L'*Ekphrasis* de la performance dansée : de la description d'un objet au récit d'une interaction

Un débat entre Michel Briand, Johannes Odenthal, Tedi Tafel et Raffaella Viccei, mené par Karin Schlapbach

Michel Briand, Johannes Odenthal, Karin Schlapbach, Tedi Tafel et Raffaella Viccei

Traducteur : Fanny Lami, Françoise Jaouën et Julia Castiglione

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/perspective/19951>

DOI : 10.4000/perspective.19951

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2020

Pagination : 19-50

ISBN : 978-2-917902-90-5

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Michel Briand, Johannes Odenthal, Karin Schlapbach, Tedi Tafel et Raffaella Viccei, « L'*Ekphrasis* de la performance dansée : de la description d'un objet au récit d'une interaction », *Perspective* [En ligne], 2 | 2020, mis en ligne le 30 juin 2021, consulté le 30 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/19951> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.19951>

L'Ekphrasis

de la performance dansée : de la description d'un objet au récit d'une interaction

Un débat entre Michel Briand, Johannes Odenthal, Tedi Tafel et Raffaella Viccei, mené par Karin Schlapbach

Pourquoi ces questions ?

L'*ekphrasis* de la danse est un aspect majeur de mon travail en tant que spécialiste de l'Antiquité. Nos connaissances sur la danse dans l'Antiquité sont évidemment transmises par les textes et les images. La pratique elle-même est irrémédiablement perdue. Les descriptions antiques de la danse – essentiellement textuelles pour ce qui me concerne – constituent une partie importante du matériau sur lequel je travaille. En réalité, c'est avant tout sur la manière dont la danse est décrite et conceptualisée que portent mes recherches. C'est un objet d'étude en soi, différent de la danse en elle-même.

Mais est-ce vraiment le cas ? Aujourd'hui, la manière dont on parle de la danse, dont on l'envisage, affecte notre façon de la voir, de la ressentir et de la pratiquer (et pas seulement l'inverse). Si le spectateur influence nécessairement sur l'objet étudié, comme le démontrent les physiciens depuis Werner K. Heisenberg, la distinction entre objet et étude n'est plus aussi tranchée. Certes, on observe aujourd'hui dans la danse « une complicité esthétique entre discours et performance » (J. Odenthal), mais il est impossible de savoir avec certitude à quel degré cette complicité existait dans l'Antiquité. Malgré tout, il est bien difficile de se défaire de l'idée que les discours antiques sur la danse sont des sources de connaissance sur les danses de cette époque.

En écrivant ces remarques, je me rends compte qu'elles ne sont pas de simples préliminaires terminologiques ou méthodologiques ; elles touchent au cœur du sujet. Elles me forcent à réfléchir à ce qui m'intéresse vraiment, et à ce que les *ekphraseis* de la danse accomplissent véritablement : à certains égards, elles tendent toujours à être considérées comme des substituts de la chose concrète, substituts qu'on étudie faute de posséder celle-ci. On les lit dans l'espoir d'entrevoir quelque chose au-delà, d'avoir la notion d'une réalité physique, d'une pratique, d'un vécu inscrit dans un moment précis d'un temps reculé. Mais elles sont aussi, évidemment, davantage qu'une simple voie d'accès vers autre chose. Considérées en elles-mêmes, elles montrent comment la danse se traduit en mots, elles deviennent le fruit d'un dialogue ou d'une interaction entre deux médiums. Si l'on cesse d'essayer d'aller au-delà des descriptions pour détecter

une réalité hypothétique depuis longtemps révolue, on peut les voir pour ce qu'elles sont vraiment, à savoir des expressions ou des manifestations textuelles d'expériences, de perceptions, de sentiments, de pensées, d'imaginations et d'idées sur et autour de la danse. Ce qui paraît, à vrai dire, un riche objet d'étude en soi.

C'est également un objet d'étude concret. Les mots peuvent être soumis à l'examen, se prêtent à l'interaction avec nous, affectent celui qui les lit. Ils sont présents, tout en venant, bien évidemment, d'ailleurs. *L'ekphrasis* antique s'inscrit dans une tradition rhétorique qui fournit un cadre conceptuel et méthodologique, ainsi que des conventions et des techniques de description d'une foule d'objets, parmi lesquels la danse¹. Il semble donc évident que c'est vers elle qu'il faut se tourner si l'on veut comprendre la manière dont la danse est représentée dans les textes. *L'ekphrasis* antique a suscité un grand intérêt chez les chercheurs ces dernières années, mais l'effort s'est concentré sur la description de peintures ou de sculptures, ce qui revient à analyser la relation entre art et texte, ou entre médiums statiques et discursifs, spatiaux et temporels². En revanche, on s'est peu penché sur les descriptions d'objets dynamiques et dramatiques, notamment la danse, et qui fragilisent sensiblement les dichotomies que je viens de citer³. La danse est un objet de description aux contours flous. Contrairement au tableau ou à la sculpture, elle n'a pas de frontières matérielles claires. Son médium est le corps vivant, le corps en mouvement, et l'espace qu'elle occupe n'est, *a priori*, pas borné. Elle est transitoire ; lorsque la performance a pris fin, il est impossible de revenir en arrière pour la décrire une nouvelle fois. Ici, *l'ekphrasis* obéit à des conditions différentes de celles concernant d'autres formes d'art. Ce n'est peut-être pas un hasard si, dans les descriptions littéraires de danses de l'Antiquité, la réponse émotionnelle et cognitive du spectateur constitue souvent un élément important. On en trouve un exemple flagrant dans *l'ekphrasis* d'une pantomime du Jugement de Paris dans les *Métamorphoses* d'Apulée (II^e siècle de notre ère). Après une description formelle détaillée accompagnée d'une interprétation, le narrateur laisse éclater ses sentiments, manifestement ému par le souvenir du spectacle malgré le temps écoulé, au point qu'il prend le temps de s'étendre sur la signification de ce qu'il a vu pour le monde qui est le sien.

Cette capacité qu'a la danse de se déverser, pour ainsi dire, dans le monde habité par les spectateurs et dans leur existence même est caractéristique du médium. Cela tient à sa forme animée et mouvante. *L'ekphrasis* de la danse oscille ainsi entre la description d'un objet et le récit d'une interaction. La danse nous incite à suivre à la trace la réaction qu'elle provoque en nous, à nous rendre compte de la manière dont elle nous affecte, et à réfléchir à la façon dont nous l'envisageons. Son *ekphrasis* inclut tous ces aspects. Les textes académiques eux-mêmes pourraient sans doute être considérés comme un type d'*ekphrasis*. La diversité des approches suivies par les participants à ce débat pour répondre aux questions posées reflète les pratiques actuelles lorsqu'il s'agit de décrire la danse, en fonction du parcours professionnel, de la formation et des intérêts de chacun. Mais elles témoignent toutes clairement d'un attachement personnel à cette forme d'art.

Depuis la mi-mars 2020 (à peu près au moment où j'envoyais mes questions à mes interlocuteurs), nous vivons tous avec une nouvelle intensité l'enseignement en ligne, les conversations en ligne, les participations en ligne, le spectacle en ligne. Une évolution majeure a eu lieu, nous faisant passer de pratiques se déroulant dans un espace partagé et reposant sur le contact ou la proximité physique à un format bidimensionnel qui nous contraint à rester assis, seuls devant un écran. Au lieu d'aller au théâtre pour voir un spectacle de danse, on le regarde en ligne, particules esseulées d'un public atomisé, éparpillé aux quatre coins du monde. On est donc sans doute en mesure d'apprécier d'autant mieux la différence entre présence réelle et présence virtuelle. Cela affectera-t-il la manière dont on envisagera la danse à l'avenir ? Je songe quant à moi à une chorégraphie

très particulière, *Mire*, de Jasmine Morand, représentée à Fribourg en 2018 (fig. 1). Les danseurs étaient séparés du public par un écran, et leurs mouvements n'étaient visibles qu'à travers un miroir installé au plafond. Les spectateurs étaient allongés au sol afin de voir le reflet de la danse dans le miroir, image projetée du spectacle réel. Mais ce dispositif, qui paraissait créer une distance, recelait son lot de surprises. Les spectateurs partageaient en effet le sol avec les danseurs et ressentaient les vibrations de leurs mouvements. L'écran, le miroir aiguissait l'attention du public, le sensibilisant à des perceptions autres que visuelles. Le sol partagé devenait un vécu, où le spectateur participait avec son corps tout entier. Il aurait été impossible de reproduire cela en ligne, format qui aurait dépouillé la chorégraphie de sa spécificité. C'est l'écrit qui me permet de rendre compte des sensations que la vidéo est incapable de saisir.

Donc, oui, je crois que nous avons tous très envie de partager à nouveau avec les danseurs un même espace physique. Mais nous avons aussi repris conscience qu'il existe d'autres méthodes éprouvées de partage (autres que les formats en ligne) qui peuvent enrichir et animer notre ressenti de la danse, parmi lesquelles l'écriture et la lecture. [Karin Schlapbach]

1. Jasmine Morand, *Mire*, 2018, Fribourg.

– **Karin Schlapbach.** Comment décrivez-vous la danse (ou les danses) dans votre propre pratique ? Quelle forme, quel médium choisissez-vous pour décrire la danse ou les danses ?

– **Tedi Tafel.** La manière dont je décris mes danses dépend du contexte et de la finalité de la description. Je rédige souvent un texte pour accompagner l'œuvre, quelque chose que le public (je l'espère) lira avant le spectacle. Puisque la description pure ne m'intéresse pas et que je préfère laisser libre cours à l'interprétation, je me concentre sur les idées qui inspirent l'œuvre, sur le processus de création, en fournissant quelques indications sur ce que les danseurs cherchent à transmettre, la manière dont ils travaillent. Mes créations échappent aux conventions et demandent au public certaines choses qui peuvent lui paraître peu familières. Les danses se déroulent à divers moments de la journée, dans des lieux différents, publics et privés, ne correspondent pas au format habituel de soixante minutes, et requièrent du public un autre type de participation.

Mon travail ne correspond pas non plus aux notions conventionnelles de la chorégraphie et de la danse, et je propose donc souvent quelques réflexions sur mon approche générale de l'œuvre. Ces textes sont, pour moi, une façon d'inviter le public à s'ouvrir à ce qu'il va voir, de le disposer à recevoir l'œuvre, voire peut-être le mettre plus à l'aise, le tout sans chercher à influencer ses sensations, ni à imposer une interprétation précise. Ces textes s'inscrivent parfois dans les annonces du spectacle ou font partie des notes du programme. Pour ma dernière œuvre en date, *Crying in Public* (une série en neuf parties se déroulant sur six sites différents), j'ai créé un fascicule rassemblant des textes et des images, ainsi que quelques citations d'auteurs importants qui ont inspiré les idées et les thèmes de l'œuvre. Je voulais préparer les spectateurs à ce qu'ils allaient voir. Il devait également servir de souvenir de cette série, que le public garderait et auquel il pourrait revenir, une manière de garder vivante la mémoire de l'événement et de susciter peut-être de nouvelles réflexions.

Pour exposer mon travail, j'utilise aussi la lettre et l'interview de format long. Pour mes derniers projets, j'ai entamé, pendant la création de l'œuvre, un échange épistolaire avec un ami, le dramaturge Guy Cools. Ces lettres formaient un *espace* intime permettant d'exposer le processus et, grâce à cette communication croisée, j'ai progressé pas à pas vers une perception plus nette de ce que la danse devenait⁴. Quant à l'interview, je trouve qu'elle est parfois très éclairante ; c'est un point de rencontre avec une personne curieuse de mon travail qui me posera des questions inattendues. Cela provoque souvent chez moi des réflexions sur l'œuvre auxquelles je n'aurais peut-être pas songé spontanément. Ces deux formes se retrouvent sur les sites web qui archivent l'œuvre, et fournissent un coup d'œil intime sur mon processus personnel de création. Pour l'essentiel, je me charge personnellement du travail de tournage et de montage. Ces images sont ensuite téléchargées sur un site web pour être partagées, servir aux demandes de subventions, etc.

– **Raffaella Viccei.** Je décrirais la danse comme une séquence dynamique et continue, articulée en unités cinétiques distinctes, en alternances structurées d'actes rythmiques⁵ et de *schemata*⁶ d'un corps et de la mémoire (*embodied memory*, mémoire motrice, mémoire émotionnelle) – individuelle, collective et partagée – dans l'espace et dans le temps (et dans sa suspension)⁷. Des gestes⁸ de relation consciente entre l'esprit et le corps en mouvement (*kinesis*), en suspension (*exaiphnes* / *fantasma-astanza*⁹) et en état d'immobilité (*stasis*) ; entre plusieurs corps-esprit dansants ; entre corps-esprit et espaces : des espaces physiques aussi bien que des espaces sonores / musicaux. Je décrirais la danse comme une séquence dynamique et continue de gestes multi-perceptifs et multisensoriels, qui concernent et sollicitent la vue, l'ouïe, le toucher, la proprioception du danseur et du spectateur de la performance dansée. Une *techné* non verbale qui, en tant que *techné*, exige du savoir et du savoir-faire

artisan de la part de celui qui la pratique (danseur) et un double regard : vers la tradition et vers l'innovation. Elle est expression et source d'émotions, d'instances et de valeurs culturelles et sociales, une communication non verbale dont l'efficacité et la valeur esthétique sont reconnues et partagées¹⁰.

Cette tentative de décrire la danse – sans prétendre à l'exhaustivité – est le fruit de la contamination entre plusieurs parcours de recherche et différents intérêts : ceux, pointus, de l'archéologue, de l'historienne de l'art classique qui, pour étudier la danse dans l'Antiquité, est surtout attentive, d'un côté, aux rapports entre la danse, les arts visuels, la musique et le théâtre, et, de l'autre, aux relations entre danse et espaces de la performance ; ceux issus de la conviction que cette perspective spécialisée doit s'ouvrir et se mesurer à des parcours de travail et à des méthodologies nés de l'étude de la danse d'époques et de contextes culturels différents, en particulier de la danse contemporaine et de l'ère numérique ; celui d'un parcours de recherche, mis en place depuis peu, portant sur l'étude des émotions¹¹ qui ont une grande part, dès l'Antiquité, dans la théorie et la pratique de la danse ; celui, enfin, de l'étude et de la pratique – bien que non-professionnelle – de la danse classique et de la danse-théâtre.

Pour décrire la danse antique et les fils qui la relient à certaines pratiques et théories choreutiques modernes et contemporaines, je m'appuie sur l'écriture et les images, à savoir des vidéos – des images qui sont donc cinétiques et sonores – et surtout des photographies avec trois sujets principaux : des œuvres d'art et d'artisanat qui représentent des danseurs isolés et des scènes de danse, y compris d'enseignement¹², ou qui permettent de décrire, par analogie, distinction, remodulation, des gestes et des fragments de danse. Je regarde également des photographies de spectacles ; d'architectures et d'espaces de la performance, nécessaires pour décrire la relation entre ceux-ci et les corps dansants. Dans le cas particulier des danses grecque, étrusque, romaine, la documentation iconographique (peinture murale et peinture sur céramique, sculpture, reliefs et autres) est l'instrument incontournable pour décrire, reconstituer la théorie, l'esthétique et la pratique de la danse antique et pour formuler des propositions herméneutiques, mais c'est aussi le cas pour communiquer les *schemata* et les *Pathosformeln*¹³ à des spécialistes et non spécialistes.

