Phénoménologie de la danse contemporaine

Penser les enjeux éthiques et esthétiques des pièces de Myriam Gourfink avec Merleau-Ponty

Paule Gioffredi

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/596>

DOI : 10.4000/danse.596

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Paule Gioffredi, « Phénoménologie de la danse contemporaine », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 01 mars 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/596> ; DOI : 10.4000/danse.596

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

association des Chercheurs en Danse

Phénoménologie de la danse contemporaine

Penser les enjeux éthiques et esthétiques des pièces de Myriam Gourfink
avec Merleau-Ponty

Paule Gioffredi

- 1 Ma thèse de doctorat, soutenue en décembre 2012, porte sur les événements spectaculaires au cours desquels des œuvres de danse contemporaine sont interprétées en public. Elle a pour finalité l'identification et la formulation des enjeux philosophiques soulevés par l'avènement de ces pièces chorégraphiques. Cette recherche m'a inévitablement conduite à déterminer une méthodologie et une constellation conceptuelle permettant d'aborder et de penser un tel objet. Pour ce faire, constatant que, depuis les années 1990, théoriciens et praticiens de la danse se réfèrent fréquemment à Merleau-Ponty alors que les textes de ce philosophe ne questionnent, ne mentionnent pas même l'art chorégraphique, j'ai décidé de prendre au sérieux ce recours surprenant et pour ainsi dire intuitif à la phénoménologie merleau-pontyenne : j'en ai éprouvé et interrogé les modalités, la pertinence, la fécondité et les répercussions. J'ai donc expérimenté et explicité la façon dont les analyses et notions de ce philosophe peuvent étayer et nourrir une recherche sur la danse contemporaine et j'ai observé, en retour, la manière dont cette rencontre avec la danse agit sur la lecture et la compréhension de cette philosophie.
- 2 La pensée de Merleau-Ponty repose sur une méthode d'observation, de description et de conceptualisation de la réalité qui entre d'emblée en résonance avec l'invitation que tend à lancer l'annonce d'un spectacle dit de « danse contemporaine ». En effet, cette dernière désignation, devenue usuelle chez les programmeurs, les journalistes, les artistes comme chez les chercheurs, signale d'emblée le caractère vivant, éphémère, mouvant et actuel d'une pièce mais sans préciser aucun des attributs formels ni matériels de l'œuvre, sans annoncer de réquisits ni de prérequis. Dès lors, aborder un spectacle classé sous la catégorie de « danse contemporaine », c'est admettre une indétermination primordiale, accepter de découvrir ce qu'il en est de cette danse et d'inventer la disposition la plus

appropriée à sa réception à même le déploiement progressif de chaque œuvre. Or la réduction phénoménologique conçue et pratiquée par Merleau-Ponty consiste à aller au-devant de ce qui apparaît en suspendant attentes et présupposés, sans pour autant tenter de s'abstraire du contexte et de la perspective singulière que chacun ne manque d'avoir sur une situation. L'attitude réduite, que le philosophe juge irréductiblement inachevée, s'avère volontairement ambiguë, c'est-à-dire à la fois démunie et investie. Son adoption suscite et soutient une expérience exploratoire puis un travail expérimental de description de ce qui advient – de ce point de vue la réduction phénoménologique merleau-pontyenne constitue un *support méthodologique* fructueux pour aborder ce qui arrive quand un spectacle chorégraphique contemporain a lieu. De plus, Merleau-Ponty établit et emploie cette méthode dans le but de rendre compte de la réalité telle qu'elle se donne. Elle lui permet donc d'interroger les modalités d'apparition d'un contexte et des vivants qui s'y inscrivent, d'examiner les effets de sens que ces manifestations produisent et finalement d'élaborer des constellations conceptuelles pour penser les processus par lesquels une situation se révèle à celui qu'elle enveloppe et qui l'observe – par là la philosophie merleau-pontyenne fournit des *analyses* et des *notions* susceptibles de nourrir une réflexion sur les enjeux soulevés par l'avènement public de pièces chorégraphiques.

- 3 Dans le présent article, afin d'exposer et d'éprouver les modalités et les effets de l'organisation d'une telle rencontre, entre la pensée de Merleau-Ponty et des spectacles de danse contemporaine, je propose de confronter *Les Aventures de la dialectique* et le travail chorégraphique de Myriam Gourfink. Je montrerai que les notions de terreur et de révolution, que Merleau-Ponty développe dans cet ouvrage, offrent un étayage pertinent et fécond pour examiner les dispositifs de cadrage régissant l'avènement des pièces de cette chorégraphe. Je m'appuierai donc sur l'analyse merleau-pontyenne du problème de l'émancipation pour penser les enjeux esthétiques et éthiques soulevés par les procédés chorégraphiques employés par M. Gourfink et pour en éclairer la puissance libératrice.
- 4 Pourquoi ce détour par un texte politique et circonstanciel pour concevoir l'engagement et la créativité suscités chez ceux que je nomme « les protagonistes », c'est-à-dire les interprètes et les spectateurs, d'œuvres de danse ? Merleau-Ponty montre que la réalité, qui nous inclut et que nous interrogeons, consiste dans un apparaître, c'est-à-dire dans la *prise* mutuelle du corps sur son environnement et du monde sur les individus qui l'habitent. Il souligne la continuité et les chiasmes articulant toutes les dimensions de l'existence humaine, de l'investissement primordial du corps dans les entours qu'il perçoit et qui l'enveloppent aux activités les plus symboliques et abstraites. Il ne sépare pas l'étude de la déhiscence de l'être et celle des liens de l'agnosie et de l'apraxie, la réflexion sur le geste du peintre et celle concernant les procès de Moscou, etc. Au contraire, ses analyses interfèrent et se nourrissent mutuellement ; le philosophe incite à relier, sans réduire, les événements jalonnant l'histoire de l'humanité aux modalités de l'être au monde, c'est-à-dire à la façon dont les individus qui vivent et font cette histoire s'inscrivent dans la phénoménalité, la perçoivent, s'y exposent et la transforment. Ainsi peut-on considérer qu'à travers l'étude des destins croisés du marxisme et du bolchévisme *Les Aventures de la dialectique* examinent non seulement les répercussions d'un moment de l'histoire mondiale sur la vie intellectuelle française, mais aussi le problème primordial et universel de l'émancipation : les notions de terreur et de révolution interviennent à la faveur d'une analyse circonstanciée mais elles sont également travaillées dans et par la perspective d'un questionnement radical. C'est pourquoi il semble d'emblée possible de recourir à cet ouvrage de Merleau-Ponty et à la

constellation conceptuelle qu'il recèle pour penser les enjeux soulevés et les effets produits par les dispositifs de cadrages à l'œuvre dans les spectacles chorégraphiques de Myriam Gourfink et donc pour aborder l'engagement que ces pièces exigent chez leurs protagonistes.

