Usages de la phénoménologie dans les études en danse

L'exemple de Laurence Louppe

Katharina Van Dyk

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/607>

DOI : 10.4000/danse.607

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Katharina Van Dyk, « Usages de la phénoménologie dans les études en danse », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/607> ; DOI : 10.4000/danse.607

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

association des Chercheurs en Danse

Usages de la phénoménologie dans les études en danse

L'exemple de Laurence Louppe

Katharina Van Dyk

- 1 Tantôt identifié de manière très générale à la tradition philosophique « continentale » ou « européenne » par opposition au courant analytique anglo-saxon, tantôt rendu sans plus de précision synonyme d'une expérience pratique qui s'opposerait à un savoir théorique désinformé d'elle, le terme même de « phénoménologie » connaît des usages dans le champ de la recherche en danse qui demeurent souvent indéterminés et imprécis. Pourtant, force est de constater que la phénoménologie a *effectivement* connu un dialogue fort, souterrain ou assumé, avec la recherche en danse. Celui-ci est loin d'être négligeable, puisqu'il est contemporain de l'élaboration de la recherche en danse, et ce antérieurement ou parallèlement à l'apport d'autres courants de pensée aujourd'hui dominants comme la théorie critique.
- 2 Si le dialogue des *dances studies* avec la phénoménologie a été interrogé ces dernières années¹, celui de la recherche en danse française avec ce discours demeure à questionner selon ses modalités spécifiques. Quelle(s) forme(s) prend ce dialogue ? L'absence de réflexion collective sur cette question rend la tâche particulièrement vaste et périlleuse. Un premier travail consistera ici à partir d'un exemple, celui de la manière dont *La Poétique de la danse contemporaine* de Laurence Louppe, devenu un *bestseller* et une référence incontournable de la recherche en danse en pays francophone, y prend part.
- 3 Agrégée de lettres, Louppe n'a pas reçu de formation en philosophie. Pourtant, elle entre en dialogue constant avec des philosophes². Elle ouvre des pistes, convoque ici et là telle ou telle notion qui lui permet d'avancer dans son propos, invite, en somme, le lecteur-philosophe attentif, à déployer certaines associations qu'elle propose. C'est précisément cela que nous nous proposons ici de faire. En quoi ces associations, bien que non développées ou conceptuellement thématiques, ont un sens et une pertinence ? Notre objectif sera de rendre raison de ce texte en déployant les intuitions de Louppe à partir de nos connaissances en phénoménologie, en esthétique et en danse. Nous nous

concentrerons sur les moments où elle convoque explicitement les phénoménologues pour appuyer son propos. Cette entreprise implique deux gestes imbriqués : celui d'explicitation et d'approfondir le lien qu'elle entrevoit entre, d'une part, des notions issues de l'histoire des pratiques et, d'autre part, les concepts de la phénoménologie, et celui de rendre compte de la dimension opératoire de ces notions issues de la phénoménologie pour penser la danse.

Une certaine idée de l'œuvre en danse, soucieuse de ses spécificités constitutives

- 4 Il est significatif que le premier chapitre de *Poétique de la danse contemporaine*, « Raisons d'une poétique », s'ouvre, avec en exergue, deux citations, l'une du philosophe de l'art Gérard Genette et l'autre du phénoménologue français Henri Maldiney. C'est dans une commune orientation, liée aux profondes mutations que la phénoménologie a imprimé à l'esthétique, qu'Henri Maldiney dit qu'« une œuvre est en même temps l'organe et l'acte d'un comprendre » et Gérard Genette qu'« il n'y a d'œuvre qu'à la rencontre active d'une intention et d'une attention. L'art aussi est pour tous une pratique »³.
- 5 Sans entrer ici dans les détails des différences constitutives de l'œuvre en danse eu égard aux autres arts⁴, Louppe place sa poétique dans le sillage d'une philosophie renouvelée de l'art. Qu'est-ce qui rassemble ces deux citations ? Quelle idée de l'art et de l'œuvre, et a fortiori de l'œuvre en danse, est ici affirmée avec force ? Le fait (plus que l'idée) que celle-ci ne peut se penser qu'en référence à sa phénoménalité et à son historicité propre, qu'une poétique doit dans un premier temps mettre entre parenthèse toute considération ou détermination extérieure pour rendre justice à son travail sensible et signifiant. Et que tout autre élément explicatif (neuro-scientifique, anthropologique, sociologique, politique, etc.) demeure incompréhensible dès lors qu'on ne prend pas en compte le travail de la *rencontre* avec l'œuvre, autrement dit, l'œuvre comme se faisant *au carrefour* des protagonistes qui la font, artistes et spectateurs, notateurs et critiques, à égalité, dans un partage entre un sentir et un faire qui se joue indistinctement chez chacun d'eux. Laurence Louppe nous engage d'emblée dans cette voie : La poétique cherche à cerner ce qui, dans une œuvre d'art, peut nous toucher, travailler notre sensibilité, résonner dans l'imaginaire. Soit l'ensemble des conduites créatrices qui donnent naissance et sens à l'œuvre⁵. Et quelques lignes plus loin, elle redéfinit le but singulier d'une poétique, qui ne prend sens que depuis cette prémisse : « [...] elle ne dit pas seulement ce que nous fait une œuvre d'art : elle nous apprend comment c'est fait ».
- 6 Qu'affirme-t-elle ici ? Rien d'autre qu'une unité de principe entre le sentir et le faire de l'œuvre, la manière dont elle é-meut et dont elle se fabrique, unité dont l'écriture même de sa poétique cherche à rendre compte. Autrement dit, ce qu'elle défend, c'est l'idée qu'une poétique, pour comprendre le chemin de la création artistique suivi par l'artiste, ne peut s'abîmer dans une analyse désincarnée, et doit pour y parvenir, s'attarder dans la rencontre elle-même. Le « ce que nous fait une œuvre » est la condition de possibilité de compréhension du « comment », d'une description possible au ras de son phénomène, à condition qu'on ne s'arrête pas à ce premier moment et qu'on fasse l'effort de pénétrer l'altérité du travail créatif. Toujours dans cette perspective, elle écrit que ce qui intéresse le poéticien c'est :