Le fait qu'il s'agisse d'images statiques est d'une importance relative : une région spécifique du système psychomoteur (*extrastriate body area*), qui s'active en présence de corps, permet de décoder le mouvement, la dynamique des corps, même lorsqu'une image est statique, comme c'est précisément le cas pour une peinture ou une photographie.

– **Johannes Odenthal.** Je me réjouis infiniment de cette mise en corrélation de la notion d'*ekphrasis* avec la danse. J'ai pour la première fois rencontré ce concept lorsque je me suis intéressé, dans le cadre de mon travail, à Sainte-Sophie de Constantinople, basilique à coupole de style byzantin, qui fut érigée au VI^e siècle à l'initiative de l'empereur Justinien. Les textes contemporains de Paul le Silencieux, alors poète à la cour, et de l'historien Procope m'ont enfin permis de comprendre l'architecture dans sa mise en scène et dans sa conception esthétique. Sainte-Sophie échappe à la description pour diverses raisons et c'est précisément en cela que réside l'incalculable valeur de l'*ekphrasis*. Il s'agit de se rapprocher d'une expérience esthétique sublime à travers la langue, à travers le texte et, dans le même temps, de se heurter à ses limites. C'est exactement pour cette raison que je m'efforce sans cesse de me rapprocher du phénomène du corps dansant comme art de la scène par l'intermédiaire de la langue. J'appréhende les écrits sur la danse comme un processus d'expansion perpétuel de ce qu'il y a à dire sur ce que nous éprouvons. Ces limites, dont l'écrit ne vient finalement pas à bout, se transforment pour ainsi dire en un espace opaque de la compréhension. Je m'appuie ici sur le concept d'opacité proposé par Édouard Glissant pour décrire une autre forme de pensée qui a lieu dans la participation et les relations.

2. Maguy Marin,
Description d'un combat,
2009, Festival d'Avignon.

Les textes fondamentaux consacrés à la danse ont été rédigés par des danseuses et des danseurs. Il s'agit là de la thèse initiale du recueil *Das Jahrhundert des Tanzes* publié en 2019 sous ma direction et regroupant 100 textes d'Isadora Duncan, Mary Wigman, Kazuo Ohno, William Forsythe ou encore Anne Teresa de Kaersmaeker¹⁴.

Nombre de ces documents sont des citations tirées d'entretiens qui, ensemble, composent une sorte d'*ekphrasis* de la danse moderne. C'est pourquoi l'entretien constitue à mes yeux la forme la plus importante pour écrire sur la danse. Il se rapproche du langage de la danse, du modelage esthétique ou des images de la danse dans le dialogue entre chorégraphe et public ; l'entretien lève le voile sur les contextes, les fondements de la recherche artistique, la recherche corporelle, les forces motrices subjectives ou la signification sociopolitique. Il émerge entre le danseur ou le chorégraphe et le spectateur ou le chercheur, à l'image du maillage relationnel qui se tisse entre l'artiste, l'œuvre et le public.

De même que l'on trouve peu de manifestes de la danse contemporaine, il n'existe pas de véritable *ekphrasis* de l'art de la danse. La situation est tout autre dans les arts visuels, dans l'architecture, et même dans la musique. Il m'apparaît donc d'autant plus important de s'appuyer sur les textes de chorégraphes et de danseurs ou de danseuses issus d'entretiens, de brochures de programmes ou de la propre main des artistes pour établir les fondements d'une histoire et d'une esthétique de la danse. Dans le cadre de mon écriture, l'une de mes préoccupations principales consiste à saisir et à rappeler cette complexité de la pensée et de l'acte chorégraphique, pour affirmer et renforcer son statut d'élément à part entière de la mémoire culturelle en Europe.

– **Michel Briand.** Une description, comme *processus*, est plutôt une interaction entre un événement, celui ou celle qui le décrit et ses destinataires : la projection directe et ordonnée d'un point de vue, parfois neutre, voire « réaliste », sur un *objet* prédéfini ne rend guère compte de cette expérience, enrichie d'ailleurs des incertitudes de toute focalisation, subjective

plutôt que géométrique. Pour ma part, je suis un universitaire dont la profession n'est ni d'enseigner à danser, ni de créer de la danse. Dans un domaine en pleine effervescence, mes objets d'étude (surtout la danse dans l'Antiquité et les références antiques dans les danses modernes, contemporaines, actuelles)¹⁵ ne peuvent être que des constructions, médiatisées par les discours anciens et modernes et par une généalogie longue des (més)usages des cultures dites classiques et de leur description savante : le rapport entre danse et description est une dynamique paradoxale, précaire, donc attrayante à mettre en œuvre et à observer. Et j'évoquerai cette énergétique du rapport textes / images, aux sens divers des termes, dans deux domaines liés : d'une part, la recherche, littéraire, historique, anthropologique, voire politique ; d'autre part, la pédagogie, dans des activités rhétoriques (exercice de l'*ekphrasis* « description intense et extensive ») ou critiques (analyse d'œuvre).

Dans la recherche, j'approche des textes grecs, parfois latins (et des images), non en descripteur de danse, mais en descripteur / analyste de textes décrivant de la danse, et du cinématique, des mouvements, des gestes, des déplacements, dans une perspective poéticienne, voire parfois phénoménologique. Ces textes sont de deux genres. Il peut s'agir de textes descriptifs / narratifs, *ekphraseis* proprement dites, descriptions d'actions visant à faire voir et ressentir une danse, par l'imagination (*phantasia*), comme si on l'avait devant les yeux : le *Bouclier d'Achille* (*Iliade*, chant XVIII), où s'harmonisent les danses du *kosmos* et des humains, et l'*epos* comme cheminement de mots, sons, gestes, et monde¹⁶ ; le *Banquet* de Xénophon, où le spectacle chorégraphique est une expérience de pensée¹⁷ ; ou des scènes de danse, ou autres kinèses, dans les romans (Longus, Héliodore) et des discours sophistiques (Philostrate, Lucien)¹⁸. Ces lectures, à l'oralité réelle ou fictive, oscillent entre immersion et distance, d'autant qu'elles dialoguent avec les discours sur la danse, de Platon à Plutarque ou Lucien, voire des Pères de l'Église¹⁹. Notre scène contemporaine propose des équivalents, liés entre eux et à d'autres, par intertextualité (ou « interchoréité ») : dans *Description d'un Combat*, de Maguy Marin²⁰ (fig. 2), la performance, à la fois orale et gestuelle, renvoie aux paroles d'Homère, ainsi que, entre autres, à Hugo, Péguy, Lucrèce ou Dolores Ibárruri, et à des images et mouvements qui traditionnellement tentent de rendre compte des guerres et de l'humanité qui s'y joue, dévore, résiste, chante. La danse y consiste à brandir un drapeau, déposer ou soulever un tissu, marcher à tâtons, se mettre à genoux, regarder en l'air, observer les armures au sol, tout en proférant des textes à partir desquels le public se crée des images de guerres d'autrefois et de toujours. Présenté explicitement comme l'*ekphrasis* d'un combat, ce dispositif singulier où voix et corps dialoguent montre comment une danse peut dé-crire un texte, le faisant en même temps voix, geste, action, sensations spectaculaires et imaginatives. D'autres textes associés à la danse sont performatifs, comme la poésie archaïque, chorale ou monodique (Sappho, Pindare) ; la tragédie et la comédie classiques, d'Eschyle à Aristophane ; la rhétorique d'éloge ou la satire, par exemple Lucien encore, dans ses monologues fantastiques des *Histoires vraies*. Ce dernier, sur un autre mode, célèbre la pantomime romaine (*Sur la danse*) et la figure de Protée que réalisent à la fois rhéteurs et danseurs virtuoses. Ces types de performativité sont repris par les chœurs d'expression, dans l'entre-deux guerres allemand, ou dans l'imaginaire « grec » de la danse dite moderne, plus nietzschéen (dionysiaque / apollinien) que classique ; et par des solos et des chœurs de butō tentant l'expression métamorphique et révoltée du corps, par exemple dans la *Medea* de Carlotta Ikeda et Pascal Quignard, où voix et danse se décrivent réciproquement²¹.

– **Karin Schlapbach.** Lorsque vous décrivez la danse, qu'en est-il de la relation entre forme et contenu / signification ? Privilégiez-vous une dimension par rapport à l'autre ? Ou cette question n'a-t-elle aucune pertinence pour vous ?

3. Marlene Monteiro Freitas,
Bacchantes – prélude pour une purge,
2017.

– **Michel Briand.** J'évoquerai des activités pédagogiques où s'expérimente autrement le rapport entre spectacle et texte, d'une part, et forme et contenu, d'autre part. Ces exercices relèvent d'une pratique moderne de l'*ekphrasis*, directement inspirée des *progymnasmata* (exercices préparatoires, dans le vocabulaire de la rhétorique classique) : les trois qualités

principales recherchées dans ce type de production écrite ou orale sont la clarté, l'intensité et la variété, et, dans ce cadre, la diversité des formes que peut prendre la description ekphrastique d'une danse, ou plus largement d'une scène où le cinétique joue un rôle important, est remarquable. Ainsi pour des étudiantes²² en lettres, langues étrangères et sciences politiques, dans le cadre de travaux dirigés de rhétorique et argumentation, j'expérimente l'écriture de descriptions de registre libre (documentaire, fantastique, comique...), inspirées d'articles, de poèmes ou de romans, par exemple de scènes en focalisation externe ou interne, par un descripteur statique d'un événement en mouvement (par exemple une foule sortant d'une ville ou un coup de foudre amoureux) ; à l'inverse, par un descripteur dynamique en parcours (comme *Saint-Denis* du slameur Grand Corps Malade, qui nous guide à travers sa ville). Par ailleurs, dans des cours sur les enjeux esthétiques, éthiques et politiques de la danse contemporaine, je propose des analyses de séquences, comme le début de *Pudique acide* (Mathilde Monnier et Jean-François Durore, mars 1984, New York), sur la *Kanonensong* de Bertold Brecht et Kurt Weill : par la tension entre le verbal et le kinésique, cette danse décrit le texte (et la musique), et réciproquement ; elle « écrit en entier », selon le sens de *dé-*, similaire à *ek-* qui, dans *ek-phrasis*, comme dans *de-scriptio*, dit non « hors de », mais « totalement ». Avec *kata-* « de haut en bas », « totalement », on a *kata-logon*, autre dispositif discursif visant à rendre compte, mais linéairement, sans jeux d'intensité : ce n'est pas une de-scription. J'ai souvent apprécié les intuitions et inductions descriptives d'étudiantes de biologie, psychologie, droit ou sport dont le regard était aussi affûté et les textes aussi forts, mais autrement, que ceux d'étudiantes en arts du spectacle ou en lettres.

Des notions sont ici cruciales pour dépasser la tension forme/sens, en danse comme dans un texte : en premier lieu les effets d'intensité sensorielle, surtout synesthésique (avec ce qu'ont de kinesthésique et proprioceptif la vision, l'audition, le toucher, et réciproquement). Comme l'intensité (*enargeia*), le rythme (*ruthmos*, flux), la variation (*poikilia*) et la métaphore (*metaphora*, transport) sont des notions synesthésiques. Et en grec, la pensée, dynamique, est figurée souvent comme un processus mimo-gestuel, voire une danse²³. L'empathie kinesthésique, en fait multisensorielle, et la *katharsis*, discutée depuis Aristote (*Poétique*, *Rhétorique* et *Politique*), irréductible à l'horreur et à la pitié, concerne quant à elle la tragédie, l'épopée, la comédie quand elle associe carnavalesque et politique, et la fiction narrative²⁴. Je renvoie à l'extraordinaire *Bacchantes – prélude pour une purge* (2017), de Marlene Monteiro Freitas, et à son détour par la pièce homonyme d'Euripide, qui l'amène à mettre en jeu et en crise des questions aussi cruciales que la *katharsis* (« purgation, purge »), le rapport entre tragédie grecque classique et drame satyrique ou la dialectique nietzschéenne de l'apollinien et du dionysiaque (fig. 3).

L'interdépendance est totale entre motion, émotion, pensée, en danse comme ailleurs, jusqu'en rhétorique. La forme crée le sens et réciproquement, selon les études en *cognitive poetics*²⁵ et les notions de métaphore conceptuelle, *embodied cognition*, énonciation et la dialectique figure/fond. La danse de la pensée et la danse du regard vont de pair. Plutôt qu'une dimension en soi, c'est le lien dynamique entre ces deux dimensions qui m'intéresse : il s'agit plus de pragmatique que de sémantique. La danse n'est d'ailleurs pas un langage, au sens linguistique, ni même un code, sauf métaphoriquement. Évoquer les grammaire, vocabulaire, syntaxe d'une ou d'un chorégraphe est une image, suggestive et pratique pour l'analyse, mais une image seulement. On peut préférer une approche que Deleuze nommait « empirisme transcendantal²⁶ », qui permet à la danse de penser et de décrire, et aux arts de la parole d'agir sur les sens et les corps. Ainsi liée à un contexte à la fois immédiat et global, alliant micropolitique, éthique et esthétique, je pense à *Une minute de danse par jour*, par Nadia Vadori-Gauthier (depuis 2015), et au film qui décrit son projet, *Une joie secrète* (Jérôme Cassou, 2019)²⁷, ainsi qu'à l'ouvrage qui en rend compte, *Danser, résister*, (2018)²⁸ : la danseuse, depuis les attentats de 2015, souhaite « agir au quotidien pour une poésie en acte ».

– **Tedi Tafel.** De manière générale, mes danses reposent sur un dialogue continu entre forme et contenu. La façon de les décrire doit donc tenir compte de cette relation, même si je n'utilise pas précisément ces termes. Lorsque je parle du processus de création de l'œuvre, de

4a-b. Tedi Tafel (création, direction), Bill Coleman (performance), *Calendar*, Montréal, Québec, 2010.

5. Peintre du Dinos, Prométhée et satyres dansants, *dinos* attique à figures rouges, 420 avant J.-C., de Sirolo-Numana, tombe 185 (aire Quagliotti), Ancône, Museo Archeologico Nazionale delle Marche.

son évolution jusqu'à sa forme finale, j'évoque le lien étroit qui existe entre les idées, les thèmes, le vocabulaire et la forme spécifique que doit prendre la danse afin que ce contenu puisse être communiqué de manière efficace dans son intégralité. Mais il s'agit d'un processus et non d'une seule et unique occurrence.

Ma chorégraphie est conçue en fonction du site (*site-specific*), et improvisée selon des paramètres stricts (**fig. 4a-b**). Le plus souvent, lors de la répétition, une fois que le contenu est suffisamment apparent, je commence à chercher l'endroit où elle doit être présentée. Le site fait pour moi partie intégrante de ce qui deviendra la forme de la danse en ce qu'il contient l'œuvre et alimente sa signification et sa structure. Lorsqu'on s'installe sur le site pour poursuivre la recherche, il se produit une sorte d'échange croisé entre la structure de la danse, les caractéristiques et l'architecture du lieu et le contenu / le matériau / la signification de la danse. J'y vois en réalité un dialogue réciproque : la forme modifie le contenu, le contenu affecte et transforme la forme. Cette relation de *va-et-vient* se maintient tout au long de la création, le modelage et le partage de l'œuvre restant perméables et vivants tout au long du processus jusqu'à la présentation.

– **Raffaella Viccei.** Habituellement, entre la forme et le contenu / la signification de la danse, il existe une relation étroite, voire parfois constitutive – par exemple dans la pantomime d'époque impériale²⁹. Dans la description de la danse, je tends pourtant à ne privilégier ni l'une ni l'autre, pour ne pas

tomber dans des déséquilibres qui pourraient pénaliser, voire fausser, la connaissance et la compréhension de la danse.

