

Faculté de philosophie, arts et lettres

Le corps dansant

Vers une phénoménologie de la proprioception

Auteur : Léonore Le Clef

Promoteur(s) : Marc Maesschalck

Année académique 2019-2020

Master en philosophie à finalité approfondie

Faculté de philosophie, arts et lettres

Le corps dansant

Vers une phénoménologie de la proprioception

Auteur : Léonore Le Clef

Promoteur(s) : Marc Maesschalck

Année académique 2019-2020

Master en philosophie à finalité approfondie

Merci à mon promoteur Marc Maesschalck pour sa précieuse aide apportée à la mise en forme de ce projet lorsqu'il n'en était encore qu'à sa genèse.

Merci, depuis lors, pour la confiance qu'il m'a accordée, ainsi que pour ses conseils qui ont eu le don de me mener plus loin.

Merci aux professeurs de philosophie dont j'ai croisé la route au fil de ce master. En me permettant de tirer le corps sur le terrain de leurs enseignements, ils ont enrichi ma réflexion de ces multiples biais.

Merci à mon père, mon premier interlocuteur.

Merci à mes éternels relecteurs, à qui je dois beaucoup.

Table des matières

Table des matières	5
Table des sigles	6
Introduction	8
Chapitre 1 : Corps pensant	21
1.1. Corps-langage	21
1.2. Résistances au corps – résistance du corps	33
1.3. Lâcher-prise	46
Chapitre 2 : Corps sentant	59
2.1. Le visible – Espace vécu	60
2.2. L’audible – Temps vécu	69
2.3. Le sens interne – Proprioception	80
Chapitre 3 : Corps dansant	95
3.1. Le corps et le monde	96
3.2. Le corps et le soi	107
3.3. Trans-formation	118
Conclusion	130
Bibliographie	134
1. Livres et articles :	134
2. Notes de cours	136
3. Entrevues	137

Table des sigles

- AA : F. ROGOZINSKY, *Guérir la vie. La passion d'Antonin Artaud*, Paris, 2011.
- AD : A. GODFROY, « L'Arbre et la Danse : histoire d'une greffe épineuse entre image de la réception et réalité du corps dansant », in *Le Modèle végétal dans l'imaginaire contemporain*, Strasbourg, 2014.
- BO : P. CHABOT, *Global Burn-out*, Paris, 2013.
- CE : E. ŞAN, « Corporéité et existence : Patočka, Merleau-Ponty, Maine de Biran », in *Studia Phaenomenologica*, vol. 12, 2012.
- CO : A. GODFROY, « Les dessous du corps-objet : une pratique du tact », in *Corps-Objet-Image*, 1, 2015.
- DE : F. PIEROBON, « Danser, comme pour sortir de l'écriture », in *Salomé ou la tragédie du regard*, Paris, 2009.
- DP : A. GODFROY, *Danse et poésie : le pli du mouvement dans l'écriture*, Paris, 2015.
- EC : C. PUJADE-RENAUD, *Expression corporelle, langage du silence*, Paris, 1974.
- ED : P. VALÉRY, *Eupalinos, l'âme et la danse, dialogue de l'arbre*, Paris, 1983.
- EK : C. LEROY, « Empathie kinesthésique, danse-contact-improvisation et danse-théâtre », in *Staps*, vol. 102, 2013, n° 4.
- IP : R. GÉLY, « Imaginaire, perception, incarnation. Exercice phénoménologique à partir de Merleau-Ponty, Henry et Sartre », in *Anthropologie et philosophie sociale*, Bruxelles, 2012.
- LC : M. RICHIR, *Le corps. Essai sur l'intériorité*, Paris, 1993.
- ND : A. BOISSIÈRE, *Chanter, Narrer, Danser : contribution à une philosophie du sentir*, Sampzon, 2016.
- PD : P. VALÉRY, « Philosophie de la danse », dans *Œuvres I, Variété*, Paris, 1957.
- PC : F. BRAUNSTEIN & J-F. PÉPIN, *La place du corps dans la culture occidentale*, Paris, 1999.
- SA : B. B. COHEN, *Sensing, Feeling, and Action. The experiential anatomy of Body-Mind Centering*, Berkeley, 1993; trad. de l'angl. par M. Boucon, Bruxelles, 2003.
- SB : M. DUPUIS, « À propos du sentiment biranien de l'existence », in *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 103, 2005.
- SD : A. GODFROY, « Le silence et la danse au XXe siècle : d'un désaccord avec la musique à la musicalité des corps », in *Écriture et silence au XXe siècle*, Strasbourg, 2010.
- SH : O. LEBEDEV, « Le sentir au-delà de l'homme. L'unité du sentant et du senti dans l'expérience de l'art », in *Les Lettres Romanes*, Volume 72, 2018, n° 3-4.
- SI : B. FORMIS, « Un Soi-Inachevé, pour une phénoménologie esthétique du corps en mouvement », in *ALTER*, 2007, n°15.
- SS : C. THÉRIEN, « Valéry et le statut « poétique » des sollicitations formelles de la sensibilité », in *Les Études philosophiques*, vol. 62, 2002, n° 3.
- TC : E. BALLANFAT, *La traversée du corps. Regard philosophique sur la danse*, Paris, 2015.
- VP : R. GÉLY, « De la vulnérabilité originaire de la vie perceptive à l'événementialité du sens : Réflexions à partir de Merleau-Ponty », in *Bulletin d'analyse phénoménologique*, vol. 6, 2010.

Introduction

Faisons l'exercice de considérer le corps comme excédant ses limites proprement physiques. Si on œuvre à l'investiguer par le biais de son langage propre, sous quelle lumière nouvelle le découvririons-nous ? Par ce présent travail, nous aspirons à en apprendre davantage sur et à partir du corps. Partant du constat d'un retrait du corps dans l'actuelle société occidentale, il s'agira de réinvestir ce-dernier de ses capacités quant au domaine de la pensée, au domaine du *sentir*, et à celui de la présence au monde et à soi. Ainsi, le corps simplement physique se muera en un corps pensant, sentant et dansant tout à la fois. La question du rapport mutuel de la corporéité et de la connaissance conceptuelle est au cœur de la considération du corps comme pensant. La « pensée » du corps prendrait une forme autre que celle que constitue l'examen rationnel, elle se donnerait dans le clair-obscur du domaine du *sentir*. La question du vécu de ce corps implique de définir le *sentir* à l'aune des autres sens, classiquement listés au nombre de cinq ; elle nous permettra d'enrichir la conception de corps pensant de celle de corps sentant. Cette sensation du corps vécu se donnerait par et dans le mouvement, pris également en son sens le plus large ; cette question de la motion nous permettra de compléter d'une dimension mouvante - celle du corps dansant - le dessin du corps esquissé jusque-là. Il s'agira alors de se demander ce qui émane d'une telle conception élargie de la corporéité ? Le corps pensant-sentant-dansant s'appréhende à la première personne. Non plus plasticité à percevoir, le corps vécu constitue une corporéité vécue comme *soi* : la conscience de soi comme corps.

Voilà donc le chantier que ce présent travail se propose d'entreprendre. Cette réflexion s'origine dans une expérience personnelle ayant fait l'objet d'un précédent écrit, il y a quelques années, intitulé « La création théâtrale collective à la Troupe du Possible : le sens perdu et retrouvé ». Cette épreuve, pleinement physique, d'une pratique de danse-

théâtre au sein d'une troupe particulière a donné naissance à cette ébauche de développement, qui a eu le don d'ouvrir notre pensée à la question de l'*être-son-corps*. Cette troupe, dénommée « du Possible » par ses participants, a cela de particulier de mélanger des individus issus de tous « horizons psychiques » autour du seul principe créateur. Créer, ensemble, des pièces faisant la part belle à l'absurde, détachées de tout langage « sensé », et cela principalement en engageant son corps et les impressions que celui-ci est à même de fournir à la conscience, lorsque l'état dans lequel on œuvre à se mettre le lui permet – état de *lâcher-prise*. L'on entrevoit ici les enjeux « humains » que soulèvent cette question touchant aux places accordées à la corporéité et à la cérébralité, à la place accordée à l'individu en tant que plus ou moins in-corporé dans une communauté humaine englobante et normée, à la manière dont cet individu se rapporte au monde, à autrui et à lui-même – à son « for intérieur ». Ces enjeux d'ordres multiples pourraient être abordés via différentes disciplines. La philosophie nous permet de toucher au fond de cette question du corps en englobant ses aspects sociologiques et psychologiques, entre autres, tant qu'elle ne se conçoit pas strictement comme une production théorico-conceptuelle régie par la logique analytique. Nous revendiquons plutôt le caractère philosophique de notre questionnement et de notre démarche en tant que pratique incluant et participant du corps. Plus précisément, nous entreprendrons de déployer notre recherche par le biais d'une approche phénoménologique qui œuvre à incorporer les pensées dont elle se saisit à partir et au plus près du vécu de ce sur quoi elles portent. Concrètement, de cette conception globale découle la forme que prendra notre méthode d'investigation, qui pourrait se dire « poético-phénoménologique » ou encore « phénoméno-proprioceptive » : une *phénoménologie de la proprioception* faisant la part belle à l'intuition que nous entreverrons comme cette forme de connaissance propre au corps pensant. Les penseurs référents mobilisés au fil de cet écrit sont issus d'horizons divers, ils sont philosophes, auteurs, praticiens, danseurs, poètes aussi. Leur dénominateur commun

se révèle dans cette volonté de rester au plus proche du corps vécu, car leurs intuitions, comme les nôtres, s'y fondent. Là, se puise le matériau brut chargeant ces mots qui lui donneront corps. Ces mots nous seront très précieux. Il nous faudra penser à même le corps, donc, mais sans tomber dans le travers inverse qui impliquerait de faire fi du potentiel que porte l'écriture philosophico-conceptuelle. Bien que la logique propre à cette dernière n'ait pas été le maître guide de la rédaction de ce travail, elle nous est pourtant cruciale pour engager autrui dans nos pensées. Elle en révèle la structure, qui est tant le fruit de liens intuitifs, d'associations de pensées, que le résultat d'un plan dessiné, un fil tissé, organisant les divers éléments mobilisés. En trois parties, nous « épaissirons » peu à peu ce corps d'abord pensant – un corps-langage – ensuite, sentant – dont le *sentir* constitue la modalité de connaissance et d'être au monde – enfin, dansant – s'inscrivant, par cette motricité, à même le monde et le « for intérieur ».

La partie première de ce travail a pour titre le *corps pensant*. Une conception du corps comme non réduit à sa dimension objectale physique implique, d'entrée de jeu, de rejouer cette dualité consacrant un face-à-face entre le corps et la connaissance strictement rationnelle. Nous postulons que le corps constitue une modalité de connaissance, une voie d'accès à une dimension profonde encore énigmatique que l'épure intellectuelle ne saurait appréhender. Ce postulat, il s'agira de le fonder en trois temps. D'abord, questionnons le corps-langage, le corps comme présent à la pensée, une pensée incarnée. Ensuite, il s'agira de faire un « état des lieux » du corps occidental. Le constat d'une résistance *au* corps sera posé, suivi d'une réflexion sur les conséquences que ce retrait corporel engendre, conséquences que nous caractériseront de résistance *du* corps. Nous pourrons alors esquisser une première ébauche de cet état propre au mode de connaissance corporel, un état que nous nommons *lâcher-prise*.

Le chapitre premier prendra la forme d'un état de la question sur les liens unissant le corps et la pensée en mobilisant, une première fois, ces auteurs phénoménologues, poètes, philosophes et praticiens du mouvement qui se consacrent au corps-langage, au corps source du langage. Maine de Biran et Paul Valéry, réinterprété par Claude Thérien¹, nous mèneront à concevoir la sensibilité, non plus opposée au domaine rationnel, comme source des mots – une source corporelle. Cet autre modalité d'accès à la connaissance se déploie dans l'obscurité, l'intuition poétique signifierait autrement. Les philosophes Frank Pierobon² et Anne Boissière³ nous permettront de préciser cette modalité autre en distinguant le langage informationnel d'un langage riche de rythmicité, de musicalité, de ce qui fait de la narration une parole vivante. Les approches scripturales de praticiennes-auteures telles que Claude Pujade-Renaud⁴ et Bonnie Bainbridge Cohen⁵ illustrent cette tentative de fixer, par les mots, plus que de l'information, d'œuvrer à créer une écriture physique. Au sujet d'une écriture *kinesthésique*, Alice Godfroy⁶ mobilise l'œuvre poétique d'Henri Michaux qui ambitionne de rendre visible une dimension infra-langagière mouvante, une expérience vibratoire interne. À l'instar de cette écriture, la poésie graphique d'Antonin Artaud prend la forme d'une lutte corporelle contre la fixation inerte de la pensée. À la lumière des mises en garde de ce poète-philosophe s'opposant à la

¹ Claude Thérien est professeur d'esthétique et philosophie au sein du département de la philosophie et des arts de l'Université du Québec à Trois-Rivières.

² Philosophe français enseignant à l'Institut des hautes études des communications sociales à Bruxelles, Frank Pierobon écrit également sur le théâtre en dramaturge.

³ Anne Boissière est professeure dans le département arts de l'Université de Lille et membre du Centre d'Étude des Arts Contemporains (CEAC).

⁴ Enseignante au département des sciences de l'éducation à l'Université Paris VIII, Claude Pujade-Renaud se consacre à l'écriture après avoir étudié la danse contemporaine à Paris, Londres et New-York.

⁵ Danseuse, thérapeute en neurodéveloppement et ergothérapeute américaine, Bonnie Bainbridge Cohen fonde une approche thérapeutique du mouvement corporel nommée le *Body-Mind Centering*.