- 5 Cet article ne vise donc pas à estimer le bien-fondé ni l'opportunité de la posture et des démonstrations de Merleau-Ponty au moment de l'écriture et de la publication de ses textes sur l'U.R.S.S. Je m'autorise un déroutage des notions du philosophe afin de les confronter à des œuvres chorégraphiques contemporaines. En l'espèce, je pars d'une lecture des *Aventures de la dialectique* et plus spécialement des analyses que Merleau-Ponty y mène au sujet de la révolution et de la terreur bolchéviques, j'en explicite les enjeux éthiques et les apports pour une réflexion esthétique concernant la terreur et la liberté effective qu'une révolution portée par un désir d'émanciper peut générer, et je m'appuie sur ce matériau conceptuel pour éclairer la façon dont l'attention, l'inventivité et la responsabilité des danseurs et des spectateurs se trouvent investies et mises au travail au cours des spectacles de Myriam Gourfink.
- 6 Je ne cherche pas non plus à décrire les processus de création, à dévoiler les intentions, revendiquées ou implicites, ni à déceler les références, conscientes et inconscientes, des chorégraphes. Mes travaux ne reposent ni sur l'observation de séances de travail en studio, ni sur des entretiens avec des artistes ou des spectateurs, ni sur la consultation d'archives. Bien entendu, je ne m'interdis pas l'accès aux informations et aux analyses livrées par les artistes, les critiques et les chercheurs ; cependant, dans la mesure où mon questionnement porte sur ce qui apparaît et se produit lorsqu'une pièce de danse contemporaine a lieu pour un public, il suppose avant tout que j'assiste aux spectacles. Dans le cas présent, des échanges avec Myriam Gourfink, la lecture d'entretiens et d'articles et la consultation de documents (partitions, photographies, films, textes d'intention, feuilles de salle) ont alimenté mes recherches. Nonobstant, ces dernières s'enracinent dans mon expérience méthodique des œuvres de cette chorégraphe, fidèle aux principes de la réduction phénoménologique inachevée, et ma réflexion concernant la puissance émancipatrice de ces chorégraphies s'est construite à travers des travaux de description et leur étayage sur des notions que Merleau-Ponty élabore lorsqu'il examine la dialectique et le matérialisme marxistes.
- 7 Pour élucider plus ouvertement encore la démarche, les motivations et les circonstances dont ce rapprochement a progressivement émergé et avant d'exposer les résultats auxquels je suis parvenue, je souhaiterais signaler les événements catalyseurs qui ont impulsé cette surprenante rencontre entre l'étude des dispositifs chorégraphiques mis en œuvre par Myriam Gourfink et celle du questionnement merleau-pontyen sur la révolution et la terreur. Le point de départ a été une journée d'étude consacrée aux « Cadrages dans l'art des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles »¹, à l'occasion de laquelle j'ai examiné certains enjeux esthétiques soulevés par les danses de Myriam Gourfink. Je suis alors partie du constat suivant : au cours des spectacles de cette chorégraphe, interprètes et spectateurs, ceux que je nomme « les protagonistes » des pièces, se trouvent confrontés à des prescriptions à la fois précises et ouvertes, à des procédés générateurs de situations inhabituelles, orientant vers l'invention de nouveaux possibles et vers la découverte d'expériences inédites. Les suggestions et les contraintes auxquelles les danseurs tentent de satisfaire se manifestent par exemple à travers l'état d'intense concentration et la lenteur continue des mouvements de ces derniers. Or Myriam Gourfink a maintes fois expliqué que ces qualités de présence et de mouvement constituent moins le *but* de ses

danses qu'un *moyen*, qu'elles sont induites par le travail sensoriel que ses chorégraphies suscitent afin que des dimensions inconnues émergent et s'offrent à l'exploration. De ce point de vue, cette artiste œuvre dans le sillage de l'exigeante poétique de Paul Valéry, d'ailleurs amateur éclairé d'une danse s'appliquant à émanciper le corps et à laisser surgir ses élans. Merleau-Ponty expose et analyse à plusieurs reprises la façon dont cet écrivain lutte en effet contre la routine et les manies régissant l'usage ordinaire de la langue et dispose ses lecteurs à l'étonnement et à l'accueil de formes inouïes. Dans *L'Idée fixe ou deux hommes à la mer*² par exemple, Valéry met en scène un dialogue entre un écrivain affirmant son désir de découvrir et d'explorer des territoires inconnus de la langue et revendiquant pour cela l'usage de « règles rigides de métal »³ et un médecin pointant les écueils et les dangers d'une chasse systématique aux habitudes et aux redites. Le premier se dépeint comme un aventurier avide de dépaysement, parcourant les terres vierges de son esprit, armé d'un arc et de flèches pour chasser les ritournelles qui hantent le ciel de ces îles sauvages. Il se réclame d'une devise dont le jusqu'au-boutisme n'a d'égale que la violence : « Exterminez le cacatoès... »⁴. Pourtant, ce Robinson de la littérature confesse un sentiment d'épuisement proche du découragement – le voici menacé de stérilité. Le médecin qui l'écoute lui reproche de consumer sa force et sa ferveur dans une traque inhumaine et lui suggère de détendre la corde de son arc, de « ménager les perroquets »⁵. L'enjeu esthétique soulevé par une telle poétique, dont Myriam Gourfink hérite, pourrait se formuler ainsi : comment éviter de devenir esclave des procédés conçus pour libérer la créativité ? Lors de la journée d'étude consacrée aux « Cadrages dans l'art des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles » et à l'occasion de laquelle j'ai étudié la nature, les usages et les effets de certains des dispositifs employés par cette chorégraphe, j'ai donc examiné la façon dont, à la suite de Valéry, celle-ci défait les automatismes, spontanés et acquis, des protagonistes de ses spectacles, la manière dont elle favorise l'inventivité, suscite un éveil de la conscience, une extension du champ des possibles et permet ainsi la réalisation d'expériences déroutantes. J'ai montré que si l'avènement de ces danses repose sur des systèmes apparemment contraignants, que d'aucuns pourraient juger tyranniques, leur mise en œuvre par les interprètes et les spectateurs s'avère participer à une forme de révolution : non seulement l'effectuation et la réception des danses de Myriam Gourfink n'exigent pas une obéissance aveugle mais elles supposent au contraire un effort continu d'appropriation et de prise de décisions et par là d'émancipation.