– **Karin Schlapbach.** Que cherchez-vous précisément à préserver, à archiver ou à traduire lorsque vous décrivez la danse ?

– **Raffaella Viccei.** Je mentionnerais principalement trois relations, qui ont toutes de multiples fonctions et significations. La première concerne les relations entre la danse, caractérisée par sa visibilité et son expression graphique (*graphein*, dans choré-graphie), et les arts visuels, entre « arts non verbaux, dont le point commun est l'usage d'un langage corporel en mesure de véhiculer un répertoire partagé d'actions et d'états psycho-physiques³⁰ ». Voici quelques exemples. Les *schemata* d'une danse très présente dans la culture grecque et étrusque, la danse des satyres, ne peuvent pas être décrits et interprétés en faisant abstraction de leurs relations avec la peinture sur céramique, qui – il faut le rappeler – n'est pas la *mimésis* d'une danse déterminée mais l'*ekphrasis* de la spécificité d'une certaine danse (**fig. 5**). La peinture

sur céramique avec des danses de satyres documente et archive la pulsation rythmique de ce type de danse particulier, son *quid proprium*, son esthétique ; elle les décrit et permet de comprendre tout cela en rapport avec les principaux contextes d'*enactment* et *reenactement*, qui sont, d'un côté, ceux du monde complexe de la ritualité dionysiaque intrinsèque à l'image³¹, de l'autre, les contextes connexes au médium de l'image – le vase –, et donc ceux de la production, du marché, des différents usages du vase peint.

Encore plus pour la danse contemporaine, le lien avec les arts visuels est étroit, voire même constitutif du fait de danser ; il est donc nécessaire de le préserver, de l'archiver, de le traduire. Les arts visuels participent de manière significative à la composition de l'imaginaire des danseurs, ils interviennent dans la construction et dans la déconstruction du geste et du mouvement. Parmi de nombreux exemples, je pense aux iconographies classiques re-crées et re-signifiées dans la *Trilogia del presente / Oresteia* (1996) de Virgilio Sieni³². Dans la danse contemporaine, le corps du performeur lui-même est de l'art, de moins en moins mimétique, de plus en plus abstrait³³ ; le corps se fait *embodying* et *reenactment* de la peinture, comme pour le pictural *Bacon* (2005, 2017) de la Nanine Linning Dance Company³⁴ ou dans le précédent *Bacon. Punizione per il ribelle* (1999) d'Enzo Cosimi. C'est justement en explorant la peinture de l'artiste irlandais que Cosimi a modifié sa méthode de travail, dans un sens moins musculaire et plus attentif au système nerveux, ainsi que le tissu musical, en déclarant que, puisque « le système nerveux [est] moins lisible que le système musculaire [...] les partitions électroniques semblaient les plus adaptées à visualiser l'inconnu, le non visible³⁵ ».

La description doit préserver et s'intéresser aux relations entre la danse, les arts visuels et la musique, musique qu'il faut concevoir à la fois au sens propre et comme une sonorité, en particulier d'éléments naturels, comme l'eau du Tanztheater de Pina Bausch³⁶ dans le *Vollmond* filmé par Wim Wenders (**fig. 6**). Dans presque toutes les peintures et les sculptures choreutiques, le pas de danse et le danseur sont associés à des instruments de musique ou à des musiciens. La non représentabilité perceptive du son à travers l'image trouve une forme d'évocation éloquente mais silencieuse, précisément en

6. Extrait de *Vollmond* de Pina Bausch (2006, musique de Jun Miyake, décor de Peter Pabs), issu du film *Pina*, de Wim Wenders, 2011.

rapport avec la danse : c'est le cas du cordophone qui accompagne la *Danse des fils d'Alcinoos* (1790-1792) dans le bas-relief de Canova³⁷ inspiré de l'*Odyssée* et, pour le pas de danse, des peintures pompéiennes, ou des *kymbala* de la canovienne *Danseuse aux cymbales* (peinture à tempera, 1796-1799 ; plâtre, 1809-1812)³⁸, ou bien des *krotala*, dans les mains de la danseuse et musicienne étrusque peinte dans la tombe Francesca Giustiniani (Tarquinia, 450-425 avant J.-C.) : une description exemplaire de l'association danse / musique et, surtout, de la manière dont le rythme de la musique peut être suggéré par l'image du rythme du pas de danse³⁹.

Dans l'*ekphrasis* de la danse, une autre relation que je cherche à préserver, archiver, traduire, est la relation sensorielle et motrice entre la danse et l'espace, qui peut être artificiel – architectural (théâtral ; non théâtral : musée, demeure historique, etc.), urbain, numérique – et naturel. Ce lien est originel et incontournable : il suffit de penser aux danses des chœurs dans les orchestres aux VI^e-V^e siècles avant J.-C., rectilignes (en forme de rectangle, de trapèze, de polygone), circulaires, et aux possibles variations de mouvements. Même si, dans le cas de l'*ekphrasis* de la danse dans l'Antiquité, la reconstruction des espaces et des dynamiques de relation entre ceux-ci et les gestes et les mouvements choreutiques est complexe, d'abord en raison du caractère lacunaire et fragmentaire des sources, l'espace ne peut être passé sous silence lorsque l'on décrit la danse.

Le corps qui danse répand des graphèmes de son « écriture », des formes, des couleurs de sa peinture et sculpture : c'est ainsi qu'il crée et transforme l'espace dans lequel il agit et se révèle, comme dans les œuvres de Lucia Latour, particulièrement dans celles sur la tragédie grecque, sur le sens grec du tragique, sur l'héroïsme tragique, sur la ritualité dionysiaque, *Marmo Asiatico* (1993), *Metopa sud-Planktai* (1994), *Ultramarine* (1995)⁴⁰. Dans ses travaux pour le « mouvement, son, espace, image », Latour a déclaré de manière programmatique avoir « tout remis à zéro pour entrer dans le corps, non comme dans une réalité physique, mais comme dans de la matière qui génère de l'espace : le corps comme continuité de l'espace⁴¹ ». L'espace lui-même, surtout lorsqu'il est une architecture d'auteur, peut « dessiner » (*graphein*) la choré-graphie ; le dialogue est alors dense, dès le titre de la performance : *Dialogue 09* de Sasha Waltz (2009) au Museo nazionale delle arti del XXI secolo, le MAXXI, à Rome, création architecturale de Zaha Hadid, et au Neues Museum de Berlin, réaménagé par David Chipperfield Architects⁴².

Il existe enfin des espaces augmentés, des danses et des danseurs numériques⁴³ qui conduisent à une *ekphrasis* de la danse, par certains aspects scandaleuse puisqu'elle a lieu en l'absence des corps et des espaces dont on a parlé jusqu'ici. Dans l'installation exemplaire de danse virtuelle *Hand-drawn Space* (1998) de Merce Cunningham⁴⁴, à la place d'un corps organique il y a un corps creux, une marionnette numérique, programmée avec un logiciel (*Motion capture*)⁴⁵ pour l'*enactment* de l'idée chorégraphique de Cunningham, un avatar en mesure de danser. En décrivant des danses comme *Hand-drawn Space*, dont le but est de susciter une réaction dans le corps réel, d'augmenter sa perception sensorielle, il faut donc (apprendre à) traduire une conscience différente et renouvelée de l'espace et du corps-esprit. « Le concept de présence ne peut plus être réduit au seul corps du performeur en scène, mais il doit être élargi jusqu'à inclure » les soi-disant « *présences objectives* – figurations faites de matière sonore et lumineuse que l'on retrouve, de manière comparable, à la fois sur la scène performative et dans les installations. Pour ce faire, il est nécessaire de détourner son attention du corps et de se focaliser sur la composition du dispositif, dans lequel toutes ces figurations de la présence prennent forme⁴⁶. »

– **Tedi Tafel.** Lorsque je décris mon travail textuellement, j'aime préserver les idées qui sous-tendent et motivent la recherche, les concepts qui sont examinés, et aussi donner quelques indications sur les raisons qui font que l'œuvre existe, sur son intention. J'aime rattacher mon

travail à des idées plus larges, à des conversations de plus grande ampleur qui se déroulent à travers le monde, parce que je suis convaincue que la danse, en tant que forme d'expression et d'exposition peut apporter beaucoup dans d'autres domaines de réflexion. J'aime aussi évoquer la manière dont l'œuvre a été bâtie, en partie parce que cela détourne l'attention du produit fini (comme si c'était le seul aspect intéressant du travail), mais aussi parce que le processus de création est encore très présent dans l'œuvre en représentation. J'utilise d'ailleurs depuis quelque temps le terme de « pratique » et non plus de performance pour nommer ce que font les danseurs. Le public est invité à voir l'œuvre telle qu'elle se manifeste « cette fois-ci ».

Si l'archivage se fait par la vidéo, je m'efforce de saisir ce qui fait l'essence de la danse. Lorsque je filme et au moment du montage, je tente d'utiliser au mieux le médium pour approcher au plus près l'« esprit » de l'œuvre. J'essaie de voir la caméra comme un témoin et je choisis les fragments qui dévoilent le mieux les finalités de l'œuvre. Je prends soin de faire un montage très simple, de ne pas trop manipuler les images et de laisser les choses « propres ». Le public peut ainsi se concentrer sur la vision et le ressenti de l'œuvre *telle qu'elle est*. Ce qui n'est pas sans poser quelques difficultés.

7a-b. Tedi Tafel (création, direction), Lin Snelling et Leslie Baker (performance), *everyday*, Montréal, Québec, 2014.

– **Karin Schlapbach.** Quelles sont vos motivations lorsque vous décrivez la danse ? Quel est l'intérêt de « traduire » un médium physique, dynamique et éphémère dans un autre médium (texte, image...) ? Quel est, pour vous, le plus grand défi à relever à cet égard ? Pourquoi est-ce important ?

– **Raffaella Viccei.** Pour compléter les éléments de réponse que j'ai déjà donnés précédemment de manière plus ou moins explicite, en particulier dans le deuxième point de la question précédente, je dirais que la motivation principale réside dans le fait d'interroger les sources du geste et du mouvement, la mémoire, les émotions inscrites dans la danse et générées par elle ; dans le fait de mettre en lumière les résonnances de la danse dans la culture et la société du présent, d'évaluer son incidence. Ma motivation trouve aussi sa source dans l'exploration du fragment du corps-esprit dansant (comment et dans quel but il se recompose avec d'autres fragments) et de la danse dans l'espace (l'espace qui danse avec les corps dansants ; la danse qui fait danser l'espace). J'entends mener des fouilles dans et sur la danse pour en reconstituer les dynamiques de transformation dans le temps et dans l'espace.

– **Tedi Tafel.** Mes spectacles sont délibérément conçus pour un public restreint, et se déroulent souvent dans un espace public devant quelques personnes. (Dans une production récente, il n'y avait qu'un seul danseur et un seul spectateur⁴⁷ ! [fig. 7a-b]). La traduction de l'œuvre par

8. Trajal Harrell et Thibault Lac en *Antigone et Ismène*, dans Trajal Harrell, *Antigone Sr., Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church (L)*, 2015, Lausanne, Arsenic.

la vidéo, la photo ou le texte peut éventuellement permettre de toucher un public plus large.

On dit souvent dans le « monde de la danse » qu'il est impossible de décrire ce qu'est la danse et ce qu'elle accomplit ; qu'elle est son propre langage et ne peut tout simplement pas être exprimée par les mots. Je crois en effet qu'elle

est sa propre expression, et qu'elle comporte un niveau d'ambiguïté, qu'elle a un impact viscéral que les mots peinent à saisir, mais en renonçant à traduire en mots les aspects esthétiques ou le ressenti, on exclut la danse de nombreuses conversations. Parce qu'il est difficile d'en parler, la danse contemporaine en tant que forme artistique est souvent négligée (le matériau existant est bien maigre comparé à celui qui existe pour d'autres formes d'art), ou alors l'attention tend à se porter sur l'attrait esthétique ou la virtuosité d'exécution. Le plus souvent, on considère qu'elle n'a pas grand-chose à dire sur l'existence et la condition humaine. Je commence par l'intimité, en créant des événements qui favorisent l'instauration d'un lien étroit pour un petit nombre de spectateurs, mais je voudrais aussi participer à des conversations plus vastes ; des conversations qui sortent la danse de ses étroites définitions habituelles. Cela me pousse à trouver les mots, à expliciter cette chose intentionnellement ambiguë, aux significations multiples, et ouverte à l'interprétation du spectateur. La recherche d'un langage à même de parler de la danse de manière exacte et adéquate en vaut la peine, car cela permet parfois de s'inscrire dans des discussions extérieures à la danse – qu'elles soient philosophiques ou esthétiques – sur le rôle ou l'importance de l'art dans la société, ou dans des échanges sur le potentiel expressif du corps en tant qu'instrument permettant de nous rattacher aux couches profondes de l'expérience humaine.

L'utilisation de la vidéo pour archiver ou « préserver » mon travail présente de nombreux défis. C'est le médium que j'utilise le plus fréquemment pour créer une trace, mais ses capacités d'enregistrement sont limitées. Mes chorégraphies reposent sur la présence, la sensibilité

et la capacité d'écoute des danseurs pour créer les œuvres en temps réel. Cet « être-là » et cette spontanéité créent un espace où le public est davantage témoin qu'observateur – il participe grâce à une réponse directe du corps tout entier et aux expériences projetées – à mesure que la danse prend forme d'instant en instant. Pour moi, ce « regard témoin » est radicalement différent du « regard consommateur », beaucoup plus passif, qui veut que l'observateur soit continuellement stimulé et divertie. Lorsque je réalise une version vidéo de mon travail, je sais pertinemment que je risque de perdre le témoin et d'encourager le consommateur. Comment représenter quelque chose qui se déroule en temps réel, qui enserre danseur et public dans le même moment présent de la création, par le biais d'un médium qui requiert souvent une condensation du temps et s'accommode mal des événements qui se produisent de manière organique, qui ne sont pas faits pour l'immobilité ni la lenteur prolongée ?

Dans les créations conçues pour un site particulier, le regard est invité à divaguer, à voir la danse mais aussi à remarquer la vie et les contingences du lieu. Avec une caméra, le cadrage empêche le regard d'errer à loisir. On décide pour lui. On nous indique ce qu'il faut regarder, et pendant combien de temps. L'énergie de la danse est ainsi perdue en grande partie. Je sais que cette immersion dans la vie du site est particulière à mon travail, mais le regard errant est aussi une composante de tout spectacle vivant. La caméra restreint cette expérience.

Tout ce que je peux espérer, lorsque j'ai recours à la vidéo pour créer une archive, c'est parvenir à saisir quelque chose de l'essence de la danse, à utiliser les avantages du médium (cadrage, montage, rythme) pour saisir l'attention du spectateur, tout en évitant de trop m'écarter des intentions et de l'esprit de l'œuvre. Réaliser une belle vidéo qui capte durablement l'intérêt du public est sans doute une option séduisante, mais cela va à l'encontre de la véritable finalité du spectacle d'origine, et trahit en définitive l'intégrité de l'œuvre. Traduire adéquatement la danse en vidéo, en parvenant à conserver les principes et les pratiques qui l'ont fait naître, c'est une forme d'art en soi.