⁶ Professeure de Lettres modernes à l'Université de Strasbourg, maîtresse de conférences en danse à l'Université Côte d'Azur, Alice Godfroy oscille entre danse et poésie en vue d'une poétique de la danse.

philosophie, et à l'aune de la *philosophie de la danse* que nous propose Elsa Ballanfat⁷, il nous faudra sonder la question méthodologique du comment dire le corps sans l'amputer ni passer à côté ?

Si la pensée est à considérer en continuité de l'expérience du corps, comment comprendre l'autonomie dont elle semble jouir vis-à-vis de sa prétendue source ? Loin de l'y voir liée, nous posons le constat du retrait du corps qui trouvera écho dans les mots de nos auteurs référents. Le chapitre deux de cette partie dédiée au corps pensant se propose d'aborder cette question de la place du corps dans la société occidentale et de la conception qui y est véhiculée. Nous le ferons, d'abord, via la relecture historique que proposent à ce sujet Florence Braunstein et Jean-François Pépin. Ce voyage historique n'en est pas moins critique, les auteurs déplorant ce phénomène d'objectivation qu'ils constatent à l'époque contemporaine, réduisant le corps à une vitrine plastique, un corps-instrument. Cette résistance au corps a cours, de manière similaire, dans le domaine des sciences positives comme dans le système éducatif. Nous investiguerons les conceptions du corps véhiculées dans ces deux champs particuliers à l'aune de la pensée de Marc Richir sur l'institution symbolique du corps, ainsi que de celle de Claude Pujade-Renaud sur la place du corps à l'école. La pédagogue conclut que même dans le cadre du cours d'éducation physique, le corps se trouve amputé de sa dimension pleinement vivante. Le corps-langage ne serait pas plus libéré dans le domaine de la danse, pourtant paradigmatique de l'expression du corps, du moins pas avant la révolution qu'opèrent les précurseurs de la danse contemporaine. Corollaire de cette résistance généralisée *au* corps, il nous faudra mettre en lumière le phénomène de résistance *du* corps que nous caractérisons comme un affaiblissement du *sentir*.

⁷ Elsa Ballanfat est docteure en philosophie à l'université Paris IV-Sorbonne, spécialisée en esthétique et métaphysique, diplômée de l'EAT de danse contemporaine et professeure de Vinyasa yoga.

L'individu coupé de sa pleine et entière dimension corporelle se trouve aliéné. Ce phénomène d'aliénation, nous le cernerons à la lumière du phénomène d'adaptation. L'homme pratique que nous présente Paul Valéry, entre autres, souffrirait de se rendre adapté au monde pratique. Plus avant, Pascal Chabot nous invite à appréhender ce phénomène d'adaptation dans le contexte de la société contemporaine via le concept de sur-adaptation, qu'il déploie dans son ouvrage consacré à cette maladie civilisationnelle que constitue le *burn-out*. Nous constaterons, à la lumière de cette analyse, que l'aliénation de l'individu prend la forme d'un vide, d'un manque, de la perte d'une dimension de soi. Voilà ce que nous caractérisons de résistance *du* corps souffrant. Le philosophe Raphaël Gély nous permettra de lier ce sentiment de vide à la corporéité grâce à sa pensée sur l'*affectibilité* profonde des individus. Se laisser ébranler par le monde, le sentir, voilà ce qui manquerait au mélancolique. Un affaiblissement du sentir qu'Antonin Artaud vivait à même son corps durant ces épisodes de neurasthénie qui lui ont douloureusement permis de formuler cette épreuve du vide... Appréhender les effets délétères de ce retrait du corps nous conduit à postuler qu'une libération du corps est désormais nécessaire. Le corps qui retrouve voix au chapitre devient la voie de sortie du vide aliénant et la voie d'accès à un état alternatif en prise avec le domaine du *sentir*.

Cet état alternatif, il s'agira de le cerner plus avant dans le cadre du troisième chapitre de ce travail, dont le titre « lâcher-prise » réfère à cette manière alternative d'être au monde qui accorde davantage de place au corps. Partant d'une citation de Paul Valéry, au sujet de cet état d'ivresse que nous permettrait de vivre notre corps mû, nous distinguerons, comme l'auteur le fait dans son entreprise de définition d'une esthétique poétique, l'ordre du *faire* de celui du *sentir*. Il s'agira de révéler le pouvoir d'action de la sensibilité via la lecture de l'esthétique valérienne qu'opère Claude Thérien. Nous délaisserons ensuite l'ordre du faire pour nous concentrer sur l'ordre du *sentir*. Afin de le cerner plus clairement, nous mobiliserons la définition par la négative qu'en

propose Anne Boissière. La conclusion que la philosophe en tire sera d'une grande importance à ce stade du déroulement de notre pensée. Elle nous permettra de commencer à définir la corporéité comme un mode d'existence, qui a cela de spécifique que l'existence y est considérée comme corporelle. Cela, nous l'inférerons d'une analyse sur les implications réciproques du corps et de l'existence qu'Emre Şan mène sur base des pensées de Maurice Merleau-Ponty et de Jan Patočka. Afin d'illustrer cette philosophie de l'incarnation en se fondant plus avant dans le corps, nous nous intéresserons à cette pratique particulière qu'est la danse *Contact Improvisation*. Christine Leroy⁸ en établit une analyse particulièrement enrichissante à partir du concept d'*empathie kinesthésique*. L'état impliqué par cette pratique improvisée nécessite de se défaire d'une posture volontariste toute mentalisée. Il s'agira à ce stade d'investiguer l'intuition, cet élan corporel, cette *rêverie* - via un passage par Jean-Jacques Rousseau et Michel Dupuis - comme paradigme de cet état de lâcher-prise. Bien que la rêverie semble consacrer un état de passivité extrême, nous viserons à déceler la place du mouvement dans cet état fertile qui seul permet d'accéder au *royaume du pathique* qu'Alice Godfroy nous permettra d'entrevoir. Le corps pensant que nous investiguons dans cette première partie s'en trouvera dès lors chargé d'un rôle, celui d'être le médium d'accès à un autre mode de connaissance, et même à un autre mode d'être au monde, un mode qui consacre pleinement le domaine du *sentir* qu'il nous faudra alors définir plus clairement.

Épaissir le corps d'une dimension qui se révèle, à l'aune des acquis de la première partie de ce travail, être sa modalité propre – celle du *sentir* interne – nécessite d'entreprendre une analyse des sens. Partant du constat que les tentatives de définition de ce sens interne difficilement accessible font la part belle aux métaphores

⁸ Danseuse et philosophe, Christine Leroy réalisa un doctorat en Esthétiques et Sciences de l'Art à l'Université Paris I où elle est désormais chargée de cours en philosophie esthétique.

appartenant aux domaines des sens « classiques », répertoriés au nombre de cinq, nous allons explorer spécifiquement les sens de la vue et de l'ouïe en vue d'en venir au *sentir proprioceptif*. Le visible et l'audible constitueront des points de départ pour une analyse phénoménologique de l'espace et du temps qui nous permettront de fonder nos développements sur le vécu interne du corps sentant.

Le chapitre quatre de ce travail est dédié à la logique du visible, que l'on couplera à une réflexion sur l'espace. Cette association s'explique par une distinction qui se dessine dans notre recherche du sens interne : celle séparant le dehors du dedans. L'espace objectif, visible, est appréhendé en tant qu'un « lieu » invitant à porter le regard vers le dehors. Selon cette conception perceptive, le corps est une forme. À l'opposé, nous postulons un espace vécu, appréhendé par une *vision sensible*, dirigée vers le dedans. Selon cette conception motrice, le corps est une force. Voilà ce qui nous mène à aborder, dans un premier temps, les interactions entre le champ perceptif et le champ moteur du point de vue de la phénoménologie. Nous mobiliserons Raphaël Gély pour développer cette pensée des *formes* et des *forces* au sujet du *percevoir* et du *se mouvoir*. Dans cette même veine, Barbara Formis⁹ nous permettra de questionner l'extériorité de l'espace par la lecture merleau-pontienne qu'elle opère afin de postuler un espace vécu à même le corps en mouvement. Ces considérations phénoménologiques nous ouvriront à l'idée d'une *perception somatique*, et seront en cela rejointes par les mots de nos auteurs référents qui intuitionnent cette thématique de manière similaire. Nous analyserons alors la question du *regard* par la pensée qu'en développe Alice Godfroy : tournés vers l'intérieur, les sens classiques permettraient une attention portée aux mouvements du dedans. Mais Bonnie Bainbridge Cohen nous met en garde : il ne s'agit pas pour autant de se couper des informations externes, sous

⁹ Barbara Formis est docteure en philosophie de l'Université Paris I. Maîtresse de conférences à l'école des arts de la Sorbonne, la philosophe développe un « Laboratoire » dédié au geste effectif des corps dans le champ artistique.

peine d'en avoir la tête « traînante », mais plutôt de développer une attention multidirectionnelle. Cette attention spécifique participe de cet état particulier que le corps pensant implique. Paul Valéry nous permettra d'amener de la clarté sur cet état alternatif dans lequel « se trouve » le danseur, état qu'il dépeint en mobilisant des termes tant spatialisant que temporalisant. La *vision sensible* au cœur des analyses de ce chapitre prend d'ailleurs la forme d'une *écoute*, ou du moins se trouve caractérisée comme telle à plusieurs reprises. Il nous faudra donc, à ce stade, flouter la distinction classique séparant les sens de la vue et de l'ouïe, et investiguer la logique de l'audible de manière similaire à celle qui nous permet de mieux cerner la logique du visible.

Cela constituera l'objet de notre chapitre cinq. La porte d'entrée de cette analyse du temps vécu sera la musique, ce vecteur de sensations. C'est bien la dimension vivante de l'expérience musicale qui nous intéresse. Particulièrement, l'on s'attachera à investiguer la question du rythme musical, en tant qu'il a ce pouvoir de mouvoir le corps sentant et en tant qu'il consacre une durée propre à l'expérience musicale ; durée qui nous permettra l'analyse du temps vécu. Ce chapitre a pour fondement principal la philosophie du *sentir* que Anne Boissière développe sur base de l'expérience musicale, précisément. La philosophe mobilise à cette fin une série de penseurs et praticiens qui enrichiront nos analyses : Bergson et sa conception de la durée nous permettra d'investiguer la question du temps vécu, la pensée de la rythmicité d'Ansermet et Court invite à caractériser le rythme musical comme toujours déjà en prise avec le corps, la *Rythmique* de Dalcroze nous mènera à réintroduire la question de l'espace à même celle du temps. Au sujet du rythme, toujours, nous mobiliserons la pensée straussienne de la *tonicité*, que Gély complémente d'une pensée maldinienne de la *crise*. À l'aune de cette conception élargie de ce que l'expérience musicale a de vivant, nous devons réintroduire la question de la danse et, plus particulièrement, la question des rapports unissant l'art de la danse à celui de la musique. Ce qui nous mènera à la question de l'écriture musicale : source d'inspiration pour la danse, ou rationalisation

de la musique l'éloignant du domaine vivant du corps ? À ce sujet, nous considérerons la place que la chorégraphe Anne Teresa de Keersmaecker accorde à la musique dans ses créations chorégraphiques, attentive au risque d'assujettir un art à l'autre. La danse contemporaine, au XXe siècle, cherchera son autonomie en s'astreignant à danser en silence afin de trouver à même le corps la source motrice de son mouvement. Dès lors, la question se pose de savoir qu'est-ce qui meut le corps ? Nous postulerons à ce stade, en guise de réponse à cette question, la faculté motrice du corps sentant senti.

Le chapitre six aura pour objet la définition du sens physique au cœur de la question du *sentir*. Si les nombreuses métaphores empruntant des images aux champs du visible et de l'audible en vue d'approcher ce sens interne révèlent bien l'obscurité propre à ce dernier, comment pouvons-nous espérer le définir ? Il s'agira de tenter de le cerner par notre approche poético-phénoménologique en mobilisant des termes physiologiques et en œuvrant simultanément à en cerner le domaine propre, celui du *pathique*. Pour ce faire, nous commencerons par visiter divers systèmes de pensées développés autour de ce thème du *sentir*. Celui de Marc Richir, premièrement, qui nous permettra d'y voir plus clair au sujet des sensations, des affections, de l'affectivité générale, des passions et enfin des pensées - ces déterminations de la *philosophie du vivre incarné* que développe le philosophe. Viendra ensuite la vision de Claude Thérien qui, opérant une lecture de la définition valérienne de l'esthétique, nous permettra de cerner plus avant ce qu'est la sensibilité grâce, notamment, à la distinction établie entre sensibilité formelle et sensibilité fonctionnelle. Aussi, la pensée de Straus sera abordée en vue d'établir un lien entre le *pathique* et la motricité, entre la danse et le *sentir*. Anne Boissière attirera notre attention sur la façon du sentir plus que sur son contenu ; ce qu'il s'agira dès lors de cerner ne sera pas *ce qui* est donné, mais le *comment* il est donné. À cette fin, nous analyserons la question de la relation du spectateur à l'œuvre d'art en tant que fondée, elle aussi, sur un sentir. Dans la forme d'art particulière que constitue la danse *Contact Improvisation*, ce sentir se mue en une empathie toute

kinesthésique. Cette pratique, bien connue du danseur Steve Paxton, lui inspire le concept de *vision périphérique* sur lequel nous baserons ce postulat appelant nos développements ultérieurs : l'attention multidirectionnelle propre au corps dansant est ce qui permet une présence simultanée au monde extérieur et au for intérieur.

Ces considérations nous mèneront à la troisième partie de ce travail, partie qui se consacre à l'élaboration d'une *phénoménologie du corps dansant*. Il va s'agir d'explicitier les implications de ce mode d'être que l'on œuvre peu à peu à définir : le corps dansant. En trois temps, nous allons investiguer la présence que cette modalité corporelle implique vis-à-vis du monde, du soi, et du for intérieur.