« [...] quel chemin suit l'artiste pour parvenir au seuil où l'acte artistique s'offre à la perception. Là où notre conscience la découvre et se met à vibrer avec elle. Là

encore, le trajet de l'œuvre ne s'achève pas : il se transforme et s'enrichit à travers les retours, les résonances. Car la poétique inclut la perception dans son propre processus. »⁶

- 7 Ce que Louppe retient de Gérard Genette, c'est la manière dont une poétique dévectorise la vision traditionnelle de l'intentionnalité comme visée à sens unique, depuis le partage artificiel actif-passif. Pour le dire avec les mots de la phénoménologie, le travail de l'œuvre est partagé de part et d'autre de la corrélation. Mais Louppe va même plus loin, en argumentant le fait que la spécificité de la danse serait de pousser jusqu'à l'« exaspération » (terme qu'elle emploie) cette situation poétique générale de l'œuvre d'art.
- 8 Après quoi, elle revient sur la citation d'Henri Maldiney, qui ne vient que parachever ce développement. Rappelons le sens de cette citation : il n'y a compréhension d'une œuvre que dans la double considération de l'œuvre à comprendre et de l'acte même de compréhension, du « quoi » et du « comment ». Mais Louppe insiste sur autre chose : l'esthétique (comme pratique) devient un acte de comprendre « dès lors que l'écoute de l'œuvre donne accès aux voies par lesquelles elle a pris existence »⁷. La méthode qu'elle propose renvoie au pas que le phénoménologue Erwin Straus a fait franchir à l'esthétique et que souligne Maldiney dans un article clef⁸. Pour ce dernier, le phénoménologue allemand a été le premier à rendre possible une phénoménologie – et plus largement, une philosophie – proprement *esthétique*, parce qu'il est le premier à avoir véritablement pensé une présence non polarisée par les couples sujet-objet ou corps-monde. Cette présence, c'est le sentir, dans sa dimension communicative et signifiante, mise en évidence dans le cadre de sa phénoménologie pré-intentionnelle. Ce sentir n'est pas statique ou passif, il est déjà uni à un faire, c'est l'acte même qui consiste à « se mettre à l'écoute » de quelque chose, en l'occurrence d'une œuvre. L'écoute est ici à entendre comme une modalité d'*immersion* au cœur du sensible, non réductible au seul sens de l'ouïe. Si Straus choisit de parler d'écoute, c'est en vertu de l'immersion que suggère l'audition, loin de la mise à distance du monde que permet la vue par l'action de battre régulièrement nos paupières.
- 9 Ecouter une œuvre pour la comprendre, comme nous engage à le faire Louppe, présente bien le sens phénoménologique tel que le thématise Maldiney à la suite de Straus. Car c'est depuis cette immersion écoutante dans l'œuvre que les modalités de sa mise en œuvre, autrement dit de sa fabrication, peuvent être ressaisies dans leur épaisseur concrète. De l'écoute poétique, Louppe dit qu'elle « participe de tout le corps »⁹, ce qui renvoie à l'expérience du sentir explicitée par Straus comme être non pas tant *au* monde que *dans* et *avec* le monde. Louppe appuie ensuite son idée générale avec une citation de Dominique Dupuy¹⁰, pour ensuite complexifier la compréhension de l'œuvre comme travail conjoint du spectateur et du danseur par le travail auto-affectif nécessairement ouvert à l'altérité que Stéphanie Aubin résume ainsi : « Danser, c'est montrer ce que me fait la danse ». C'est donc la parole même des danseurs, dans sa dimension immédiatement phénoménologique, qui vient ici appuyer son choix théorique. Le sentir et le faire unifiés strictement de l'un comme de l'autre côté de la corrélation, dans une même chair, se redouble par le fait que le danseur donne à sentir un faire dans un autre faire, celui du spectateur sentant, par quoi on retrouve l'explicitation phénoménologique de « l'empathie kinesthésique » déjà aperçue par Straus et mise au programme du projet poétique de Louppe¹¹. Un dernier point parachève enfin le choix esthétique-poétique de Louppe. Sa thèse est que la danse contemporaine elle-même consiste à générer une

expérience chorégraphique « à partir d'un pôle de dessaisissement profond »¹² où le corps est toujours à inventer, œuvrant par-là à la manière d'une *époque phénoménologique effective*. C'est à partir de ce « dessaisissement » inaugural que se réinvente le chorégraphique autant que la rencontre qui advient dans le spectacle qui s'ensuit.