– **Michel Briand.** Ce qui peut intéresser le plus des antiquisantes qui soient de leur temps, des classicistes impliquées, c'est un mouvement de traduction et de transfert réciproques, à deux niveaux : d'une part entre la/les danse(s) et les discours sur la danse et les descriptions de danse(s), entre chorégraphique et verbal ; d'autre part, entre archaïque et contemporain, suivant des motivations esthétiques et politiques. D'un anachronisme raisonné à l'intempestivité / inactualité nietzschéenne⁴⁸, pour les contemporains que nous tentons d'être⁴⁹, ni modernes (en progrès toujours), ni post-modernes (finalement hyper-modernes), il est indispensable de pratiquer du décentrement ou de l'écart⁵⁰. Le con-temporain (en grec *syn-chrone*) résulte, par exemple sur scène, des accords tendus entre temporalités proches et éloignées, sur les plans historique, géographique, culturel, social : ainsi dans *Antigone Sr.*, dernière pièce de la série *Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (2008-2013, **fig. 8**), où Trajal Harrell frotte tragédie sophocléenne, *vogueing* et *post-modern dance* ; chez Clément Cogitore et Bintou Dembelé décolonisant le baroque par le *krump*, dans les *Indes galantes* de Jean-Philippe Rameau à l'Opéra de Paris en 2017 ; ou François Chaignaud et Cecilia Bengolea chantant, dans le rituel impur et acrobatique de *Castor et Pollux* (2010), des vers d'Euripide⁵¹.

Ces déplacements historiques et artistiques, fondés sur une diversité d'archives et de traces dont la collation déjà crée du différent, sont soulignés par le déplacement intersémiotique, entre chorégraphique et verbal, appuyé par du plastique et du musical : ainsi Romeo Castellucci et ses pratiques transgressives et inactuelles, dans *Tragedia Endogonidia* (2002-2004) ou la trilogie inspirée de la *Divine Comédie* (2008, festival d'Avignon)⁵². Il est aussi intéressant de voir ce que le *queer*, au premier sens « tordu », peut faire aux études de danse, pour mettre « de travers », à travers les oppositions performeur / spectateur et danse / description, les identités, en fait toujours hétérogènes, dynamiques, paradoxales,

et les binarités corps / âme, masculin / féminin, humain / animal, *highbrow* / *lowbrow* (ou « culture d'en haut » / « culture d'en bas »), occidental / oriental, identité / altérité. On peut faire la même observation au sujet du préfixe *trans-*, quand, mieux que de l'hybridité, il induit du déplacement : transmédiatité, transgénéricité, « transectionnalité⁵³ »...

Enfin, pour une mise en rapport historique et achronique à la fois de danses et de commentaires et descriptions, je pense par exemple au site internet *pourunatlasdesfigures.net*⁵⁴, dont le nom rappelle l'*Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg⁵⁵, où, rassemblées en tableau, des images exposant des *formes de pathos* oscillent entre invariants et variations (**fig. 9**). La description et la critique peuvent être figurées comme des mouvements et des gestes⁵⁶ : il y a des descriptions tournoyantes, en détour, en pas de côté, en traversée linéaire, en promenade, en cueillette... Je suis loin de la question posée, mais, comme dans le cas de la différence forme / sens, une distinction simple entre danse(s) et description ou archives gagne à être troublée, complexifiée par des chorégraphies activant et réactivant, en les entrelaçant, danse et discours sur la danse, ou performativité du mouvement et méta-performativité. Il faudrait pouvoir allier une pratique qui saurait s'observer, se réfléchir, et une théorie qui serait aussi une pragmatique, et fabriquer du dispositif plus que du système, du processus plus que du produit.

– **Johannes Odenthal.** Certaines expériences esthétiques essentielles de ma vie se sont produites lors de représentations de Pina Bausch ou de William Forsythe, de solos de Gerhard Bohner, Kazuo Ohno ou Koffi Kôkô, pour n'en citer que quelques-unes. Elles se sont inscrites en moi durablement, elles sont ancrées dans la structure de ma mémoire et dans mon corps. La participation à des événements uniques, qui ne se reproduiront jamais, fait écho à une dimension existentielle de l'art, de la recherche artistique : il s'agit du lien entre la conception esthétique et la vie, entre le sujet et l'objet, entre l'intérieur et l'extérieur. Nous nous inscrivons ici également en dehors de la zone protégée de l'art classique, de la rhétorique de l'*ut pictura poesis* qui consiste à opérer une comparaison entre les arts. Les représentations de danse que j'ai évoquées ont ouvert une porte sur une autre intensité de l'existence, sur une autre possibilité de la vie, sur le potentiel de la vie, en somme. Cette rencontre radicale et existentielle avec la vie – et, dans le même temps, avec la mort – à travers l'expérience esthétique de la danse, est la raison pour laquelle je n'ai jamais cessé d'écrire sur la danse. Que ce soit en tant que journaliste et éditeur des revues *tanz aktuell* (de 1986 à 1993) et *tanz aktuell / ballet international* (de 1994 à 1997), ou en tant qu'organisateur et conservateur à la Haus der Kulturen der Welt (de 1997 à 2006) et à l'Akadémie der Künste de Berlin (depuis 2006).

– **Karin Schlapbach.** Selon vous, et d'après votre expérience personnelle, quel est le lien entre l'archive et le spectacle ou la performance ?

– **Johannes Odenthal.** Avec plus de 1 300 documents d'archives d'artistes, l'Akadémie der Künste de Berlin possède peut-être le plus important fonds d'archives consacrées à l'art moderne en Allemagne. Elle comprend également, dans la section dédiée à la danse, les archives de Mary Wigman, Valeska Gert, Gerhard Bohner, Susanne Linke ou encore Reinhild Hoffmann (parmi des dizaines d'autres danseurs et danseuses). Les archives universitaires comptent parmi les quatre grandes collections d'archives consacrées à la danse en Allemagne (avec Cologne, Leipzig et le Tanzfilminstitut de Brême). Ce fonds d'archives revêt une importance exceptionnelle pour la conservation du patrimoine de la danse. Cependant, la danse en tant que forme artistique n'y est pas présente en soi. Des photographies, des vidéos, des films, des brochures de programmes, des masques, des costumes et des correspondances, ainsi que des notations et toutes les formes de systèmes de transcription possibles et imaginables

constituent les vestiges matériels de représentations désormais perdues. Ils mettent en évidence toute l'impuissance de notre culture de la mémoire lorsqu'il s'agit d'un patrimoine immatériel, dont l'essence se transmet de personne à personne. Les corps humains, détenteurs de savoirs, sont les véritables archives de la danse.

Une archive classique est morte tant qu'on ne l'utilise pas. Par conséquent, la grande question est la suivante : comment une archive vivante de la danse peut-elle prendre forme, quel rôle peut être attribué au répertoire et aux représentations contemporaines comme composantes des archives ? Il existe en la matière d'excellents exemples, tels que les Carnets Bagouet, la Fondation Pina Bausch ou les partitions des productions de Rosas publiées par Anne Teresa De Keersmaecker et Bojana Cvejić⁵⁷. Il s'agit d'approches artistiques visant à documenter, à préserver et à faire vivre, à travers la représentation, des œuvres dansées et chorégraphiques. D'autres artistes, comme Boris Charmatz ou Esther Salomon, consacrent également leur propre travail de danse et de chorégraphie à l'histoire de la danse moderne. Le Musée de la danse, comme archive vivante et dansée, réunit le répertoire des mouvements et des gestes de la danse moderne à travers le présent incarné. Nous faisons partie d'un processus de transformation qui met en pratique un concept de la mémoire radicalement différent de la matérialisation figée du passé dans l'histoire de l'art et de l'architecture. Dans ce type de projet, les chorégraphes mettent en pratique leur propre culture de la mémoire, fondée sur le corps et la représentation, une « *ekphrasis* dansée ».

La description de la danse devient ici la partenaire idéale d'une autre pratique du savoir incarné en mouvement. Écrire signifie tout d'abord transmettre ou traduire, pour permettre la participation à un processus cognitif infini, qui se réécrit entièrement dans chaque nouveau présent et se transforme donc perpétuellement. C'est également ma motivation. Un partenariat entre deux formes de savoir et d'expression fondamentalement différentes. Écrire sur la danse ne peut rendre justice à l'événement concret, déjà passé, qu'en ayant recours à la métaphore. Dans ce contexte, dans le meilleur des cas, émerge un dialogue ouvert entre l'artiste, l'œuvre et la personne qui écrit. C'est pourquoi – je le répète – l'entretien, c'est-à-dire la discussion commune, est une possibilité importante pour faire émerger une *ekphrasis* de l'art de la danse.

9. Capture d'écran du site pourunatlasdesfigures.net.

Je souhaiterais présenter à ce sujet un exemple concret tiré de ma propre pratique. Il s'agit de la production de *La Beauté du diable* du danseur et chorégraphe Koffi Kôkô, dont la première représentation a eu lieu en juin 2011 lors du Festival International de Fribourg. J'ai assisté à cette production en août 2012 à Vienne, puis en décembre 2012 au Tanzhaus NRW de Düsseldorf et en janvier 2013 à l'Akademie der Künste de Berlin, à l'occasion de l'ouverture de l'exposition *The Global Contemporary. Art Worlds after 1989*.

Qui est Koffi Kôkô ? Danseur et chorégraphe, il est né dans une colonie française. La république du Dahomey, qui devint plus tard le Bénin, ne disposait d'aucune autonomie politique et culturelle jusqu'en 1960. Les personnes qui souhaitaient participer au système scolaire, au système de santé et aux structures du pouvoir devaient suivre l'enseignement catholique et s'inscrire dans les infrastructures coloniales. En parallèle de son éducation coloniale, Koffi Kôkô a suivi la voie de l'initiation dans les couvents et les temples de ses grands-parents. Il est nécessaire de comprendre ce double cursus de formation dans le système scolaire français, d'une part, et dans l'initiation spirituelle, d'autre part, pour situer l'œuvre chorégraphique dans son contexte historico-culturel. Le socle technique et philosophique de la danse de Koffi Kôkô est celui du vaudou d'Afrique de l'Ouest. Avec le vaudou, nous avons affaire à une culture qui place la danse et la recherche corporelle au centre de la tradition, de la communauté et de l'éducation, tandis que l'enseignement colonial repose de son côté sur une culture dont la mémoire est définie par l'écriture. Koffi Kôkô décrit le corps comme un réceptacle de la mémoire individuelle et collective, une idée notamment développée par l'écrivain et ethnologue Hampâté Bâ pour l'UNESCO dans les années 1960, qui déclarait que lorsqu'un ancien meurt en Afrique, c'est une bibliothèque qui brûle⁵⁸. J'insiste sur ce point, parce que les solos de Koffi Kôkô ne peuvent être compris que dans ce contexte. Ils peuvent être compris comme une forme de résistance d'une culture et d'une philosophie sophistiquée, qui a formé sa mémoire à travers les mouvements, les rythmes, les rituels et les chants, et qui s'introduit comme par effraction dans l'art de la scène occidentale, tel un monolithe. *La Beauté du Diable* représente l'altérité, la facette autre ou vaincue de la rationalité. Ici, l'aspect interculturel de la représentation met en lumière une particularité qui s'applique à la danse en général. Pour synthétiser, cette œuvre traite de la mort et de la nature. Ainsi, dans *La Beauté du Diable*, la mort est un moment essentiel de la représentation. Il s'agit de l'acte symbolique du franchissement, qui ramène aux origines du théâtre.

Pour Koffi Kôkô, le rapport à son propre corps et la possibilité de transformation dans la société ne doivent pas être dissociés :

L'humain a défié la nature de façon excessive. Lorsque nous voyons de quelle manière le diable qui est en nous s'est comporté avec le monde, il est évident qu'une réflexion universelle est nécessaire pour explorer toutes les possibilités de guérison. Comment pouvons-nous nous tourner vers la vie simple ? La simplicité sera essentielle pour trouver une paix intérieure et extérieure. Cela sera impossible sans l'activité du corps : exclu de la révélation spirituelle dans les grandes religions, il doit jouer un rôle central. Si l'on observe les différentes civilisations, on constate que le corps remplit trois fonctions centrales. Il est la base de notre existence matérielle, il est le réceptacle de notre mémoire et le support spirituel du changement. Mais, bien entendu, le corps fait également peur. Il s'agit du corps éphémère, de la mort. Et malheureusement, le corps est associé à la mort. Les humains ont peur de la mort⁵⁹.

Cette citation de Koffi Kôkô, qui date de 2012, ne pourrait avoir de résonance plus actuelle dans l'état d'urgence qui caractérise le monde en 2020. L'expression artistique de cette position et de ce savoir est la représentation dansée. En franchissant symboliquement la frontière entre la vie et la mort, l'artiste s'adresse et en appelle aux énergies et aux forces de la nature, du social, de l'univers. L'humain qui danse devient une métaphore de la relation avec l'autre facette de l'existence.

10. Koffi Kôkô, *La Beauté du diable*, 2011, Fribourg, Festival international.

Avant de pouvoir commencer sa chorégraphie, le danseur communique avec un masque d'Egungun, qui représente les morts et les ancêtres. Ces derniers doivent autoriser la représentation. Le troisième acte constitue également une césure : Koffi Kôkô, sur scène, peint son visage et son buste en blanc, il doit gagner en neutralité pour céder de l'espace aux énergies et aux ancêtres ; il devient un vecteur qui met en retrait sa personnalité (**fig. 10**). « Qui suis-je, quand je danse ? », demande l'artiste, avant de livrer une réponse s'inscrivant au-delà des concepts d'identité, à travers des suites de mouvements changeants et explosifs. *La Beauté du Diable* s'inscrit dans la lignée des solos, tels que *Passage* (1984) ou *Ca* (2000), dans lesquels une pratique rituelle du vaudou constitue toujours le point de départ du travail chorégraphique. Dans ce contexte, les différentes productions voient le jour à travers un processus qui peut s'étirer sur plusieurs années. Dans le même temps, ces solos forment un continuum, dont l'essence consiste à appeler sans cesse le dialogue avec les énergies de la nature, les ancêtres et les forces du cosmos, incarné par la respiration, la mobilisation des potentiels intimes du corps, le dépassement de la gravité, l'appréhension de la dynamique sociale, spatiale et énergétique, dans une unité de temps et de lieu. Chaque représentation est ainsi chargée des relations entre les musiciens, les spectateurs et le danseur, ainsi que de l'histoire du lieu. L'ouverture radicale de cet « instant » qui ne se reproduira jamais constitue le véritable défi d'un écrit sur la danse.

