Un travail en cours

Réception esthétique et pratique dévolutive

Philippe Guisgand

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/580>
DOI : 10.4000/danse.580
ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Philippe Guisgand, « Un travail en cours », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 05 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/580> ; DOI : 10.4000/danse.580

Ce document a été généré automatiquement le 5 mai 2019.

association des Chercheurs en Danse

Un travail en cours

Réception esthétique et pratique dévolutive

Philippe Guisgand

De la thèse aux recherches actuelles (2006-2012)

- 1 Soutenue en septembre 2005, ma thèse en Esthétique, théorie et pratique des arts s'intitule : *Lire le corps : une voie interprétative. La danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker*. Rompant avec la tradition d'une réception ineffable de la danse, l'examen du contenu de la critique de presse contemporaine m'a amené à interroger les rapports entre danse et langage. Dans cette critique journalistique, le discours relatif au corps dansant est paradoxalement rare, épars, fragmentaire et sans cadre sous-jacent ; il entoure ainsi le jugement d'un halo d'impressionnisme vague. Mon approche, reposant sur des fondements phénoménologiques et pragmatiques, vise à réhabiliter la description de la danse, à travers l'utilisation d'une trame permettant de dégager une veine interprétative inaperçue jusqu'alors.
- 2 Cette démarche articule l'expérience kinesthésique, c'est-à-dire la manière dont ma pratique de danseur se mêle à ma réception du spectacle vivant, et la possibilité d'en rendre compte par l'utilisation de la langue ordinaire. Une démarche qui procède de ce qu'on pourrait appeler un "savoir lire" la danse, et s'organise en une trame (c'est-à-dire un réseau structuré de repères, filtrant l'observation), mais qui n'a pas la vocation classificatrice d'une grille. Il s'agit plutôt de fournir des éléments d'appréciation sans pour autant constituer un modèle, un moule ou un schéma. Cette trame de lecture est utilisée dans l'étude de l'œuvre chorégraphique d'Anne Teresa De Keersmaeker, de *Fase* (1982) à *Small Hands, out of the lie of no* (2001). Mon analyse met en exergue les éléments permettant de définir son style chorégraphique. Elle montre également que la structure compositionnelle, centrée sur le mouvement et s'inspirant étroitement de la musique, met aussi en valeur une vision exigeante et éthique de l'interprétation.
- 3 Au-delà de la connaissance plus approfondie des œuvres que j'ai choisi d'étudier, cette thèse confirme sa principale hypothèse : à partir d'une trame de lecture du corps – issue

d'un regard introspectif –, une forme d'analyse est possible. Elle vise à décrire *d'abord* la danse et permet de dégager du sens et/ou des interprétations inédites à partir de cette priorité à l'observation du médium. La thèse m'a appris que l'interprétation était accessible à chacun dès lors qu'on ne s'encombrait pas *a priori* de systèmes et de références extérieurs à la danse. Elle conforte l'avis de Gérard Genette sur l'absence de déficit affectif entre une appréciation néophyte et une appréciation experte, les connaissances s'élevant en degré supplémentaire d'enrichissement de la réception¹. Par ailleurs, j'ai également réalisé qu'il est difficile de déconnecter le discours sur l'œuvre du contexte dans lequel elle s'inscrit et la lecture de Hans Robert Jauss a été une aide précieuse à ce sujet². C'est pourquoi je souhaite poursuivre, à travers l'étude de dispositifs ou de créations – donc dans une étroite relation théorico-pratique, la mise en œuvre de ces postulats.

Mes recherches actuelles

- 4 M'affichant comme chercheur *en* danse, je place au centre de mes démarches le concept de corporéité, privilégiant une approche énergétique, chiasmatique et existentielle du corps, telle que la conçoivent Jean-François Billeter³ et Michel Bernard⁴. Il est également clair que théorie et pratique sont pour moi indissociablement liées. Si une connaissance est « une manière [...] claire et distincte »⁵ d'appréhender les choses, reposant sur la mise en relation d'un sujet, d'un objet et d'une structure qui les relie, et si les connaissances sont tirées de l'expérience, alors elles ne peuvent toutes être issues du seul registre rationnel qui s'appuie sur l'observation, la spéculation ou la logique. C'est pourquoi je ne mésestime pas la portée de l'imaginaire, du non rationnel, de la métaphore ou de l'approche créative. Ainsi la pratique ne saurait apparaître dans la recherche comme un simple pendant concret ou séduisant. C'est donc par le double jeu de la confusion et du décollement que seront abordées ces recherches : confusion d'un corps source d'informations et véritable “base de données” de nos explorations du monde ; décollement nécessaire de l'objet et de sa conscience pour enclencher un acte réflexif. Confusion et décollement esquissent ainsi un effacement des frontières classiques entre pratique et théorie, actes et pensées, recherche artistique et recherche universitaire.
- 5 Champ et objets d'étude s'articulent au sein d'un paradigme principal qui constitue mon “moteur de recherche” et ma motivation principale : le lien entre un domaine (l'esthétique), une activité (la production de connaissance) et une visée finalisée (l'impact politique du « commun »). Dans mon HDR⁶, je propose de décliner ces choix éthiques et esthétiques à travers trois axes qui cristallisent à la fois les continuités et les inflexions de mes questionnements initiaux. Le premier axe correspond au volet dialogique de mes recherches où je substitue à la notion statique de “rapport” une problématique de demande/adresse tissée par les acteurs ou composantes du spectacle (chorégraphe, danseurs, musique, musiciens, spectateurs...) en privilégiant un débat des disciplines artistiques, en croisant regards et méthodes, en échangeant avec des artistes ou en m'impliquant au sein de leurs démarches créatrices⁷. Le second axe est consacré à l'étude des rapports qu'entretiennent les langages (écrits, oraux) avec la perception du spectacle vivant contemporain pour en traduire la réception à travers un acte à la fois esthétique, poétique et kinésique en m'appuyant notamment sur les travaux de Billeter et Guillemette Bolens. J'y tente notamment de mieux comprendre la notion d'état de corps ainsi que le rôle de la métaphore dans l'analyse chorégraphique⁸. Je passe très brièvement