Le chapitre sept se consacre à la question de l'inscription du sujet dans le monde. À partir des intuitions que les auteurs-référents qui nous animent dévoilent au sujet de ce mode particulier d'être-au-monde, nous allons opérer une analyse davantage phénoménologique en tant qu'elle mobilise les philosophies d'auteurs se réclamant de cette discipline. La pensée existentielle du corps que Jan Patočka développe sera le fondement de ce chapitre. Pensant l'existence comme mouvement, et distinguant la corporéité substantielle de la corporéité vécue, le philosophe tchèque place le corps au centre de sa pensée qui inspirera Renaud Barbaras. Nous nous appliquerons à suivre l'évolution de la philosophie que ce dernier élabore autour du corps, à partir de sa lecture critique de Patočka en 2011 jusqu'à la philosophie de l'appartenance qu'il déploie dans le cadre de la Chair Mercier 2019. Il s'agira de préciser les concepts d'*affectivité*, de *corporéité* et de *motricité*, entre beaucoup d'autres, afin de comprendre la place du corps dans l'édification que Barbaras opère autour de la question du mode d'être au monde de l'étant, de son *existence* qui se fera *appartenance*. Enfin, face à l'élaboration conceptuelle déployée par le philosophe dans le cadre de la Chair Mercier intitulée *L'appartenance, vers une théorie de la chaire*,

nous nous questionnerons sur cette manière de dire le corps vécu. Ne s'en trouve-t-il pas amputé d'une dimension qui lui est pourtant toute spécifique ?

Le corps dansant, en tant que mode corporel d'être au monde, a intimement trait au sentiment de l'existence propre. Le chapitre huit de ce travail resserrera l'angle de notre recherche, la faisant ainsi passer d'une réflexion globale sur le *sentir* à une investigation spécifique du *se sentir*. À l'instar du parallèle que nous avons établi, dans le cadre de notre analyse du sens interne proprioceptif, entre le *sentir* de l'expérience artistique et le *sentir* propre au corps sentant, nous prendrons comme point de départ de notre recherche sur le *se sentir* propre au corps dansant la définition de soi qu'implique l'expérience esthétique. Cela, nous l'entreprendrons à la lumière de l'*herméneutique individuelle de l'expérience esthétique* que propose Claude Thérien. Il s'agira ensuite d'investiguer le thème de la conscience de soi tel qu'abordé par les phénoménologues Maine de Biran et, à sa suite, Jan Patočka. Cela nous permettra, d'abord, de mettre en exergue la dimension corporelle du sentiment de soi, et, ensuite, de réintroduire la *motricité* via la définition du soi comme mouvement. Guidés par Barbara Formis, il nous faudra alors aborder la question de l'univocité de l'expérience du « je », en tant qu'éparse et pourtant unifiée sous le sentiment de soi. Ces développements phénoménologiques auront ensuite à être enrichis de l'apport de nos philosophes-praticiennes de la danse, afin de mettre en lumière cette conscience comme se révélant être, dans la danse, une conscience de soi *comme corps*.

Le corps que nous œuvrons à reconstituer au fil de ce travail gagne une ultime épaisseur à ce stade final. *Se sentir soi comme corps* implique de poser le corps dansant en synonyme du *soi*, le sentiment global de soi ne peut alors plus se distinguer du sentiment du corps dansant. Reste une question clef à mettre au clair : cette conception élargie du corps implique que, dansant, il génère une présence incarnée au monde et au soi – incarnant le monde et le soi ? – qu'engendre donc cette présence profonde et

simultanée au dehors et au dedans ? Notre ultime chapitre se consacrera à la question des implications profondes de cet état de corporéité que nous postulons être vecteur de transformations. Pour ce faire, il nous faudra d'abord revenir sur le fondement du triptyque que nous déployons sur et à partir du corps : la danse. Qu'elle soit majuscule dans les écrits de Valéry, originaire dans ceux de Gély, ou abstraite et virtuelle chez Godfroy, cette danse du corps est libératrice. La lutte d'Antonin Artaud pour un *corps sans organe* illustre un possible *devenir-corps*, première transformation que nous investiguerons. Au-delà de la transformation du corps, la transformation globale de ce qui l'excède. Celle du *sentir*, aussi, qui se voit aiguïté par le mouvement qu'il aiguise en retour. Il s'agira de cerner le plus distinctement possible ce passage créant un pont inédit entre le for intérieur tapi dans l'obscurité de nos profondeurs et la surface illuminée qui consacre la visibilité de la danse du corps. Ainsi, nous postulerons que la proprioception opère ce passage entre la source profonde du mouvement et sa concrétisation dans la danse. Nous pourrions alors conclure que le *corps dansant*, celui qui a en propre le domaine du *sentir*, du *se sentir*, constitue tant la source du mouvement que le médium qui le concrétise : le corps dansant *se* meut.

Voilà donc le programme de cet écrit que nous espérons pouvoir déployer en préservant une cohérence du fond et de la forme. Car il nous tient à cœur de plonger dans le corps dansant par la voie que nous avons entrevue comme celle qui lui correspond en propre, celle que constitue une *phénoménologie de la proprioception*.

Chapitre 1 : Corps pensant

La forme que va prendre le développement de notre pensée dans ce présent travail repose sur une conception générale de la corporéité, conception qu'il nous paraît opportun de contextualiser en guise d'entrée en matière. Nous voulons commencer par aborder le corps du point de vue qui lui est souvent opposé, celui de la pensée. Le corps signifie, il représente aussi, mais constitue-t-il un langage ? Selon quelles modalités ? Est-on prêt à le reconnaître comme tel ? À lui laisser voix au chapitre ? Dans un premier temps, nous aborderons ce thème classique du grand duel tant rejoué entre la raison et le sentiment afin de pressentir l'existence d'un accès spécifiquement corporel à la connaissance. Ensuite, nous ferons un détour critique sur la place accordée au corps dans la société qui est la nôtre, et sur l'impact qu'une telle conception engendre sur les individus qui la composent. Finalement, il s'agira d'entrevoir un autre mode possible, celui qui consacre le corps comme voie, obscure mais fertile, menant au « royaume du sentir » encore énigmatique à ce stade...

1.1. Corps-langage

Nous consacrons donc cette première partie à la question du corps conscient, et même pensant, bien que la pensée soit plutôt logée dans la tête selon la vision générale la plus communément admise actuellement en occident. La pensée se penserait incorporelle¹⁰. Afin de cerner cette affirmation, nous aborderons dans un premier temps la question de ce couple qui peut prendre de nombreux noms. Raison et sentiment chez Maine de Biran, de qui nous retiendrons ici la question du clair-obscur ;

¹⁰ Thèse développée par Marc Richir dans son essai dédié au corps, sur laquelle nous reviendrons dans le courant de cette première partie. Marc Richir, *Le corps, Essai sur l'intériorité*, Hatier, Paris, 1983, Coll. « Optiques Philosophie ». Dorénavant cité *LC*.

intelligence et sensibilité chez Paul Valéry et dans la lecture qu'en propose Claude Thérien ; musicalité et information dans un écrit de Frank Pierobon, qu'Anne Boissière rejoint par sa réflexion sur la narration comme parole vivante. Ces premiers développements nous permettront d'entrevoir la possibilité de considérer l'écriture de manière élargie, comme l'illustrent les démarches de Claude Pujade-Renaud et de Bonnie Bainbridge Cohen. Différents auteurs que nous mobilisons au fil de ce travail s'intéressent à l'écriture physique, une écriture corporelle qu'Alice Godfroy nommera « écriture kinesthésique » en renvoyant à la manière d'œuvrer d'Henri Michaux, qu'elle aborde dans son ouvrage sur la danse et la poésie¹¹. Cette écriture du corps, vivante et mouvante, Antonin Artaud l'oppose à l'archive, cette mort de la pensée. Cet « acteur de l'écriture »¹² proclame sa haine de la philosophie et de ses concepts vides. Toucher à la pensée de cet auteur, dans un travail académique en philosophie, n'est-ce pas dès lors lui faire violence ? N'est-ce pas globalement paradoxal de vouloir aborder le corps vécu en alignant des mots tapés sur un clavier et remplissant les pages qui matérialisent le présent écrit ? Nous aborderons la réflexion de la danseuse et philosophe Elsa Ballanfat sur cette question de la danse et de la philosophie. L'auteure affirme que « penser se fait avec le corps »¹³, ce que nous nous proposons d'investiguer.

Ce postulat porte sur les limites du fait de ne considérer qu'un mode de connaissance strictement rationnel. Selon Marc Richir, il appartient en propre à la pensée de se penser comme autonome de tout ancrage dans la matérialité d'un corps. L'auteur déplore que cette pensée se voit assigner un « un temps (et un espace) propre »

¹¹ Alice Godfroy, *Danse et poésie, Le pli du mouvement dans l'écriture. Michaux, Celan, du Bouchet, Noël*, Champion, Paris, 2015. Dorénavant cité *DP*.

¹² Evelyne Grossman, « La trahison de l'archive, Antonin Artaud », in Isabelle Barbéris, *L'archive dans les arts vivant, Performance, danse, théâtre*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2015, p. 4.

¹³ Elsa Ballanfat, *La traversée du corps, Regard philosophique sur la danse*, Hermann Éditeurs, Paris, 2015, p. 41. Dorénavant cité *TC*.

semblant ainsi pouvoir « mener sa vie propre à l'écart du corps »¹⁴. Considérons la possibilité d'une autre modalité de connaissance, en prise avec le corps et la capacité de sentir qui est la sienne. Dans un article consacré au sentiment biranien de l'existence¹⁵, Michel Dupuis examine la question du sentiment de soi et de cette modalité de connaissance de soi qu'est le sentiment¹⁶. Selon Maine de Biran, un sentiment intime s'impose avant toute analyse philosophique. L'auteur affirme que la voie du sentiment conduit au moi¹⁷ et précise ce que cet accès a en propre via la notion de clair-obscur. Indiscutable serait la clairvoyance du senti, malgré qu'il ne mène pas à une idée précise du moi. La différence avec le mode de connaissance rationnel se dessine ici : le non-rationnel s'entrevoit dans l'obscurité. Pourtant, Biran affirme cette voie comme étant celle privilégiée pour conduire au moi : ce « sens intime » de l'existence personnelle constitue une « conviction plus forte que la raison »¹⁸. En ce qui concerne l'accès général à la connaissance, Dupuis articule ces deux modalités dans une succession temporelle : dans un premier temps, nous sommes obnubilés par le sentiment qui nous émeut, celui-ci ne laissant pas de place au recul réflexif qui adviendra ensuite, dans un deuxième temps, quand la prise de distance nécessaire au moment réflexif se ressaisit du souvenir du sentiment. « Sans doute, quand on sent, on ne raisonne pas »¹⁹. L'expérience de l'émotion est ainsi considérée comme valide et

¹⁴ *LC*, p. 21.

¹⁵ Michel Dupuis, « À propos du sentiment biranien de l'existence », in *Revue Philosophique de Louvain*, 103, 2005, pp. 159-176. Dorénavant cité *SB*.

¹⁶ Nous reviendrons sur le développement que propose Michel Dupuis concernant l'examen rationnel et la rêverie comme modalités de connaissance de soi au chapitre 3.

¹⁷ Nous nous intéresserons à la définition biranienne du soi comme mouvement dans la troisième partie de ce travail.

¹⁸ Maine de Biran, *Œuvres*, sous la direction de F. Azouvi, Tome I : *Écrits de jeunesse*, p. 26 ; cité par M. Dupuis, *SB*, p. 171.

¹⁹ Maine de Biran, *Œuvres*, Tome I, p. 85 ; cité par M. Dupuis, *SB*, p. 172.

productive dans le domaine de la connaissance, mais cette expérience reste assujettie à une reprise rationnelle ultérieure.

« Je suis celui qui n'oppose jamais, qui ne sait pas opposer, l'intelligence et la sensibilité, la conscience réfléchie à ses données immédiates »²⁰, écrit Paul Valéry en conclusion à sa *Philosophie de la danse* en 1936. L'écrivain définit son essai comme une « danse d'idées autour de la danse vivante »²¹, comme un ensemble de « quelques propositions que va, devant vous, risquer sur la Danse un homme qui ne danse pas »²². Cette danse d'idées, danse abstraite, danse verbale, s'applique à l'art du poète²³. Car si « ce que nous voulons arrêter et fixer par nos concepts semble plutôt y échapper par nature »²⁴, comme le déclare Claude Thérien. D'autres formes d'écriture pourraient, de manière détournée, dans l'obscurité, partir en quête de ce qui ne se donne pas à la raison. Thérien, en lecteur de Valéry, y voit une réflexion nouvelle sur les interactions liant « la sensibilité esthétique, la pensée abstraite et l'intelligence poétique »²⁵. Les sensations esthétiques ne seraient pas traitées de manière similaire selon qu'on les aborde sur le mode de la raison, en philosophe, ou sur le mode de la sensation, en artiste. Ainsi, établir la signification des sensations esthétiques afin d'en user au profit d'idées générales ne permettrait pas d'en appréhender la profondeur significative ; ce

²⁰ Paul Valéry, « Philosophie de la danse », dans *Œuvres I, Variété*, Paris, Gallimard, 1957, pp. 1390-1403, édition électronique réalisée pour Les Classiques des sciences sociales, UQAC Chicoutimi (QC), 2003, p. 13. Cité dorénavant *PD*.

²¹ *PD*, p. 12.

²² *Ibid.*, p. 3.