J'ai consacré un livre entier, intitulé *Passagen. Der Tänzer Koffi Kôkô und die westafrikanische Philosophie des Vodun*, à ce défi soulevé par *La Beauté du Diable*. Mes compagnons de route littéraires dans cette aventure ont été avant tout Michel Leiris et Hubert Fichte⁶⁰. À travers leur conception d'une anthropologie poétique, ces deux auteurs ont non seulement mis en jeu leur propre position quant à l'appréhension d'une culture ou d'une pratique culturelle différente, mais ils ont également exploré l'écriture comme processus de rapprochement tout au long de la vie, à travers l'expérience psychosociale de l'art et de la culture. Par le biais de leurs œuvres, les deux écrivains ont ouvert un accès vers une autre facette de l'appréhension rationnelle du monde et proposent ainsi de recourir aux outils esthétiques pour en livrer une explication. Je souhaite évoquer ici un texte important d'Aby Warburg, *Le rituel du serpent : récit d'un voyage en pays pueblo*, prononcé en 1923 lors d'une présentation à la clinique psychiatrique de Ludwig Binswanger à Kreuzlingen⁶¹. L'œuvre d'Aby Warburg revêt pour l'histoire de l'art une importance comparable à celle de Walter Benjamin pour les sciences culturelles. Son grand projet d'atlas des gestes a notamment fourni les bases d'une théorie de l'image encore utilisée aujourd'hui. Je voudrais, à titre d'exemple, citer un texte fondamental sur la science de la danse, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*⁶², de Gabriele Brandstetter, publié en 1995, qui s'appuie sur le concept de « formule de pathos » (*Pathosformel*), tiré de l'atlas d'images de Warburg. La présentation de Kreuzlingen consacrée au rituel du serpent est impressionnante car Warburg entreprend son travail scientifique comme une tentative thérapeutique de tester le cheminement permettant de retourner à la société pour lui-même, les médecins et les patients. Dans ce contexte, le thème du rituel du serpent comme dimension historico-culturelle fait référence à la théorie de Warburg selon laquelle les peurs psychosociales de sociétés ou d'individus sont exorcisées ou surmontées à travers des *Pathosformel* de l'art. Cette analyse s'applique aussi bien aux sculptures de l'Antiquité qu'aux rituels dansés des Indiens pueblos. C'est pourquoi je souhaitais évoquer cette approche d'Aby Warburg, qui me semble constituer un texte-clé de l'époque moderne dans le cadre d'une *ekphrasis* de la représentation dansée.

– **Michel Briand.** J'évoquerai une expérience non professionnelle. Danseur amateur de l'Atelier des douze heures, groupe de danse contemporaine animé par Claire Servant, à Poitiers, j'ai participé plusieurs fois au dispositif du Centre national de la danse « Danse en amateur

et répertoire », décrit comme un « espace de partage pour ceux qui désirent approfondir une pratique et une connaissance de la danse en relation avec son histoire⁶³ ». Il s'agit de découvrir des pièces remarquables, en les réactivant diversement : nous avons travaillé avec Matthieu Doze (*So Schnell*, Dominique Bagouet, 1990, et *Jungle sur la Planète Vénus*, Daniel Larrieu, 1987) et Anne Collod (*Parades and Changes, Replays*, 2008, réinterprétation de la pièce homonyme d'Anna Halprin, 1965). Dans un autre cadre, par exemple, aussi avec Odile Duboc, expérience intense, indescriptible, ou encore, pour des créations du groupe, avec Claire Servant et de nouveau Matthieu Doze, à partir de danses d'Yvonne Rainer ou d'Alain Buffard. Je cite ces noms avec plaisir, parfois mélancolie, et pour souligner les difficultés qu'impliquent la transmission technique et sensible d'une pièce, ou plutôt d'extraits, nécessairement modifiés par leur mise en corps amateurs, mais aussi la découverte d'une expression singulière, de conceptions diverses du corps en mouvement, de l'œuvre, de ses enjeux esthétiques et politiques, dès l'échauffement et autres préalables au travail en studio, jusqu'à la relation à la scène et au public. C'était non la réactivation d'une description (ou d'une partition), mais un bricolage où tout était utile : accompagnement du/de la chorégraphe et/ou d'un danseur ou d'une danseuse ayant participé à la pièce, pratiques somatiques et exercices, visionnage de captations vidéos, photos et dessins d'archive, décors et costumes, commentaires critiques, dans la presse à l'époque de la création ou ensuite et dans la littérature scientifique, musiques de la pièce ou utilisées pour le travail de création, références littéraires, filmiques, philosophiques, autres œuvres et actions du/de la chorégraphe. Décrire une danse ne saurait simplement aboutir à un texte ni à un enregistrement visuel, toujours en manque et soumis à un point de vue. Une description ici fait partie d'un processus général d'incorporation, plus impliquant qu'une « traversée » d'œuvre. Ce que l'on vient d'évoquer, collection de matériaux hétérogènes et originaux, peut être appelé *description* d'une œuvre, mais au sens polyphonique, multisensoriel, transmédiat, dynamique, contradictoire. Je pense aussi au travail de Dominique Brun, entre 2013 et 2016, sur le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* (1912), *Jeux* (1913) et le *Sacre du Printemps* (1913), avec des professionnels (*Sacre #197*) ou des étudiants de l'Atelier de création chorégraphique de Poitiers, pour *S _ F Suaps* (*Sacre-Fac-similé Suaps*), en 2013⁶⁴. Il ne s'agit pas là d'une reconstruction archéologique, d'ailleurs impossible (ou possible autrement, excellemment informée, sensible et personnelle, quand par exemple Philippe Brunet danse et chante Cassandre, chez Eschyle), ni d'une simple lecture d'une partition notée. Dans tous ces cas, c'est du *re-enactment* bricolé, d'autant plus à la fois fragile, précis et émouvant, respectueux de l'œuvre dans sa dynamique créative plus que dans ses formes.

– **Raffaella Viccei.** Les performances enregistrées dans n'importe quel format et conservées dans des archives, grâce auxquelles on apprend, on conserve et on transmet des formes et des contenus, des savoirs, des esthétiques et des pratiques de la danse, sont habituellement et principalement destinées à la connaissance, à l'étude, à la recherche. Ils constituent un outil précieux et stimulant pour revitaliser la tradition de la danse et du « bien-danse », à la fois dans le sens de la documentation et de la conservation, que comme ressource chorégraphique et performative. Les performances d'archives activent aussi des possibilités de compréhension et de participation émotionnelles et empathiques. *Pina* (*Pina 3D*) de Wim Wenders (2011), est par divers aspects bien différent des performances d'archives au sens strict, mais il s'agit aussi – surtout aujourd'hui, après une décennie –, d'une performance d'archive puisqu'elle documente le travail de Pina Bausch et du Tanztheater Wuppertal à travers « des extraits d'archives, d'interviews et de scènes », tirés de « *Café Müller*, *Le Sacre du Printemps*, *Kontakthof* et *Vollmond*, que la technologie 3D permet de voir pour la première fois presque de l'intérieur, comme si le spectateur était sur scène avec les danseurs. *Pina* nous livre une séquence de mouvements, d'images, d'ambiances, une mémoire qui continue

11. Virgilio Sieni, *Atlante del Gesto*, 2015, Venise, Fondation Prada.

à vivre dans les corps de ceux qui ont contribué à créer [...] cette expérience⁶⁵ ». Les performances d'archives peuvent donc être pensées comme une mémoire dynamique, une forme de *re-enactment*, un outil de connaissance et un vecteur d'émotions. C'est aussi la direction que prennent

les performances des/dans les archives numériques, parmi lesquelles il faut signaler Siobhan Davis *Replay*, *Capturing Intention* et *Motion Bank*⁶⁶, respectivement de Siobhan Davies Dance, de la Dance Company Emio Greco et de The Forsythe Company.

Entre performances d'archives et performances vivantes il y a une relation bi-univoque elles s'alimentent de manière réciproque et dynamique. Les premières n'existeraient pas sans les performances vivantes, dont elles sont avant tout une narration et une description historicisée, à mon sens dynamique ; de même que les secondes, où cohabitent *Erlebnis* et *Erfahrung*⁶⁷, dépendent des premières : elles ne peuvent en effet se passer du répertoire documenté et conservé par les performances d'archives, soit pour le soumettre au *re-enactment*, soit pour le transformer plus ou moins radicalement, soit pour l'oublier consciemment. Dans les performances d'archives comme dans celles auxquelles on peut assister, c'est d'ailleurs la mémoire du danseur qui entre en action, le « corps-archive⁶⁸ », et c'est aussi au nom de cette présence que la distance entre les deux est moins radicale que ce que l'on pourrait penser.

Bien sûr, aujourd'hui, dans une période révolutionnée par la pandémie de Covid-19, il faut redéfinir et repenser la relation entre performances d'archives et performances en direct, d'autant plus connectées en 2020, à la suite de l'annulation des secondes et de la grande diffusion des premières, en ligne ou à la télévision ; et il en ira de même pour l'*ekphrasis* de la danse⁶⁹ (de la musique, du théâtre, de l'art).

– **Tedi Tafel.** Cette période de pandémie, où l'art vivant sous toutes ses formes a été stoppé net, m'a forcée à mener une réflexion personnelle très profonde sur la nature même de

cette expérience d'humain à humain qu'on appelle performance. L'impossibilité où j'étais de me livrer à mon art a rehaussé toutes ses particularités et m'a donné une perception plus claire de ce que nous avons (temporairement) perdu. C'est aussi un moment qui se prête à la réflexion sur le lien entre la danse et son archive.

La plupart du temps, lorsque je crée une archive, je pars du principe que la tentative trouvera ses limites et qu'elle ne sera pas tout à fait à la hauteur de l'œuvre qu'elle est censée représenter. Incapable de reproduire la plénitude et le caractère unique de l'expérience vécue, l'archive reste le plus souvent en-deçà. En ce qui concerne mon travail, j'avoue que je ne bénéficie pas du temps ni des fonds nécessaires pour mener correctement le processus d'archivage. Trop fréquemment, c'est la dernière chose que l'on prend en compte, étant donné les efforts qui doivent être consacrés à la création et à la production. Malgré toutes les raisons que j'ai exposées, je crois qu'il est essentiel de posséder une trace d'une chose aussi éphémère, trace qui constitue la preuve et l'écho de son existence et de son impact. Malgré ses limitations, elle permet à l'œuvre de continuer à être, même partiellement, dans le monde. Pour toutes ces raisons, j'ai commencé à réfléchir à la manière dont on pourrait concevoir autrement une archive. Si je laissais le processus d'archivage prendre vie, tout en le gardant intimement lié à la performance en question ? Et si l'archive devenait une œuvre d'art en soi ?

Pour approfondir ces questions, j'ai imaginé un projet baptisé *Living Archive* (l'archive vivante), où je tenterai d'ouvrir le processus en partant du ressenti des spectateurs, qui formera la base de l'investigation sur quelques-unes de mes chorégraphies. J'inviterai un groupe de personnes issues de différents domaines (psychologie, architecture, philosophie, art environnemental, sociologie, etc.) à participer au remontage d'une création passée. En constituant cette « collection de subjectivités » (qui associera aussi les danseurs), je voudrais instaurer un énergique dialogue transdisciplinaire, un assemblage de réactions à l'œuvre qui permettrait à l'archive de prendre une forme toute nouvelle et inattendue. Le public est rarement invité à participer à ce processus de traduction et d'enregistrement, qui écarte aussi l'expérience des danseurs, ceux-là même qui portent l'œuvre. Les archives sont souvent marquées par l'étroitesse : un seul point de vue, un seul cadrage. En tant que forme d'art, la danse est subjective et ouverte ; chacun est libre d'avoir son propre ressenti en la regardant. La « danse » peut ainsi devenir différente pour chacun. L'archive finale ne devrait-elle donc pas contenir cette multiplicité de voix et de points de vue ? Je ne sais pas à quoi ressemblera en définitive cette archive, mais je suis impatiente de mener cette recherche sur de nouvelles pratiques de traduction et d'enregistrement de la danse en faisant participer directement une multiplicité de personnes.

– **Karin Schlapbach.** Pensez-vous que les descriptions existantes de danses ont une influence sur votre pratique et vos réflexions sur la danse, qu'il existe une interaction entre elles ? Pouvez-vous citer une description ou un compte rendu qui ait eu un impact particulier sur vous ?

– **Raffaella Viccei.** Une *ekphrasis*, confiée au médium de l'oralité, a exercé un poids déterminant dans mon parcours de recherche et dans mon intérêt personnel pour la danse : ce fut la description, par une danseuse, de l'idée de l'*Atlante del gesto* de Virgilio Sieni⁷⁰ (fig. 11) et de sa mise en œuvre (2015), dans un espace architectural polyfonctionnel et polysémantique, celui de la Fondation Prada à Milan (Rem Koolhaas), en partie traversé par les « restes » de l'exposition archéologique *Serial Classic*⁷¹, qui s'était tenue là quelques mois plus tôt. La description de l'*Atlante del gesto* qui m'a été faite est parvenue à me transmettre les principales idées théoriques à la base du projet, les critères et les manières qui ont inspiré sa relation avec

des espaces très connotés dans leur forme et leur signification, elle a su rendre les réactions insolites des spectateurs, insolites parce qu'ils étaient à la fois spectateurs d'un spectacle de danse, visiteurs d'architectures et d'espaces d'exposition, « chorégraphes / metteurs en scène » du spectacle. La possibilité de se déplacer librement entre les gestes et les espaces rendait chacun créateur de son propre atlas du geste, en ouvrant des possibilités infinies, analytiques et combinatoires, de description, de montage, d'exploration du geste dans l'espace, des possibilités vécues individuellement et collectivement, puisque l'atlas était accessible activement, en plus des danseurs, aux spectateurs eux-mêmes, avec des gestes, des mouvements, des émotions. L'*ekphrasis* du projet de Sieni m'a poussée à aller voir sans attendre l'*Atlante del gesto*.

Pendant et ensuite, cette vision à laquelle j'ai participé a fait naître de nouvelles questions pour redéfinir certains des parcours de ma recherche, en particulier en ce qui concerne l'archéologie du geste et les relations entre les potentialités expressives du geste et les variables spatiales de l'architecture. Ma manière de participer à un spectacle de danse a aussi été en partie modifiée. Les descriptions de la danse, indépendamment du médium employé, mais pas de la conscience critique et de la précision descriptive, sont donc déterminantes pour orienter les recherches et les intérêts.

– **Michel Briand.** Je me souviens de rencontres à l'Institut national d'histoire de l'art, en 2013, « Autour de *La Danse* de Matisse – Espace, couleur, mouvement » et, entre autres, d'une table-ronde « Écouter la danse », où je rapprochais la peinture de Matisse et l'une des *Images* de Philostrate (« Chœur de jeunes filles », inspiré par Sappho, célébrant Aphrodite). J'en garde l'idée qu'un tableau (ainsi qu'une calligraphie, une sculpture ou une séquence filmique) peut aussi dé-crire une danse, suivant la polysémie du *graphein*, c'est-à-dire à la fois « écrire, dessiner / peindre », étymologiquement « inscrire », et qu'une œuvre picturale, par exemple celles de Cy Twombly, peut proposer au regard et au corps sensoriel des danses à interioriser. À partir de Warburg, on pourrait dire que l'histoire de l'art, de la danse et du corps propose une infinité de descriptions influentes, d'un point de vue critique comme dans la pratique de danse : un musée personnel serait immense et labyrinthique, comprenant tel *kouros* de style sévère, tels Narcisse et Écho ou Médée sur une fresque pompéienne, telle œuvre maniériste ou baroque, mais aussi une photo de David LaChapelle, un diaporama de Nan Goldin, une installation de Kent Monkman... Ce n'est pas le lieu de développer ces mentions, mais j'insisterai sur le fait qu'à ces expériences esthétiques s'associent des textes contemporains, dont la force descriptive repose sur la capacité à faire bouger et danser ces images, ou encore à évoquer ou provoquer d'autres images et danses. L'époque qui se déploie de Nietzsche à Mallarmé, puis Valéry, puis Artaud est ainsi toujours à explorer.

On pourrait citer la parfaite manière dont Anne Teresa De Keersmaecker a réagi aux citations non créditées de Beyoncé : les tutoriels présentés sur le site de la chorégraphe, accompagnant le projet *Re : Rosas*⁷², sur la séquence *Chairs* de *Rosas danst Rosas*, sont des descriptions à la fois aussi rigoureuses que l'écriture radicale de l'artiste et propices à une créativité inouïe, comme le montrent les centaines de séquences qui en sont issues à travers le monde. Enfin, s'agissant de descriptions influentes pour moi, il faudrait aussi évoquer, mais c'est impossible ici, toutes les réflexions et les études menées collectivement par des chercheurs (surtout des chercheuses) en danse, celles de Laurence Louppe notamment⁷³, et quelques critiques de danse aussi, depuis notamment que l'art chorégraphique est redevenu un sujet légitime d'esthétique, de philosophie, de science politique, de psychologie, etc.