- 8 C'est à Myriam Gourfink elle-même que je dois la mise en exergue et la formulation radicale des enjeux éthiques soulevés par ses procédés de cadrage. A l'occasion d'un colloque⁶, questionnée sur le degré d'exactitude qu'elle escompte dans l'interprétation de ses partitions, la chorégraphe a confirmé qu'elle compose dans l'intention que ses indications soient respectées et que leur mise en œuvre suscite une expérience émancipatrice, riche et créatrice. Face à l'insistance de son interlocuteur la pressant de préciser la place et éventuellement le sens qu'elle accorde aux erreurs de ceux qui dansent ses compositions, elle s'est ironiquement esclaffée : « Est-il *terroriste* de demander que des partitions soient minutieusement lues et rigoureusement réalisées ? » Cette boutade entraine en résonance avec mon étude susmentionnée concernant les dispositifs de cadrage chorégraphique et avec ma fréquentation de la philosophie merleau-pontienne, en l'occurrence avec celle des textes que le phénoménologue consacre à la révolution bolchévique. C'est pourquoi j'y ai discerné un rapprochement, délibéré ou non, entre le volontarisme aveugle du révolutionnaire et la tyrannie du créateur. Cette exclamation m'a paru déceler une même quête et un même écueil au cœur de pratiques et d'événements pourtant fort éloignés : elle pointait pour moi deux actualisations, l'une

politique⁷ et l'autre esthétique, d'une même perversion, d'un même retournement de moyens impérieux, exigeants et finalement opprimants contre leur fin émancipatrice. Ces propos m'ont donc aidé à mieux saisir l'entrelacement des enjeux esthétique et éthique du travail de la chorégraphe et, à l'insu et au corps défendant de celle-ci, à envisager la possibilité d'interroger et de penser ses danses à travers les notions de révolution et de terreur. L'émergence de cette hypothèse (d'un étayage sur une telle constellation conceptuelle de ma réflexion concernant les pièces de Myriam Gourfink) a relancé l'étonnement à la racine de tout questionnement philosophique, elle m'a porté à poursuivre ma recherche et à me demander comment des procédés chorégraphiques de cadrage participent d'une démarche révolutionnaire, génèrent une expérience libératrice et créatrice, et évitent les écueils d'une terreur chorégraphique.

- 9 Finalement, en formulant de façon ironiquement abrupte sa confiance en la puissance émancipatrice des dispositifs chorégraphiques exigeants qu'elle crée, Myriam Gourfink a noué pour moi la relation entre une réflexion sur les modalités d'avènement de ses spectacles et l'analyse par Merleau-Ponty de la révolution et de la terreur bolchéviques. Elle a suscité l'intuition d'une rencontre possiblement heuristique entre des œuvres de danse contemporaine réputées éloignées des problématiques historiques et politiques et des textes philosophiques engagés souvent délaissés en raison de leur caractère circonstanciel et quelquefois embarrassant⁸. Le phénoménologue interroge en particulier le rôle que le Parti peut jouer dans l'éveil de la conscience politique du prolétariat et les raisons de la dérive bureaucratique du bolchévisme russe : pourquoi ce Parti s'est-il retourné contre sa propre fin, terrorisant ceux qu'il devait contribuer à affranchir ? Comment éviter que l'inévitable hiatus des moyens et de la fin révolutionnaire ne signe l'échec de la seconde ? *Mutatis mutandis* je me propose de recourir aux analyses merleau-pontyennes de ce problème pour éclairer la façon dont les procédés de cadrage à l'œuvre dans l'avènement des pièces chorégraphiques de Myriam Gourfink favorisent l'éveil de la conscience, de la liberté et de l'inventivité de ceux, interprètes et spectateurs, qui participent à ses danses.

Susciter

- 10 *Contraindre*⁹ se déroule selon un dispositif exigeant qui amène les protagonistes du spectacle à renoncer aux régimes ordinaires de la perception et de la motricité, à prendre conscience de leur investissement dans une situation qu'ils partagent et à y trouver, voire y inventer leur place. Le spectateur se sent d'abord déstabilisé par l'absence de séparation de la salle et de la scène. À son arrivée, il découvre un espace encombré d'outils techniques (câbles, écrans, enceintes, capteurs, ordinateurs, régie, projecteurs) et traversé par une rangée d'une cinquantaine de tabourets (la jauge de cette pièce est volontairement restreinte) prévus à l'attention du public. Pour gagner sa place, il parcourt le plateau, marche sur le tapis de scène, enjambe des câbles, passe à côté d'enceintes et d'écrans. Il choisit ensuite son siège, mais sans l'appui des critères permettant le plus souvent d'évaluer la qualité des emplacements proposés puisque la distribution du public ne s'organise pas comme à l'habitude, selon des rangées ascendantes, en surplomb face à la scène. Les deux danseuses, quant à elles, se positionnent de part et d'autre de la rangée de spectateurs installés. Chacune se place à proximité d'un écran. Les corps de ces femmes sont à la fois couverts et exposés par leurs costumes (un justaucorps, des porte-jarretelles et des chaussures couleur chair) et

visiblement équipés de capteurs. Durant la pièce, en raison de sa situation centrale, le spectateur doit renoncer à une vue globale sur ce qui arrive ; il est appelé à choisir si et quand il se tourne vers l'un ou l'autre côté de l'espace. Quant aux interprètes, la rangée transversale de spectateurs les sépare spatialement et visuellement, et cet isolement réciproque paraît renforcé par le quasi face-à-face de chaque danseuse avec un écran, l'éloignement du musicien qui joue pourtant en direct mais aussi les efforts et la concentration que l'effectuation de la chorégraphie semble requérir. Même si, au cours du spectacle, ces deux femmes se relèvent puis reviennent au sol synchroniquement, avec une analogue lenteur sans à-coups et en passant l'une comme l'autre par des positions précaires et insolites, chacune accomplit cette ascension et cette descente d'une façon singulière et pour ainsi dire solitaire, sans jamais porter son regard sur son acolyte, le musicien ou le public. *Contraindre* offre donc une situation déroutante et exigeante pour l'ensemble de ses protagonistes, chacun se trouve comme privé de ses repères et habitudes, démuné et exposé, et pourtant poussé à s'investir et à prendre des décisions.

- 11 Les notions merleau-pontyennes de révolution et de terreur permettent d'éclairer les enjeux d'un tel contexte : comment la confrontation à des dispositifs scénographiques et chorégraphiques déstabilisants et astreignants suscite-t-elle un engagement responsable et créatif ? C'est en analysant l'échec de la révolution bolchévique, sa dérive terroriste, d'abord en raison du retournement des moyens mis en œuvre par les dirigeants communistes contre leur finalité émancipatrice, que le phénoménologue fournit des outils pour envisager les écueils éthiques qui menacent l'avènement et la réalisation de la puissance libératrice des pièces de Myriam Gourfink et pour comprendre la façon dont de tels risques sont évités au cours de ces spectacles. Comment, d'après Merleau-Ponty, la volonté révolutionnaire se mue-t-elle en terreur au moment où les moyens de susciter la liberté tant désirée sont mis à exécution ? Et comment les procédés chorégraphiques qui encadrent la réalisation des danses de Myriam Gourfink encouragent-ils un effort et un engagement libres et créatifs sans étouffer interprètes et spectateurs dans un carcan, sans devenir un système autoritaire, impérieux et oppressant ?
- 12 Selon ma lecture, l'auteur des *Aventures de la dialectique* discerne une première forme de dérive terroriste dans le fait de mener la révolution prolétarienne avec des moyens inadéquats et finalement en contradiction avec la fin qu'ils sont censés servir, c'est-à-dire en imposant une organisation hiérarchique, une confiance et une obéissance aveugles et en portant à commettre des actes supposés émanciper mais reconduisant en fait l'aliénation. La volonté de créer les conditions propices à la disparition des rapports de domination se retournerait en terreur dès lors que les outils institués en vue de cette émancipation s'avèrent asservir. Briser un système d'exploitation, devenu habituel pour tous et profitable pour quelques uns, suppose des secousses révolutionnaires qui dérangent, violentent mêmes ; néanmoins, dès lors que ces actions et injonctions inspirées par un désir d'éveil des consciences et des forces d'émancipation cristallisent une solution de continuité, dès lors que les moyens imaginés pour favoriser l'actualisation de la liberté ne ressemblent en rien à l'idéal qu'ils servent et maintiennent ce dernier hors d'eux, ces actions et injonctions trahissent le but qu'elles devraient aider à réaliser et chavirent dans l'autoritarisme terroriste. Examinant le rôle du Parti bolchévique, représentant et guide des prolétaires, Merleau-Ponty affirme qu'entre les fins qu'il sert et les moyens qu'il décrète il ne peut y avoir dissemblance radicale, que l'objectif poursuivi et les outils conçus et employés pour le réaliser ne peuvent relever d'univers tout à fait éloignés, séparés, voire opposés : « L'avenir révolutionnaire ne peut servir à justifier