²³ Il est intéressant de noter ici qu'Alice Godfroy affirme, dans *Danse et poésie*, que « Paul Valéry s'est penché sur la danse en penseur, bien plus qu'en poète » (*DP*, p. 56). Comparant la démarche de cet auteur à celle d'Henri Michaux, Godfroy en conclut que malgré ses tentatives de conjoindre la logique de l'esprit et celle du corps, Valéry maintient une image de l'homme comme « être clivé » : « Valéry reste alors engoncé dans sa propre dialectique entre spiritualisme [...] et matérialisme, une dialectique en soi insoluble » (*ibid.*).

²⁴ Claude Thérien, « Valéry et le statut « poétique » des sollicitations formelles de la sensibilité », in *Les Études philosophiques*, vol. 62, 3, 2002, pp. 353-369, p. 369. Dorénavant cité *SS*.

²⁵ *SS*, p. 353.

que l'artiste parviendrait à faire en s'appropriant ces sensations en vue d'en élaborer un prolongement. Sa démarche se particulariserait par son « pouvoir-faire ». La réception du sensible est ici dépeinte comme une proactivité et non comme une réceptivité passive. Valéry développe une pensée sur les sollicitations formelles de la sensibilité, qu'il définit comme étant des « émissions produites par la sensibilité elle-même »²⁶. Ces sollicitations peuvent se faire sentir sous différentes formes, sous celle d'un rythme, celle d'une forme verbale ou encore d'une forme d'analogie par rapprochement d'idées. Ce rythme, Valéry nous dit qu'il le ressent comme provoquant en lui une volonté d'expression : « quelque chose veut s'exprimer »²⁷. La sensibilité n'est plus seulement une étape consacrant le sentir comme antécédent au rationnel, elle serait plutôt une source, source de laquelle jailliraient les mots de l'écrivain.

Cette réflexion pourrait s'éclaircir grâce à un détour par une pensée que Frank Pierobon développe sur la danse de Salomé dans son livre consacré à cette tragédie d'Oscar Wilde²⁸. La danse privilégierait la musicalité et le rythme, ces dimensions que la parole refoule, au profit de l'information, qui est le propre de la parole. Ainsi, avec la danse, « le rapport hiérarchique entre la musicalité et l'information s'inverse, l'information étant toujours seconde »²⁹. Le philosophe entrevoit en cette musicalité de la danse du corps le fait que celui-ci crée un espace qui échapperait à l'écriture, un « corps d'avant l'écriture ». La musicalité et le rythme seraient donc des dimensions propres à la parole, sur lesquelles l'information porterait son ombre.

Selon une même perspective, Anne Boissière reprend, dans un développement sur le *sentir*, le thème de l'expérience vécue qu'est la narration. « Le langage, synonyme

²⁶ SS, p. 362.

²⁷ Paul Valéry, *Œuvres I*, 1957, p. 1338 ; cité in SS, p. 163.

²⁸ Frank Pierobon, « Danser, comme pour sortir de l'écriture », in ID., *Salomé ou la tragédie du regard*, Éditions de la Différence, Paris, 2009, coll. "Les essais", pp. 97-111. Dorénavant cité DE.

²⁹ DE, p. 106.

d'une vie totale, engage l'homme comme être de pensée et comme être sentant tout à la fois ; du point de vue de l'esprit comme du corps »³⁰. L'auteure établit ainsi une relecture de Walter Benjamin et de son constat du déclin de la narration à l'époque moderne. Avec la narration, c'est la dimension vivante de la communication, nichée en-deçà des mots, qui serait perdue. La narration, comme parole vivante, consacre une musicalité qui ancre le sens des mots dans leur dimension rythmique. L'auteure affirme le caractère essentiel de ce fondement rythmique : sans cela, « il n'y a plus que de l'information, c'est-à-dire un contenu vidé de ce fond vivant qui habite le sens »³¹. Cette dimension perdue, Boissière propose de la nommer le « sentir ».

Notre attention portée aux développements de Frank Pierobon et d'Anne Boissière nous mène à envisager l'expression du corps comme se tenant à distance d'une fixation dans l'écriture. Du moins, le corps échapperait à l'écriture de type informationnelle. C'est la raison pour laquelle nous nous sommes intéressée à l'œuvre de Claude Pujade-Renaud qui vise précisément à réhabiliter la place du corps dans le système d'apprentissage scolaire occidental, ses recherches portant sur l'éducation corporelle. La production littéraire de Claude Pujade-Renaud est empreinte de sa pratique ; l'auteure affirmant tendre « à récuser le clivage établi par certains entre l'écriture considérée comme « scientifique » et l'écriture dite « littéraire ». L'une et l'autre, à [son] sens, constituent une recherche et, en premier lieu, sur soi-même »³². Bonnie Bainbridge Cohen s'accorde avec cette pensée en s'intéressant au retrait du corps, ou du moins du corps « non amputé », dans la littérature scientifique. Cette praticienne du corps, fondatrice du *Body Mind Centering*³³, a rédigé l'ouvrage reprenant les

³⁰ Anne Boissière, *Chanter, narrer, danser. Contribution à une philosophie du sentir*, Éditions Sampzon, Delatour, 2016, p. 144. Dorénavant cité ND.

³¹ ND, p. 148.

³² Claude Pujade-Renaud, *L'école dans la littérature*, Éditions l'Harmattan, Paris, 2006, p. 7.

³³ « Le Body-Mind Centering est une approche de l'analyse du mouvement et de sa rééducation », comme le définit sa fondatrice ; c'est un cadre de recherche visant à approfondir l'expérience du corps.

principes de cette pratique à partir de et avec son corps, le BMC enregistrant un mouvement de va-et-vient constant entre le conceptuel et le vécu. Cette entreprise de rédaction a nécessité de formaliser les principes d'une pratique physique, ces principes n'ayant pas été élaborés verbalement, mais bien corporellement. L'avant-propos de l'ouvrage fruit de ce travail stipule que « pour aborder ce livre, il faut lire aussi autour des mots »³⁴. L'écriture est physique, en ce qu'elle mobilise le corps.

De son côté, Alice Godfroy, dans une réflexion sur les liens unissant la danse et la poésie, propose de différencier deux modes de lecture :

« Si, eu égard à l'expérience somatique qu'elle mobilise, la lecture d'une poésie déploie en soi, sur la ligne basse de notre cage thoracique, un espace ouaté de lenteur et de mutité, la lecture d'un article de journal, tout au contraire, faite pour la rapidité et la captation furtive d'informations, résonne davantage dans la boîte crânienne, sans plus laisser de traces que cognitives »³⁵.

Appréhender le monde conceptuellement impliquerait de réduire le réel à la mesure de cases abstraites de significations. « Dire autrement », voilà comment le langage poétique serait celui qui parviendrait le mieux à toucher une couche invisible et infra-langagière de l'expérience humaine. Parallèlement à la poésie, la danse est considérée par l'auteure comme un accès privilégié à cette « zone pré-verbale qui échappe et résiste à toute saisie objectivement vérifiable »³⁶. Il en est ainsi dans la danse, car le geste visible du danseur puiserait sa source dans une strate invisible, régie par une logique autre que celle des mots. Ce que le poème mettrait donc en exergue, c'est cette

Cette pratique se fonde sur la conviction que « la conscience est présente dans le corps tout entier » ; ainsi, « en observant le mouvement du corps nous voyons le mouvement de l'esprit » comme l'explique Bonnie Bainbridge Cohen dans la préface de son ouvrage : Bonnie Bainbridge Cohen, *Sensing, Feeling, and Action. The experiential anatomy of Body-Mind Centering*, Berkeley, North Atlantic Books, 1993 ; trad. fr., id., *Sentir, Ressentir, Agir. L'anatomie expérimentale du Body-Mind Centering*, trad. de l'angl. par M. Boucon, Contredanse, Bruxelles, 2003. Dorénavant cité SA.

³⁴ SA, p. 14.

³⁵ DP, p. 303.

³⁶ Ibid., p. 297.

capacité qu'a le langage à emprunter « ses tournures d'esprit aux postures du corps » et, les mots du poète devant se rejouer dans le corps du lecteur, tel un geste virtuel, ce rythme ou cette musicalité dont nous parlions, permet l'avènement d'un sens « par densification des pré-gestes qui en articulent l'origine émotionnelle »³⁷. Il s'agit donc de réarticuler les mots à partir du corps pour accroître le sens qu'ils pourront appréhender. Les écritures dites corporelles se définissent par cette spécificité qui est la leur de porter en elles une « (dé)charge physique »³⁸, des « élans infra-langagiers »³⁹ qui, que ce soit dans le champ de la philosophie, dans celui de la littérature ou encore de la musique, ouvrent le lecteur à un sens, sans fixer aucune signification dans une « clarté de système »⁴⁰. Godfroy postule cette intuition poétique selon laquelle il reviendrait au corps le pouvoir de « dévoiler d'autres modalités de signifiante, plus directes, a-logos et asystémiques »⁴¹.

L'auteure présente comme paradigme de cette approche du langage poétique la démarche graphique d'Henri Michaux, qu'elle définit comme une « écriture kinesthésique »⁴². Ce poète lutte contre la mainmise du cerveau gauche imposant la logique de l'esprit d'analyse et du langage usuel où l'information règne en maître. Sa quête de deux mains gauches se dessine dans le style du poète, relevant de la danse selon Alice Godfroy. Son écriture graphique prend la forme d'une « notation chorégraphique des mouvements intérieurs de l'être »⁴³, ces mouvements d'avant les mots dans lesquels les gestes des danseurs s'enracineraient. Cette langue de Michaux

³⁷ *Ibid.*, p. 304.

³⁸ *Ibid.*, p. 40.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 149.

⁴² *Ibid.*, p. 253.

⁴³ *Ibid.*

serait une « contre-langue »⁴⁴ qui ne fonctionnerait pas sur le registre de la parole informative, mais sur celui de la vibration infra-langagière, cette vibration qui se communique par le corps qui sent. L'écriture kinesthésique prend dès lors la forme d'une « écriture vive du mouvement qui communique kinesthésiquement de corps à corps »⁴⁵. Elle transcrit un phénomène vibratoire. Nous comprenons ici la distinction faite par l'auteure en ce qui concerne les approches de la danse proposée par Paul Valéry et Henri Michaux : là où le penseur voyait dans le corps une métaphore de l'esprit, tentant par-là de conjoindre ces deux entités toujours séparées, le poète s'évertue à libérer le corps de la mainmise de l'esprit, du linéaire, du verbal.

Ce dernier point nous conduit à envisager les réflexions d'Antonin Artaud. Contre un langage qui ne s'adresserait qu'à l'esprit, oubliant le corps et ses émotions, contre la signification fixe et univoque des mots, contre la trace que sont ces mots une fois écrits et ainsi séparés du geste qui les ont engendrés, contre cette archive que sont les signes écrits sur la page, séparés du corps vivant qui leur ont donné naissance, l'expression s'oppose à l'inscription, le geste s'oppose à la trace.

« Car à côté de la culture par mots il y a la culture par gestes. Il y a d'autres langages au monde que notre langage occidental qui a opté pour le dépouillement, le dessèchement des idées et où les idées nous sont présentées à l'état inerte sans ébranler au passage tout un système d'analogies naturelles [...] »⁴⁶.

Antonin Artaud s'érige lui aussi contre cette dictature occidentale de la clarté, du connu, de la connaissance et de la maîtrise. Le langage, quand il se fait l'instrument de cette épure intellectuelle n'est dès lors plus vecteur de sens. Dans ses développements sur le théâtre balinais, Artaud entrevoit un « état d'avant le

⁴⁴ *Ibid.*, p. 272.

⁴⁵ *DP*, p. 273

⁴⁶ Antonin Artaud, « Lettre sur le langage » (1931), in *le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 163-169, p. 104.

langage »⁴⁷ qui pourra s'exprimer via la musique, les gestes et les mouvements ou les mots. Ces mots ne seront vivants que si on ne les ampute pas de leur source corporelle, du mouvement physique qui les ont produits, de leur dimension sonore. Oui aux mots de la littérature, quand « le côté logique et discursif de la parole disparaisse sous son côté physique et affectif »⁴⁸. Le poète compose une écriture mêlant son, geste, lettre et dessin. Les mots sont pour lui une matière, sonore et visuelle. Cette matière se travaille en engageant l'entièreté du corps. Artaud lui-même affirme que seules les métaphores organiques permettent d'approcher son style d'écriture qui est indissociable de son corps. Les *vocables* artaldiens sont les motifs poétiques que ses écrits dévoilent. Contrairement aux concepts jugés inertes, ces vocables usent de voies profondes, plus profondes que les mots, pour signifier le corps. S'opposant aux concepts aseptisés, Artaud s'érige contre la philosophie qui est leur terrain de jeu privilégié. Avec l'aide de Jacob Rogozinski, éclaircissons ici la relation de ce personnage pluridisciplinaire à la philosophie, étant donné qu'Artaud aborde, soulève et inspire des questions philosophiques à sa manière propre, tout en proclamant sa « haine de la philosophie »⁴⁹. Le poète affirme que comme la psychanalyse, la philosophie participe à la mort de la poésie. Il ne refuse pas les questions que cette discipline prétend soulever. Au contraire, Artaud rivalise avec les philosophes en détournant les questions philosophiques classiques pour entreprendre de leur donner des réponses inouïes grâce au champs de la poésie. Il reproche également aux philosophes modernes de considérer la vérité comme une fiction métaphysique. Or, la recherche de la vérité est au centre de son œuvre. Toute entière, son œuvre constitue une recherche de cette vérité ouverte qui se laisse entrevoir dans l'espace du dessin, de la scène ou du poème.

⁴⁷ Antonin Artaud, « Sur le théâtre balinais » (1931), in *op. cit.*, pp. 81-103, p. 59.