– **Karin Schlapach.** Voyez-vous se dessiner certaines tendances dans la manière de décrire la danse ?

– **Raffaella Viccei.** Si je cherche à inventorier celles que je crois être les plus prometteuses pour la danse, en général, je pense à des descriptions avec des approches et une sensibilité inter- et multi-disciplinaires, qui valoriseraient en particulier la confrontation entre des chercheurs purement spécialistes de la danse et ceux qui, à plusieurs titres et niveaux, pratiquent la danse, créent et mettent en œuvre la performance dansée : des danseurs professionnels et des chorégraphes, bien sûr, mais aussi des danseurs non professionnels et des artistes visuels. Je voudrais aussi signaler l'ouverture de perspectives de recherche multisensorielles pour définir et interpréter la danse. Les neurosciences, le neurocognitisme et la neuroesthétique sont aujourd'hui de plus en plus souvent mobilisées aussi pour l'*ekphrasis* de la danse et du rapport danse-musique, et danse-arts visuels. Ce sont surtout les recherches sur la danse contemporaine qui ont joué le rôle d'avant-garde en la matière⁷⁴ et il serait souhaitable que, sur le front théorique et méthodologique, les recherches sur l'*ekphrasis* de la danse dans l'Antiquité s'en inspirent.

Une tendance actuelle, toujours plus centrale dans le débat théorique et expérimental, concerne le rapport entre la danse et le numérique. À ce sujet, il me semble que Letizia Gioia Monda soulève un point pertinent⁷⁵ :

Si le xx^e siècle a été le siècle qui a caractérisé l'art performatif par sa recherche sur la *présence* de l'acteur / mime / danseur / performeur, le nouveau siècle profite des interstices de son *absence* pour expérimenter la poétique du vide. De telles expressions sont le fruit d'enquêtes approfondies qui ont exploré les concepts de : *suspense* [...] ; *stillness* ; *empty structure* [...] ; *dis-attachment* [...] ; tout comme le travail avec une marionnette, qu'elle soit analogique (Mimmo Cuticchio et Virgilio Sieni [...]) ou numérique (Gibson-Martelli [...]) ; au point d'inspirer ces réflexions philosophiques qui ont théorisé une danse qui bouge sans corps [...] composée de codes mathématiques, ou qui regardent le corps – plutôt que comme archive [...] – dans sa transformation en *anarchive* [...]. Ceci a inévitablement mené à la scission entre les arts de la chorégraphie et de la danse, sœurs par nature mais très différentes entre elles qui, dans le nouveau millénaire, s'éloignent, pour laisser survivre dans le numérique l'*idéalisation* de ce qu'hier nous pouvions considérer comme une danse. La chorégraphie accède donc à une vie propre en devenant le canal qui recueille la multimodalité des langages technologiques contemporains. [...] Au temps du numérique, la pensée chorégraphique se numérise, le corps du performeur devient évanescant, tandis que celui du spectateur commence concrètement à bouger. Le vide est de l'espace potentiellement présent, par relation, par décision, par choix d'être et d'agir. La nécessité pour l'artiste est de constituer l'espace performatif comme un lieu pour l'éveil des sens et la rencontre sociale. Il s'agit désormais d'une prérogative de faire en sorte que la jouissance de l'œuvre passe par un autre canal de relation qui ne soit pas seulement visuel, mais qui implique justement physiquement l'individu à travers l'interaction et le mouvement, en simulant les mêmes mécanismes récepteurs et sensoriels que les technologies numériques déclenchent dans les corps à travers l'utilisation de l'ordinateur et de ses interfaces.

Il est donc clair que les technologies numériques déterminent et détermineront de plus en plus la théorie, l'esthétique, les expérimentations et la pratique de la danse (chorégraphie numérique)⁷⁶ : l'*ekphrasis* même de la danse est impliquée dans ce nouvel âge de la pensée et de la réalité et il faudra qu'elle s'y mesure dans toute sa complexité.

– **Johannes Odenthal.** Dans le cadre de ma réflexion, la description de représentations de danse apparaît considérée isolément, au sens des essais historico-culturels et des textes de danseurs, de danseuses et de chorégraphes, dans lesquels j'inclus explicitement les entretiens. La description de la danse comme notation ou comme critique n'est pas l'aspect qui nous préoccupe ici, bien que ces deux approches possèdent naturellement leur importance. Si l'on s'inspire de l'exemple de la théorie critique, de la lecture et de l'écoute de la musique,

on pourrait ainsi s'appuyer sur la lecture de notations pour écrire sur la danse. Cependant, les systèmes de transcription de la danse n'ont jamais revêtu un caractère normatif comparable à celui de la transcription des notes dans la musique classique occidentale. Le genre de la critique de danse, à l'inverse, a été un accompagnateur important pour la danse moderne tout au long du XX^e siècle. La relation entre le courant post-moderne américain et l'émergence d'une théorie et d'une science de la danse constitue à cet égard un excellent exemple. C'est cette proximité avec la théorie, avec la recherche philosophique, culturelle et même neuro-scientifique, qui a marqué les écrits sur la danse des cinquante dernières années. De Susan Leigh Foster à Laurence Louppe et Gabriele Brandstetter, la danse contemporaine de l'après-guerre est caractérisée par ce geste de l'ancrage théorique dans l'écrit. Une publication comme *Ästhetik des Performativen* d'Erika Fischer-Lichte a, de plus, offert une résonance générale à cette réflexion sur l'histoire culturelle, inscrite dans la réception de la danse, et a entraîné un changement de paradigme dans la théorie et la pratique esthétiques⁷⁷. Ce lien entre danse et théorie, entre pratiques chorégraphiques et philosophiques, est également déterminant dans les publications actuelles, les écrits sur la danse. La critique classique de la danse dans les journaux quotidiens et hebdomadaires semble quant à elle disparaître. La scène de la danse a opéré un retournement conceptuel, car les représentations traitent à leur tour des interrogations théoriques, et l'on a ainsi vu émerger une complicité esthétique entre discours et performance.

– **Michel Briand.** Parmi d'autres, j'évoquerai la coopération tendue et fructueuse entre une logique notationnelle et archivistique, à la fois quasiment sémiotique et historienne, et des approches synesthésiques, d'ordre phénoménologique, voire empathique. Il s'agit d'interdépendance, non d'opposition, entre la description de la danse comme objet de savoirs et de codification et comme expérience vive, « incarnée », voire intime. L'« analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé » (AFCMD), à la suite d'Hubert Godard⁷⁸, affirme que « c'est le mouvement qui donne corps au geste⁷⁹ » (et non « l'inverse », le geste qui donnerait mouvement au corps). La description, dans le cadre d'une « école du regard » ne mécanise pas le corps mais « le rend à son destin expressif ». Il faudrait penser le corps (et le mot « corps ») comme une production multisensorielle et culturelle, et non un donné, à l'instar du genre pour Judith Butler⁸⁰, qui y voit (et de même pour le corps ou l'identité) une affaire de performativité, non d'expression (sous-entendu, d'un sujet simple, stable, cohérent, préexistant par exemple à la danse). Dans le journal intime, ce n'est pas un moi qui s'exprime, mais un soi, toujours en rapport avec au moins un autre, qui se performe. De même, la description ne rend pas compte d'une danse, elle participe à sa construction, comme une performance, ou par exemple un paysage vivant, dépend du regard et des autres sens qui le composent, eux-mêmes dépendants de l'espace et du temps où ils se déploient et qu'ils décrivent. Le langage n'est pas la transmission d'un message, surtout monosémique, et n'existerait guère sans la parole qui l'emploie. Une danse n'est pas assignable à un système sémiotique, que pourtant elle utilise. La description est nécessaire mais ne suffit pas pour que la danse vive. Mais elle est nécessaire.

La contribution de Johannes Odenthal a été traduite de l'allemand par Fanny Lami, celles de Karin Schlapbach et Tedi Tafel, de l'anglais par Françoise Jaouën, et celle de Raffaella Viccei, de l'italien par Julia Castiglione.

Michel Briand

Michel Briand est helléniste, professeur émérite à l'université de Poitiers, laboratoire FoReLLIS. Ses travaux portent sur la poésie archaïque, la fiction narrative et la rhétorique d'époque impériale, le rapport texte / image et esthétique / éthique, le corps, le genre, la danse dans l'Antiquité et les références modernes à l'Antiquité, surtout dans la danse. Il a dirigé, notamment, *Corps (in) croyables. Pratiques amateur en danse contemporaine* (Pantin, Centre national de la danse, 2017) ; *Roman grec et poésie. Dialogue des genres et nouveaux enjeux du poétique* (avec M. Biraud, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée – Jean Pouilloux, 2017) ; *La trame et le tableau. Poétiques et rhétoriques du récit et de la description dans l'Antiquité grecque et latine* (Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012), et introduit, traduit et commenté *Pindare. Olympiques* (Paris, Les Belles Lettres, 2014).

Johannes Odenthal

Johannes Odenthal est directeur de la Programmation à l'Akademie der Künste de Berlin, depuis 2006. Il a été rédacteur en chef des revues *tanz aktuell* et *ballet international / tanz aktuell* (1986-1997), ainsi que responsable du programme artistique Musique, danse et théâtre à la Haus der Kulturen der Welt entre 1997 et 2006.

Karin Schlapbach

Karin Schlapbach est professeure ordinaire au département de Philologie classique à l'Université de Fribourg (Suisse). De 2007 à 2016, elle était professeure adjointe, puis associée à l'Université d'Ottawa, ON. Elle est l'auteur de la monographie *The Anatomy of Dance Discourse. Literary and Philosophical Approaches to Dance in the Later Graeco-Roman World* (Oxford, Oxford University Press, 2018). Sa recherche actuelle porte sur la danse dans la culture romaine et sur les aspects physiques de la production littéraire dans l'Antiquité.

Tedi Tafel

Tedi Tafel, chorégraphe et enseignante à Montréal, travaille actuellement dans les domaines de la performance et de l'installation. Ses créations, conçues en fonction du site choisi, sont de nature immersive et cherchent à rappeler, en la célébrant, l'intimité oubliée avec notre environnement, s'efforçant d'effacer la frontière entre l'art et le quotidien. Ses créations ont été présentées dans des festivals partout au Canada, ainsi qu'à New York, en Islande, en Angleterre, au Pays de Galles et en Allemagne. Teidi Tafel s'intéresse depuis longtemps aux pratiques somatiques, qui permettent d'accéder à l'intelligence du corps et à ses capacités expressives innées. Ses recherches

ont été un élément clé de sa conception particulière de la danse et du corps dansant, et sont au cœur d'une dynamique carrière d'enseignante.

Raffaella Viccei

Raffaella Viccei est spécialiste d'archéologie classique et historienne de l'art. Ses recherches et ses publications vont de l'architecture théâtrale grecque et romaine au patrimoine culturel, de l'iconographie et de l'iconologie théâtrale, musicale, choreutique, à la réception de l'art et de la littérature antique. Elle étudie le théâtre contemporain et ses espaces. Elle fait partie du comité scientifique des revues *Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo* et *Archivi delle emozioni. Ricerche sulle componenti emotive nella letteratura, nell'arte, nella cultura materiale*.

NOTES

1. Voir Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham / Burlington VT, Ashgate, 2009.
2. Simon Goldhill, Robin Osborne (dir.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994 ; Jaś Elsner (dir.), *Art and Text in Roman Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996 ; Jaś Elsner (dir.), *The Verbal and the Visual: Cultures of Ekphrasis in Antiquity*, dans *Ramus*, vol. 31, n° 1-2, 2002 ; Jaś Elsner, *Roman Eyes. Visuality and Subjectivity in Art and Text*, Princeton / Oxford, Princeton University Press, 2007.
3. À ce sujet, voir Karin Schlapbach, *The Anatomy of Dance Discourse. Literary and Philosophical Approaches to Dance in the Later Graeco-Roman World*, Oxford, Oxford University Press, 2018, p. 9-18.
4. Voir le site internet de ce projet, et en particulier les textes produits pendant le processus de création : <http://www.calendarproject.ca/en/writings/>.
5. À propos du *rhythmos*, voir Loredana Mancini, « La danza per "figure". Immagini del movimento ritmico nella Grecia arcaica », dans *Quaderni Warburg Italia*, vol. 2-3, 2004-2005 (2006), p. 153-156.
6. Maria Luisa Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Turin, Universale Bollati Boringhieri, 2008.
7. Elisa Anzellotti, « The *hic et nunc* of the Dance. An Ephemeral, but Eternal Moment », dans *Unclosed*, vol. 6, n° 23, 2019 [en ligne, URL : <http://www.unclosed.eu/rubriche/action-gesture/danza-corpo-moto/278-the-hic-et-nunc-of-the-dance.html?tmpl=component&print=1> (consulté le 19 avril 2020)].
8. Virgilio Sieni, *La sospensione del gesto. Opere 2005-2008*, Florence, Maschietto Editore, 2008 ; Virgilio Sieni, *La trasmissione del gesto*, Florence, M&M, 2009 ; Mattia Palma, *Dizionario minimo del gesto. Corpo, movimento, comunità nella danza di Virgilio Sieni*, Milan,

Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, 2019. Voir aussi : <http://www.virgiliusieni.it/accademia-generale/> (consulté le 12 avril 2020).

9. Sur le *fantasma*, « moment de suspension entre un pas et le suivant », et l'*astanza*, voir Elisa Anzellotti, « Fantasmata: l'astanza della danza? », dans *Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, vol. 8, n° 8, 2016, p. 47-62 (p. 55 pour la citation).

10. Un ouvrage particulièrement précieux et profond, y compris sur ces thèmes-là, a été dirigé par Maurizio Zanardi (dir.), *Sulla danza*, Naples, Cronopio, 2017, avec des contributions de Flavio Emini, Romano Gasparotti, Jean-Luc Nancy, Nuria Sala Grau et Maurizio Zanardi.

11. Voir <http://www.archivi-emozioni.it/index.php/rivista/manifesto> (consulté le 18 avril 2020).

12. Comme la scène avec l'enseignante de danse et l'élève que l'on trouve sur le lécythe du Peintre de la Phiale de Boston (425 avant J.-C., Milan, Civico Museo Archeologico, St. 1320, précédemment dans la collection du Museo Teatrale alla Scala).

13. Salvatore Settis, « *Pathos und Ethos*, Morphologie und Funktion », dans Wolfgang Kemp, Gert Mattenklott, Monika Wagner, Martin Warnke (dir.), *Vorträge am dem Warburg-Haus*, vol. 1, Berlin, De Gruyter, 1997, p. 39-44.

14. Johannes Odenthal (dir.), *Das Jahrhundert des Tanzes / The Century of Dance. A Reader*, Berlin, Akademie der Künste / Alexanderverlag, 2019.

