivillus, Corazzano 2012.
- Martinelli, Marco, Montanari, Ermanna (éds.), *Primavera Eretica. Scritti e interviste 1983-2013*, Titivillus, Corazzano 2014.
- Massumi, Brian, *The Politics of Affect*, Polity Press, Cambridge-Malden 2015.
- \_\_\_\_\_ *The Autonomy of Affect*, « Cultural Critique », n° 31, automne 1995, pp. 83-109.
- Mayen, Gérard, *Déroutes : la non-danse des présences en marche*, « Rue Descartes », n° 44, 2002, pp. 116-120, consulté sur le site de la revue : <http://www.ruedescartes.org/articles/2004-2-deroutes-la-non-non-danse-de-presences-en-marche/>. (Dernier accès : 20 janvier 2017).
- Mazzaglia, Rossella, *Virgilio Sieni, Archeologia di un pensiero coreografico*, Editoria&Spettacolo, Spoleto 2015.
- \_\_\_\_\_ *La danza delle lucciole. Oralità e trasmissione nell'opera di Virgilio Sieni*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n° 1, décembre 2011, pp. 91-120, consulté sur le site de la revue: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/2509/1879> (Dernier accès: 9 août 2016).
- Mauss, Marcel, *Les techniques du corps*, « Journal de Psychologie », XXXII, ne, 3-4, 15 mars 1936 (communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mars 1943), pp. 1-23, consulté d'après une version numérique éditée par J.-M. Tremblay sur le site de l'Université du Québec à Chicoutimi 2002 : [http://classiques.ugac.ca/classiques/mauss\\_marcel/socio\\_et\\_anthropo/6\\_Techniques\\_corps/techniques\\_corps.pdf](http://classiques.ugac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/6_Techniques_corps/techniques_corps.pdf). (Dernier accès: 19 décembre 2016).
- Meldolesi, Claudio, *Pensare l'attore*, sous la dir. de L. Mariani, M. Schino, F. Taviani, Bulzoni, Roma 2013.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible, suivi de notes de travail*, sous la dir. de C. Lefort, Gallimard, Paris [1964] 1979.
- \_\_\_\_\_ *Phénoménologie de la Perception*, Gallimard, Paris [1945] 1976.
- \_\_\_\_\_ *La structure du comportement*, Presses Universitaires de France, Paris 1942.
- Mervant-Roux, Marie M. *Aimer jouer / aimer regarder : l'«amateur»*, « Cahiers de la Maison Jean Vilar », n° 100, oct.-déc. 2006, pp. 10-12.

\_\_\_\_\_ (éd.), *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, CNRS, Paris 2004.

Meyer, Catherine (éd.), *Le livre noir de la psychanalyse : Vivre, penser et aller mieux sans Freud*, Les Arènes, Paris 2005.

Montagnac, Katya, *Une anti-méthode ? Pour une analyse esthétique indisciplinée des œuvres chorégraphiques, Être chercheur en danse*, « Recherches en danse », n° 1, Janvier 2014, 2014, pp. 1-14, consulté sur le site de l'association des Chercheurs en Danse : <http://danse.revues.org/1017#ftn35>. (Accès : 14 novembre 2016).

Nanni, Andrea (éd.), *Anatomia della fiaba. Virgilio Sieni tra teatro e danza*, Ubulibri, Milano 2002.

Nebbia, Simone, *Danio Manfredini abbraccia Il principe Amleto*, « TeatroeCritica », 2 décembre 2012, n. p. : <http://www.teatroecritica.net/2012/12/danio-manfredini-abbraccia-il-principe-amleto/>. (Dernier accès : 8 janvier 2017).

\_\_\_\_\_ *Non delira, soffre Il principe Amleto di Danio Manfredini*, « TeatroeCritica », 5 octobre 2012, n. p.: <http://www.teatroecritica.net/2012/10/non-delira-soffre-il-principe-amleto-di-danio-manfredini/>. (Dernier accès : 8 janvier 2017).

Noland, Carrie, *Agency and Embodiment. Performing Gestures/ Producing Culture*, Harvard University Press, Cambridge, MA-London 2009.

Noland, Carrie, Ness, Sally A. (éds), *Migrations of Gesture*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2008.

Novak, David, Sakakeeny, Matt (éd.), *Keywords in Sound*, Duke University Press, Durham-London 2015.