- 10 En regard des développements précédents, on comprend mieux la raison d'être de l'allusion de Louppe à *L'Origine de l'œuvre d'art* de Heidegger¹³. Car pour ce dernier, la « vérité »¹⁴ de l'œuvre n'est ni à chercher dans la chose comme simplement chose (si tant est qu'il y ait « chose », ce qui n'est pas sûr du tout dans le cas de la danse), ni dans le spectateur, ni dans l'artiste, mais dans la phénoménalité qui les traverse. Et c'est là que se joue, me semble-t-il, la différence fondamentale entre l'héritage phénoménologique dans lequel s'inscrit Louppe dès les premières pages de sa *Poétique* et la perspective d'une Susan Foster, qu'elle commente, précisément, dans ce même chapitre. Reconnaisant l'intérêt du travail de Foster, elle s'en éloigne pourtant et assume parfaitement ce choix, en décrivant la démarche de Foster comme jouant :

« [...] sur les réactions d'un récepteur isolé analysant ses perceptions en bout de chaîne du dispositif traditionnel : émetteur, message, récepteur. L'approche poétique implique un autre schéma de répartition des tâches. Le sujet de l'analyse n'y est pas assigné à un point fixe. Il est invité à voyager sans cesse entre le discours et la pratique, le sentir et le faire, la perception et la mise en œuvre. »¹⁵

- 11 Autrement dit, l'œuvre en danse est irréductible à un quelconque schéma linguistique, à l'aplatissement – à la disparition même – du travail sensible qu'il implique en son approche strictement analytique et statique, et invite, par ses conditions propres de manifestation, à voyager dans le milieu même de la rencontre *qu'elle est*.

L'espace et la kinesphère phénoménologiques

- 12 C'est sans aucun doute du côté d'une compréhension renouvelée de l'espace que le recours de Louppe aux phénoménologues est le plus prégnant. Dans le chapitre « Le corps comme poétique », il est à noter que ce n'est pas directement par la lecture des textes, mais par une intermédiaire, Vera Maletic, que Laurence Louppe retrace un lien entre la pensée phénoménologique et les découvertes de Laban. Dans son ouvrage¹⁶, la danseuse, pédagogue et chercheuse en danse originaire de Zagreb, opère une comparaison entre Laban d'un côté et Straus, Buytendijk et Merleau-Ponty d'un autre. Plus qu'une comparaison, Louppe montre qu'elle met au jour une profonde affiliation de pensée entre le danseur et théoricien de la danse moderne d'un côté, et les découvertes phénoménologiques de l'autre. Ce qu'elle en retient, davantage qu'un simple éclairage historique, c'est un ensemble théorico-pratique cohérent permettant d'asseoir une véritable esthétique des gestes en danse.
- 13 Sur plus de deux pages, Louppe développe le propos en repartant des deux sens que Laban a donnés à la kinesphère dans son travail¹⁷. Le premier¹⁸, qui permettra de formaliser une analytique des directions et des niveaux depuis laquelle il inventera ce qu'on appelle aujourd'hui « cinétographie », est mis de côté au profit du second, généralement moins commenté. Ce dernier, qui s'apparente à la « dynamosphère »¹⁹, ou même à la « gestosphère » ou « sphère du geste » tel que la thématise Hubert Godard par la suite²⁰, n'est autre que celui entendu par les phénoménologues à peu près à la même époque que Laban. Ce second sens, que l'on pourrait qualifier de « kinesphère phénoménologique », inverse le schéma traditionnel, puisqu'elle ne subordonne pas le geste aux limites visibles

du corps, comme si le corps était une portion d'étendue mise dans la boîte de l'espace, mais au contraire fait du geste, dans sa dynamique, ses variations de temps et d'intensité, ce qui engendre la corporéité. Ainsi, quand la lecture du geste pose la question « quel geste fabrique quel corps ? »²¹, c'est bien de la « kinesphère phénoménologique » qu'elle part.