15. Quelques travaux récents, dans une actualité riche, sur la danse dans l'Antiquité, où la description (et l'étude de la description), à différents niveaux, joue un rôle crucial : Marie-Hélène François-Garelli, *Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique*, Louvain / Paris / Dudley, Mass., Peeters, 2007 ; Ismène Lada Richards, *Silent Eloquence: Lucian and Pantomime Dancing*, Londres / Oxford, Bloomsbury, 2007 ; Ruth Webb, *Demons and Dancers. Performance in Late Antiquity*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 2009 ; Fiona Macintosh (dir.), *The Ancient Dancer in the Modern World: Responses to Greek and Roman Dance*, Oxford, Oxford University Press, 2010 ; A.-Erasmia Peponi, « Dance and Aesthetic Perception », dans Pierre Destrée et Penelope Murray (dir.), *A Companion to Ancient Aesthetics*, Oxford, Wiley Blackwell, 2015 ; Laura Gianvittorio (dir.), *Choreutika. Performing and Theorising Dance in Ancient Greece*, Pise / Rome, Fabrizio Serra, 2017 ; Karin Schlapbach, *The Anatomy of Dance Discourse: Literary and Philosophical Approaches to Dance in the Later Graeco-Roman World*, Oxford, Oxford University Press, 2018 ; Marie-Hélène Delavaud-Roux (dir.), *Corps et voix dans les danses du théâtre antique*, actes du colloque (université de Bretagne occidentale, 2012), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019.

16. Michel Briand, « Le Bouclier d'Achille, encore : poétique de l'épos et kinesthésies ecphrastiques », dans *textimage*, revue d'étude du dialogue texte-image, Olivier Leplâtre (dir.), « Nouvelles approches de l'ekphrasis », 2013 [en ligne, URL : http://www.revetextimage.com/conferencier/02_ekphrasis/briand1.html].

17. Voir l'étude de Karin Schlapbach, 2018, cité n. 15, qui montre la grande variété des genres discursifs concernés par la description de la danse, chez Plutarque,

Lucien, Libanios, Xénophon, Longus et Apulée, Nonnos. Voir aussi Michel Briand, « L'Antiquité transculturelle : noms de (la) danse dans le Περὶ ὀρχήσεως de Lucien de Samosate (II^e s.) », dans Arianna Béatrice Fabbriatore (dir.), *La danse théâtrale en Europe : identités, altérités, frontières*, actes du colloque (Paris, 2017), Hermann, 2019, p. 11-32.

18. Michel Briand, « Achilles Tatius' *Ecphraseis* of Abused Female Bodies: Interplays of Gendered Metafiction and Intensity », dans Edmund P. Cueva, et al. (dir.), *Re-Wiring the Ancient Novel, I. Greek Novels*, actes du colloque (Fifth International Conference on the Ancient Novel, Houston, Texas, 2015), Eelde / Groningen, Barkhuis / Groningen University Library, 2018, p. 127-150.

19. Voir surtout Webb, 2009, cité n. 15.

20. Voir surtout Sabine Prokhoris, *Le Fil d'Ulysse. Retour sur Maguy Marin*, Dijon, Les Presses du réel, 2012, et, sur la notion d'« œuvre » en danse, Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009. Voir aussi Michel Briand, « Du contemporain dans la danse contemporaine ? Présence, performativité, actualité dans quelques créations trans-modernes (M. Marin, F. Chaignaud, C. Ikeda, O. Dubois) », dans Cheryl F. Stock et Patrick Germain-Thomas (dir.), *Contemporising the Past: Envisaging the Future*, actes du colloque (2014 World Dance Alliance Global Summit, Angers, 2015), en ligne, URL : <http://www.ausdance.org.au>. Voir la vidéo mise en ligne sur le site de Numéridanse : <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/description-dun-combat>.

21. Voir Pascal Quignard, *L'Origine de la danse*, Paris, Galilée, 2013, et *Sur l'image qui manque à nos jours*, Paris, Arléa, 2014. Faute d'espace, on mentionne ici seulement ce que Pascal Quignard en dit, dans la perspective particulière d'un écrivain, mais le rapport entre texte et danse dans les formes très diverses que prend le butō, comme art des métamorphoses et des révoltes, est un sujet en soi, qu'il s'agisse de poèmes inspirant la danse ou d'écrits de danseurs-chorégraphes décrivant leurs performances, tels Tatsumi Hijikata ou Ushio Amagatsu.

22. On n'a pas pu employer ici une orthographe non sexiste : il faut comprendre « étudiantes et étudiants », soit, en écriture dite inclusive, « étudiant-e-s », simplifié en « étudiantes », puisque le public concerné est majoritairement féminin. Dans ce type de cours, j'utilise d'ailleurs volontiers le féminin pluriel : le masculin n'est pas neutre.

23. Michel Briand, « Des sensations au sujet éthique : la danse physico-mentale du vōoc dans la poésie "lyrique" archaïque », dans Fabio Stella (dir.), *La notion d'intelligence (nous – noein) dans la Grèce antique, De Homère au Platonisme*, revue *Methodos (textes et savoirs)*, n° 16, 2016 [en ligne, URL : <https://methodos.revues.org/4361>].

24. Voir les travaux de Guillemette Bolens, en particulier *Le Style des gestes : corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Alain Berthoz (préface), Lausanne, Éditions BHMS, 2008, et, par exemple, Susan Leigh Foster, *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*, Londres / New York, Routledge, 2011. Voir aussi Magali Nachtergaele et Lucille Toth (dir.), *Danse contemporaine et littérature entre fictions et performances écrites*, Pantin, Centre national de la danse, 2015.

25. De George Lakoff et Mark Johnson, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Michel de Fornel (trad. fr.), Paris, Les Éditions de Minuit, 1986 [éd. orig. : *Metaphors we Live by*, Chicago / Londres, University of Chicago Press, (1980) 2003], à Pierre Philippe-Meden et Vanille Roche-Fogli (dir.), *Spectacle vivant et neurosciences*, Montpellier, Deuxième Époque, 2019.
26. Voir Petra Sabisch, *Choreographing Relations. Practical Philosophy and Contemporary Choreography in the Works of Antonia Baehr, Gilles Deleuze, Juan Dominguez, Félix Guattari, Xavier Le Roy and Eszter Salamon*, Munich, epodium Verlag, 2011, et Gerald Siegmund et Stefan Hölscher (dir.), *Dance, Politics & Co-Immunity. Thinking Resistances, Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts*, vol. 1, actes du colloque (Giessen, Justus-Liebig Universität, 2010), Zürich / Berlin, Diaphanes, 2013.
27. Voir les sites de la compagnie de Nadia Vadori-Gauthier, *Le prix de l'essence* (<https://www.leprix-delessence.net>), et du projet *Une minute de danse par jour* (<http://www.uneminutedansepourjour.com>). Un exemple récent, frappant, est la danse du 18 octobre 2020, dans une manifestation, place de la République, à Paris, en l'honneur de Samuel Paty, professeur d'histoire qui venait d'être assassiné pour avoir étudié des caricatures dans le cadre d'un cours sur la liberté d'expression, voir : <http://www.uneminutedansepourjour.com/danse/danse-2105/>.
28. Nadia Vadori-Gauthier, *Danser, résister. Une minute de danse par jour*, Paris, Textuel, 2018.
29. Raffaella Viccei, *L'immagine fuggente. Riflessioni teatrali sulla Alceste di Barcellona*, Bari, Edizioni Di Pagina, 2020, p. 89-105, voir aussi pour la bibliographie principale sur la pantomime.
30. « [A]rti non verbali, accomunate dall'uso di un linguaggio corporeo atto a veicolare un repertorio condiviso di azioni e stati psico-fisici », voir Natalia Gozzano, « Vedere con il corpo. Spunti sull'apporto del neurocognitismo all'insegnamento della storia dell'arte nell'Accademia nazionale di danza », dans *Recherches en danse*, vol. 5, 2016 [en ligne, URL : <http://danse.revues.org/1374> (consulté le 20 avril 2020)]. Natalia Gozzano, « Arti visive e danza. Gestì, espressioni, immagini », dans *Unclosed*, vol. 1, n° 1, 2013 [en ligne, URL : <http://www.unclosed.eu/rubriche/action-gesture/danza-corpo-moto/6-arti-visive-e-danza-gesti-espressioni-immagini.html> (consulté le 20 avril 2020)].
31. Mancini, 2004-2005 (2006), cité n. 5., p. 156-194. Raffaella Viccei, « Fuoco e fango. Il mito di Prometeo nella documentazione archeologica greca e romana », dans Maria Pia Pattoni (dir.), *Prometeo: percorso di un mito tra antichi e moderni*, numéro thématique de *Aevum antiquum*, N.S. 12-13, 2012-13, p. 217-272, ici p. 225-245, avec bibliographie ; Raffaella Viccei, « Musica dionisiaca a Cerveteri. L'olpe etrusca A 0.9.7201 del Civico Museo Archeologico di Milano », dans *Studi Etruschi*, vol. 81, 2018 (2019), p. 123-136, avec bibliographie.
32. En ligne, URL : <http://www.virgiliosieni.it/> (consulté le 20 avril 2020) ; Rossella Mazzaglia, *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico*, Spolète, Editoria & Spettacolo, 2005 ; « La danza delle lucciole. Oralità e trasmissione nell'opera di Virgilio Sieni », dans *Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, vol. 3, n° 1, 2011, p. 91-120.
33. Sasha Waltz, en ligne, URL : <https://www.sashawaltz.de/> (consulté le 19 avril 2020) ; Natalia Gozzano « Rendere astratto il gesto narrativo e parlante il gesto astratto. Intervista a Enzo Cosimi », dans *Unclosed*, vol. 2, n° 6, 2015 [en ligne, URL : <http://www.unclosed.eu/rubriche/action-gesture/danza-corpo-moto/91-rendere-astratto-il-gesto-narrativo-e-parlante-il-gesto-astratto.html> (consulté le 19 avril 2020)].
34. En ligne, URL : https://www.naninelinning.nl/p/229.html?product_id=138&m=274 ; https://www.naninelinning.nl/p/229.html?product_id=738&m=274&video=true (consulté le 19 avril 2020).
35. « [i]l sistema nervoso [...] meno leggibile del sistema muscolare [...] le partiture elettroniche risultavano le più adatte a visualizzare l'ignoto, il non visibile », Gozzano, 2015, cité n. 33.
36. Pina Bausch, « Dance, Dance, Otherwise we are Lost (25 novembre 1999). Discorso di Pina Bausch per la laurea *ad honorem* dell'Università di Bologna » [en ligne, URL : <https://www.audinoeditore.it/download.php?id=VTJGc2RHVmtYMs5VXIldjZTLzFrRzV4VkdR-Qi9xaGdlRDU3cEVKeEM1WT0=> (consulté le 20 avril 2020)]. Odette Aslan, « Il processo Bausch », dans *Culture Teatrali*, n° 14, 2006, p. 121-138 ; Norbert Servos, Gert Weigelt, Stephen Morris, *Pina Bausch Dance Theatre*, Munich, K. Kieser, 2008.
37. En ligne, URL : <https://artsandculture.google.com/asset/dance-of-the-sons-of-alcynous-antonio-canova/zgGjXsIEB70upQ>. Mario Guderzo (dir.), *Canova e la danza*, cat. exp. (Possagno, La Gipsoteca Museo Canova, *Canova e la danza. La danza nella scultura e nella pittura di Antonio Canova*, 2012), Crocetta di Montello (TV), Terra Ferma Edizioni, 2012.
38. En ligne, URL : <https://artsandculture.google.com/asset/danzatrice-con-i-cembali-tempera/nwHDEPuf-CL-l-g> ; <https://artsandculture.google.com/asset/danzatrice-con-cembali/WQHZWZG62wN3oA> (consulté le 20 avril 2020).
39. Raffaella Viccei, *Suoni silenti. Immagini e strumenti musicali del Civico Museo Archeologico di Milano*, cat. exp. (Milan, Civico Museo Archeologico, 2010-2012, prolongée), Milan, Edizioni ET, 2011, p. 32-33, fig. 15.
40. Elisa Colombo, *Il Teatro del Corpo 1950-2000: viaggio attraverso la danza contemporanea italiana*, Catane, Edizioni Akkuaria, 2006, p. 90-92 ; outre la trilogie, l'atelier *Corpo che si fa spazio-spazio che si fa corpo*, voir en ligne, URL : <https://www.tuttoteatro.com/numeri/a2/5/a2n21lat.html> (consulté le 19 avril 2020).
41. « [A]zzerato tutto per entrare nel corpo, non come fatto fisico, ma come materia che genera spazio: corpo come continuità dello spazio ». Cette citation et la précédente dans Colombo, 2006, cité n. 40.
42. En ligne, URL : <https://www.sashawaltz.de/produktionen/#> ; voir aussi Dialogue 09 – MAXXI, <https://www.youtube.com/watch?v=XWY-31EBRIE> ; et Dialogue 09 – Neues Museum, <https://vimeo.com/channels/sashawaltz/83965861> (consulté le 19 avril 2020).
43. Letizia Gioia Monda, « Luci ed ombre sull'uso del digitale nella danza. Dal Festival Più Che Danza! una

riflessione sulle reti sociali e le app per condividere i processi creativi coreografici », dans *SigMa – Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello spettacolo*, vol. 3, 2019, p. 959-981.

44. Monda, 2019, cité n. 43, p. 968-971. Bojana Cvejić, Marc Downie, Mark Franko, Paul Kaiser, Benjamin Piekut, Frédéric Pouillade, Kate van Orden et Edward C. Warburton, « La partition musicale et chorégraphique », dans *Perspective*, n° 2, 2019 [en ligne, URL : <http://journals.openedition.org/perspective/14431> (consulté le 6 novembre 2020)].

45. Technologie employée aussi dans le projet *WhoLoDancE – Whole-Body Interaction Learning for Dance Education* [en ligne, URL : <http://www.wholodance.eu/> (consulté le 19 avril 2020)].

46. « Il concetto di presenza non può più essere ridotto al solo corpo del performer in scena, ma deve essere allargato fino a comprendere [le cosiddette] *presenze oggettive* – figurazioni fatte di materia sonora e luminosa che ritroviamo, in modo analogo, sia sulla scena performativa che in quella installativa. Per fare questo è necessario spostare l'attenzione dal corpo e focalizzarla sulla composizione del dispositivo, in cui tutte queste figurazioni della presenza prendono forma. » Pour la réflexion d'Enrico Pitozzi qui est rapportée, voir Monda, 2019, cité n. 43, p. 970-971.

47. *everyday*, promenade performée, quartiers divers, Montréal (Québec), Festival des Escapes Improbables (2014) ; création : Tedi Tafel ; performance : Leslie Baker, Marc Boivin, Bill Coleman, Dean Makarenko, Lin Snelling, voir en ligne, URL : <https://vimeo.com/146718000>. *everyday* est une série de performances impliquant un danseur et un membre du public dans des promenades à travers la ville. La tâche de l'interprète est de répondre directement à la vie et aux contingences rencontrées au cours de ses déplacements. En subvertissant doucement les codes de comportement sociaux et en sabotant discrètement les normes acceptées sur la façon dont nous sommes censés interagir avec notre environnement, *everyday* cherche plutôt à se rapprocher du monde, révélant la beauté, la profondeur et la vulnérabilité de la situation humaine et les couches de sens et d'enchantement inhérentes à la vie quotidienne.