l'action présente que s'il y est reconnaissable dans ses lignes générales et dans son style »
¹⁰. Les décisions du parti doivent porter la marque de la liberté qu'elles promeuvent, concourir à la dissolution des pratiques d'asservissement et susciter l'émergence et l'épanouissement de la conscience politique. Il serait donc impératif de distinguer le rapport d'extériorité qui existe entre la maçonnerie et la truelle¹¹, du rapport d'immanence et d'interdépendance dialectique qui doit relier la fin et les moyens de la révolution :

« (L)e réalisme révolutionnaire ne vise jamais, comme l'action technique, aux résultats extérieurs seulement, il ne veut qu'un résultat qui puisse être compris car, s'il ne l'était pas, il n'y aurait pas de révolution. Chaque acte révolutionnaire est efficace non seulement parce qu'il fait, mais parce qu'il donne à penser¹². »

- 13 Si les instruments et les actes qui permettent de bâtir une maison ne sont qu'intentionnellement liés à la vie domestique qu'ils rendent possible, les procédés employés par le Parti pour édifier une société sans classes doivent non seulement être motivés mais habités par cette finalité.
- 14 À la lumière de cette analyse merleau-pontyenne de la révolution et du retournement contre la volonté d'émanciper de ses moyens terrorisants, on comprend le risque encouru par des pièces chorégraphiques dont l'avènement s'appuie sur des dispositifs de cadrage qui déroutent et réorientent dans le but de libérer des automatismes routiniers ceux qui s'y confrontent et d'encourager un engagement libre et inventif : un hiatus pourrait survenir et se creuser jusqu'à l'apparition d'une contradiction entre l'intention de favoriser la liberté et l'usage de moyens qui interdisent l'accès aux repères ordinaires et aux habitudes, qui exigent d'inventer de nouvelles façons d'être et d'agir. Comment les prescriptions et les proscriptions, les suggestions, les incitations, les surprises et les entraves dont Myriam Gourfink jalonne l'avènement de ses danses évitent-elles cet écueil ? Comment détournent-elles des automatismes aliénants et éveillent-elles une attention pénétrante, une acuité sensorielle et une attitude responsable et créative ? Les interprètes et les spectateurs participant à *Contraindre* brisent les chaînes de la routine et échappent à la terreur car le dispositif déroutant, astreignant et exigeant de cette pièce fonctionne comme un support et un tremplin, offre un cadre et un appui auquel s'adosser pour aborder ce qui a lieu, se confronter à l'inédit et aux possibles qui surgissent et finalement pour déterminer la conduite que l'on entend adopter : il n'asservit pas mais fournit les conditions d'une expérience singulière, délivrée des habitudes, des traditions devenues ritournelles et du rapport ordinaire et fonctionnel à l'espace et au corps. Le réseau constitué par les capteurs, les écrans, les enceintes, les logiciels de composition, les projecteurs, le plateau et le mobilier offre une image de la communauté à laquelle les protagonistes de *Contraindre* sont appelés à donner naissance et à contribuer : ils partagent un même contexte, participent à un même événement, sont également confrontés à des nécessités et suggestions déstabilisantes et chacun est invité à explorer, investir et s'approprier cette situation à sa façon, à y inventer sa place et à élire les possibles qu'il désire réaliser.
- 15 Finalement, toutes choses égales par ailleurs, de même que, d'après Merleau-Ponty, la politique, même contraignante, d'un parti révolutionnaire favorise l'avènement d'une société libérée des rapports d'exploitation dès lors qu'en y obéissant les individus expérimentent et comprennent leur puissance d'action et cheminent ainsi vers leur émancipation ; de même, déroutant et exhortant à prendre des décisions, les contraintes à l'œuvre dans les pièces chorégraphiques de Myriam Gourfink s'avèrent des opérateurs

de création ; elles encouragent en effet chacun à sonder et investir la situation, à choisir la place et le rôle qu'il peut et souhaite se donner dans l'avènement de la danse qui s'y déploie, elles invitent chaque protagoniste du spectacle à inventer ses propres modalités d'appréhension, de compréhension, d'effectuation et de détermination des prescriptions et proscriptions qu'il reçoit.

Réaliser

- 16 Selon ma lecture des *Aventures de la dialectique*, Merleau-Ponty dégage une seconde forme de terreur, qui ne tient plus seulement dans la dissemblance des moyens et des fins révolutionnaires mais dans la substitution des premiers aux secondes. Une telle dérive proviendrait en particulier d'une surdit à l'gard des reprsentations et des demandes de ceux auxquels la politique rvolutionnaire s'adresse et d'un aveuglement vis--vis des conditions effectives dans lesquelles cette politique doit s'accomplir. Cette inattention aurait alors tendance se doubler d'une incapacit tenir compte des effets rels de la politique mise en uvre et pourrait se solder par une rgression, une rsistance grandissante la rvolution gnre par ceux-l mmes qui prtendent favoriser son avnement.
- 17 Cette analyse merleau-pontyenne d'un aspect de l'chec de la rvolution bolchvique offre une nouvelle perspective et un nouvel tayage pour cerner les cueils guettant l'usage de procds chorgraphiques exigeants et permet d'clairer la faon dont les uvres de Myriam Gourfink vitent ces piges et gnrent en ralit une exprience vivante, libre et cratrice. Au cours des spectacles de cette chorgraphe, les protagonistes peuvent en prouver l'effective puissance libratrice : l'mancipation est l'uvre ds lors que spectateurs et interprtes participent de l'avnement de la danse, qu'ils se confrontent aux dispositifs de cadrage chorgraphique et qu'ils les actualisent rsolument. Nonobstant, les titres mmes de certaines pices pointent la menace d'une drive du dsir d'manciper, indiquant ces risques d'garement dans la terreur comme pour mieux les identifier et s'en prserver. Par exemple, la reprise du concept d'*berangelheit*¹³ de Matre Eckhart ou l'emploi de l'adjectif *Rare*¹⁴ expriment le projet de rompre avec l'ordinaire et suggrent par l mme une exigence qui peut paratre non seulement impressionnante, fatigante, mais aussi humiliante, crasante. Mme si Myriam Gourfink dclare¹⁵ proposer avec *Rare* « un ailleurs, une chappe, (...) un bouleversement intrieur » et pour cela « remettre en question les convenances, (...) perturber les habitudes » pour que chacun soit « oblig de donner le plus "rare" de lui-mme », un tel projet port par de tels moyens pourrait sombrer dans la terreur en rendant les habitudes caduques et en exhortant s'investir dans une exprience exigeante et perturbante. Comment donc amener les protagonistes d'une danse au-del de leurs repres habituels sans provoquer chez eux un sentiment de dsagrment et une raction de refus ? Comment Myriam Gourfink parvient-elle les orienter vers des choix et des expriences indites, vers l'exploration de champs inconnus sans les forcer, les effrayer ni les excder ?
- 18 Voyons la faon dont ces enjeux sont soulevs et affronts au cours de *Rare* par exemple et examinons la manire dont *Les Aventures de la dialectique* peuvent aider les souligner, les nommer et les penser. Cette pice d'une dure de 6h se droule dans un espace unique, sans siges ni plateau, clair par d'assez nombreux moniteurs et nons, travers de cbles et au centre duquel se trouvent la rgie et le musicien. Les spectateurs peuvent