⁴⁸ Antonin Artaud, « Lettre sur le langage » (1933), in *op.cit.*, pp. 181-188, p. 185.

⁴⁹ Jacob Rogozinski, *Guérir la vie. La passion d'Antonin Artaud*, Paris, Éditions du Cerf, 2011, p. 22. Dorénavant cité *AA*.

Pour accéder aux profondeurs de la vérité en acte qu'il vise, Artaud mobilise la peinture, le théâtre et la poésie ; non pas tour à tour comme si ces disciplines s'excluaient mutuellement, mais bien au sein de son écriture charnelle qui mélange graphie et dessin et présuppose un rituel tant corporel que vocal alliant souffle, rythme et voix.

Ainsi, Antonin Artaud se rapproche de la figure du philosophe dansant inspirant Alice Godfroy : « Qui n'a pas rêvé d'un philosophe qui ne s'exprimerait qu'avec la danse de son corps ? »⁵⁰. Nous offrir un regard philosophique sur la danse, c'est ce qu'ambitionne Elsa Ballanfat, en danseuse et philosophe, dans sa *Traversée du corps*. Force est de constater que la danse a fort peu constitué le sujet de la philosophie, comparativement à d'autres arts. Les disciplines de la réflexion ne semblent pas considérer la danse comme un champ fertile, peut-être parce qu'elle paraît être le domaine du corps et non celui de la pensée ? Aborder la question de la danse, en penseur, ne se couple pas souvent à la possibilité d'en faire l'expérience pratique. Ballanfat postule pourtant que la pensée a cours par et au travers du corps. Une philosophie de la danse ne se bornerait pas à parler du corps, mais engagerait à faire l'expérience d'un exercice philosophique. Les problèmes sur lesquels se penchent la philosophie gagneraient un ancrage dans la matérialité du corps, ce qui décuplerait leur faculté à saisir l'existence. Si l'expérience de la danse ouvre, comme l'avance la philosophe danseuse, à une qualité d'existence nouvelle, une différence qualitative de la pensée en serait engendrée⁵¹ : « la danse fait découvrir l'intelligence sensible, elle ouvre une pensée qui se développe à même le corps »⁵². Dans cette perspective, la philosophie est loin de ne constituer qu'un langage technique à l'excès, elle devient

⁵⁰ *DP*, p. 78.

⁵¹ Nous reviendrons sur cette question du sentiment de l'existence et du sentiment de soi, affinés par une sensibilité proprioceptive aiguisée, dans la troisième partie de ce présent travail.

⁵² *TC*, p. 13.

l'épreuve même de l'existence. L'auteure postule donc que la danse est philosophique en elle-même, étant donné qu'elle amène l'individu à penser dans la continuité de l'expérience de son corps. L'expérience sensible apporte des impressions, des souvenirs, des intuitions à la philosophie, qui pense dès lors en cœur avec ce vécu corporel.

Il s'agirait donc de philosopher à partir du corps, ce qui nous rappelle, une fois encore, à cette quête poétique qui vise à réarticuler la langue à partir du corps. Ce corps, nous l'entrevoions déjà comme n'étant pas un corps enveloppe, un corps seulement perçu. Ce corps est un corps vécu, qui nous permet de faire l'expérience de la sensibilité. Cette sensibilité, Elsa Ballanfat la présente comme un lien tendu entre l'intellect et l'émotion. Il s'agit dès lors, selon l'auteure, de « penser dans la continuité de la sensibilité »⁵³. À l'instar de cette approche du corps, Alice Godfroy mobilise les paroles du poète Bernard Noël pour spécifier qu'il s'agit

« non de l'image du corps [...], mais de la corporéité dans son plus intime ressenti et ses plasticités nouvelles, physiques comme psychiques – à l'endroit « où l'alliage de l'énergie corporelle et de l'élan du langage donne naissance à la pensée », écrit Bernard Noël »⁵⁴.

Cette corporéité qui ressent, le corps sentant, il nous faudra l'aborder en détail dans la deuxième partie de ce travail.

Nous allons d'abord tirer les conclusions de ces premiers développements constituant un état de la question sur les liens unissant la pensée au corps, liens entrevus par différents auteurs que nous mobiliserons encore au fil de notre réflexion. Par-delà la différence de leurs appartenances disciplinaires, de leurs vocabulaires et conceptions propres, ces auteurs se rejoignent dans leur quête de réhabiliter la place du corps dans la conception de la pensée. L'intelligence est corporelle, il s'agit de mobiliser le corps

⁵³ *TC*, p. 26.

⁵⁴ *DC*, p. 14.

pour ouvrir à une forme de connaissance élargie, plus en prise avec la réalité humaine et vivante. Or, malgré les richesses que ce corps-pensée nous offre, la pensée reste majoritairement désincarnée. Comment pouvons-nous comprendre ce retrait du corps ? Nous proposons d'investiguer maintenant ce phénomène de résistance au corps, dans notre société occidentale du moins, résistance lourde de conséquences quand elle prend de surcroît la forme d'une résistance du corps.

1.2. Résistances au corps – résistance du corps

Concentrons-nous à présent sur la place accordée au corps et sur la conception qui en est véhiculée dans la société occidentale qui est la nôtre. Nous partons des acquis de nos développements antérieurs pour postuler qu'il y sévit un retrait du corps ayant pour corollaire un affaiblissement de ce que nous nommons le *sentir* ; postulat qui trouve échos dans les mots de (nos) différents auteurs. Henri Maldiney, qui considère le monde comme étant aux prises de l'intellectualisation et de la mécanisation, écrit en ce sens que « ce qui manque le plus à l'homme moderne c'est la sensation »⁵⁵. Paul Valéry constate un « état naturel d'équilibre organique »⁵⁶, qui le mène à déclarer que « si omniprésente qu'elle soit, la sensibilité est pourtant le fait général qui passe le plus souvent inaperçu »⁵⁷. Cet état étant selon l'auteur le signe du fait que « nous vivons normalement dans l'oubli constant de notre corps »⁵⁸. Henri Michaux qualifie quant-

⁵⁵ Henri Maldiney, « Le faux dilemme de la peinture, abstraction ou réalité », dans *Regard, parole, espace*, Paris, éditions du Cerf, 2012, p. 35 ; cité par Oleg Lebedev, « Le sentir au-delà de l'homme. L'unité du sentant et du senti dans l'expérience de l'art », dans *Les lettres romanes*, Vol. 72, 3-4, 2019, pp. 241-254, p. 242. Dorénavant cité *SH*.

⁵⁶ *SS*, p. 365.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 365-366.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 365.

à-lui le corps de « paradis oublié »⁵⁹, mis en sourdine qu'il est par le « maitre-cerveau »⁶⁰.

Un bref aperçu historique de l'évolution de la conception du corps en occident, relecture que nous propose Florence Braunstein et Jean-François Pépin, nous permettra de contextualiser ces assertions. L'on abordera ensuite la conception du corps que véhicule les sciences, par le biais de ce que Marc Richir définit comme l'*institution symbolique* du corps. De la même manière, l'analyse menée par Claude Pujade-Renaud sur la place du corps dans le système éducatif illustrera cette résistance au corps que nous désirons mettre en lumière dans ce chapitre. Il s'agira ensuite de prendre la mesure du fait que même dans le domaine de la danse, ce domaine du corps comme on pourrait le penser, le retrait de sa dimension vivante⁶¹ a également cours. L'homme serait amputé d'une dimension proprement vivante de son corps, ce qui engendre un phénomène d'aliénation. Cette aliénation, nous proposons de l'investiguer via le concept de sur-adaptation. L'homme pratique de Paul Valéry serait cet homme adapté, trop, peut-être, pour ne pas s'en voir profondément affecté. « Le comble de la vacuité est de s'adapter toujours, de ne se réaliser jamais »⁶² affirme Pascal Chabot dans son ouvrage consacré à la maladie civilisationnelle que constitue selon lui le phénomène du *burn-out*. Une sur-adaptation qui pourraient donc mener à une perte de soi. Ce qui nous mènera à considérer la résistance du corps souffrant, ce corps « décorporisé » qui donna à Antonin Artaud l'impression de ne pas être en vie,

⁵⁹ DP, p. 80.

⁶⁰ Ibid., p. 76.

⁶¹ Ce que nous nommons, à ce stade, la « dimension vivante » du corps, l'on oeuvrera à le préciser, à le circonscrire et à le clarifier ultérieurement.

⁶² Pascal Chabot, *Global burn-out*, Paris, PUF, Coll. « Perspectives critiques », 2013, p. 57. Dorénavant cité BO.

en ces temps de neurasthénie dans laquelle le poète fut longtemps plongé. Ce vécu artaldien inspirera à Alice Godfroy ses développements sur la *kinétique vibratoire*.

Quels fondements culturels et idéologiques pouvons-nous trouver à cette résistance au corps qui mobilise notre attention à ce stade ? Nous cherchons des éléments de réponse à cette question via la lecture historique de la place que la culture occidentale accorde au corps, lecture que nous présentent Florence Braunstein et Jean-François Pépin dans leur ouvrage dédié à cette question⁶³. Le corps est omniprésent dans notre culture occidentale. Vecteur social, culturel, moyen de communication : le corps signifie. Mais a-t-il pour autant voix au chapitre ? Les deux auteurs investiguent l'histoire du corps, de la Grèce antique à la période contemporaine, opérant un passage par le monde moderne. La littérature grecque nous apprend quelle conception du corps y est culturellement véhiculée. Les mythes d'Homère dévoilent l'idéal de l'harmonie et de la mesure contre l'excès. L'homme de vertu est un homme équilibré ; cet équilibre transparait dans son corps et dans ses actions : « le grand homme est celui qui offre autant de qualités par l'esprit que par le corps »⁶⁴. Ces mythes sont les thèmes récurrents du théâtre, de la tragédie grecque, cet instrument de communication des connaissances ; ils se doivent donc d'être édificateurs. L'on notera ici que l'enseignement, en Grèce antique, ne passe que peu par l'écrit ; l'activité de lecture est d'ailleurs fort peu répandue. L'oralité joue un rôle important même dans l'écriture, via la prose qui rythme la poésie afin d'aider à sa mémorisation. Le théâtre considère la voix comme une émanation du corps ; elle constitue son prolongement. Instrument de médiation entre les individus, la voix s'incarne dans le corps comme le corps s'incarne dans la voix. Connaître, c'est communiquer ; l'éducation passe donc par le dire. Et

⁶³ Florence Braunstein & Jean-François Pépin, *La place du corps dans la culture occidentale*, Paris, PUF, Coll. « Pratiques corporelles », 1999. Dorénavant cité *PC*.

⁶⁴ *PC*, p. 45.

l'éducation philosophique passe par le faire. Nous mobilisons à ce sujet la pensée de Pierre Hadot, qui identifie l'essence de la philosophie antique comme étant une ascèse, une pratique, un exercice spirituel. Le terme *spirituel* est proposé précisément afin d'éviter que l'apprentissage en question ne soit ramené strictement à de l'intellectuel ou à de l'intellectuel couplé à de l'éthique. Ces exercices sont des outils tels que la méditation, la concentration sur l'instant présent, la diététique, etc. Ils associent *théoria et praxis*. Ils permettent le travail sur l'esprit et la recherche de la sagesse via un travail sur soi-même. Cette thérapeutique philosophique nécessite une attitude spirituelle, une vigilance et une présence d'esprit continues, une conscience de soi toujours éveillée, une tension constante de l'esprit. La philosophie antique est donc essentiellement une conversion, un vécu⁶⁵. Braunstein et Pépin décèlent un tournant décisif dans l'évolution de la place accordée au corps au VIII^e siècle, avec la naissance des ordres mendiants : ceux-ci ravalent le corps « au niveau de la chair, parce que lieu du péché originel »⁶⁶. Déchéance du corps... La Renaissance consacre une redécouverte de l'art gréco-romain, de ses statues et de son idéal du corps athlétique. L'apport de cette redécouverte de la Grèce antique sera, entre autres, cette vision duelle entre âme et corps véhiculée dans les écrits de Platon. Montaigne illustre bien la pensée humaniste de la Renaissance au sujet de l'éducation : dans son *De l'institution des enfants*, il affirme que le rôle du corps y est essentiel, comme le montre l'exemple des anciens Grecs : « Ce n'est pas une âme, ce n'est pas un corps qu'on dresse, c'est un homme ; il n'en faut pas faire à deux »⁶⁷. À la fin de la Renaissance, le rejet du corps connaît une nouvelle avancée, sous l'impulsion de la philosophie cette fois, via le

⁶⁵ À l'aune de cette analyse, l'on pourrait entrevoir pourquoi se posent les problèmes du discours philosophique confronté aux limites du langage : précisément parce que la philosophie est expérience et qu'elle transcende donc toute expression.

⁶⁶ *PC*, p. 103.

⁶⁷ Michel de Montaigne, « De l'institution des enfants », in *Essais*, Livre I, Pairs, Gallimard, 1965 ; cité in *PC*, p. 104.

cartésianisme. La géométrisation de l'espace et la méthode mathématique promues par Descartes vont engendrer des conséquences sur la conception du corps, qui sera désormais à étudier, comme la nature, sur le mode mécaniste « et non plus être compris sur un modèle artistique ou psychique des phénomènes par figures et mouvements »⁶⁸. Ainsi apparaît le corps-machine.