48. Voir Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles*, surtout la deuxième « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie » (« Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben », 1874). Sur l'anachronisme raisonné, voir Nicole Loraux, « Éloge de l'anachronisme en histoire », dans *Le genre humain*, n° 27, 1993, p. 23-39, repris dans *Les Voies traversières de Nicole Loraux. Une helléniste à la croisée des sciences sociales*, numéro commun *Espaces Temps Les Cahiers*, n° 87-88 et *CLIO, Histoire, Femmes et Sociétés*, 2005, p. 128-139 ; et Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000, et *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

49. Voir, sur la « tension spiralaire des temporalités » sur la scène contemporaine, Briand, 2015, cité n. 20.

50. Voir Florence Dupont, *L'Antiquité, territoire des écarts. Entretiens avec Pauline Colonna d'Istria & Sylvie*

Taussig, Paris, Albin Michel, *Itinéraires du savoir*, 2014, et François Jullien, *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*, Paris, Galilée, 2012.

51. Voir Michel Briand, « Le queer et le camp antiques : Pierre et Gilles, Trajal Harrell et Cy Twombly », dans Fabien Bièvre-Perrin et Élise Pampany (dir.), *Antiquipop. La référence à l'Antiquité dans la culture populaire contemporaine*, Lyon, Travaux de la MOM, 2018 [en ligne, URL : <https://books.openedition.org/momeditions/3350>].

52. Voir Michel Briand, « Un viol d'enfant, au théâtre de la cruauté. *Purgatorio* de Romeo Castellucci », dans Lydie Bodiou, Frédéric Chauvaud et Marie-José Grihom (dir.), *Les violences en famille. Histoire et actualités*, Paris, Hermann (« Psychanalyse en questions »), 2020, p. 113-135.

53. Ce néologisme me semble plus dynamique qu'« intersectionnalité », d'ailleurs malheureusement parfois prise dans un sens identitaire et statique. L'idée de multifactorialité et d'assemblage est aussi intéressante, voir Juliette Rennes, « Introduction. La chair des rapports sociaux », dans Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, La Découverte, 2016, par exemple p. 20-22.

54. Le site internet *pour un atlas des figures* est une plateforme collaborative pour la recherche et la création en art. Il édite des ressources théoriques et pratiques originales, dans la perspective d'une « approche figurale du geste et de l'image », pour la danse, les arts vivants et les arts visuels. Ce projet de recherche, conduit depuis 2010 par Mathieu Bouvier, artiste et chercheur, et Loïc Touzé, danseur et chorégraphe, a été produit en 2017 par La Manufacture, Lausanne – Hes.so, dans le cadre du programme « Le travail de la figure. Que donne à voir une danse ? »

55. Voir note 45.

56. Voir Tracy C. Davis (dir.), *The Cambridge Companion to Performance Studies*, 2008, p. 1-8, à propos d'images réflexives rappelant le « pas de côté » : « Introduction: the Pirouette, Detour, Revolution, Deflection, Deviation, Tack, and Yaw of the Performative Turn ».

57. Anne Teresa De Keersmaeker, Bojana Cvejić, *Carnets d'une chorégraphe : Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók*, Bruxelles, Fonds Mercator / Rosas, 2012.

58. Voir, par exemple, le discours intégral d'Amadou Hampâté Bâ, directeur de l'Institut scientifique du Mali à la commission des Programmes de l'UNESCO, le 1^{er} décembre 1960, dans lequel il souligne la nécessité de sauver le patrimoine oral qui risque de disparaître parce qu'il est conservé dans la mémoire des hommes qui meurent chaque jour, et demande à l'UNESCO d'inclure la préservation des traditions orales dans son programme de préservation du patrimoine (en ligne, URL : <https://www.ina.fr/audio/PHD86073514/discours-de-hamadou-hampate-ba-a-la-commission-afrique-de-l-unesco-audio.html>).

59. Johannes Odenthal, *Passagen: Der Tänzer Koffi Kôkô und die westafrikanische Philosophie des Vodun*, Berlin, Alexander Verlag, 2018, p. 180.

60. Michel Leiris, *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens des Gondar*, Paris, Plon, 1958. Sur ce texte, voir Irene Albers, Helmut Pfeiffer, « Der besessene Ethnologe und die Rituale des Schreibens:

Michel Leiris über den Zar-Kult in Äthiopien », dans Stefan Rieger, Schamma Schahadad, Manfred Weinberg (dir.), *Interkulturalität zwischen Inszenierung und Archiv*, Tübingen, G. Narr, 1999, p. 145 et suivantes. Hubert Fichte, *Psyche: Glossen, 1974-1978*, Gisela Lindemann, Torsten Teichert et Leonore Mau (éd.), Francfort, Fischer-Verlag, 2005 (partie d'un roman en 19 volumes : *Die Geschichte der Empfindlichkeit*).

61. Aby Warburg, *Le rituel du serpent : récit d'un voyage en pays pueblo*, Joseph Leo Koerner (intro) ; textes de Fritz Saxl (1930) et de Benedetta Cestelli Guidi, Sibylle Muller, Diane H. Bodart et Philip Guiton (trad. fr.), Paris, Macula, 2003.

62. Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren: Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Fribourg-en-Brigau, Rombach Verlag, 2013.

63. Sur ce dispositif, animé par L. Barré, et une large diversité de rapports entre performeur / observateur amateur et danse, voir Michel Briand (dir.), *Corps (in) croyables. Pratiques amateur en danse contemporaine*, Pantin, Centre national de la danse, 2017.

64. Voir aussi les travaux du Quatuor Albrecht Knust (D. Brun, A. Collod, S. Hecquet, C. Wavelet).

65. « [E]stratti d'archivio, interviste e scene [tratti da] Café Müller, La Sagra della Primavera, Kontakthof e Vollmond che la tecnica 3D permette di vedere per la prima volta quasi dall'interno, come se lo spettatore si trovasse sul palco insieme ai danzatori. Pina ci consegna una sequenza di movimenti, immagini, atmosfere, una memoria che continua a vivere nei corpi di chi questa esperienza ha contribuito [...] a crearla. » Gaia Clotilde Chernetich, « Pina di Wim Wenders. Il cinema che danza », 2016 [en ligne, URL : <https://www.teatrocritica.net/2016/03/pina-di-wim-wenders-il-cinema-che-danza/> (consulté le 19 avril 2020)] ; Susanne Franco, « Archivare il futuro. I lasciti di Pina Bausch e Merce Cunningham », dans *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, vol. 6, n° 5, 2014, p. 97-111 [en ligne, URL : <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/4701/4192> (consulté le 19 avril 2020)] ; Gaia Clotilde Chernetich, « Il corpo e la voce. Una prospettiva sulla reasmissione della memoria al Tanztheater Wuppertal Pina Bausch », dans Donatella Orecchia, Livia Cavaglieri (dir.), *Fonti orali e teatro. Memoria, storia, performance*, Bologne, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, 2018, p. 123-136 [en ligne, URL : <http://amsacta.unibo.it/5812/> (consulté le 19 avril 2020)].

66. Monda, 2019, cite n. 40, p. 974 [en ligne, URL : <https://www.siobhandaviesreplay.com/>; <http://inside-movementknowledge.net/context/background/capturing-intention/>; <http://motionbank.org/> (consulté le 19 avril 2020)]. Elisa Anzellotti, « Esperienze d'archivi. La questione della danza », dans *Unclosed*, vol. 5, n° 17, 2018 [en ligne, URL : <http://www.unclosed.eu/rubriche/action-gesture/danza-corpo-moto/207-esperienze-d-archivi.html> (consulté le 19 avril 2020)].

67. Les termes *Erlebnis* et *Erfahrung* désignent deux types d'expérience distinctes : *Erlebnis* renvoie à une dimension intérieure atemporelle ; il renferme la pluralité du vécu d'un homme, ses expériences non interprétées, contradictoires, incommunicables et intransmissibles. *Erfahrung* désigne, au contraire, une

expérience interprétée et accumulée dans le temps ; elle se déploie le long d'un axe chronologique avec un avant et un après ; elle peut être communiquée ; elle n'est pas seulement individuelle mais aussi collective et, dans sa lisibilité, elle appartient à l'histoire et à la mémoire d'une collectivité.

68. André Lepecki, « The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances », dans *Dance Research Journal*, vol. 42, n° 2, 2010, p. 28-48 ; Susanne Franco et Marina Nordera (dir.), *Ricordanze. Memorie in movimento e coreografie della storia*, Turin, UTET Università, 2010.

69. Roberto Giambrone, « Passo a due con la maschera. L'arte coreutica può essere virtuale o ha bisogno della fisicità dei corpi? Limiti sanitari e nuove soluzioni creative alimentano un dibattito sull'origine e la missione della disciplina: da Virgilio Sieni a Eugenio Barba », dans *Il Sole 24 Ore*, dimanche 3 mai 2020, p. XIII.

70. En ligne, URL : <http://www.fondazioneprada.org/project/atlandedelgesto/> : « Le projet est constitué de cinq actions – *Origine*, *Rituale* (*Rituel*), *Annuncio* (*Annonce*), *Gravità* (*Gravité*) et *Nudità* (*Nudité*) – qui, selon l'intention de Virgilio Sieni, "gènèrent toujours de nouvelles résonnances entre les planches de l'Atlas, où l'étude du fragment et des détails du corps déploie une enquête archéologique qui se mesure au présent". Au centre d'*Origine*, il y a le geste qui unit une mère et son fils dans une forme d'intimité, d'émotion et de beauté spécifique. Des duos de mères et d'enfants, âgés de 10 à 80 ans, formeront un paysage de gestes qui renvoient à une tradition artistique, explorant les concepts de genre et d'identité. Dans *Rituale* les corps créent une chorégraphie qui se déploie en fonction du passage et de la transmission de gestes et de dynamiques qui varient continuellement. *Annuncio* présente une chorégraphie horizontale dans laquelle les très lentes migrations d'"anges" conjuguent l'imperfection et la suspension à travers les gestes d'interprètes amateurs et de danseurs. Au centre de *Gravità* il y a le corps agi par d'autres corps et qui impulse à son tour le mouvement à d'autres corps. La danse incarne les équilibres entre les forces, en élaborant un dictionnaire d'exercices sur la gravité. Dans *Nudità* des postures et des gestes communs, comme s'agenouiller, s'asseoir ou se lever, composent une archive des mouvements les plus simples, des chorégraphies infinies inscrites dans les formes et les articulations des corps nus ». Voir aussi en ligne, URL : <https://www.no1.it/portfolio/prada-sieni/> (consulté le 12 avril 2020).

71. Salvatore Settis, Anna Anguissola, Davide Gasparotto (dir.), *Serial/Portable Classic. The Greek Canon and its Mutations*, cat. exp. (Milan, Fondation Prada, 2015), Milan, Progetto Prada Arte, 2015.

72. Voir le projet *Re: Rosas* sur le site de la compagnie (en ligne, URL : <https://www.rosasdanstrosas.be/accueil/>).

73. Voir notamment Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, (1997) 2000, par exemple, p. 61-241, sur les « outils » utiles à la description critique de la danse, et *Poétique de la danse contemporaine. La suite*, Bruxelles, Contredanse, 2007, où il s'agit surtout d'approcher la danse en termes de « modes de production ».

74. Parmi les différentes contributions dans Patrizia Veroli, Gianfranco Vinay (dir.), *Music-Dance: Sound and Motion in Contemporary Discourse*, Londres / New York, Routledge, 2018, voir en particulier celles de Susan Broadhurst, « Aesthetics, Neuroaesthetics and Embodiment: Theorising Performance and Technology », et d'Antonio Camurri, « Computational Models of Expressive Movement Qualities in Dance ». Natalia Gozzano, « Music and Dance. Sound and Motion in Contemporary Discourse and Practice. Un convegno alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia attraversa le arti performative », dans *Unclosed*, vol. 2, n° 8, 2015 [en ligne, URL : <http://www.unclosed.eu/rubriche/action-gesture/danza-corpo-moto/115-music-and-dance-sound-and-motion-in-contemporary-discourse-and-practice.html> (consulté le 20 avril 2020)]. Natalia Gozzano, 2016, cité n. 30 ; Natalia Gozzano, Marc Mounier-Kuhn, « Lo sguardo che muove. Una danza tra scultura e fotografia », dans *Unclosed*, vol. 6, n° 23, 2019 [en ligne, URL : <http://www.unclosed.eu/rubriche/action-gesture/danza-corpo-moto/277-lo-sguardo-che-muove.html> (consulté le 20 avril 2020)].

75. « Se il Novecento è stato il secolo che ha caratterizzato l'arte performativa per la ricerca sulla presenza dell'attore/mimo/danzatore/performer, il nuovo secolo si muove negli interstizi della sua assenza, sperimentando la poetica del vuoto. Tali esperienze sono il frutto di indagini profonde che hanno esplorato i concetti di: suspense [...]; stillness; empty structure [...]; dis-attachment [...]; così come il lavoro con la marionetta, sia essa analogica (Mimmo Cuticchio e Virgilio Sieni [...]) che digitale (Gibson-Martelli [...]); fino al punto di ispirare quelle riflessioni filosofiche che hanno teorizzato una danza che si muove senza un corpo [...] composta di codici matematici, o che guardano al corpo – piuttosto che come archivio [...] – nel suo divenire un anarchico [...]. Questo inevitabilmente ha portato alla scissione tra la coreografia e la danza, per natura arti sorelle ma molto diverse tra di loro, che nel nuovo millennio si allontanano per lasciar sopravvivere nel digitale l'idealizzazione di ciò che ieri potevamo pensare essere una danza. La coreografia acquisisce dunque una vita propria divenendo il canale in cui far confluire la multimodalità dei linguaggi tecnologici contemporanei. [...] Nell'era digitale il pensiero coreografico si digitalizza, il corpo del performer si fa evanescente, mentre quello dello spettatore inizia a muoversi concretamente. Il vuoto è spazio potenzialmente lì, per la relazione, per la decisione, per la scelta di essere e di agire. La necessità per l'artista è costituire lo spazio performativo come luogo per il risveglio dei sensi e l'incontro sociale. Prerogativa diviene dunque far sì che la fruizione dell'opera passi per un altro canale di relazione che non sia solo quello visivo, ma appunto coinvolga fisicamente l'individuo attraverso l'interazione e il movimento, simulando gli stessi meccanismi ricettivi e sensoriali che le tecnologie digitali innescano nel corpo attraverso l'utilizzo del computer e delle sue interfacce. » Monda, 2019, cité n. 40, p. 971, 973.

76. Stamatia Portanova, *Moving without a Body. Digital Philosophy and Choreographic Thoughts*, Cambridge Mass., The MIT Press, 2013 ; Maaïke Bleeker (dir.), *Transmission in Motion. The Technologizing of Dance*, Abingdon, Routledge, 2017 ; Vito Di Bernardi et Letizia

Gioia Monda (dir.), *Immaginare la danza. Corpi e visioni nell'era digitale*, Bologne, Piretti Editore, 2018 ; l'article documenté Monda, 2019, cité n. 40. Voir aussi *The Double Skin / Double Mind Interactive Installation* [en ligne, URL : <https://www.researchcatalogue.net/view/8247/8248> (consulté le 20 avril 2020)].

77. Louppe, (1997) 2000, cité n. 70 ; Foster, 2011, cité n. 21 ; Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2004 et *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*, Londres / New York, Routledge, 2005.

78. Voir Nicole Topin, « L'Analyse du Mouvement Dansé, une danse du regard : l'enseignement d'Hubert Godard », dans *Nouvelles de Danse*, « Incorporer », n° 46/47, 2001, p. 1-9, et Hubert Godard, « Le geste et sa perception », dans Marcelle Michel et Isabelle Ginot, *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1995, p. 224-229.

79. Marsyas (*Revue de Pédagogie musicale et chorégraphique*), n° 30, juin 1994, p. 72.

80. Judith Butler, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005 [éd. orig. : *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Londres / New York, Routledge, 1990].