Paese, Luna, *La pièce « Déperdition » : questionner le rapport entre partition et danse dans l'œuvre de Myriam Gourfink*, mémoire de Master en Danse, Université Paris 8 Saint-Denis Vincennes, dirigée par Isabelle Ginot, 2013 (inédit).

Pagès, Sylviane, *Le butô en France : Malentendus et fascinations*, CND Éditions, Pantin 2015.

Pavis, Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Armand Colin, Paris 2014.

\_\_\_\_\_ *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan Université, 1996.

\_\_\_\_\_ *Dictionnaire du Théâtre*, Armand Colin, Paris [1987] 1996.

Perrin, Julie, *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, Les Presses du Réel, Dijon 2012.

\_\_\_\_\_ *Du quotidien. Une impasse critique*, dans B. Formis, (éd.), *Gestes à l'œuvre*, de l'Incidence éditions, Paris, 2008, pp. 86-97, consulté dans la version numérique sur le site Hal – Archives Ouvertes, pp. 1-8 : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal->

[00789159/document](#) (Dernier accès : 4 mars 2017).

Phelan, Peggy, *Unmarked : The Politics of Performance*, Routledge, New York-London 1993.

Pink, Susan, *Doing Sensory Ethnography*, Sage, Thousand Oaks 2009.

Pitozzi, Enrico, *Aux bords de l'audible : une étude sur les Théâtres du son*, inédit, à paraître dans « Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry », n.p..

\_\_\_\_\_ *Acusma. Figura e voce nel teatro sonoro di Ermanna Montanari*, Quodlibet, Macerata, parution en avril 2017.

\_\_\_\_\_ *Bodysoundscape. Perception, movement and audiovisual developments in contemporary dance*, dans Y. Kaduri (éd.), *The Oxford Handbook of Music, Sound and Image in the Fine Arts*, Oxford University Press, Oxford 2016, pp. 256-288.

\_\_\_\_\_ *The Perception is a Prism: body, presence and technologies*, « Brazilian Journal on Presence Studies », vol. 4, n°2, mai-août 2014, pp. 174-204, consulté sur le site de la revue : <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/43367/29205>. (Dernier accès: 15 décembre 2016).

\_\_\_\_\_ *Della corporeità. Studio sulla scena contemporanea*, « Culture Teatrali : Studi, interventi e scritture sullo spettacolo », n° 23, 2014, pp. 207-237.

\_\_\_\_\_ *Les plis de la composition : corps, musique, formes du temps*. Conversation avec Myriam Gourfink et Kasper T. Toeplitz, « Archée : revue d'art en ligne : arts médiatiques & cyberculture », septembre 2013a, n. p., consulté sur le site de la revue: <http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=439> (Dernier accès: 26 septembre 2016).

\_\_\_\_\_ *Texture : le son matière du corps*, « Archée : revue d'art en ligne : arts médiatiques & cyberculture », avr. 2013b, n. p., consulté sur le site de la revue: <http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=434>. (Dernier accès : 25 janvier 2017).

Pitozzi, Enrico (éd.), *On Presence*, « Culture Teatrali : Studi, interventi e scritture sullo spettacolo », n° 21, 2012.

\_\_\_\_\_ *Sismografie della presenza*, « Art'O », n° 25, printemps 2008a, pp. 4-13.

\_\_\_\_\_ *l'intima percezione del movimento: verso una fenomenologia della lentezza. Conversazione con Myriam Gourfink*, « Art'O », n° 25, printemps 2008b, pp. 41-47.

\_\_\_\_\_ *La « figura » oltre l'attore: Verso una estetica digitale*, dans M. De Marinis (éd.), *Seminario sull'attore*, « Culture Teatrali : Studi, interventi e scritture sullo spettacolo », n° 13, automne 2005, pp. 78-87.

Pouillaude, Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique. Etude sur la notion d'œuvre en danse*, Vrin, Paris 2009.

Power, Cormac, *Presence in Play. A Critique of Theories of Presence in the Theatre*, Rodopi, Amsterdam-New York 2008.

Rainer, Yvonne, *email (22.12.1999)*, consultable dans la fiche de présentation de *Self Unfinished* sur le site de Xavier Le Roy : <http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=d22f5301fc93b61aedfc31f0c3c53a88e553d8be&lg=fr>. (Accès : 14 novembre 2016).

Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris 2008.