sur eux dans la mesure où ils ont déjà fait l'objet de publications récentes ou en cours pour m'attarder sur le dernier axe.

Manières de faire

- 6 Donner un niveau conceptuel à une expérience sensible est un des défis de l'esthétique. Concernant la recherche en danse, un tel pari s'appuie sur la corporéité dont il faut pouvoir communiquer les modulations pour accéder à un sentir ensemble. Mais cette perspective, tant dans sa mise en œuvre que dans son aboutissement, se heurte au « partage du sensible » - entendons partition politique - que décrit Jacques Rancière :

« J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage. »⁹

- 7 Dans l'introduction de mon premier ouvrage, j'exprimais - de manière sans doute moins radicale - cette articulation d'un "je-corps" à une "mise en commun" dans sa dimension et ses conséquences politiques :

« Les productions chorégraphiques sont des œuvres fragiles mais les connaissances bâties autour de ces pièces permettent d'en assurer la pérennité. Ces savoirs font passer de l'émotion forte et instantanée à un registre de sensations plus fines où une interpellation est possible, génératrice de transformation de l'individu ; elle prolonge - par un être ensemble successif - l'être ensemble simultané du spectacle. [...] Tisser un lien entre le public et une œuvre sous forme de réflexion critique n'est donc pas seulement une étape esthétique. C'est aussi un acte qui contribue à ne plus se laisser dicter tel ou tel goût mais, au contraire, à valoriser la découverte de notre identité à travers nos choix esthétiques et artistiques. Cet ouvrage veut donc trouver aussi une justification à travers un projet plus politique consistant à transformer une vision en regard, prolégomènes à un "sentir ensemble". »¹⁰

J'essaye ci dessous de dresser une toile de fond à ce passage "du *je* au *nous*". Je reviendrai ensuite sur le concept de dévolution avant de décrire une mise en œuvre que les chercheurs du Centre Arts Performance de Bruxelles et le CEAC de Lille viennent d'initier sur ces bases.

Du « Je-corps » à l'« être ensemble »

- 8 Jean-François Billeter est passé par la calligraphie pour dégager « un des noyaux de la pensée chinoise traditionnelle [qu'il a] appelé l'idée de l'activité parfaite »¹¹ et consistant à admettre que « *nous sommes faits d'une activité qui est sensible à elle-même et se perçoit elle-même* »¹². En cela il prolonge sa lecture de Merleau-Ponty tentant de se défaire d'une partition entre conscience et réalité extérieure. Mais comme le souligne encore le sinologue suisse, cet aboutissement a comme corrélat d'isoler chaque être dans cette recherche de perfection. C'est pourquoi il est indispensable d'y articuler l'usage du langage comme capacité à décrire ou créer (du sens, des idées mais aussi du lien), ce que la pensée chinoise a partiellement délaissé¹³. Cette lecture m'est apparue comme un appui supplémentaire à notre projet politique de communauté que je défendais jusqu'ici en invoquant Merleau-Ponty - lorsqu'il déclare que la transmission descriptive permet de

nous rassurer sur l'unicité du monde et fonde une référence commune – ou Erwin Straus, pointant le risque de demeurer, en l'absence d'échanges, à l'état de pur bloc de subjectivité qui ne se contenterait que de ressentir les choses¹⁴. Cependant, cette approche sensible du monde n'est pas seulement une rationalisation esthétique. Elle est aussi une démarche philosophique et un acte politique qui ne peut faire l'économie d'un bilan de l'état du monde censé l'accueillir. Mes recherches ambitionnent donc aussi d'ériger les pratiques réceptives des danses d'aujourd'hui en contre-feu à la naturalisation des normes, des affects, du vivant... Il s'agira de contribuer à l'individuation chère à Gilbert Simondon¹⁵ et que Bernard Stiegler reprend dans ses analyses.