déambuler sur le plateau à leur guise : ils évoluent dans le même espace que les interprètes, peuvent s'en approcher, les observer de près ou au contraire demeurer à distance, ils choisissent de se déplacer ou de s'immobiliser, et le cas échéant élisent librement leur place et leur posture, ils peuvent aussi sortir et rentrer de nouveau. Certains se sentent embarrassés par cette situation, craignant de gêner les protagonistes du spectacle, d'autres s'inquiètent de ne pas trouver la place et la conduite la plus appropriée à la réception de cette danse : est-il préférable de demeurer en périphérie ? Faut-il se déplacer, voire sortir provisoirement ? Serait-il pertinent de s'approcher d'une interprète, au risque de ne plus voir les autres, ou d'observer le musicien de près plutôt que de se contenter d'entendre les sons qu'il produit ? Les couleurs projetées par les moniteurs servent-elles à éclairer ou sont-elles montrées pour être regardées, et le cas échéant à qui s'adressent-elles, faudrait-il tenter de deviner ce que ces changements de couleur signifient ? Les heures passant, une fatigue s'installe dans le public ; les effets et les réactions provoqués par le spectacle fluctuent entre la lassitude, la perte de repères, le sentiment de communion, etc. Les danseuses, quant à elles, poursuivent leur lente progression, comme inaccessibles au passage du temps et aux perturbations induites par la présence d'observateurs autour d'elles. Les spectateurs de *Rare* se trouvent donc confrontés à une situation paradoxale : de nombreux paramètres déterminent ou orientent leur réception, mais dans la mesure où le dispositif empêche d'adopter une attitude ordinaire, de se laisser porter par les habitudes – et d'abord celle d'être assis dans l'obscurité face à une scène sur laquelle, durant une soixantaine de minutes, des interprètes s'exposent –, chacun s'aperçoit de sa propre présence au sein de ce contexte perturbant, éprouve la nécessité de prendre quantité de décisions inattendues, d'envisager de nouveaux possibles et d'inventer sa place et son rôle au sein de ce qui se produit et le déroute à mesure qu'il le découvre. Certains pourraient alors se sentir à la fois assaillis et délaissés, accablés et désorientés, pris au piège dans un système qui les enveloppe tout en les privant de leurs repères. Constatant qu'ils sont inscrits dans une situation qu'ils subissent et sur laquelle ils interviennent pourtant, à laquelle ils collaborent inévitablement, constatant donc qu'ils sont engagés dans l'avènement d'une œuvre de danse qu'ils pourraient manquer et même détériorer s'ils se conduisaient d'une façon inappropriée, le risque existe que survienne le sentiment de se trouver l'otage terrorisé de ce qui arrive.

- 19 Merleau-Ponty repère comme une forme de dérive terroriste le fait de mener une révolution sans égard pour la positivité, les conditions effectives dans lesquelles elle s'inscrit et se déploie, sans égard pour les effets qu'elle provoque sur le contexte et chez ceux qui la conduisent ou pour qui elle est accomplie. Il affirme que « celui qui se trompe sur le chemin trahit les fins dernières, peut-être à tel moment décisif est-il pour la révolution plus dangereux qu'un bourgeois »¹⁶, l'histoire « qui se fait et qui cependant est à faire » peut s'en trouver « désorientée »¹⁷, sa logique immanente et spontanée être entravée et déviée ; si bien que le révolutionnaire aveugle, qui ne « prend pas les autres où ils sont »¹⁸, peut se mettre au service de ce contre quoi il entendait pourtant lutter, son désir d'émancipation générant finalement de l'aliénation. Pour figurer cette idée, à la suite de Marx, Merleau-Ponty compare l'activité révolutionnaire à l'opération de débouillage par laquelle le cavalier et sa monture se rencontrent, s'instituent l'un l'autre et créent ensemble la possibilité de la chevauchée. Chacun doit à la fois pouvoir s'investir dans l'aventure avec ce qu'il est et a été et c'est seulement progressivement que leur relation contingente, d'abord maladroite et malaisée, se convertit en communauté effective et harmonieuse. Sans un tel ajustement souple et patient, la révolution tourne

au harcèlement ou au conflit, elle provoque résistance, fuite et désespoir chez ceux-là mêmes qu'elle prétend porter à la conscience et à la liberté. Merleau-Ponty identifie cette dérive terroriste dans la production à marche forcée de la révolution industrielle, au prétexte de générer par des moyens autoritaires une classe prolétarienne puissante et consciente de ses forces, alors que la Russie était encore largement agricole et pré-capitaliste. Le phénoménologue précise qu'une révolution brisant les chaînes de la domination sans terroriser est envisageable à condition que ceux qui y participent éprouvent leur intégration dans un mouvement globalement émancipateur, même s'ils n'ont pas une représentation claire et distincte de cette finalité et de leur rôle dans sa réalisation.