- 14 D'emblée, cette seconde kinesphère interroge la charge qualitative du geste, et non simplement le mouvement entendu comme déplacement dans l'espace, et c'est bien celle-ci que Louppe décide d'explorer dans sa poétique quand elle s'interroge et répond comme suit. Le corps et son espace kinésphérique peuvent-ils se limiter à une sphère mesurable, aux parois de laquelle les tensions viendraient aboutir et mourir ? Ce que l'espace chorégraphique au contraire nous apprend, c'est l'illimité du corps kinésphérique, dont l'existence excède de toute part la simple évaluation dimensionnelle. Ou plus exactement le caractère expansif de la kinesphère est ce qui peut se dilater jusqu'à l'infini (ou rétrécir d'autant) la communication poétique d'un état de corps. Les phénoménologues eux aussi ont bien vu que l'expérience du monde et le tissu de relations que nous entretenons avec lui ne sont pas cernables, puisque c'est par l'infini ouvert par le mouvement lui-même que le corps existe et se situe²².
- 15 Quant à savoir qui, des phénoménologues ou des danseurs, seraient les premiers à avoir thématiqué cela, ce n'est sans doute pas la bonne manière de ressaisir la question. Ce qu'on retiendra dans les deux cas, c'est la commune prémisse : il n'y a pas d'antériorité du corps sur ses gestes, car les gestes génèrent des corporéités et donc aussi des spatialités.
- 16 Pour preuve, Louppe met en regard ces deux citations, l'une de Laban et l'autre de Straus, qui se répondent parfaitement : « La conception d'une kinesphère qui se rétrécit et s'agrandit par rapport à la kinesphère normale autorise d'innombrables variations en métamorphoses²³ ». Elle fait ainsi écho à « la zone de trois kilomètres entourant notre corps comme une frontière qui peut croître ou se rétrécir, [par laquelle] l'espace lui-même perd son caractère statique, s'ouvre infiniment devant nous, nous dilate et nous comprime²⁴ ». Après quoi Louppe réaffirme avec raison que la « kinesphère phénoménologique » ne peut se comprendre que sur fond d'une intercorporéité première. Ma kinesphère et la tienne, dans une danse, ne nous enferment pas dans des sphères matérielles ou immatérielles, elles n'ont de sens que depuis le partage d'un sol commun.
- 17 Partant de là, c'est toute l'épaisseur historique des mutations philosophiques qui permettent à Laurence Louppe de thématiser ainsi sa poétique qu'il faudrait explorer. J'en retracerai ici les étapes les plus importantes. Tout d'abord, il faut avoir en tête ce que la phénoménologie a apporté au tournant du XX^{ème} siècle comme modification possible de la *Weltanschauung*²⁵. Ce n'est que parce qu'il y a eu réhabilitation de l'expérience sensible que, du même coup, l'expérience du danseur et sa force poétique ont pu être aperçues tout de suite. Et c'est à Husserl sans doute, en 1907, que l'on doit la première explicitation phénoménologique de cette idée, même si encore trop enfermée dans les coordonnées d'un corps propre pensé sur le modèle du cogito²⁶. Mais c'est sans doute à Erwin Straus que nous devons d'avoir franchi un pas décisif, égal à celui de Laban, dans les mêmes années²⁷. Dans un article plus tardif, il revient très clairement sur cette idée :

« La kinesphère n'est pas statique. C'est une limite aux frontières fluctuantes qui peuvent s'étendre ou se rétrécir. [...] Relatif à notre perception, l'espace lui-même perd son caractère statique, s'ouvre sans fin devant nous, et s'étend ou nous contraint. Avec sa tête courbée, ses épaules tombantes, ses bras ballants, et ses pas

lents et courts, le « dé/pressif » succombe à la pression qui l'écrase. L'attitude chrétienne de la gèneuflexion, de courber la tête et d'entrelacer les mains exprime l'humilité, l'abdication face à un pouvoir supérieur. Les mains, retirées de l'espace territorial et jointes au milieu du corps dans une parfaite symétrie – ne prenant aucun parti – ont renoncé à toute action. »²⁸

- 18 Autrement dit, c'est parce que l'espace est ouverture que la kinesphère phénoménologique peut, du point de vue psychologique, s'étendre ou se contraindre. Et à Straus d'avoir clairement pointé, dès les années 30, son caractère symbolique, son ancrage dans un réseau signifiant. Une attitude envers l'espace n'a pas de signification en soi mais seulement en fonction d'un contexte social, culturel, religieux, etc.²⁹ Enfin, Laurence Louppe recourt à Merleau-Ponty pour expliciter d'autres aspects de l'espace tel qu'expérimenté par le danseur, et qui ne peuvent se comprendre que sur fond de ce qu'on vient de développer sur la « kinesphère phénoménologique ». Dans son chapitre sur l'espace, elle rappelle que l'espace du danseur « n'a rien de l'espace "objectif", représentation abstraite d'un "milieu où baignent les choses" dont Merleau-Ponty dénonce déjà la vision³⁰ ».
- 19 Comme Hubert Godard l'a longuement développé dans son séminaire en 2010, on ne comprend rien au travail du danseur si on pense l'espace comme une chose pré-existante, réceptacle de sujets qui s'y meuvent. Il est pourtant difficile de se défaire de cette idée, qui fait partie pour ainsi dire de notre « naturel cartésien », et qui a été très tôt critiquée par des phénoménologues comme Husserl, Straus, et à leur suite, Merleau-Ponty. Pour le dire en termes labaniens, l'espace est d'emblée dynamique, et les danseurs, depuis une intercorporéité première, le génèrent, révélant ainsi toute leur force poétique : homogénéiser, disperser, intensifier, neutraliser l'espace, selon une durée elle-même variée. Tels sont les actions du danseur, multipliables à l'infini, aux nuances à peine descriptibles, qu'un fin descripteur n'aura de cesse de tenter de dire.