- 9 Stiegler dresse d'abord un accablant constat du XXI^e siècle où les populations urbaines vivent, au mieux, dans des conditions professionnelles déceptives profondes que seule une consommation frénétique des biens vient compenser¹⁶. Pour le philosophe, c'est l'industrie *mainstream* – cette culture censée plaire à tout le monde – qui tente de maintenir un sentiment d'appartenance collectif, illusoire mais nécessaire. Ce marketing de contenu, « annihile la singularité des regards individuels »¹⁷ et détruit tout désir en rendant le consommateur compulsif du toujours même. Ce conditionnement esthétique génère un relativisme culturel qui noie les repères qualitatifs. Or, « ce qui atténue le relativisme, c'est la décantation progressive opérée par un débat inachevable, plus que l'hypothétique établissements de critères universels et tranchants. »¹⁸ Il apparaît alors évident qu'esthétique et politique sont liées. Un vivre ensemble est à rebâtir depuis nos singularités et devrait s'appuyer sur un fond esthétique commun. C'est pourquoi Stiegler a recours au concept d'individuation forgé par Simondon et qu'il définit comme un processus « à la fois psychique et collectif – où je et nous sont donc deux faces du même processus »¹⁹. L'individuation est donc une tendance à devenir un et indivisible mais en adoptant une histoire collective.
- 10 Au comportement irresponsable de consommateur se substitue alors celui de l'amateur, participant à la production de "son" monde. Dès lors, une individuation collective doit, me semble-t-il, en passer par une horizontalisation des échanges, sans hiérarchie des interlocuteurs. Cette posture rompt radicalement avec une conception de l'accès à la culture artistique tendant à sacraliser l'artiste, sa parole et son œuvre. Plus largement, cette verticalité descendante s'observe à travers la valorisation de la posture experte et dans la relation bien souvent magistrale à "ce qu'il faudrait savoir" (y compris dans la stigmatisation du chercheur toujours décrit comme isolé dans sa tour d'ivoire). Alors que l'art contemporain consiste plutôt en un affranchissement des codes et significations traditionnels, le discours expert (critiques, artistes, acteurs du monde de l'art) provoque trop souvent une dépendance à ce qu'il faudrait comprendre, laissant le spectateur ordinaire désarmé et ne sachant plus que faire de ses sensations devenues inutiles. C'est pourquoi le sens doit aussi se fabriquer ensemble. Dans les dispositifs artistiques communautaires et inter-disciplinaires, l'enrichissement dans l'ouverture est visé. Mais il n'est possible qu'en se démarquant des réflexes de la culture experte au profit d'une égalité de convention où les rôles sociaux (création, contemplation, interprétation, théorisation) peuvent être discutés ou redistribués dans une démarche de compréhension de l'œuvre. Cette dernière se révèle alors sous un double sens. Se comprendre, c'est découvrir les raisons pour lesquelles c'est ce monde, et pas un autre, qui nous apparaît. C'est aussi découvrir les raisons pour lesquelles nous nous sentons compris en lui. L'œuvre fait entendre le *Nous* communautaire dans cet enveloppement circulaire. Mais

j'entends également par compréhension une forme de synthèse collective qui ne se déduit pas d'une simple interprétation ni d'une idiosyncrasie. Elle résulte au contraire de l'assemblage d'éléments qui, pris séparément ou chez chacun et indépendamment des autres, n'auraient pas le sens qu'ils produisent ensemble. Ce travail contemporain sur l'être ensemble est peut-être susceptible de renouveler un imaginaire collectif citoyen et/ou de (ré)activer une forme d'engagement politique.

La dévolution

- 11 Cette posture s'appuie sur le concept de dévolution. Faire opérer ce dernier dans le champ esthétique permet de formuler l'hypothèse de son extension à d'autres champs d'exercice de la pensée critique (politique, économie, écologie...). Si dans le langage juridique banal, la dévolution désigne la transmission d'un bien d'une personne à une autre, son usage historique précise qu'une entité supérieure, détentrice d'un pouvoir renonce à ses prérogatives en faveur d'une entité inférieure. Dans le champ didactique, elle consiste – par analogie – en un renoncement aux prérogatives du Maître. Elle oblige ainsi à l'adaptation des outils permettant à l'Elève de les utiliser. Ce pari didactique fait écho aux analyses de Rancière sur l'assujettissement par l'explication. Dans *Le Maître ignorant*, il fustigeait le travail traditionnel du maître. Dans « L'image intolérable »²⁰, le philosophe dénonce la médiation des images violentes par la parole experte, entérinant l'idée que nous ne serions pas capables de les lire nous-mêmes et conduisant à un « abrutissement ». Cette « logique de l'explication comporte ainsi le principe d'une régression à l'infini [puisqu'] expliquer quelque chose à quelqu'un, c'est d'abord lui démontrer qu'il ne peut pas l'apprendre par lui-même. »²¹ Rancière étend ce modèle vertical d'assujettissement au social. L'explication, qu'incarne si bien aujourd'hui la culture de l'expertise, permet la mise en rang, la mise en ordre et la hiérarchisation. Et l'explication de devenir un instrument de domination.
- 12 Théorisée plus précisément dans le champ de la didactique des mathématiques, la dévolution désigne un ensemble de situations où l'action de l'élève n'est produite que par les nécessités du milieu et ses connaissances²². Toute séduisante qu'elle puisse paraître, cette solution didactique rencontre un écueil oublié mais majeur : l'engagement. En effet, il est aussi illusoire d'imaginer réveiller un sens citoyen en exhortant à l'indignation que d'espérer d'élèves qu'ils « se motivent » en fréquentant une école qui ne fait plus sens à leurs yeux et qui est obligatoire de surcroît. C'est pourquoi je crois la dévolution plus efficiente dans le cadre du débat esthétique. Volontaires, les participants à ces débats (étudiants ou spectateurs) ont librement choisi d'y adhérer. Les contenus ne sont que le résultat de la confrontation des perceptions et points de vue, que le chercheur organise et accompagne, sans obligation d'un résultat « juste » obligeant – comme c'est le cas dans le cadre scolaire – à élaborer une transposition pédagogique masquée amenant à l'objectif visé. Il n'y est jamais question de déverser, de façon confortable, un savoir condescendant ou intimidant frappé au sceau d'une « expertise » universitaire, mais d'y renoncer de façon que celui qui d'habitude écoute, prenne la parole. La dévolution désignera ici l'ensemble évolutif des modalités de partage ou de confrontation des sensations, des mises en relation et des interprétations permettant de dépasser « l'art pour chacun » et l'assujettissement explicatif. Cet échange symétrique et communautaire devient une sorte de chœur qui va structurer sa manière de penser l'art au travail et en train de se faire. Dans le contexte d'un partage – et non d'une (ré)partition – du sensible propre aux arts,