- 20 *Rare* échappe à cette dérive, à la disparition de la visée révolutionnaire au profit des seuls procédés autoritaires supposés produire l'émancipation. Certes, les protagonistes de cette pièce sont pris dans un dispositif contraignant et perturbant, engagés dans une situation qui les contient et contrarie leurs penchants et amenés à s'investir dans l'avènement d'une danse qu'ils découvrent à mesure qu'elle s'effectue. Mais dans la mesure où ils demeurent libres de s'en écarter provisoirement, d'observer ce qui a lieu et de modifier leur position, leur attitude et leur conduite au sein de ce système et de l'événement artistique qui s'y déroule, *Rare* atteint bel et bien son but. Pour recevoir cette œuvre chorégraphique, pour en faire l'expérience il faut accepter de participer à la situation nouvelle et déstabilisante qu'elle propose et d'inventer une façon singulière et inédite de l'explorer et d'y collaborer. Cependant, les spectateurs ne sont pas otages ni terrorisés par ce dispositif précisément parce que les modalités de leur contribution au déploiement de la danse, de leur investissement dans le contexte et la nature de leur conduite ne sont ni assignées ni attendues – elles sont encadrées, orientées mais reste à chacun d'envisager les possibles ouverts et plus encore de choisir ceux qu'il désirera expérimenter. Les tentatives, les doutes, les faux pas et les flottements semblent non seulement inoffensifs pour le déroulement du spectacle, légitimes face aux contraintes imposées et aux pertes de repères induites, mais opportuns, féconds, donc inhérents et propices à la réalisation de l'œuvre. Ainsi *Rare* offre les moyens d'échapper aux automatismes en poussant ses protagonistes à interroger leurs attentes et leurs manies, en les exhortant à se défaire de leurs habitudes, à accueillir de nouveaux états et à agréer et sonder des sensations inattendues. Mais la pièce évite l'écueil terrorisant qui consisterait à conditionner l'avènement de la danse au respect d'un modèle déterminé, implicitement ou explicitement désigné et imposé.
- 21 Myriam Gourfink emploie donc des procédés qui perturbent, encadrent et sollicitent mais ne terrorisent pas, ne s'opposent pas à l'émancipation commune et individuelle : ils fonctionnent comme des outils révolutionnaires, propices à la responsabilité et à l'inventivité. Au cours des spectacles de cette chorégraphe, les dispositifs proposés ne suscitent pas l'adoption d'une attitude passive et aveugle d'obéissance volontaire ou forcée, ils ne tendent pas non plus à écraser la singularité ni à faire table rase des repères de toutes sortes, ils invitent à une véritable aventure esthétique, encourageant la menée d'expériences inconnues et insolites. Même si certains ressentent une appréhension, voire de la contrariété ou de l'embarras en découvrant l'abstraction et la rigueur de ces danses, les cadrages qui accompagnent l'avènement de ces dernières fournissent un tremplin et un support au désir que la chorégraphie s'accomplisse par et pour chacun de ses protagonistes.

Entretenir

- 22 D'après ma lecture des *Aventures de la dialectique*, Merleau-Ponty indique une troisième forme de dérive terroriste. Celle-ci ne procède plus de l'irréductible différence des moyens et de la fin révolutionnaires et du risque que cet écart se mue en dissemblance radicale, voire en contradiction. Cette terreur advient avec l'instauration d'une société révolutionnaire, née d'un mouvement d'émancipation, et résulte de l'absolutisation des institutions au nom de leur origine. Elle consiste donc dans l'édification d'organes politiques prétendument définitifs et incontestables, trahissant le processus dont ils se revendiquent, qui les a rendus possibles et portés à l'existence. Comment Myriam Gourfink échappe-t-elle à la construction progressive d'un système certes différent de ceux transmis par la tradition, l'habitude ou les injonctions sociales mais générateur à son tour d'automatismes et de routines ? Les analyses de Merleau-Ponty concernant la terreur bureaucratique et doctrinale par laquelle la révolution bolchévique s'est trahie et a défiguré le marxisme dont elle se revendique permettent de penser cet enjeu, d'en tracer les contours et de comprendre comment la chorégraphe parvient à entretenir l'effort révolutionnaire qui se trouve à l'origine et à la racine de son travail.
- 23 Au fil des années, Myriam Gourfink a élaboré, modifié et investi les outils de composition et les dispositifs scénographiques par lesquels elle œuvre à défaire les automatismes et à éveiller la conscience et l'inventivité des protagonistes de ses danses. D'une pièce à l'autre, elle les amende, introduit de nouvelles variables, abandonne certains facteurs et en conserve d'autres. Elle s'est ainsi forgée un "système révolutionnaire", pourrait-on dire, qu'elle explore et fait partager et dont a maintenant émergé ce que certains identifient comme sa signature. Par exemple, ses méthodes de composition et d'interprétation paraissent induire une qualité de mouvement et de présence qui n'est certes pas identique d'un spectacle à l'autre, d'un interprète à l'autre, ni d'un soir de représentation d'une même pièce à l'autre, mais qui conserve des caractéristiques (de lenteur, de concentration et de continuité) constantes. De ce point de vue, chaque œuvre semble constituer une occasion d'explorer certains possibles du "système révolutionnaire" progressivement institué, de ces outils conçus comme supports à une motricité et une sensibilité conscientes, riches et libres. Ainsi, on peut constater qu'avec *This is my house*¹⁹ Myriam Gourfink réinvestit plusieurs paramètres de *Contraindre*, créé un an auparavant : elle propose de nouveau le spectacle de femmes quittant progressivement le sol, enveloppées et soutenues par des nappes et des vagues sonores, portant des justaucorps, des collants et, par-dessus, des capteurs, et évoluant à proximité d'écrans diffusant des partitions chorégraphiques. Cependant certains facteurs sont modifiés : les spectateurs ne se trouvent plus au centre de l'espace, en pleine lumière mais dans un dispositif théâtral classique, assis dans une salle obscure face à un plateau séparé, les interprètes ne sont plus deux mais au nombre de cinq et les écrans ne sont plus posés au sol mais accrochés à une structure fonctionnant comme un plafond mobile. Trois ans après *This is my house*, *Les Temps tiraillés*²⁰ présentent de nouveau une multiplicité d'écrans suspendus mais cette fois ils ne sont pas reliés à un portique mobile et forment une voûte. Une importante continuité s'observe également chez les artistes collaborant avec Myriam Gourfink : certaines interprètes comme Cindy van Acker ou Clémence Coconnier dansent dans ses pièces depuis de nombreuses années, les costumes sont fréquemment signés Kova et Kasper T. Toeplitz joue et compose beaucoup des musiques

de ses spectacles. Prise dans sa globalité, l'œuvre de cette chorégraphe présente des variations autour d'axes, pour ainsi dire de principes constants : avec *Choisir le moment de la morsure*²¹ les interprètes travaillent pour la première fois à entrer physiquement en contact mais jamais dans les pièces de Myriam Gourfink ils ne déportent le poids de leur corps sur les autres, de même des variations de vitesse apparaissent dans les enchaînements moteurs de certaines danseuses mais jamais la mobilité n'est accentuée suivant un rythme, ou encore le plateau peut être plus ou moins encombré de câbles, d'écrans, d'instruments, de projecteurs, de portiques et de machines informatiques mais il ne s'y trouve jamais d'objets du quotidien sans fonction immédiate dans la production de la chorégraphie. Au total, afin de défaire les habitudes et de favoriser la créativité et la responsabilité, Myriam Gourfink paraît avoir élaboré un système instituant un régime moteur et sensoriel distinct de tout autre, en particulier de celui qu'impose une vie régie par l'urgence et l'exigence de rentabilité et qui ne cesse de lutter contre les automatismes qu'il pourrait induire à son tour. Comment la chorégraphe échappe-t-elle à une telle dérive et génère-t-elle au contraire cette « révolution permanente » que Merleau-Ponty identifiait dans l'apparaître, la persistante différenciation et l'interminable jaillissement de l'être ou dans la peinture de Cézanne, qu'il appelait de ses vœux dans la politique et regrettait de ne voir s'actualiser ni dans le discours des intellectuels français ni dans le fonctionnement de l'U.R.S.S. ? Comment donc Myriam Gourfink trouve-t-elle ce délicat et fragile équilibre entre reprise et changement, comment parvient-elle à transformer sans détruire ni défigurer, à entretenir sans scléroser ni enrayer ?