Cette résistance au corps, ou du moins aux dimensions non-objectales du corps, a particulièrement cours dans le domaine scientifique. Un détour par Marc Richir nous permet de nourrir cette question du corps seulement physique et objectif, par ce que le philosophe dépeint comme étant l'« institution symbolique du corps »⁶⁹. La science positive, depuis le XVIIe siècle, aurait pris pour objet ce corps physique. Cette science se veut constituer un accès à la connaissance objective, et procède à cette fin en compartimentant le savoir en disciplines et le domaine médical en spécialités. Le corps, étudié selon cette séquenciation, n'est plus appréhendé dans son état global, il ne fait plus système. En conséquence, l'on déplore la perte du « sens de ce qui fait, finalement, tenir ensemble le corps comme organisme »⁷⁰. Ainsi, le corps n'est pas compris comme organisme mais comme « système physico-chimique » dont est mis en évidence l'aspect factuel et observable. L'explication scientifique n'éclairerait en réalité pas sur le « ce qu'est » un organisme vivant, mais en formule plutôt les régularités objectives observées. Elle ne permet pas d'appréhender « cet excès du vivre incarné sur le corps »⁷¹. Le corps est dès lors institué, symboliquement, comme une « totalité sans dedans »⁷². Bonnie Bainbridge Cohen s'aligne à cette conception, affirmant que les sciences se font le reflet des institutions sociales, politiques et

⁶⁸ *PC*, p. 90.

⁶⁹ *LC*, p. 25.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁷¹ *Ibid.*, p. 28.

⁷² *Ibid.*

religieuses leur étant contemporaines. C'est donc un « fait de nature scientifique » que cette « répression historique des sensations corporelles dans la culture occidentale »⁷³. Ne sera considéré comme un fait scientifique objectif qu'un phénomène ayant été séparé de toute sensation corporelle, ce qui permettrait de le mesurer de manière strictement auditive ou visuelle. Le *vécu* du mouvement n'est donc pas un objet d'étude scientifique, et le mouvement lui-même doit être aseptisé de toute sensation corporelle pour pouvoir faire l'objet d'une étude scientifique valide.

À l'instar du corps de la science, le corps du système éducatif occidental souffrirait aussi de ce phénomène de résistance. Si l'éducation laisse la marque d'une culture, l'éducation physique transmet au corps un patrimoine particulier. Braunstein et Pépin mobilisent ici la définition que J. Ulmann propose de l'éducation physique, qui serait « l'action d'une culture sur une nature »⁷⁴. En Occident, il s'agit de constater une économie des affects, un rejet des pratiques corporelles existantes ; cette gêne cantonnera ces pratiques dans des cercles privés et restreints tels que la famille. Ainsi, les pratiques corporelles se voient mises de côté, ce qui aboutit à « affadir considérablement, aujourd'hui, le symbolisme corporel et à le réduire à un simple outil de plaisir et de séduction, à un objet de consommation »⁷⁵. Les auteurs en arrivent à cette conclusion : le corps est devenu une vitrine, un objet d'expérimentations, un instrument social dans notre société occidentale. Il est le lieu d'une violence, tant collective et sociale, qu'individuelle et psychique : « le corps a été démembré, et ses différentes parties fonctionnent indépendamment, régies par un système hiérarchique fondé sur une mathématique des menstruations »⁷⁶.

⁷³ SA, p. 267.

⁷⁴ PC, p. 113.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 138.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 181.

Cette critique, Claude Pujade-Renaud la partage. Le corps, de par son omniprésence comme vecteur des relations sociales, suppose soins et pratiques corporels. Cette obligation morale et culturelle d'entretenir son corps le réduit à un « corps de surface », un « corps à exhiber »⁷⁷. À l'école, le corps se voit attribué son moment, via cette discipline qu'est l'éducation physique. En classe, il est réduit au silence, à l'immobilité : on ne se balance pas en récitant. L'élève se doit de rester assis, d'écouter, de lire, d'écrire. Le corps en est « distancié et neutralisé par un apprentissage précis et conscient »⁷⁸ selon Pujade-Renaud. La pratique de l'éducation physique appréhende le corps d'un point de vue strictement kinesthésique, mettant de côté ses dimensions sensorielles et relationnelles. Il en est hyper-entraîné, technicisé, et valorisé comme un corps-instrument. Ce corps-là est maîtrisé, docile aux intentions de l'esprit, soumis aux normes scolaires. Cette conception volontariste et intellectualiste réduit le domaine corporel à son objectivité physique. Le corps ne se verrait ainsi réintroduit dans l'éducation qu'aseptisé, « décorporisé » selon l'auteure, qui déplore cette « prudente édulcoration »⁷⁹.

Si l'éducation physique édulcore prudemment le corps en prétendant le réintroduire, Alice Godfroy épingle le même phénomène dans le domaine de la danse, qui est pourtant communément entrevu comme étant le champ du langage du corps par excellence. La philosophe parle à ce sujet d'« aliénation représentative »⁸⁰ : le corps, indécent, est abolit en étant transfiguré ; comme la danse, il représente. Il appartiendra dès lors à la danse contemporaine d'assumer le corps sans l'instrumentaliser aux fins de la représentation, « sans refouler l'immanence des corps et les résorber dans une

⁷⁷ Claude Pujade-Renaud, *Expression corporelle, langage du silence*, Paris, éditions ESF, 1974, p. 122. Dorénavant cité *EC*.

⁷⁸ *EC*, p. 94.

⁷⁹ Claude Pujade-Renaud aborde ensuite la question du comment réhabiliter un corps-langage ? Nous y renviendrons en conclusion de cette première partie.

⁸⁰ *DP*, p. 142.

transcendance d'ordre symbolique »⁸¹. Cette danse contemporaine se fera souvent danse silencieuse, entre autres raisons pour contrer ce rôle donné à la musique de « cacher l'épouvantable vacarme des viscères »⁸², de « faire croire au silence du corps »⁸³. Le corps ne pourrait se montrer tel qu'il est sans dévoiler son obscénité. Alice Godfroy met en lumière ce phénomène de « crispation à l'endroit de la nudité phénoménale des corps »⁸⁴.

« C'est la faute de cette gymnastique occidentale aux gestes mécaniques, qui écartent de soi. Nos gens ne souffrent-ils pas de s'éloigner d'eux ? »⁸⁵ En ces mots, Henri Michaux nous introduit au phénomène d'aliénation induit par ce retrait occidental du corps. « Et leurs danses vont encore plus « au-dehors » »⁸⁶. S'éloigner de soi, aller « au-dehors », en s'adaptant ? Nous proposons à ce stade de définir l'aliénation en termes de sur-adaptation de l'individu à la société dans laquelle il s'inscrit. L'homme occidental serait aliéné par sur-adaptation au modèle sociétal en présence. Afin d'éclaircir ce propos, nous devons mettre en exergue la spécificité de l'homme adapté à la société occidentale. À cette fin, nous mobilisons la figure de l'*homme pratique*, que Paul Valéry nous dépeint comme un homme adapté au monde pratique, monde dans lequel « notre être se réduit à la fonction d'un intermédiaire entre la sensation d'un besoin et l'impulsion qui satisfera ce besoin »⁸⁷. L'homme pratique orchestre ses actions de manière économe, « la ligne droite, la moindre action, le temps le plus bref,

⁸¹ *Ibid.*, pp. 134-135.

⁸² Alice Godfroy, « Le silence et la danse au XXe siècle : d'un désaccord avec la musique à la musicalité des corps », in *Écriture et silence au XXe siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2010, pp. 309-336, § 32. Dorénavant cité *SD*.

⁸³ *Ibid.* Nous reviendrons sur le rôle de la musique vis-à-vis du corps dansant en deuxième partie de ce travail, dans le cadre du chapitre consacré à la logique de l'audible.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Henri Michaux, « Observations », *Passages*, in *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 2001, p. 344 ; cité in *DP*, p. 71.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *PD*, p. 10.

semblent l'inspirer »⁸⁸. Minimiser le temps et les moyens mis en œuvre en vue d'un accès optimisé au but recherché s'avère d'autant plus efficace lorsque ce qui est visé est un objet extérieur, « au-dehors » de soi.

« Les gestes devenus répétitifs, automatiques et saccadés de la foule dans la grande ville, sont ceux à qui manque la vie, qui n'est autre en réalité que celle que soutenait et étayait la narration. C'est le sentir, ou la vie du sentir, qui est devenu entièrement chaotique : les sensations s'enchainent, mais sans lien, impressions trop fortes pour être maîtrisées, intériorisées. Tel est ce choc dont parle Benjamin : la musicalité interne et structurante du sentir [...] a été sacrifiée »⁸⁹.

Anne Boissière exprime par ces mots la dimension amputée de l'homme pratique moderne. Perte du « sentir », donc, et de ce qu'on nommera ici le « sens », aussi. L'institution symbolique des corps objectifs que nous abordions via Marc Richir engendrerait cette conséquence délétère qu'est l'« évacuation, de plus en plus délibérée, des questions de sens au profit de leur conversion en termes de problèmes à résoudre » avec pour visée « la vérité ultime et intangible »⁹⁰. Cette situation ne pouvant « qu'engendrer, chez les êtres humains vivants et incarnés que nous sommes, un profond malaise »⁹¹. L'adaptation de l'individu à la vie pratique lui imposerait donc la perte d'un quelque chose d'humain ?

Considérons cette question à l'aune de la pensée sur l'adaptation que Pascal Chabot développe dans *Global burn-out*, dans lequel le philosophe présente le phénomène de sur-adaptation. Être adapté est ce qui est attendu des individus composants une société, c'est la condition du devenir humain. L'être humain est conforme aux normes de l'institution qui l'a produit, institution qu'il reproduit par son fonctionnement même. Que ce soit pour être normal à la façon de la société dans laquelle il s'inscrit, ou pour

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *ND*, pp. 148-149.

⁹⁰ *LC*, p. 31.

⁹¹ *Ibid.*, p. 28.

tenter d'obtenir la reconnaissance que le système techno-capitaliste accorderait à une machine, cet individu souffrirait d'un abus d'adaptation qui se révèle particulièrement violent dans le phénomène du *burn-out*. Le philosophe définit ce trouble contemporain en ces mots :

« Les pathologies de civilisation désignent ces malaises vagues qui affectent certains individus en réaction à un état social qu'ils ne peuvent supporter ... Le burn-out est le nom contemporain de ce trouble. Malaise dû à l'excès, au stress, à la perte de sens, au diktat de la rentabilité, à la difficulté de porter des valeurs humanistes dans un système technocratique »⁹².

La forme sociétale actuelle ne permettrait plus d'être adapté, nécessitant au contraire de s'adapter continuellement à un modèle devenu trop complexe. Efficacité, rentabilité, concurrence et compétition : « la raison instrumentale s'est construite loin de la chaleur des émotions, dans une précision glaciale »⁹³. Si l'homme se perfectionne dans le but de s'adapter à un monde de machine, il en éteint sa corporéité et le champ du *sentir* y étant intimement lié. Cet éloignement de soi et de ses besoins mènerait à une « dépersonnalisation », pour reprendre le terme du philosophe⁹⁴. L'abus d'adaptation au système serait donc une cause majeure de « l'immense vide de la perte de sens »⁹⁵, ce terrain fertile au *burn-out*.

Ces notions de « vide » et de « dépersonnalisation », engendrées par le phénomène d'aliénation que nous avons étudié à l'aune de celui de sur-adaptation, nous permettent de cerner une autre forme de résistance ; une résistance *du* corps, cette fois-ci.

⁹² *BO*, p. 113.

⁹³ *Ibid.*, p. 129.

⁹⁴ Le corps du travailleur tentant de s'adapter au système dans lequel il œuvre tient une place clé dans la critique marxiste du phénomène d'aliénation. Il nous aurait paru fort éclairant d'opérer ici une relecture de ce que la philosophie pratique de Marx nous apprend au sujet du corps souffrant du travailleur, afin de mettre en lumière ce quelque chose dont l'individu se trouve dépossédé. Cette relecture, que nous ne pouvons développer ici, nous l'avons effectuée en mobilisant des auteurs tels que F. Fischbach, S. Haber et E. Renault dans le cadre d'un cours de philosophie de l'histoire : « Du corps souffrant au corps mobilisé – réflexion sur la place du corps dans la critique marxiste du phénomène d'aliénation ». Nous nous permettons d'y renvoyer le lecteur curieux.

⁹⁵ *BO*, p. 28.

L'individu adapté et aliéné serait-il moins « humain » ? Moins individué ? Pour aborder cette question à tonalité psychologique, mobilisons la notion d'affectabilité profonde des individus, que Raphaël Gély définit comme étant leur « capacité à se laisser mettre singulièrement en jeu par ce qui leur arrive, à l'endurer »⁹⁶. Dans un article mettant en dialogue les phénoménologies de Merleau-Ponty, Henry et Sartre, l'auteur pose l'hypothèse que cette affectabilité profonde de l'homme se voit minorée par toute forme de « déni de son état affectif interne »⁹⁷. Cet affaiblissement impacte le désir dit « originaire » que l'individu a d'éprouver ce qui lui arrive. Considérant que tout acte de perception est singularisant, c'est-à-dire que par son acte de perception l'individu sculpte sa subjectivité, s'ouvrant ainsi avec appétit à la rencontre du monde, Gély postule que l'affaiblissement de la disposition qu'a un individu à se laisser affecter engendre un affaiblissement corollaire de sa « subjectivité radicale »⁹⁸. Dans un article sur la danse originaire du corps, le philosophe articule cette hypothèse avec ce qu'il nomme le « pouvoir originaire de danser »⁹⁹. Un lien est ainsi tissé entre cette expérience que l'individu (désormais nommé « sujet percevant ») fait de s'éprouver profondément mobilisé par une situation de vie et cette épreuve qu'il fait de son pouvoir de danser. En conséquence, Gély en tire qu'un sujet percevant déniait son pouvoir de danser n'éprouverait plus autant la réalité à même ses perceptions ; cet individu manquerait d'être impacté par les événements de vie qui auraient pu l'affecter. Dans ce même article, le philosophe mobilise la définition que Straus propose de la mélancolie comme « perte ou affaiblissement du rythme primordial du

⁹⁶ Raphaël Gély, « Imaginaire, perception, incarnation. Exercice phénoménologique à partir de Merleau-Ponty, Henry et Sartre », in *Anthropologie et philosophie sociale*, PIE Peter Lang, 2012, pp. 13-19, p. 13. Dorénavant cité *IP*.