on voit comment un tel concept peut modifier le rapport à la parole experte et à la construction commune d'un sens. Je conçois donc la dévolution comme une « méthode émancipatrice » qui révèle « une intelligence à elle-même »²³. Et je rejoins Rancière dans l'objectif qu'il assigne à cette méthode de dessiner « le modèle d'une société raisonnable où cela même qui est extérieur à la raison – la matière, les signes du langage – est traversé par la volonté raisonnable : celle de raconter et faire éprouver aux autres ce en quoi on est semblable. »²⁴

- 13 Dans ce cadre, la dévolution ne constitue pas une manière de se débarrasser de l'intercession entre l'œuvre et le spectateur, tantôt réclamée par l'une, tantôt souhaitée par l'autre. Au contraire, elle demande une réflexion sur l'usage du langage, des notions, des concepts, des formes de réception en amont de ces modalités de rencontre avec le geste dansé. Ainsi en va-t-il des notions telles que « performance », « présence », « état » ou « statut » du corps... Elle tentera donc, par exemple, d'envisager d'une part ce qui peut être différencié dans cette expérience commune et, d'autre part ce qui peut être mis en commun de la somme des différences. Cette confrontation/conciliation des points de vue paraît d'un grand intérêt pour opérer, en sens inverse, un mouvement vers la communauté. C'est bien le débat qui met en valeur la singularité d'un regard, le poids d'un argument, la richesse d'une contribution : rien n'oblige les rassemblés à se ressembler. Mais ce cercle peut prendre une consistance au travers de la qualité des échanges qui circulent à sa périphérie. Danse et regard ne s'élancent plus l'un vers l'autre dans un face-à-face que délimiterait la ligne scène-salle, mais s'interpénètrent pour créer des liens dans un espace partagé permettant peut-être de faire « corps commun », un espace *entre* dans lequel corps et écriture fusionnent en un même mouvement de danse et de pensée, et où la communauté esthétique se crée. C'est du moins l'hypothèse majeure qui a conduit quelques chercheurs du CAP et du CEAC à une expérimentation appelée les « ateliers de recherche et de création ».

Une expérimentation : les ateliers

- 14 Ces *ateliers* sont au croisement des disciplines et des arts. Nous pensons qu'ils peuvent nourrir à la fois la recherche, la formation et l'innovation-crédation²⁵. Ils prennent le parti d'interroger, par la conception et la réalisation d'œuvres ou de dispositifs, les processus de création et la fabrication des œuvres elles-mêmes, les rapports entretenus par le corps dansant avec les espaces de jeux réels, virtuels ou fictifs qu'entretient toute situation de dialogue entre les arts. Le « faire » provoque des questionnements que le médium ne résout pas à lui seul mais qu'il éclaire de façon singulière et heuristique pour les chercheurs-praticiens. Chacun d'eux entretenant avec l'expérience artistique des relations particulières mais *sine qua non* à son activité de recherche, ce sont donc les mises en relation des pratiques artistiques avec des théories esthétiques qui sont ici visées : « Il s'agit de mettre au jour une multiplicité de modes d'écriture *sur* ou *à propos* d'une proposition chorégraphique, afin d'en étudier les richesses, mais aussi les manques : comment une mise en mots peut-elle réellement donner à penser et à sentir une danse ? Quelles synergies sont déclenchées par la variation et les interactions entre les pratiques d'écritures ? Quels objets d'études s'en dégagent ? »²⁶ Cette démarche procède donc d'un « entretoisement » entre productions artistiques et productions textuelles²⁷. Celui-ci pourra se décliner en description et analyse des processus créatifs menés par les artistes, en transcription des effets esthétiques, en croisement des regards issus de la diversité des

postures (voir la danse en tant que philosophe, étudiant, chorégraphe, interprète ou chercheur).

- 15 Nous essaierons ainsi d'examiner comment ces communautés éphémères autour des pratiques de danse s'ancrent dans une articulation perception-écriture, dans des expériences corporelles et comment elles évoluent, se nourrissent et produisent de la polyphonie ou de la choralité. Identifier les attentes mais aussi les régimes d'attente, de demande et d'adresse entre les médiums qui sont mis au contact : que demande une danse à l'écriture pour s'adresser au spectateur ? Qu'adresse le spectateur à l'œuvre ou à l'interprète lorsqu'il écrit à son propos ? Qu'attend le chorégraphe du regard d'un spectateur sur son processus ? Autant de questions qui seront abordées.