- 24 Interrogeant l'idée de « fin de l'histoire », Merleau-Ponty montre qu'elle risque de mener à l'échec de la révolution et à l'instauration de lois terroristes. Dans la mesure où une institution se trouve fixée et réputée incontestable en raison de son origine révolutionnaire, elle trahit et brise le mouvement d'affranchissement dont elle provient et hérite. Le phénoménologue explique qu'une société bâtie sur les ruines d'un système de domination n'est pas pour autant exempte de la menace de fonder de nouveau un régime injuste et aliénant. Une émancipation n'est effective et continuée qu'à condition d'être entretenue. La révolution ne fait pas sortir de l'histoire, de la contingence, de ce que Merleau-Ponty nomme l'adversité, et même d'origine révolutionnaire une institution n'est jamais une pure puissance négative : tout principe appliqué de façon invariable et jugé impérissable, qu'il résulte ou non d'une lutte pour la liberté, asservit. Ainsi, dans *Les Aventures de la dialectique* le philosophe rappelle que

« [...] du fait même qu'un progrès est intervenu, il change la situation, et pour rester égal à lui-même, il lui faut faire face aux changements qu'il a suscités. Si au contraire l'acquis s'immobilise, il est déjà perdu. Tout progrès est donc relatif en ce sens profond que la même inscription historique qui s'installe dans les choses met à l'ordre du jour le problème de la décadence. La révolution devenue institution est déjà décadence si elle se croit faite²². »

- 25 Au fond, un processus révolutionnaire se mue en terreur s'il se cristallise et se calcifie, si ses agents oublient qu'il « est essentiel à la liberté de n'exister qu'en acte, dans le mouvement toujours imparfait qui nous joint aux autres, aux choses du monde, à nos tâches, mêlées aux hasards de notre situation »²³, s'ils se refusent à admettre qu'une révolution n'est fidèle à ses ambitions qu'à condition d'être permanente.
- 26 Or, précisément, les dispositifs élaborés par Myriam Gourfink fonctionnent comme des institutions au sens merleau-pontyen, c'est-à-dire des dimensions instaurées non en vue de leur pérennisation mais de leur reprise et de leur transformation. S'il est pertinent de qualifier le système de procédés de cadrage de « révolutionnaire » ce n'est pas en référence

à un acte originaire de rupture et de surgissement, mais précisément parce qu'il s'avère en perpétuel travail, ouvert et changeant. Au fil des années, Myriam Gourfink instaure effectivement un régime chorégraphique relativement stable, ferme, mais il ne semble ni achevé ni clos. Pour chaque pièce, à chaque représentation, l'enjeu de l'émancipation se trouve de nouveau soulevé et affronté. Les protagonistes des spectacles ne sont pas invités à s'arracher à la contingence et à l'adversité, à reproduire et ressasser une même expérience, à entrer toujours à nouveau dans le même cadre pour le visiter comme un palais, mais ils sont incités à aborder des contextes différents, à s'y engager autrement, pour y saisir les possibles propres à chaque situation singulière et y mener des expériences inédites. Les chorégraphies de Myriam Gourfink échappent à la menace terroriste puisqu'elles ne procèdent pas de l'implémentation automatique d'un algorithme. Chacune propose des facteurs spécifiques susceptibles de perturber les habitudes et d'éveiller la créativité, de générer des voyages moteurs et sensoriels inattendus. Le système qu'elles actualisent à mesure constitue donc « une histoire qui s'appuie sur elle-même pour se soulever au-delà d'elle-même »²⁴, une « dialectique en action »²⁵. Il ne chavire pas du côté de la terreur dans la mesure où il s'avère à la fois le support et le produit d'un processus révolutionnaire, d'une entreprise de chasse permanente aux habitudes, d'alerte et de réactivation de la conscience et de l'audace inventive, il sert et incarne donc un « régime du déséquilibre créateur. »²⁶

- 27 Bien que Merleau-Ponty n'ait jamais écrit sur la danse, sa philosophie s'avère fournir un support méthodologique et notionnel pertinent pour aborder et penser les œuvres chorégraphiques contemporaines. Ainsi, la confrontation de ses analyses de la dialectique marxiste à l'œuvre de Myriam Gourfink permet d'éclairer et d'expliciter certains des enjeux éthiques et esthétiques de la seconde mais aussi de renouveler la lecture des premières.
- 28 En nommant ironiquement "terreur" la dérive tyrannique dont elle travaille sans cesse à préserver ses chorégraphies et leurs protagonistes, la chorégraphe se positionne dans le sillage du créateur valéryen, doué de « la bosse de l'étonnement »²⁷. Elle hérite de son désir de fuir la « pensée qui se fixe, prend le caractère d'une hypnose et devient (...) une idole » et de « trouver à chaque instant (...) la pensée toujours sur le point de naître »²⁸. Elle reprend implicitement à son compte cette devise et cette tâche : « Exterminons le cacatoès ! » Malgré le caractère circonstanciel et politique d'ouvrages comme *Humanisme et terreur* et *Les Aventures de la dialectique*, les analyses développées par Merleau-Ponty aident à penser l'étrange revendication du poète et l'abrupte dénonciation de ces écueils par la chorégraphe, il incite à les concevoir comme un audacieux désir de révolution permanente, de « déséquilibre continué. »²⁹

BIBLIOGRAPHIE

CARRON Guillaume, *La Désillusion créatrice. Merleau-Ponty et l'expérience du réel*, (thèse non publiée), 2010.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Humanisme et terreur. Essai sur le problème du communisme*, Paris, Gallimard/ NRF, 1947.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Les Aventures de la dialectique, Œuvres I*, Paris, Gallimard, 1955.

REVAULT D'ALLONNES Myriam, *Merleau-Ponty. La Chair du politique*, Paris, Michalon, 2001.

VALÉRY Paul, *Discours sur l'esthétique, Œuvres I*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1957.

VALÉRY Paul, *L'Idée fixe ou deux hommes à la mer, Œuvres II*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1960.