⁹⁷ *IP*, p. 14.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Raphaël Gély, « Entre immobilité, pesanteur et mouvement : la danse originaire du corps. Straus, Maldiney, Merleau-Ponty [publication électronique] », p. 2. Dorénavant cité *DO*.

sentir », « trop faible épreuve à même son corps de cette pulsation rythmique du sentir »¹⁰⁰. La résistance du corps se dessine à présent plus clairement comme étant un manque, un vide, un silence spécifique au domaine du *sentir*.

Sentir moins... ce vide mélancolique s'illustre parfaitement par ce tragique vécu du poète Artaud, cette « neurasthénie » qu'il décrit en ces mots inspirés de Rimbaud : « impression violente de décorporisation de la réalité, impression de ne pas avoir de corps, de ne pas être en vie »¹⁰¹. Le poète subit des épisodes de vide de pensées, de « trous ». Contre cette perte de soi dans l'abîme sans mots de la folie, A. A. mène une lutte corporelle pour produire, poétiquement, des formes qui puissent traduire ce matériel préverbal qui, non exprimé, le laisserait sombrer dans le délire. Alice Godfroy considère l'épreuve de cette douleur psychique comme ayant permis à Artaud la connaissance fine de son ressenti interne. De là, cette majestueuse capacité du poète à rendre compte de l'« extrême mouvement de sa vie intérieure » : « ce qu'il parvint à toucher du bout de son *sentir*, étonnement conscient de lui-même, fut précisément la texture vibratoire de notre corps-pensée »¹⁰². La philosophe entrevoit cette expérience artaldienne des/aux limites de soi comme la source intuitive qui mena le poète à définir la pensée comme un phénomène vibratoire. C'est bien cela que nous œuvrons à démontrer : les phénomènes de l'esprit auraient une nature fondamentalement physiologique par le fait qu'ils s'originent dans une sensation affective. Cette sensation a un caractère substantiel, qu'Artaud identifie comme étant une vibration, « ce phénomène qui signe la rencontre du psychique et du somatique »¹⁰³. Cette vibration inspirera fortement Alice Godfroy qui en tirera son thème de *kinétique*

¹⁰⁰ *DO*, p. 11.

¹⁰¹ Évelyne Grossman, « Sommes-nous tous fous ? Antonin Artaud, le mômo [émission radio] », in France Culture, épisode 2, 2016.

¹⁰² *DP*, p. 299.

¹⁰³ *DP*, p. 300.

vibratoire ; ce phénomène vibratoire rendu accessible à l'homme sensible, c'est-à-dire à celui qui appréhende le monde alinguistique en parlant à partir de son corps.

Ainsi donc, le corps langage de notre chapitre premier réapparaît à l'heure où nous tirons les conclusions de ce deuxième chapitre, grâce à la figure d'Antonin Artaud qui éprouva en son corps, de manière intuitive, ce phénomène qui lui permit de définir la pensée comme une vibration, lui rendant, ce faisant, sa dimension incarnée. Il nous faut à présent, afin de pouvoir accueillir cette substantielle conception de la pensée, développer une pensée élargie du corps, non strictement considéré dans son occurrence quotidienne, « corps malade, lourd, encombrant, mensonger ayant perdu le secret de ses gestes »¹⁰⁴ - ce corps de l'homme pratique - mais couplé au « corps de la danse » qui « suggère encore le salut de l'homme non dissocié de sa chair »¹⁰⁵. À l'instar d'Henri Michaux, nous voulons mettre en exergue ce rôle libérateur de la danse, que le poète considère comme « le « paradis perdu » d'une libération, le moyen pour réparer l'héritage d'une désolidarisation »¹⁰⁶. Parce que nous avons imputé l'aliénation de l'individu sur-adapté au silence auquel son corps est réduit, nous postulons à présent que le corps réinvesti de sa capacité de langage constituerait la voie/voix d'accès à une autre manière d'être au monde. Cette alternative, nous nous proposons à présent de l'explorer.

¹⁰⁴ *DP*, p. 77.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*

1.3. Lâcher-prise

Dans son dialogue sur *l'âme et la danse*, Paul Valéry manifeste sa pensée à travers les voix d'Éryximaque et de Socrate :

- Éryximaque : « Pour quoi sont les mortels ? – leur affaire est de connaître. Connaître ? Et qu'est-ce que connaître ? – C'est assurément n'être point ce que l'on est »¹⁰⁷.

Socrate lui demande quel est l'état contraire à ce triste état de lucidité rationnelle. La réponse d'Éryximaque est l'ivresse, qui peut advenir de différentes sources comme le fait d'aimer ou d'acquérir de nombreux biens. Et Socrate de lui répondre :

- Socrate : « Tu ne vois donc pas, Éryximaque, que parmi toutes les ivresses, la plus noble et la plus ennemie du grand ennui, est l'ivresse due à des actes ? Nos actes, et singulièrement ceux de nos actes qui mettent notre corps en branle, peuvent nous faire entrer dans un état étrange et admirable »¹⁰⁸.

Quel est cet état étrange, cette ivresse que nous permettrait de vivre notre corps mû ? Comment pouvons-nous cerner cette manière incarnée d'être au monde, avec/par/dans/à travers/à partir du corps qui sent, qui vit, qui vibre ? Ces thèmes que nous abordons en cette fin de première partie trouveront un écho dans le dernier chapitre de ce travail, chapitre consacré à la corporéité dansante telle que consacrant une phénoménologie de la proprioception. À cet ultime stade, forts d'avoir développé une réflexion sur le *sentir* et sur le rapport du corps dansant au monde et au soi, nous aurons les moyens d'approfondir les pistes ici entrouvertes. Pour l'heure, écartons-nous de la sacrosainte lucidité rationnelle pour tenter d'appréhender de manière clair-obscur le royaume du corps senti et vécu. Pour ce faire, nous partirons de cette citation de Paul Valéry, qui distingue l'ordre du « faire » de celui du « sentir ». Cette distinction inspire à Claude Thérien ses développements sur le statut poïétique de l'esthétique

¹⁰⁷ Paul Valéry, *Eupalinos, l'âme et la danse, dialogue de l'arbre*, Gallimard, Paris, Gallimard, 1983, p. 139. Dorénavant cité *ED*.

¹⁰⁸ *ED*, p. 140.

valérienne. Nous resserrerons ensuite notre attention sur l'ordre du *sentir*, qu'Anne Boissière œuvre à circonscrire par la négative, en excluant ce qu'il n'est pas. L'auteure en arrive à une conclusion qui nous intéressera au plus haut point, et qui nous permettra de rejoindre des considérations sur la corporéité comme mode d'existence original qu'Emre Şan développe dans un article revisitant les philosophies de Patočka et de Merleau-Ponty. Il nous faudra également définir plus avant la notion d'incarnation. Nous illustrerons cet état incarné d'être au monde par la pratique du corps dansant qu'est la danse contact improvisation, pratique que Christine Leroy lie au phénomène d'« empathie kinesthésique ». L'expressivité du corps, cet autre langage, y fonctionnerait sur le mode de l'intuition, loin du volontarisme ou de l'intentionnalité rationnelle. Être-au-monde par son corps vécu impliquerait dès lors un autre état de conscience. La rêverie, comme paradigme de cet état, inspire Michel Dupuis, en lecteur de Rousseau, dans ses développements sur le sentiment biranien de l'existence. Cette rêverie, nous la lierons au sentir kinesthésique impliqué dans le « pré-mouvement », la « small dance » ou encore le « pays du silence » qu'exposent différents praticiens et théoriciens du corps. Ces considérations nous permettront finalement d'introduire doucement la deuxième partie de ce travail, consacrée au corps sentant.

Nous avons précédemment abordé la question des sollicitations formelles de la sensibilité de Paul Valéry. Nous intéressons à présent l'analyse de Claude Thérien sur l'esthétique valéryenne et plus particulièrement sur sa spécificité d'être combinée à une poïétique. La production des œuvres esthétiques serait de l'ordre du « faire ». Formuler cela semble pousser Valéry à vouloir préciser cet autre ordre qu'est celui du « sentir ». L'aspect poïétique de son esthétique touche à l'idée d'une « action humaine

complète »¹⁰⁹ que l’auteur désire définir comme un *pouvoir-faire*. L’artiste tirerait ce pouvoir-faire des sollicitations formelles de la sensibilité, dont nous avons vu qu’elles se donnaient sous différentes formes (celle d’un rythme dans l’expérience de Valéry). Ceci nous mène à considérer la réception esthétique comme un « moment productif » : « la sensibilité est en elle-même un pouvoir complexe de production d’effets esthétiques »¹¹⁰. Cette activité réflexive qu’est la réception d’une œuvre permet de mettre en lumière le caractère autonome de la sensibilité dans son pouvoir d’action. Pourquoi Valéry qualifie-t-il ces sollicitations de la sensibilité de « formelles » ? Précisément car selon lui, ces émissions de la sensibilité se caractérisent par « l’antériorité de la forme sur le sens »¹¹¹ ; cet écart permettant au sujet récepteur de s’approprier ces sollicitations du donné sensible de manière individuelle.

Comme le relève fort justement Thérien, ces considérations valériennes sur les œuvres d’art et les sollicitations formelles de la sensibilité constituent, pour Valéry, « des incitatifs et des occasions permettant d’observer les opérations et les activités de l’esprit en état d’auto-appréhension, soit en plein exercice »¹¹². Il faut ici revenir sur la critique formulée par Alice Godfroy au sujet de cette tentative valérienne de « conjoindre l’âme pensante et la danse des corps »¹¹³ du point de vue de la raison : le corps en devient un signifiant à appréhender comme une métaphore de l’esprit. Contrairement à cette tentative de conjointure, Henri Michaux œuvre plutôt à détacher le corps de toute emprise de l’esprit, et même de le libérer de « l’emprise du verbal »¹¹⁴.

¹⁰⁹ *SS*, p. 258.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 361.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 363.

¹¹² *Ibid.*, p. 364.

¹¹³ *DP*, p. 76.

¹¹⁴ *Ibid.*

Selon cette perspective, l'état d'être-au-monde que nous tentons de cerner dépendrait d'une autonomisation libératrice du corps vis-à-vis de l'esprit...

Laissons à présent l'ordre du *faire* pour nous intéresser plus avant à l'ordre du *sentir*. Anne Boissière entend s'intéresser à la musique en tant que phénomène mettant en branle le vivant du corps de celui qui en fait l'expérience. Pour cela, l'auteure mobilise la danse, le chant et la narration comme les éléments qui empêchent la musique de se figer en un objet inerte.

« La danse, ici, est de plain-pied avec la musique ; c'est autrement dit le détour nécessaire, comme le chant, pour pouvoir reculer jusqu'à cette zone, à certains égards point de butée de la philosophie, où l'expérience de la musique défie la logique de la rationalité et de la communication verbale »¹¹⁵.

Nous nous intéresserons en détail aux rapports danse/musique dans le cadre de notre chapitre cinq, dédié à la logique de l'audible. Ici, nous mobilisons plutôt cette réflexion que Boissière développe sur le *sentir*, comme étant ce à quoi mène l'expérience de la musique intimement liée à celle du chant et de la danse. Dans le but de le cerner mieux, l'auteure distingue d'abord le sentir de l'émotion, qui, définie dans le cadre d'une philosophie du sujet, se retrouve implicitement opposée à la compréhension toute rationnelle. Le sentir serait à distinguer, aussi, de la sensibilité. Il est bien plutôt un mode de communication spécifique, en tant qu'a-linguistique. Le langage verbal pourrait cependant s'en faire le vecteur, mais pas en le fixant strictement au sens des mots car, en deçà, « il y a un arrière-fond qui se transmet, que Nietzsche a bien repéré lorsqu'il évoque la troisième oreille, attentive aux sons qui résonnent et aux rythmes

¹¹⁵ ND, p. 8.

qui dansent »¹¹⁶. La logique du sentir n'est pas celle de la vérité et du sens. Et Anne Boissière de conclure : « c'est un être-au-monde à part entière »¹¹⁷.

Nous y voilà. Voilà la question de l'« implication réciproque du corps et de l'existence »¹¹⁸, comme le formule Emre Şan. La quête de l'auteur, dans la lignée de celle de Jan Patočka, est bien de définir le phénomène dit originaire de l'incarnation, de « découvrir une modalité d'existence corporelle qui ne soit pas la négation de la subjectivité mais en soit plutôt la condition d'émergence »¹¹⁹. Şan fait dialoguer Patočka avec Merleau-Ponty qui disqualifie la conscience toute intellectuelle au profit de la considération de la corporéité comme existence. Loin de la lucidité rationnelle, nous l'avons dit, ce dernier situe le champ du corps dans celui de la « conscience opaque »¹²⁰. Ainsi, le philosophe affirme que c'est par le corps que s'éprouve le fait d'exister - verbe entendu dans le sens d'« être-là », de « se manifester ».

« Le sujet, avant d'être un être connaissant, est une puissance générale de vivre et d'éprouver, c'est-à-dire, une manière de participer par le corps et dans le corps à l'ensemble de la réalité en vue de la signifier »¹²¹.