- 16 Le premier atelier s'est déroulé aux Facultés Universitaires Saint-Louis de Bruxelles le vendredi 14 octobre 2011. Il a réuni une vingtaine d'enseignants et d'étudiants (venus de Bruxelles et Lille) principalement issus des champs de la littérature, de la danse et de la philosophie. Daniel Blanga-Gubbay était en charge de la matinée²⁸. Il est chorégraphe, doctorant en philosophie à Palerme, sous la direction de Giorgio Agamben. Il a proposé un atelier sur le thème du geste et de la collection en cherchant à comparer les versants théoriques et performatifs de la recherche dans laquelle il s'est engagé. Pour Blanga-Gubbay, « le geste semble avoir manqué la possibilité d'une définition autonome » en étant sans cesse ramené au rang de significations individuelles. Pour lui, tant sur le plan philosophique que performatif, pouvoir définir le geste – et partant, le différencier du mouvement et du signe – oblige à le libérer de son contenu. La recherche philosophique va donc « dans la direction d'une définition du geste comme quelque chose qui n'a pas sa signification en soi, mais qui – au contraire – va vers sa signification possible »²⁹. La question qu'il souhaite poser au travers de cet atelier est celle du rôle du regard à l'interface entre le manque de sens d'un geste vécu pour lui-même (« le mouvement du geste ») et la création de sens par le spectateur depuis l'extérieur. Lever l'index, geste simple et usuel, relève d'une multiplicité d'exécutions et de qualités possibles : vitesse, amplitude, isolation d'un segment, direction... et ce indépendamment de la fonction de signe du geste en question : désigner quelque chose, demander l'attention, intimor le silence...

- 17 La proposition est donc d'entrer dans un espace balisé (un carré de 4m x 4m et un espace sonore) pour réaliser un geste qui comprend le fait de pointer l'index. On entre ou on sort librement du carré pour redevenir spectateur, l'objectif étant de créer une dynamique pouvant nourrir le débat dans l'alternance des rôles de performeur/spectateur. Trois temps d'expérimentation d'une dizaine de minutes chacun ont été proposés durant les deux heures et demi qu'a duré l'atelier³⁰. Les prises de parole qui s'en suivent sont extrêmement variées. Elles oscillent entre le compte-rendu des sensations des acteurs (la difficulté à se présenter dans une posture inhabituelle, intime et dans le déploiement d'un geste sans référent...), les demandes de précision à propos des règles dans le choix et l'effectuation du geste (doit-il être ou non improvisé, prévu, tenir compte des autres dans cet espace scénique étrié ?), mais aussi les tensions entre une observation objective du mouvement du performeur et l'abandon à l'esthétique du geste et à son potentiel symbolique ou expressif. Des objections sont faites sur la présence de la musique qui induit davantage une situation de représentation plutôt que d'expérimentation, en même temps qu'une aide rythmique possible à la répétition du mouvement. La dichotomie entre geste et mouvement est évoquée dans son acception philosophique où le geste est utilisé pour désigner un ensemble d'actes chargé de sens et contextualisé, et en danse où

l'on parle plutôt du mouvement, en étant concentré sur les variations de qualités. Le regard et la présence du spectateur modifient cette séparation dans une fusion entre mouvement et geste "en soi" auquel le regard extérieur donne ensuite un sens. Un autre participant pointe une différence visible entre deux interprétations de la consigne : d'un côté, le geste dégagé de son sens mais cherchant un "en soi" présentable, une aspiration au poétique et, de l'autre, le geste sans autre ambition que de constituer le prétexte à une prise de conscience pleine de son déroulement et de son effectuation. Blanca-Gubbai répond que la consigne de répétition est précisément là pour vider le geste de son intimité, de son rattachement à la singularité de son créateur. La répétition est une chance de s'éloigner de l'unicité qui pourrait rattacher l'effectuation à la "création" (esthétique) d'un geste. Elle se rapproche de la volonté d'étude, sinon scientifique du moins plus rationnelle, de la réalisation du geste.

- 18 La mise en scène proposée par Blanca-Gubbai – un agencement des chaises en léger arc de cercle face à un mur blanc et un carré de cinq mètres de côté délimité par du ruban adhésif – reproduisait une situation spectaculaire, qui laissait vide derrière elle les trois quart d'un beau studio ensoleillé. Dans ce dispositif, Daniel Blanca-Gubbai fit montre d'une curieuse posture : s'installant à genoux, assis sur les pieds en demi pointes (dans une attitude réservée à la supplique) et, par ce biais, sous le regard du public. Le fait, qu'inconsciemment ou pas, le chercheur ait "cassé" par sa posture ce rapport frontal intimidant n'a eu que peu d'influence sur la réception quasi magistrale par le reste du groupe.
- 19 C'est sa volonté d'étude du geste qui a conduit Blanca-Gubbai à l'idée de collection. Le chercheur italien précise qu'il « suit les pensées de Benjamin, Warburg et Deleuze, considérant ces gestes comme des objets que l'on peut réunir ». Cette collection prenant un sens et un nom qui varient dès qu'un nouvel élément est ajouté pour réorganiser le regard que l'on porte sur l'ensemble. Dans cette proposition, l'effet se lit à deux niveaux : d'une part, grâce à l'irruption dans l'espace de réalisation d'un nouvel intervenant qui bouleverse les réalisations en cours (qu'il y ait ou non volonté de composition) – « comme si les gestes parlaient entre eux », réorganisant leur dialogue avec l'arrivée d'un nouveau venu – et, de l'autre, le changement perceptif qu'induit dans le regard extérieur cette augmentation des objets gestes. De ce modèle de la collection, je retire un principe constitutif – mais qui pourrait également être "de précaution" pour la conduite des prochains ateliers – et qui est celui de la réorganisation constante du sens provoqué par l'ajout d'une perception à la précédente. Dans le débat esthétique, et selon ce principe, le sens ne peut se fixer ; il est condamné à être rhizomatique³¹, même à l'état de production écrite. Dès lors se pose la question d'une délimitation ou d'une fin : tout comme un processus pourrait conduire à une proposition artistique jamais achevée³², le principe de la collection, entendu comme réorganisation du sens, induit ce même questionnement sur la finitude de l'expression d'un discours issu de la communauté.
- 20 L'avenir de ces ateliers tiendra également à notre capacité d'y préserver une éthique de travail comme le suggère Sophie Klimis :