L'ancrage phénoménologique du pré-mouvement

- 20 Il peut advenir que le temps lui-même se vide, et se fasse l'attente pure d'un mouvement invisible. Cette attente n'est pas simple et vaine déconnexion. Elle peut répondre à la vision chinoise du 'vide médian' que commente ainsi Henri Maldiney : « Le vide médian n'est pas lacunaire. Il ne résulte pas d'un défaut de plénitude. Il est au cœur du plein, un grand vide initial et final... »³¹.
- 21 C'est ainsi que Louppe propose d'explorer les ressorts poétiques par lesquels un danseur ira puiser dans la réserve des potentialités de ses gestes. L'arrêt ou l'immobilité du danseur est toujours apparente, elle est suspension entre deux mouvements, traversée de micro-mouvements, et par là même jamais défaut mais au contraire trop-plein, saturation qui se révèle plus ou moins tard dans le champ de la visibilité. De là, elle opère un lien avec l'anacrouse, déjà thématisée par Dalcroze, comme moment précédent l'émergence du geste, mais où se révèle, en un éclat de temps, ce que Bartenieff nommera quant à elle « l'inner impulse to move ». Puis, dans une rapide généalogie, Louppe fait le lien avec le « pré-mouvement » tel que thématisé par Hubert Godard dans le *Déséquilibre fondateur*, où il parle de ce « bref passage dépressionnaire, correspondant à ce moment totalement fondateur, l'anacrouse gestuelle » ou encore de cette « zone vide, sans déplacement, sans activité segmentaire » où pourtant « tout s'y est déjà joué, toute la charge poétique, le coloris de l'action³². »

- 22 Le pré-mouvement apparaît ainsi comme condition de possibilité du mouvement visible, comme sa réserve de potentiel gestuel, où a déjà eu lieu la sélection d'une actualisation à venir. Une poétique en danse ne peut donc faire l'impasse sur cette anacrouse gestuelle quasi-invisible, au seuil de toute visibilité. La question du pré-mouvement est suffisamment importante pour la lecture poétique du geste pour que je propose, à l'instar de ce que j'ai fait précédemment pour la notion de « kinesphère phénoménologique », un retour historique sur la découverte et la thématisation de cette notion centrale, depuis ses origines phénoménologiques. Il s'agit donc encore une fois ici d'approfondir et de parachever des associations faites par Laurence Louppe, depuis mes connaissances en philosophie.
- 23 On peut lire une préoccupation d'époque, transversale au champ de la danse et de la philosophie, qui agite le début du XX^{ème} siècle et interroge la notion de mouvement non plus depuis son apparence cinétique de déplacement mais depuis son dispositif d'émergence, ou pour le dire autrement, son apparaître. Ce qu'interroge Laban, c'est le travail de l'ombre du mouvement, sa *physis* dionysiaque (*Trieb*), ou pour le dire avec le terme qu'il retiendra finalement, l'organisation de son *effort*, l'*Antrieb* où se joue toute entière la manière dont il apparaîtra dans le champ de visibilité. Irmgard Bartenieff aussi se verra préoccupée par ce qu'elle nommera « l'impulsion intérieure en vue de bouger ». Comme pour Laban, tout se joue pour elle dans la préparation et dans la manière dont cette préparation prend sens depuis une certaine organisation posturale liée à l'histoire singulière de chacun. Ainsi, Bartenieff écrit : « Même avant toute manifestation visible, on pouvait voir des impulsions intérieures travaillant sur les préparations³³. » C'est la découverte, ou du moins la thématisation et l'affirmation claire (de quelque chose que les danseurs savaient sans doute déjà depuis longtemps), que la musicalité gestuelle, se décide – consciemment ou non – en-deçà de la mise en mouvement visible. On retrouve un héritage et un questionnement de cela dans la pratique actuelle de l'approche esthétique du geste développée par Christine Roquet, dans les pas d'Hubert Godard³⁴.
- 24 Le terme de « mobilisation » du mouvement proposé par Bartenieff se révèle particulièrement éclairant. Il désigne la manière dont on bouge lorsqu'on est en repos, qui rend le geste par essence non neutre, même quand il joue à l'être. Le pré-mouvement doit donc s'entendre comme déjà du mouvement³⁵, nous invitant à sortir définitivement de la dualité traditionnelle entre le mouvement qui serait de l'ordre d'un déplacement, d'un changement de position dans l'espace en fonction du temps, dans un système de référence donné, hérité lointainement de la pensée cartésienne, et le geste qui serait de l'ordre d'un mouvement auquel s'ajouterait autre chose, à savoir un sens ou une fonction prise dans une finalité. Autrement dit, comme nous venons de le voir, les danseurs savent intuitivement, de par l'expérience de leur pratique, que cette opposition ne fonctionne pas, qu'elle est parfaitement artificielle et produite par une pensée détachée de l'expérience. En accord avec Erwin Straus et Merleau-Ponty, c'est donc le partage même entre signifiant et signifié qui est remis en cause dès lors qu'est interrogé le geste en son mouvement. Geste ne signifie plus alors, comme il le fut longtemps avec la persistance du modèle sémiologique de la rhétorique classique, support signifiant présent d'un signifié absent, mais on lui reconnaît la force de sécrétion d'un sens là même où il n'y prétendrait pas. Chez Merleau-Ponty, c'est peut-être la notion de « style » – totalement défaite du sens catégoriel et historiographique qu'on attribue généralement à ce terme – qui rendra le mieux compte de ce qui, chez le danseur, confère un sens aux confins du sens, à même le matériau sensible. « Je meus mon corps [...] comme l'artiste fait rayonner son style

jusqu'aux fibres de la matière qu'il travaille³⁶ » pourrait ainsi être retraduit comme suit : « Le danseur meut son corps et, artiste, il fait rayonner son style jusqu'aux fibres de la matière qu'il travaille ».