\_\_\_\_\_ *Le partage du sensible*, La Fabrique, Paris 2000.

Richards, Thomas, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Actes Sud, Arles 1999.

Rolnik, Suely, *Regard aveugle. Entretien avec Hubert Godard*, dans S. Rolnik, *Archive pour une œuvre-événement*, Carta Blanca Editions – Les presses du réel, Dijon, 2005, transcription consultée sur le site du département Danse de l'Université Paris 8, n. p.: [http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur\\_bibliographie.php?cc\\_id=8&ch\\_id=41](http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bibliographie.php?cc_id=8&ch_id=41). (Dernier accès : 11 décembre 2016),

Rolnik, Suely, *Regard aveugle. Entretien avec Hubert Godard*, dans S. Rolnik (éd.) Lygia Clark de l'œuvre à l'événement. *Nous sommes le moule. A vous de donner le souffle*, Editions du Musée des Beaux Arts de Nantes – Les presses du Réel, Dijon, 2005, pp. 73-78.

Roquet, Christine, *La scène amoureuse en danse : codes, modes et normes de l'intercorporité dans le duo chorégraphique*, thèse de doctorat à l'EDESTA de l'Université Paris VIII, 2002

Sabisch, Petra, *Choreographing Relations. Practical Philosophy And Contemporary Choreography*, München, epodium 2011.

Schechner, Richard, *Rasaesthetics*, dans S. Banes, A. Lepecki (éds.), *The Senses in Performance*, Routledge, New York-London 2007.

\_\_\_\_\_ *Performance Theory*, Routledge, New York-London 1988 (tit. or. *Essays on Performance Theory*, 1977).

Shusterman, Richard, *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge University Press, New York 2008.

Siegmund, Gerald, *Apparatus, Attention, and the Body : The Theatre Machines of Boris Charmatz*, « TDR : The Drama Review », vol. 51, n° 3, automne 2007, pp. 124-139.

Sieni, Virgilio (éd.), *Marseille. Carnet physique de voyage – diario fisico di un viaggio*, Maschietto Editore, Firenze 2011.

\_\_\_\_\_ *Commedia del corpo e della luce*, trad. par l'Institut Français de Florence et T. Davis, Maschietto Editore, Firenze 2009a.

\_\_\_\_\_ *La trasmissione del gesto*, Maschietto Editore, Firenze 2009b.

\_\_\_\_\_ *La natura delle cose*, trad. ingl. par T. Davis et D. Heller-Roazen, Maschietto Editore, Firenze 2008.

Slater, Mel, *A Note on Presence Terminology*, « Presence Connect », vol. 3, n° 3, pp. 2-4, 2003, Consulté sur le site du *Department of Computer Science*, University College, London, consulté sur le site du chercheur : <http://publicationslist.org/melslater>. (Dernier accès: 5 octobre 2015).

\_\_\_\_\_ *Presence and the Sixth Sense*, « Presence : Teleoperators and Virtual Environments », vol. 11, n° 4, août 2002, pp. 435-439, consulté sur le site du chercheur : <http://s3.amazonaws.com/publicationslist.org/data/melslater/ref-63/presence%20and%206th%20sense.pdf>. (Dernier accès : 2 mars 2017).

Sofia, Gabriele, *Lo studio della relazione attore-spettatore e i nuovi modelli cognitivi*, « Antropologia e Teatro: Rivista di Studi », n° 4, 2013, pp. 18-43, consulté sur le site de la revue : <https://antropologiaeteatro.unibo.it/article/view/3696/3568>. (Dernier accès: 15 décembre 2016).

\_\_\_\_\_ *Le acrobazie dello spettatore: Dal teatro alla neuroscienza e ritorno*, Bulzoni, Roma 2013.

Spadoni, Nevio, *Teatro in dialetto romagnolo*, Edizioni del Girasole, Ravenna 2003.

Spinoza, Baruch, *Éthique* [1677] trad. par R. Misrahi, Éditions de l'éclat, Paris 2005.

Stasi, Laura E., *Pour une redéfinition de la notion d'amateur en danse : études des pratiques chorégraphiques de Virgilio Sieni*, mémoire de Master 2 en Danse, Université Paris 8 Saint-Denis Vincennes, dirigée par Isabelle Ginot, 2016 (inédit).