« Dans un projet tel que celui-ci, il s'agit d'entamer un travail collectif et inter-disciplinaire où chacun(e) *s'enrichisse et s'ouvre* au contact d'autres perspectives que la sienne. Ceci suppose de prendre le risque d'être bousculé(e) dans ses évidences et compétences. [...] Il s'agirait donc pour chacun(e) des participant(e)s d'accepter une *égalité de convention* (comme dans la démocratie athénienne, les citoyens se représentaient comme des « égaux » et des « semblables » malgré la disparité évidente de leurs conditions sociales, de richesse, etc.). »³³

Il s'agira donc, pour le philosophe, de ne pas se sentir le plus théoricien, pour le danseur, de ne pas ériger sa pratique en preuve irréfutable, pour le chorégraphe de ne pas être détenteur de la bonne interprétation ; mais, au contraire, d'éprouver physiquement ce qui n'est pas encore pensé, de nourrir le geste d'arguments et d'accepter une lecture ouverte de ses propositions artistiques. Les ateliers sont les prémisses avérées d'une communauté rêvée sur le plan politique. C'est une expérience que les artistes ont depuis longtemps instituée et expérimentée. L'intériorisation de règles, d'autant plus souples qu'elles ne relèvent plus de l'obéissance à un ordre extérieur mais de l'exercice d'une responsabilité et de choix permet de voir dans l'ère d'individualisation que nous connaissons autre chose qu'un repli sur soi. L'envie d'une réappropriation du monde – y compris dans le domaine plus « lâche » de l'art – se fait à nouveau jour.

Conclusion

- 21 Après une brève présentation, un résumé et un exposé des résultats de la thèse, j'ai tenté dans cet article de mettre en perspective mes travaux. J'ai d'abord distingué ceux déjà publiés et les réalisations artistiques présentées en en proposant un classement raisonné. Ils ont été présentés selon trois directions. La première consiste en une approche à la fois alternative et complémentaire de la critique journalistique actuelle. Elle est résolument centrée sur une approche "esthétique" des œuvres. La seconde, découlant de la précédente, se situe dans une perspective méthodologique. Elle passe d'abord par une observation du mouvement et sa description confiante en la possibilité d'un langage commun pour en rendre compte – postulat de réception qui s'est affirmé et affiné dans la relation entre recherche et enseignement. Enfin, la troisième renvoie au groupement de compétences interdisciplinaires évoqué à la fin de la thèse. Elle rassemble moins les études d'œuvres au sein desquelles les arts se fréquentent que les dialogues ouverts entre les disciplines à propos des œuvres (que ces dernières soient ou non interdisciplinaires).
- 22 Dans un second temps, j'ai formulé ma problématique de recherche à travers trois dimensions. La première permet la délimitation d'un champ qui s'inscrit dans l'articulation entre disciplinarité et interdisciplinarité. La seconde dimension spécifiait un objet : l'étude, en acte, d'une corporéité dansante. Enfin, la troisième dimension précisait un paradigme orientant politiquement la production, le partage et l'utilisation des connaissances – paradigme que j'ai nommé la dévolution. Puis, j'ai voulu rendre compte de mes recherches actuelles et à venir en montrant qu'elles relevaient pour moi de trois grands axes intitulés « Manières de voir » qui correspond au volet dialogique de mes recherches, « Manières d'écrire » qui correspond au volet méthodologique et à l'étude des rapports entre danse et écriture, et « Manières de faire » qui correspond au volet pragmatique et politique de la recherche. Je suis particulièrement revenu sur le troisième axe qui se concrétise par des dispositifs en actes nourrissant à la fois la recherche, la formation et l'innovation-crédation. Ces derniers prennent le parti d'interroger, par la conception et la réalisation d'œuvres ou de dispositifs ou encore la conduite d'atelier abordant les processus de création et la fabrication des œuvres elles-mêmes, les rapports entretenus par le corps dansant avec les espaces de jeux réels, virtuels ou fictifs qu'entretient toute situation de dialogue entre les arts. Le "faire" provoque des questionnements que le médium ne résout pas à lui seul mais qu'il éclaire de façon singulière et riche pour les chercheurs-praticiens. Il s'agit également de redonner à la médiation son rôle démocratique d'appropriation des savoirs par les

citoyens – tant dans le domaine de la formation universitaire que dans la transformation du spectateur en « amateur ». Ce travail contemporain sur l'être ensemble est peut-être susceptible de renouveler un imaginaire commun citoyen et/ou de (ré)activer une forme d'engagement politique. Ces dispositifs collectifs et interdisciplinaires, où l'enrichissement dans l'ouverture est visé, sont basés sur une égalité de convention où les rôles sociaux (création, contemplation, interprétation, théorisation) peuvent être discutés ou redistribués dans une démarche de "com-préhension" de l'œuvre.