- 25 Pour finir, prenons un peu de recul à l'égard de la notion de pré-mouvement, permis par la phénoménologie asubjective. Jan Patočka, dans le *Monde naturel et le mouvement de l'existence humaine*³⁷ thématise la notion de « proto-mouvement » qui désigne le mouvement même de la mondification du monde, le mouvement (la *physis* au sens grec) comme réserve potentielle du mouvement des choses. Dès lors, la multiplicité empirique des mouvements ne peut être comprise que depuis ce fonds commun. Le pré-mouvement viendrait puiser à cette ressource et chacun de nous en porterait la trace comme sa manifestation subjective, inscrite et sédimentée depuis une histoire collective et singulière. Loin donc d'une subjectivité isolée du monde, le danseur serait celui chez qui la sédimentation singulière du proto-mouvement dans son pré-mouvement s'allierait à un savoir pratique par lequel il rendrait compte, dans les limites possibles des variations permises par cette sédimentation, du cœur vibrant du proto-mouvement, dans une danse visible et partageable. Par quoi l'on arrive là où l'on avait commencé, à savoir à la notion chinoise de « vide médian », vide-plein, qui partage, peut-être, avec la notion de proto-mouvement, une extension qui dépasse largement le cadre de l'ego, nous défait définitivement d'une métaphysique de la subjectivité, et rend l'expérience de notre corporéité et de l'intercorporéité qui la conditionne au monde lui-même.

BIBLIOGRAPHIE

GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », in GINOT Isabelle et MARCEL Michelle, *La danse au XX^{ème} siècle*, Paris, Bordas, 1995.

HEIDEGGER Martin, *L'origine de l'œuvre d'art* [1949], in *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduction française de W. Brokmeier, Paris, Tel Gallimard, 1962.

HUSSERL Edmund, *Chose et espace* [1907], traduction française de J-F Lavigne, Paris, PUF, 1989.

LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997.

MALETIC Vera, *Body, space, expression. The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, La Haye, Mouton de Gruyter, 1980, p. 189-199.

MALDINEY Henri, « Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d'Erwin Straus » [1966], in *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973.

MERLEAU-PONTY, Maurice, « le langage indirect et les voix du silence », in *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, « Folio essai ».

PATOČKA Jan, *Le Monde naturel et le mouvement de l'existence humaine* [1970], traduction française d' E. Abrams, Dordrecht-Boston-London, Kluwer Academics, 1988, « Phaenomenologica ».

STRAUS Erwin, « La posture érigée » [1966], in *Quant à la danse n° 1*, Sète, Images En Manœuvre Editions/ Le Mas de la Danse, traduction française d'Anne Lenglet et Christine Roquet (depuis la traduction de l'allemand à l'anglais de Erling Eng), octobre 2004.

NOTES

1. Voir notamment : « Dance and Phenomenality : Critical Reappraisals », *Dance Research Journal* (dir. Marc Franko), vol. 43, n° 2, Hivers 2011. Voir aussi : SHEETS-JOHNSTONE Maxine, *The Phenomenology of Dance*, Madison, University of Wisconsin Press, 1966. FRALEIGH Sondra, *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics*, Pittsburgh (USA), University of Pittsburgh Press, 1987.
2. A l'arrivée, c'est avec pas moins de trente-deux philosophes que Louppe entre en dialogue, souvent à maintes reprises et sur des pages entières. Après les danseurs, ce sont les philosophes qui ont le plus droit de cité dans ses développements, bien plus que les théoriciens de l'art ou les historiens. Si c'est sans doute Deleuze qui obtient le premier rang, il est à noter que les phénoménologues, tous réunis, tiennent une place majeure dans son propos : Straus, Buytendijk, Heidegger, Merleau-Ponty et Henri Maldiney sont régulièrement cités (et je laisse de côté l'ensemble des philosophes dont la pensée est héritière de la pensée phénoménologie : Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy, etc.).
3. LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997, p. 19.
4. A ce propos, voir notamment : POUILLAUDE Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.
5. LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, op.cit., p. 19.
6. *Ibid.*, p. 19.
7. *Ibid.*, p. 23.
8. MALDINEY Henri, « Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d'Erwin Straus » [1966], in *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973.
9. LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, op.cit., p. 23.
10. Une lecture poétique de la danse doit se faire au cœur d'un événement qui est un avènement » : DUPUY, Dominique, « La Mesure des choses », in *Marsyas*, n° 26, juin 1993, pp. 59-60.
11. Remarquons que chez Louppe, l'« empathie kinesthésique » est défaite de ses explications causales internes et cartographiques, et qu'elle prend la forme d'un dialogue avec les phénoménologues et les artistes, dans un projet éminemment radical – à la racine de l'expérience – qui se passe très bien, du point de vue de la compréhension, de l'approbation scientifique ou d'autres discours attenants.
12. LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, p. 45.
13. HEIDEGGER, Martin, *L'origine de l'œuvre d'art* [1949] in *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. fr W. Brokmeier, Paris, Tel Gallimard, 1962.
14. Au sens grec de l'*aletheia* (déploiement) et non de l'*adequatio rei et intellectus*.
15. LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, op.cit., p. 22.
16. MALETIC, Vera, *Body, space, expression. The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, La Haye, Mouton de Gruyter, 1980, pp. 189-199.
17. LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, op.cit., pp. 68-70.
18. Pour rappel, il s'agit de la kinesphère comme ensemble des points qu'un corps humain peut atteindre dans l'espace sans transfert de poids.
19. Louppe n'est pas très précise sur les différences d'acception de ces différentes notions. La dynamosphère désigne chez Laban, puis à sa suite chez Warren Lamb, l'engagement dynamique dans une action corporelle, autrement dit, la manière dont quelqu'un mobilise son énergie. Dans ce contexte qui est celui de l'*Effort-shape*, Laban se réfère à des impulsions intérieures invisibles qui donnent naissance à cet engagement rendu visible. Ce sont les facteurs dynamiques de poids (force), d'espace, de temps et de flux qui permettront ensuite de décrire ces variations. La notion