Stengers, Isabelle, *Introductory notes on an Ecology of Practices*, « Cultural Studies Review », mars 2005, pp. 183-196, consulté sur le site de la revue : <http://epress.lib.uts.edu.au/journals/index.php/csrij/article/view/3459/3597>. (Dernier accès : 7 mars 2017).

Tackel, Bruno, *Les Castellucci. Écrivains du plateau*, vol. I, Les solitaires intempestifs, Besançon 2005.

Tomassini, Stefano, *Danzare isolati. Logiche di affezione e pratiche discorsive urbane in Sieni, Sciarroni e Di Stefano*, « Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni », n° 5, pp. 55-74, consulté sur le site de la revue: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/4699/4189>. (Dernier accès: 9 août 2016).

Turner, Victor, *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications, New York 1987.

Varela, Francisco, Evan, Thompson, Eleanor, Rosch, *L'inscription corporelle de l'esprit: Sciences cognitives et expérience humaine*, trad. fran. par E. Havelange, Seuil, Paris 1999 (tit. or. *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, 1992).

Vigarello, Georges, *Le sentiment de soi. Histoire de la perception du corps – xvi<sup>e</sup>- xx<sup>e</sup> siècle*, Seuil, Paris 2014.

Von Antheimann, Dorothea, Le Roy, Xavier, *Interview Dorothea von Hantelmann - Xavier Le Roy* (9 novembre 2002, version du 30 janvier 2003), consulté sur le site de l'artiste : <http://www.xavierleroy.com/page.php?id=c775674ebd34dae5be38976cf5426dec4dceb5cb&lg=fr>. (Accès : 13 novembre 2016).

Warburg, Aby, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, sous la dir. de M. Warnke et C. Brink, trad. it. par B. Muller et M. Ghelardi, Aragno, Torino 2002 (tit. or. *Der Bilderatlas Mnemosyne* [1929] 2000).

## Sitographie

Revue « Antropologia e Teatro : Rivista di Studi » : <https://antropologiaeteatro.unibo.it/index>.

Revue « Archée : revue d'art en ligne : arts médiatiques & cyberculture » : <http://arcee.qc.ca/ar.php?page=article&no=439>.

Site de la *Biblioteca della Letteratura Italiana – pianetascuola* : <http://www.letteraturaitaliana.net>.

Site de la Biennale Danza (Venise) : <http://www.labiennale.org>.

Revue « Brazilian Journal of Presence Studies » (Revista Brasileira de Estudos da Presença) : <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/index>.

Site de la plateforme Cairn.info : <https://www.cairn.info>.

Revue « Chimères : Revue des schizoanalyses » : <http://www.revue-chimeres.fr> ; <https://www.cairn.info/revue-chimeres.htm>.

Revue « Cultural Anthropology » : <https://culanth.org>.

Revue « Cultural Studies Review » : <http://epress.lib.uts.edu.au/journals/index.php/csrf/index>.

Revue « Dance Research » : <https://www.cambridge.org/core/journals/dance-research-journal>.

Revue « Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni » : <https://danzaericerca.unibo.it/index>.

Site du Département des Arts (Dipartimento delle Arti – Visive, Performative, Multimediali), Université de Bologne, Italie : <http://www.dar.unibo.it/it>.

Site de *Dialetti Romagnoli in rete* : <http://www.dialettromagnoli.it>.

Edison Studio (Site de Mauro Cardi, Luigi Ceccarelli, Fabio C. Ciardi *et al.*) <http://www.edisonstudio.it>.

Site de la Fondazione ERT – Emilia Romagna Teatro :  
<http://www.emiliaromagnateatro.com>.

Revue « Ethnologie française » : <http://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise.htm>.

Site du Freie Theater : <http://freietheater.at/en/>.

Revue « Frontiers in Human Neurosciences » :  
<http://journal.frontiersin.org/article/10.3389/fnhum.2015.00179/full>.

Site de Frédéric Gies: <http://fredericgies.com>.

Site de Myriam Gourfink : <http://www.myriam-gourfink.com>.

Site de la plateforme *Hal – Archives Ouvertes.fr* : <https://hal.archives-ouvertes.fr>.

Revue « Inflexions : A journal for research creation » :  
<http://www.inflexions.org/issues.html>.

Revue « Journal of Dance and Somatic Practices » :  
<http://www.intellectbooks.co.uk/journals/view-Journal,id=160/>.

site du Laboratoire Labodanse : <https://labodanse.org>.