- 23 Si cet article dresse un bilan scientifique personnel, il dit aussi mon envie d'organiser des travaux de nature plus collective. Ce souci du dialogue anime mon éthique d'enseignant-chercheur. Il concourt je l'espère à une recherche *en* danse – où "dedans" et "dehors" communiquent. Cette dernière me paraît garante d'un espace d'échange au sein duquel s'envisagent des retombées fécondes et sans détriment pour les artistes, l'art et ceux qui l'étudient.

BIBLIOGRAPHIE

BERNARD Michel, « De la corporéité fictionnaire », *Revue internationale de philosophie* n° 222, 2002/4, pp. 523-534.

BILLETER Jean-François, *Un Paradigme*, Paris, Allia, 2012. *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, Paris, Allia, 2010.

BROUSSEAU Guy, *Théorie des situations didactiques*, Grenoble, La Pensée sauvage, 1998.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie 1*, Paris, Minuit, 1972.

GENETTE Gérard, *L'Oeuvre de l'art. Tome 2 : La Relation esthétique*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1997.

GOSSELIN Pierre et LE COGUEC Eric (dir.), *La Recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006.

GUISGAND Philippe, *Lire et écrire les danses actuelles. Pratiques esthétiques dialogiques et dévolutives*, HDR soutenue à l'Université Nice Sophia Antipolis le 25 septembre 2012 sous le tutorat de Marina Nordera (non publiée). « Ce que le musicien apporte au chercheur en danse », *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, « Danse et musique : Dialogues en mouvement », vol. 13, n° 1-2, 2012, pp. 35-41. « Demandes et adresses : danse et musique chez Anne Teresa De Keersmaecker » in Stephanie Schroedter (dir.), *Bewegung zwischen Hören und Sehen*, Koenigshausen & Neumann, 2012, pp. 425-437. « A propos de la notion d'état de corps » in Josette Féral (dir.), *Pratiques performatives. Body Remix*, Montréal / Rennes, Presses de l'Université du Québec / Presses universitaires de Rennes, 2012, pp. 223-239. « Ce que la photo dit de la danse », *Ligieia / dossiers sur l'art*, xxv° année, n° 113-116, 2012, pp. 57-65. *Les Fils d'un entrelacs sans fin. La danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaecker*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008.

JAUSS Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008. *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000. *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* [1987], Paris, 10/18, coll. « Fait et cause », 2004.

ROCHLITZ Rainer, *Le Vif de la critique. Tome 2 : Esthétique et philosophie de l'art*, Bruxelles, La lettre volée, coll. « Essais », 2010.

SIMONDON Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1989.

STIEGLER Bernard, « Politiques et industries de la culture dans les sociétés hyperindustrialisées » in SAEZ Jean-Pierre (dir.), *Culture et société : un lien à recomposer*, Toulouse, l'Attribut, 2008, pp. 168-176. *De la misère symbolique 1. L'époque hyper industrielle*, Paris, Galilée, 2004.
« L'hyperindustrialisation de la culture et le temps des attrape-nigauds », *Art Press*, « Internet all over », novembre 1999, pp. 41-62.

STRAUS Erwin, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, Grenoble, Million, coll. « Krisis », 1989.

NOTES

1. GENETTE Gérard, *L'Oeuvre de l'art. Tome 2 : La Relation esthétique*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique » 1997, pp. 233-235.
2. JAUSS Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
3. BILLETTER Jean-François, *Un Paradigme*, Paris, Allia, 2012.
4. BERNARD Michel, « De la corporéité fictionnaire », *Revue internationale de philosophie*, n° 222, 2002/4, p. 527.
5. STRAUS Erwin, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, Grenoble, ed. Million, coll. « Krisis », 1989, p. 28.
6. GUISGAND Philippe, *Lire et écrire les danses actuelles. Pratiques esthétiques dialogiques et dévolutives*, HDR soutenue à l'Université Nice Sophia Antipolis le 25 septembre 2012 sous le tutorat de Marina Nordera.
7. Voir « Ce que le musicien apporte au chercheur en danse », *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, « Danse et musique : Dialogues en mouvement », vol. 13, n° s 1-2, 2012, pp. 35-41, ainsi que « Demandes et adresses : danse et musique chez Anne Teresa De Keersmaecker » in. SCHROEDTER Stephanie (dir.), *Bewegung zwischen Hören und Sehen*, Koenigshausen & Neumann, 2012, pp. 425-437.
8. Voir « À propos de la notion d'état de corps » in FERAL Josette (dir.), *Pratiques performatives. Body Remix*, Montréal / Rennes, Presses de l'Université du Québec / Presses universitaires de Rennes, 2012, pp. 223-239 ainsi que « Ce que la photo dit de la danse », *Ligieia / dossiers sur l'art*, xxv° année, n° 113 -116, 2012, 57-65.
9. RANCIERE Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 12.
10. GUISGAND Philippe, *Les Fils d'un entrelacs sans fin. La danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaecker*, Villeneuve d'Ascq, Presses du Septentrion, coll. « Esthétique et sciences des arts », 2009, p. 10.
11. BILLETTER Jean François, *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, Paris, Allia, 2010, p. 372.
12. *Ibid.*, p. 186 (en italique dans le texte).
13. *Ibid.*, p. 379-382.
14. « Un être qui vivrait exclusivement à l'ordre des expériences sensorielles ne pourrait ni se connaître ni se souvenir » écrit encore Erwin Straus dans *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, Grenoble, ed. Million, coll. « Krisis », 1989, p. 564.