de dynamosphère est assez large chez Laban car elle désigne aussi bien ce qui se trame en amont que le geste visible lui-même, coloré d'une certaine intensité et émotion, dès lors porteur de sens. 20. Là encore, il faut préciser. La « gestosphère » ou « sphère du geste » désigne chez Hubert Godard l'ensemble des liens (physiques, perceptifs, affectifs et symboliques) qui unissent une personne à son environnement. Ainsi, à la différence de Laban, Hubert Godard insiste sur la manière dont la « dynamosphère » sera psychologiquement et symboliquement vécue par une personne, notamment parce qu'il travaille dans un cadre clinique. On pourrait ainsi avancer que la gestosphère godardienne repose sur la dynamosphère mais l'excède du point de vue du sens parce qu'elle prend immédiatement en compte le vécu (au sens du passé) psychologique de la personne.

21. Comme le font Hubert Godard et Christine Roquet. Voir : ROQUET Christine, « De l'analyse du mouvement » (postface), in *Fattoumi-Lamoureux, danser l'entre l'autre*, Paris, Séguier, 2009.

22. LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, op.cit., pp. 68-69.

23. Cité par Louppe dans PDC, p. 69. Rappelons que cette idée est développée par Laban dans « Choreutique » (in *Espace dynamique*, [1966 : publication posthume] trad. fr. Elisabeth Schwartz, Bruxelles, contredanse, 2003, coll. Nouvelles de danse). Mais on la trouve déjà thématisée dans *Effort*, Londres, MacDonald and Evans, 1947.

24. Cité par Louppe, op.cit., p. 69.

25. Voir la première partie.

26. HUSSERL Edmund, *Chose et espace* [1907], traduction française de J-F Lavigne, Paris, PUF, 1989. Ainsi, dans cet extrait où Husserl argumente en faveur de la notion de corps propre comme certitude première, en-deçà même du cogito : « Je puis, par rapport à une partie de mon corps, que je vois, m'approcher ou m'éloigner (c'est-à-dire que les modifications d'expansion et de rotation sur soi concernées s'écoulent ici aussi), mais seulement dans une mesure tout à fait limitée : je pourrais me figurer une expansion telle que mes pieds se perdissent finalement à l'infini, mais alors mon corps serait infini, et ne disparaîtrait pas à l'infini, c'est-à-dire réduit à zéro, comme chaque chose peut s'approcher de la limite-zéro par un éloignement infini. Le pied infiniment lointain aurait toujours sa liaison continue avec le reste du corps, avec la poitrine et ainsi de suite, qui gardent leur éloignement fini par rapport au point-Je et qui, se perdant à la périphérie du champ, ont toujours là le même éloignement très réduit par rapport au centre-Je (*Ich-Zentrum*) ». La thématisation du corps propre ouvre ici la possibilité de penser une kinesphère non rivée aux limites visibles du corps posées comme « réelles » et « vraies ». Je peux « me figurer » une expansion des gestes. Mais rivaillant cette expansion à la « figuration », Husserl reste peut-être encore trop rivé à l'idée d'un corps visible comme premier.

27. On trouve déjà cette idée sous-entendue dans « Les formes du spatial... » [1930] où Straus appréhende l'espace en termes de « qualités symboliques de l'espace acoustique » (« acoustique » équivalent ici à l'espace comme sentir, par opposition au percevoir qui implique déjà un découpage analytique et une objectivation de l'espace).

28. STRAUS Erwin, « La posture érigée » [1966], in *Quant à la danse* n° 1, Sète, Images En Manœuvre Editions/ Le Mas de la Danse, trad. fr. Anne Lenglet et Christine Roquet (depuis la traduction de l'allemand à l'anglais de Erling Eng), octobre 2004, pp. 33-34. Notons au passage qu'il est significatif que cet article du phénoménologue soit devenu un « classique » des études en danse (publié dans une revue de danse et non dans une revue de philosophie). Notons aussi que cet article est strictement contemporain de « Choreutique » (voir notes précédentes), où Laban explicite la notion de kinesphère allant dans le même sens. Contrairement à la note de la traductrice, je ne pense pas que Straus fasse explicitement référence à Laban ici, mais plutôt à une notion qu'il a lui-même développée ou du moins qui circulait dans le milieu de la psychologie phénoménologique (sinon quoi, il aurait précisé sa source, Straus étant toujours d'une grande rigueur scientifique).