NOTES

1. Journée d'étude organisée le 16 avril 2008 par le Centre de Philosophie de l'Art de l'Université Paris I.
2. VALÉRY Paul, *L'Idée fixe ou deux hommes à la mer, Œuvres II*, Paris, Gallimard, 1960, « La Pléiade ».
3. *Ibid.*, p. 239.
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*
6. Myriam Gourfink a prononcé cette conférence le 12 décembre 2007 à l'Université de Paris-Ouest-Nanterre-La Défense dans le cadre d'un colloque organisé par Edwige Phitoussi et moi-même, intitulé « À l[a'r]encontre de la danse contemporaine : porosités et résistances ».
7. J'entends ici politique au sens littéral, c'est-à-dire comme ce qui concerne la cité, ses structures institutionnelles et ses membres. C'est pourquoi je me permets de distinguer politique et esthétique, et de les articuler autour de leurs enjeux *éthiques* communs. De fait les phénomènes esthétiques participent inévitablement de la vie politique, mais je maintiens une distinction théorique et provisoire entre les pratiques dont la forme et la finalité sont immédiatement politiques et celles, comme l'art, qui ne relèvent pas directement ni exclusivement de l'administration et de l'action politique.
8. Signalons cependant le renouvellement de la lecture des textes politiques de Merleau-Ponty par certains commentateurs, comme M. Revault d'Allonnes dans *Merleau-Ponty. La Chair du politique* (Paris, Michalon, 2011) ou G. Carron, auteur d'une thèse intitulée *La Désillusion créatrice. Merleau-Ponty et l'expérience du réel*, soutenue en février 2010.
9. Créé le 16 février 2004 au Centre Georges Pompidou à Paris.
10. MERLEAU-PONTY Maurice, *Les Aventures de la dialectique*, Paris, Gallimard, 1955, p. 110.
11. Merleau-Ponty emploie cette image pour souligner l'inconséquence socio-politique des conceptions naturaliste et spiritualiste de la dialectique : Si le social est (...) une "seconde nature", il ne reste plus qu'à le gouverner comme on gouverne la nature : par une technique qui n'admet la discussion qu'entre ingénieurs, c'est-à-dire selon des critères d'efficacité, et non selon des critères de sens. Le sens viendra plus tard, Dieu sait comment. Ce sera l'affaire de la future société communiste. Pour l'instant il ne s'agit que de "poser les bases", par des moyens qui ne ressemblent pas plus à leur fin que la truelle à la maçonnerie qu'elle sert à construire. [*Les Aventures de la dialectique*, Paris, Gallimard, 1955, pp. 136-137]
12. MERLEAU-PONTY Maurice, *Les Aventures de la dialectique, op.cit.*, p. 109.
13. Créé le 13 mars 1999 au Crestet à Vaison-la-Romaine. On traduit généralement ce terme par le néologisme « surangélicité ».
14. Créé le 22 février 2002 au CCN de Belfort.
15. Entretien réalisé par le Kunsten Festival des Arts en 2003 et consultable sur le site de Myriam Gourfink : <http://www.myriam-gourfink.com/rare.htm>
16. MERLEAU-PONTY Maurice, *Les Aventures de la dialectique, op.cit.*, p. 13.
17. *Ibid.*, p. 108.

18. MERLEAU-PONTY Maurice, *Humanisme et terreur*, « Préface », Paris, Gallimard, 1947, p. XX.
 19. Créé le 10 novembre 2005 au Théâtre de Quimper.
 20. Créé le 21 janvier 2009 au Centre Georges Pompidou à Paris.
 21. Créé le 7 mai 2010 à la MC93 de Bobigny dans le cadre des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis.
 22. MERLEAU-PONTY Maurice, *Les Aventures de la dialectique*, *op. cit.*, p. 58.
 23. MERLEAU-PONTY Maurice, *Humanisme et terreur*, « Préface », *op.cit.*, p. XX.
 24. MERLEAU-PONTY Maurice, *Les Aventures de la dialectique*, *op.cit.*, p. 83.
 25. Titre du chapitre consacré à Trotsky dans *Les Aventures de la dialectique*.
 26. MERLEAU-PONTY Maurice, *Les Aventures de la dialectique*, *op.cit.*, p. 285.
 27. VALÉRY Paul, *L'Idée fixe ou deux hommes à la mer*, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1960, p. 230.
 28. VALÉRY Paul, *Discours sur l'esthétique*, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1957, p. 1308.
 29. MERLEAU-PONTY Maurice, *Les Aventures de la dialectique*, *op.cit.*, p. 307.
-

RÉSUMÉS

Ma recherche s'enracine dans le constat d'un paradoxe : théoriciens et praticiens de la danse se réfèrent fréquemment à Merleau-Ponty alors que ce philosophe n'évoque pour ainsi dire jamais cet art. J'interroge les modalités et la pertinence d'un tel étayage. Or ce recours s'avère d'emblée prometteur de deux points de vue : la phénoménologie merleau-pontyenne offre une méthode pour aborder des pièces d'une danse qui, s'annonçant contemporaine, revendique une forme d'indétermination primordiale, et elle fournit un support pour concevoir un apparaître polarisé par des corps mobiles et percevants, habitants et explorateurs de la phénoménalité. De là, l'opportunité de cette rencontre s'évalue à la mesure de sa fécondité : c'est en procédant à cette confrontation que ses apports pour la recherche en danse comme pour la compréhension de la philosophie de Merleau-Ponty se manifestent. A l'occasion d'une journée d'étude sur les usages et les finalités du « cadrage » dans l'art des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles, j'ai amorcé une analyse des opérations par lesquelles Myriam Gourfink tend à favoriser l'émergence d'expériences nouvelles et surprenantes en proposant des dispositifs partitionnels et scénographiques ouverts mais contraignants. Pour examiner certains enjeux soulevés par de tels procédés de cadrage, je m'appuie sur des textes dans lesquels Merleau-Ponty interroge la dictature du prolétariat et la terreur révolutionnaire, c'est-à-dire l'instauration de systèmes de contraintes conçus comme des outils d'émancipation de ceux qu'on y soumet (« Obéis pour cesser d'être esclave », telle serait l'injonction paradoxale lancée au peuple par les Révolutionnaires devenus souverains). Ma question pourrait se formuler ainsi : les outils mis en œuvre par le philosophe pour penser la « révolution permanente » et ses écueils terroristes permettent-ils d'éclairer la fonction des contraintes au sein des pièces de Myriam Gourfink, et ce déroutage des notions merleau-pontyennes peut-il contribuer à leur postérité ?

This article intends to clarify the function of constraints in the choreographic works of Myriam Gourfink, employing philosophical notions developed by Merleau-Ponty to analyze the notion of « permanent revolution » and its totalitarian drifts. I argue that the deviation of some of Merleau-Ponty's concepts, and their re-confrontation in relation to works of contemporary dance, can feed a reflection about the way Gourfink's dancers and the spectators develop their

attention, creative risk-taking, and desire, as well as their freedom to test and explore. Moreover, I suggest that this kind of exploration of contemporary dance could contribute to the posterity of Merleau-Ponty's political and occasional texts.

INDEX

Mots-clés : danse contemporaine, analyse chorégraphique, philosophie, Merleau-Ponty (Maurice), Gourfink (Myriam)

Keywords : contemporary dance, choreographic analysis, philosophy

AUTEUR

PAULE GIOFFREDI

Paule Gioffredi est agrégée de philosophie et docteur en philosophie de l'art et esthétique. En décembre 2012 elle a soutenu à l'Université de Paris-Ouest-Nanterre-La Défense une thèse intitulée « Le porte-à-faux : une notion merleau-pontyenne pour penser la danse contemporaine ». Ses recherches l'amènent aussi bien à participer à des manifestations scientifiques réunissant des chercheurs en philosophie ou en art, qu'à s'adresser aux artistes, aux publics de la danse, ou encore à s'investir directement dans la pratique.