15. SIMONDON Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1989.
16. STIEGLER Bernard, *De la misère symbolique 1. L'époque hyperindustrielle*, Paris, Galilée, 2004.
17. *Ibid.*, p. 180.
18. ROCHLITZ Rainer, *Le Vif de la critique*, tome 2 : *Esthétique et philosophie de l'art*, Bruxelles, La lettre volée, coll. « Essais », 2010, p. 336.
19. STIEGLER Bernard, « Politiques et industries de la culture dans les sociétés hyperindustrialisées » in Jean-Pierre Saez (ed.), *Culture et société : un lien à recomposer*, Toulouse, l'Attribut, 2008, p. 96 (l'auteur souligne).
20. RANCIERE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, pp. 93-114.
21. RANCIERE Jacques, *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, 10/18, coll. « Fait et cause », [1987], 2004, pp. 12-15.
22. BROUSSEAU Guy, *Théorie des situations didactiques*, Grenoble, La Pensée sauvage, 1998.
23. RANCIERE Jacques, *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, op.cit., p. 50.
24. *Ibid.*, p. 120.
25. Ce « nous » rassemble les quatre chercheurs à l'origine de cette proposition : Sophie Klimis (professeure de philosophie), Isabelle Ost (enseignante chercheuse en littérature), toutes deux aux Facultés Universitaires Saint Louis de Bruxelles, Marian Del Valle, danseuse et chorégraphe, doctorante en danse (Nice et Madrid) et moi-même.
26. Sophie Klimis, échanges préparatoires à la création des ateliers.
27. LANCRI Jean, « Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi », in GOSSELIN Pierre et LE COGUEC Eric (dir.), *La Recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2009, p. 11.
28. L'atelier s'est poursuivi l'après-midi avec la proposition de Marian Del Valle que nous n'avons pas l'espace de traiter ici.
29. Toutes les citations qui suivent sont issues du *verbatim* de la journée.
30. On pourra consulter une proposition similaire dans la première partie filmée d'un *workshop* sur ce thème : <<http://vimeo.com/20787803>> , page consultée le 12/10/2012.
31. Au sens où l'entendent Deleuze et Guattari, c'est-à-dire un système au sein duquel « tout élément peut affecter ou influencer tout autre » au lieu de suivre une ligne de subordination hiérarchique (DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *L'Anti-Édipe. Capitalisme et Schizophrénie 1*, Paris, Minuit, 1972, p. 13).
32. Je pense ici à l'œuvre-processus de Johanne Saunier intitulée *Erase-E(x)*, développée entre 2003 et 2006, reposant sur la participation de plusieurs artistes invités à effacer et recréer la contribution précédente.
33. Sophie Klimis, échanges préparatoires à la création des ateliers.

RÉSUMÉS

Cet article a deux objectifs principaux. D'une part, jeter un regard rétrospectif sur ces six dernières années de recherche. De l'autre, synthétiser un ensemble de travaux, essentiellement individuels, en cherchant à afficher clairement la cohérence et les lignes de force qui les sous-tendent. La première partie comprendra, après un bref cursus, un résumé et un bilan de la thèse ainsi qu'une synthèse des travaux qui en sont issus. La deuxième partie consiste en une réflexion prospective sur les axes de recherches que je souhaite désormais développer : penser les

conditions d'une individuation par la communauté esthétique. Et cela à travers une méthode d'analyse chorégraphique, l'instauration d'un dialogue disciplinaire à propos des œuvres et l'étude de l'articulation des discours de réception issue d'une expérience collective.

This article follows two main objectives: On one hand, it aims to cast a retrospective glance over the last six years of my research, while on the other hand synthesizing a set of essentially individual works by showing the coherence of the central themes that underlie them. I begin by providing a summary and assessment of my doctoral thesis, as well as a synthesis of the works that arose from it. Next, I discuss areas of research that could be further developed, particularly the conditions of an individuation by the aesthetic community. The resulting discussion is achieved through a choreographic method of analysis, a disciplinary dialogue on the works, and the study of discourses on reception resulting from collective experience.

INDEX

Mots-clés : esthétique, analyse chorégraphique, interartistique, réception, Rancière (Jacques)

Keywords : aesthetics, choreographic analysis, interartistic

AUTEUR

PHILIPPE GUISGAND

Philippe Guisgand est maître de conférences habilité en danse. Il est chercheur au Centre d'Etude des Arts Contemporains (EA 3587). Il est spécialiste de l'œuvre d'Anne Teresa de Keersmaecker à qui il a consacré sa thèse de doctorat, de nombreux articles et deux livres : *Les fils d'un entrelacs sans fin*, Septentrion, 2008 et *Anne Teresa De Keersmaecker*, L'Epos, 2009. Il a collaboré aux livres *Approche philosophique du geste dansé* (Septentrion, 2006), *A la rencontre de la danse contemporaine : résistances et porosités* (L'Harmattan, 2009), *Les rythmes du corps dans l'espace spectaculaire et textuel* (Le Manuscrit, 2011), *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines* (Presses Universitaires du Septentrion, 2011) et *Pratiques performatives. Body remix* (Presses de l'Université du Québec, 2012).