29. A la description de la gèneuflexion chrétienne, il ajoute ensuite celle de la prosternation musulmane et de la prière grecque ancienne (attitude dite de l'orante).
30. LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, op.cit., p. 178. Citation de M. Merleau-Ponty, (note 2) *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1953, p. 281. Remarquons que Louppe a recours à Merleau-Ponty une seconde fois, quand elle fait le lien entre l'exercice du « tracing » de Trisha Brown et la notion de chiasmes. Sur ce point précis, voir GIOFFREDI Paule, *Le Porte-à-faux : une notion merleau-pontyenne pour penser la danse contemporaine*, thèse de doctorat d'esthétique soutenue à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, décembre 2012, p. 12.
31. LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, « Lecture du temps », op.cit., p. 152.
32. *Ibid.*, p. 152. Citation d'H. Godard, « Le déséquilibre fondateur », in numéro spécial, « Les Vingt Ans d'Art Press », automne 1992, p. 45.
33. *Ibid.*, p. 124. Citation d'I. Bartenieff, D. Lewis, « Body Movement Coping with the Environment », New York, Gordon & Breach, 1980, p. 51.
34. GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », in GINOT Isabelle et MARCEL Michel, *La danse au XX^{ème} siècle*, Paris, Bordas, 1995, p. 236. Il y montre notamment que l'organisation tonico-posturale interne participe bien des conditions de production matérielle de la danse. ROQUET Christine, « De l'analyse du mouvement » op.cit.
35. C'est ce à quoi Hubert Godard rend les étudiants sensibles dans ses séminaires et que Christine Roquet réaffirme clairement dans son introduction à « Être debout » dans *Histoires de gestes* (Arles, Actes Sud, 2012, p. 24) : « il s'agit ici moins de statique que de dynamique, moins d'immobilité que de préparation au mouvement, moins d'état que d'un devenir ».
36. MERLEAU-PONTY Maurice, « le langage indirect et les voix du silence », in *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, « Folio essai », p. 106.
37. PATOČKA Jan, *Le Monde naturel et le mouvement de l'existence humaine* [1970], traduction française d' E. Abrams, Dordrecht-Boston-London, Kluwer Academics, 1988, « Phaenomenologica », p. 133.

RÉSUMÉS

L'horizon de cet article est d'interroger les usages de la phénoménologie dans la constitution des études en danse en contexte francophone. Pour cela, l'auteur choisit de se concentrer sur la manière dont la chercheuse en danse Laurence Louppe convoque des propositions de la phénoménologie à trois moments clefs de sa *Poétique de la danse contemporaine* : quand elle définit le projet de sa poétique et sa façon d'aborder les pratiques et les œuvres, quand elle aborde la question de l'espace et de la kinesphère du danseur, quand, enfin, elle parle du pré-mouvement du danseur. L'auteur appuie les intuitions de Louppe en explicitant et approfondissant les liens qu'elle propose et par là même en rendant compte de la dimension opératoire de quelques notions pour penser la pratique du danseur et du « chercheur poéticien ».

This article examines the role phenomenology has played in shaping the field of dance studies in French-speaking countries. The author concentrates on the manner by which dance scholar Laurence Louppe invokes phenomenological concepts in three key moments of her book *Poetics of Contemporary Dance* (*Poétique de la danse contemporaine*): first, when she defines the poetic nature of her project and her approach to conceptualizing dance practices and works; second, when she

addresses the issue of the dancer's space and kinesphere; and third, when she speaks of the dancer's pre-movement. The author supports Louppe's intuitions, deploying and broadening the links between dance and phenomenology she sets forth, all while elaborating the operational dimension of certain phenomenological notions to understand the practices of the dancer and the « poetic researcher ».

INDEX

Mots-clés : phénoménologie, Louppe (Laurence), pré-mouvement, kinesphère, Godard (Hubert)

Keywords : phenomenology, pre-movement

AUTEUR

KATHARINA VAN DYK

Katharina Van Dyk est doctorante contractuelle au département de philosophie de l'Université Paris 8 et rattachée au LLCPE (EA 4008). Elle est titulaire d'un Master et d'un Magistère en philosophie contemporaine (Paris 1 - ENS Ulm) et d'un Master en danse (Paris 8). Actuellement, elle fait une thèse sous la direction de Stéphane Douailler, en codirection avec Isabelle Launay, sur la notion d'extase en danse, dans l'Antiquité et dans la modernité chorégraphique. Son enseignement est mutualisé avec le département de danse de Paris 8 et elle fait également des interventions ailleurs (formation AFCMD du CESMD Poitou-Charentes). Dernière parution : « Les danses (in)actuelles de Nietzsche », in *Cahiers critiques de la philosophie*, Paris, Hermann, n° 12, 2013. Pour plus d'informations sur ses activités de recherche, de publication et d'enseignement : http://www.danse.univ.paris8.fr/chercheur.php?cc_id=6&ch_id=282