Site de Xavier Le Roy : <http://www.xavierleroy.com/>.

Revue « L'autre. Cliniques, cultures et sociétés » : <https://www.cairn.info/revue-l-autre.htm>.

Site du Dictionnaire Larousse en ligne : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>.

Site de l'atelier de yoga de Jean Lechim : <http://lechim.ch>.

Site du blog Mescladis e còps de gula,  
<http://taban.canalblog.com/archives/2010/10/13/19316158.html>.

«Nelle pieghe del corpo» (blog sur Virgilio Sieni, sous la dir. de M. Marino) :  
<https://nellepieghedelcorpo.wordpress.com>.

Paris 8 Danse (Département Danse, Université Paris 8 Saint-Denis Vincennes) :  
[www.danse.univ-paris8.fr](http://www.danse.univ-paris8.fr).

Revue « Performance Research Journal » : <http://www.performance-research.org>.

Revue « Presence : Teleoperators and Virtual Environments » :  
<http://www.mitpressjournals.org/loi/pres>.

*Pour un atlas des figures* (Site du projet de Mathieu Bouvier & Loïc Touzé) :  
<http://mathieu.mathieu.free.fr/pourunatlasdesfigures/index.html>.

Revue « Recherches en danse » : <http://danse.revues.org>.

Site du projet de recherche Republicart: <http://republicart.net>.

Revue « Research in Dance Education » : <http://www.tandfonline.com/loi/crid20>.

Revue « Repères. Cahiers de danse » : <https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse.htm>.

Revue « Rue Descartes » : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes.htm>.

Site de Virgilio Sieni : <http://www.virgilioieni.it/virgilio-sieni/>.

Site de Mel Slater : <http://publicationslist.org/melslater>.

Site de Nevio Spadoni : [www.neviospadoni.com/](http://www.neviospadoni.com/).

Revue « TeatroeCritica » : <http://www.teatroecritica.net>.

Site de la Compagnie Teatro delle Albe : <http://www.teatrodellealbe.com>.

Revue « Terrain. Anthropologie & sciences humaines » : <http://terrain.revues.org>.

Revue « TDR : The Drama Review » : <http://www.mitpressjournals.org/loi/dram>.

Revue « Theatre, Dance and Performance Training » : <http://www.tandfonline.com/toc/rtdp20/current>.

Site de Vocabulario Treccani en ligne : <http://www.treccani.it/vocabolario/>.

Site de l'Université de Lille 3 – Charles de Gaulle : <https://www.univ-lille3.fr>.

Site de l'Université du Québec à Chicoutimi, Québec (CA) : <http://www.uqac.ca>.

Site de Vimeo : <https://vimeo.com>.

Site de la Compagnie Virgilio Sieni et de l'Accademia sull'arte del Gesto : <http://www.sienidanza.it/cont.asp>.

Revue « VST. Vie sociale et traitements » : <https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-et-traitements.htm>.

Site de Youtube : <https://www.youtube.com>.

## Documents audiovisuels

### Compact Disc

Teatro delle Albe, *L'isola di Alcina*, Ravenna Teatro, Ravenna, 2000.

### DVD

Manfredini, Danio, *Il Principe Amleto*, Siena, 28 septembre 2012, couleur, 1h36', inédit, consulté sur autorisation de l'artiste, 1 unité.

Rolnik, Suely, *Archive pour une œuvre-événement*, Carta Blanca Editions – Les presses du réel, Dijon, 2005, 10 unités.

Sieni, Virgilio, *De anima*, couleur, 67'23'', Firenze 2014, inédit, consulté sur autorisation de la Compagnie, 1 unité.

\_\_\_\_\_ *Pinocchio - Leggermente diverso*, couleur, 1h01', Firenze 2013, inédit, consulté sur autorisation de la Compagnie, 1 unité.

\_\_\_\_\_ *Visitation Marseille Nord*, couleur, 20'09'', Marseille, 2011, inédit, consulté sur autorisation de la Compagnie, 1 unité.

\_\_\_\_\_ *La natura delle cose*, couleur, 58'28'', Prato, 22 novembre 2008, consulté sur autorisation de l'artiste, 1 unité.

Teatro delle Albe, *Ouverture Alcina*, Ravenna Teatro, Ravenna, 2012, n. d., couleurs, 39', 2009, 1 unité.