Merleau-Ponty développe une pensée du corps comme être sexué afin de définir l'affectivité du sujet comme « mode original de conscience »¹²². Le mode « érotique » se distingue de la conscience intellectuelle d'objet ; la compréhension érotique étant régie par le « mode du désir qui comprend aveuglement en reliant un corps à un

¹¹⁶ ND, p. 10.

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Emre Şan, « Corporéité et existence : Patočka, Merleau-Ponty, Maine de Biran », in *Studia Phaenomenologica* XII, 2012, p. 131. Dorénavant cité CE.

¹¹⁹ CE, p. 132.

¹²⁰ Ceci nous rappelle cette phrase inspirée à Frank Pierobon par Salomé qui danse « comme pour sortir de l'écriture » : « La sortie hors de l'écriture de *Salomé* vaut incarnation : elle est celle d'un corps qui opte pour ce qu'il a de vivant contre ce qu'il a de visible » - DE, p. 110.

¹²¹ CE, p. 133.

¹²² Ibid.

corps »¹²³. L'existence peut dès lors être dite corporelle. Jan Patočka mènera plus loin ces développements : le mouvement constitue l'essence de la subjectivité, c'est donc le mouvement corporel qui inscrit le sujet dans le monde¹²⁴. Emre Şan note que Merleau-Ponty s'inscrivait déjà dans cette perspective en tentant de « penser l'existence comme le *mouvement* même de l'incarnation »¹²⁵. Nous concluons provisoirement ces développements en citant cette phrase clef de l'auteur :

« Le caractère intrinsèquement corporel du mouvement de l'existence nous montre que les possibilités par lesquelles l'être-au-monde se constitue sont originellement des possibilités corporelles, incarnées dans le monde »¹²⁶.

L'affectivité dont il fut question plus haut serait-elle synonyme de ce qu'Erwin Straus baptisa le « pathique » ? L'expérience du *sentir* s'oppose selon l'auteur au *connaître*, en cela qu'elle permet de toucher un état de vécu que l'auteur qualifie de plus originaire. Par cet état de vécu, nous nous sentons présent au monde. *Sentons*, car cette expérience nous est donnée d'une manière « intuitive-sensible », « pré-conceptuelle »¹²⁷. Straus définit ce mode du sentir, qu'il distingue des sensations purement informationnelles, comme un « mode de présence en acte », auquel ne peut accéder un sujet pensant mais bien un « être-vivant en relation directe et globale avec les phénomènes »¹²⁸.

À l'aune de ces considérations, pour mener plus loin notre quête de cet état alternatif d'être au monde, la danse-contact-improvisation nous intéresse particulièrement en ce que sa pratique se fonde pleinement sur le *sentir*. Christine Leroy investit la question

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ Cette thématique nous intéresse au plus haut point, mais nous devons reporter son étude au chapitre sept, consacré au rapport du corps dansant au monde.

¹²⁵ *CE*, p. 137.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *DP*, p. 182.

¹²⁸ *Ibid.*

de l'empathie kinesthésique impliquée dans cette pratique physique qui mêle des techniques somatiques aux pratiques performatives de la danse contemporaine. Comme son nom l'indique, cette danse se base sur le principe du contact physique maintenu entre les danseurs partenaires, et cela sur le mode de l'improvisation. La médiation tactile maintenue entre les deux corps permettrait à chaque danseur de circonscrire, par le senti, son corps propre. Le corps de l'autre devient le médium d'une conscience kinesthésique de soi-même. La présence consciente des danseurs est nécessaire à chaque instant, cette « écoute corporelle de leurs propres perceptions du corps de l'autre par leur corps propre, et du corps propre par la médiation du corps de l'autre »¹²⁹. La pratique de la danse-contact-improvisation se fonde pleinement sur la sensibilité kinesthésique des danseurs. De surcroît, elle nous permet d'appréhender une approche alternative du corps et de ses gestes. La gestuelle des danseurs prend la forme d'une « responsabilité » comme le nomme la professeure de danse Sandra Vincent¹³⁰ : il s'agit de *répondre* aux injonctions corporelles apportées par la sensibilité kinesthésique. Ceci implique que la réaction gestuelle des danseurs soit spontanée, sans détour opéré par le « réfléchir ». Le mouvement aurait dès lors un caractère non-mentalisé, ou du moins non-volontaire. L'on entrevoit une considération du corps comme libéré de la volonté mentale, selon laquelle le geste émanerait de « l'inconscient d'un corps charnel »¹³¹. Cette infra-conscience¹³² du mouvement révélerait ainsi un inconscient corporel. L'auteure considère, à l'aune de la conception

¹²⁹ Christine Leroy, « Empathie kinesthésique, danse-contact-improvisation et danse-théâtre », in *Staps* 2013/4, 102, pp. 75-88, p. 78. Dorénavant cité *EK*.

¹³⁰ Propos recueilli oralement dans le contexte d'une interview que Sandra Vincent nous accorda le 15 février 2020 à Schaerbeek.

¹³¹ *EK*, p. 79.

¹³² Oleg Lebedev, abordant le thème du *sentir* dans l'expérience de l'art, en vient à formuler, dans le cadre d'une lecture qu'il propose de l'esthétique deleuzienne, cette phrase qui nous paraît pouvoir s'appliquer aux enseignements que nous tirons ici de la pratique de la danse-contact-improvisation : « dans le sentir, [...] se fait la rencontre du plus haut état de la conscience avec le plus haut état de l'inconscient » (*SH*, p. 250). Nous précisons que les termes de « conscience » et d'« inconscient » ne sont pas à prendre selon un sens psychologique dans leur présente utilisation.

merleau-pontienne du corps vécu, que le corps qu'elle nomme « seulement charnel » est un corps parcouru d'intentionnalités. Pas d'entraves sociales au corps, ni de dimension psychologique attribuée au geste, « le corps n'est plus qu'une chair, un entrelacs d'intentionnalités de corps à corps »¹³³. Le corps du danseur fait pleinement l'épreuve d'« intentions motrices », il est mû par une intentionnalité, et c'est en cela qu'il se fait « chair ». Éprouver le mouvement en soi, faire l'épreuve d'une « émotion kinesthésique », permettrait la « constitution de la chair subjective »¹³⁴.

Lâcher-prise donc, notre chapitre trouve peut-être enfin ici la raison de son titre... Quels sont les échos que nous pouvons trouver de cet état de lâcher-prise dans les mots de nos philosophes danseuses ? Dans la poésie ou la danse, geste corporel change de nature selon Alice Godfroy, il cesse d'être l'« instrument traducteur de la volonté, toute mentalisée, de l'œil » pour devenir le « canal expressif du corps vécu »¹³⁵. Elsa Ballanfat caractérise d'*élan* naturel cette gestuelle infra-consciente du corps libéré. La philosophe danseuse précise que cet élan du corps ne réduit pas celui-ci à du pulsionnel ; elle considère plutôt, nous l'avons vu, que du corps émane une aspiration à la spiritualité et à la transcendance. Anne Boissière, dans la lignée de Straus, emploie le mot « tonicité » pour décrire cette « force de projection et d'ouverture »¹³⁶ dont le corps est vecteur principal, force énigmatique d'un autre ordre que celui de la maîtrise. La faveur est donnée à cette voie obscure du sentir, voie à emprunter, guidé que l'on peut être par l'intuition du corps. Pour cerner cette manière non-volontariste d'être-au-monde, Boissière prend en exemple la méthode philosophique de Bergson faisant la

¹³³ *EK*, p. 80.

¹³⁴ *Ibid.* Nous reviendrons plus en détails sur cette question de l'institution subjective dans le chapitre huit de ce travail, consacré au rapport du corps dansant au soi.

¹³⁵ *DP*, p. 249.

¹³⁶ *NC*, p. 72.

part belle à l'intuition et à l'attitude passive. Pour se « ressaisir de la vie intérieure »¹³⁷, le philosophe préconise de se dégager des logiques de l'action et de l'intellection pour favoriser l'expérience d'un certain « bercement ». Il s'agit de se laisser vivre. Proposant la métaphore de l'écoute mélodique de la musique, Bergson dépeint cette dimension qualitative de l'écoute, à laquelle l'on accède au moyen d'une attitude passive « à travers la rêverie, un sommeil léger ou la distraction »¹³⁸. Cette attitude nous soustrait de l'écoute consciente et mentale, et nous plonge dans le vécu des sons : « on les éprouve, on les ressent »¹³⁹.

Le corps pensant, que cette première partie de travail investigate, a donc pour modalité de connaissance le domaine du clair-obscur. À ce sujet, il nous faut mobiliser la rêverie en tant que cette modalité de connaissance humaine faisant la part belle à l'intuition qui intéresse Michel Dupuis dans son écrit sur le sentiment biranien de l'existence. Maine de Biran investigate le sentir dans la lignée de Rousseau, précisément car la pensée rousseauiste du sentiment d'existence prend pour instrument d'investigation la rêverie. Se découvrir, de l'intérieur, impliquerait une retraite, un retour à soi. Cette expérience nécessite dans un premier temps une ascèse vis-à-vis du monde extérieur et de ses nombreux stimuli. Dans ce détachement, l'attention vise le sentiment interne. Mais cette attention n'est pas une réflexion toute mentale, une introspection consciente et rationnelle ; elle est une attention « flottante ». Le sentiment d'exister se dévoile dans la rêverie qui me permet de « me faire sentir avec plaisir mon existence sans prendre la peine de penser »¹⁴⁰, comme témoigne Rousseau de son vécu relaté dans *Les rêveries du promeneur solitaire*. Cet état hypnotique de bonheur dans le pur

¹³⁷ *Ibid.*, p. 117.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 119.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, édition critique par J.S. Spink, Paris, Didier, 1948, pp. 97-98 ; cité in *SB*, p. 165.

présent nécessite selon Rousseau une passivité extrême. Totale, cette passivité implique que ni la tête ni le corps n'agissent plus. Or, le mouvement nous paraît, dans l'analyse que nous faisons de la corporéité, d'une importance vive pour l'accès au sentiment de soi. L'expérience du moi, authentique, dans la rêverie, semble être conçue comme incompatible avec les sensations communiquées par nos cinq sens, relatives au monde extérieur. Mais pouvons-nous entrevoir, à ce stade de nos développements, que cet état de l'être sensitif dépeint par Rousseau permettrait justement une attention portée à un sens d'une autre « espèce », qui viserait plutôt l'« intérieur » ?

Revenons sur cette question de passivité extrême. Nous postulons que l'immobilité (relative) du corps visible n'implique pas de penser une immobilité globale du corps. Mobilisons la perspective d'Alice Godfroy sur le « pays du silence » de Rudolf van Laban. Point d'accès n'est possible à ce pays pour l'individu encore aux prises de la logique de l'intentionnalité volontaire, de « la maîtrise de soi dictée par un savoir préconçu »¹⁴¹. De même, Hubert Godard exprime une intuition similaire au sujet du « pré-mouvement », ce mouvement qui ne transparait pas dans l'espace visible mais qui traduit pourtant, non pas un état inerte, mais bien la « forte activation de l'espace du dedans »¹⁴², à la façon de la rêverie de Rousseau. Ce pré-mouvement mobilisant une conscience gravitaire en lieu et place de la conscience « vigile », il n'est pas possible de l'atteindre au moyen d'une décision : seul l'accès à l'imaginaire permet de l'altérer, via des « images kinesthésiques » qui « concernent la sensation du mouvement dans le corps »¹⁴³. Le « pays du silence » est donc celui des forces, des

¹⁴¹ *DP*, p. 284.

¹⁴² *Ibid.*, p. 287.

¹⁴³ Alice Godfroy, « Les dessous du corps-objet : une pratique du tact », in *Corps-Objet-Image*, 1, 2015, pp. 72-85, p. 84. Dorénavant cité *CO*.

vibrations, des « flux » dans les mots de Laban ; flux parcourant le « ressenti interne des corps » :

« C'est dire que Laban pointe la région de l'être intérieur qui, auto-affectée par les micro-mouvements qui l'animent, prédispose le danseur à un état du corps d'où puisse surgir l'éloquence de ses gestes »¹⁴⁴.

La philosophe témoigne en danseuse que, de nos jours, cette mise en état du danseur se fait par des exercices corporels visant à « transformer [...] la perception en proprioception »¹⁴⁵. Il va s'agir, dans la deuxième partie de ce travail, d'éclairer ce sens interne de soi comme corps, que nous nommons ici *proprioception*, et qui nous paraît encore bien obscur.

Nous avons abordé, dans cette première partie, la question du corps à l'aune des rapports qui le lient à la pensée dans notre société occidentale. Liens que l'on a œuvré à dépeindre comme étant, sous certains aspects, aliénant. La pensée, pensée décorporisée, tire le corps sur un terrain qui n'est pas le sien, et qui ne permet dès lors pas de l'appréhender dans sa pleine dimension, c'est-à-dire de penser « le corps du dedans »¹⁴⁶ comme Marc Richir nous invite à le faire. Il ne s'agit cependant pas de nier la capacité qu'ont le langage, la parole et l'écriture à appréhender ce corps vécu. Alice Godfroy et Anne Boissière nous ont d'ailleurs permis d'entrevoir les liens intimes que la poésie et la narration entretiennent avec le corps-source, cette faculté propre au langage « d'emprunter ses tournures d'esprit aux postures du corps et de faire accroître un sens par densification des pré-gestes qui en articulent l'origine émotionnelle »¹⁴⁷. Car le corps sentant est la source et le moyen d'une pensée, ce que la *traversée du corps* d'Esla Ballanfat nous permet de pressentir à ce stade. Œuvrant

¹⁴⁴ DP, p. 285.

¹⁴⁵ Ibid..

¹⁴⁶ LC, p. 28.

¹⁴⁷ DP, p. 304.

également à réhabiliter un corps-langage, Claude Pujade-Renaud tente d'instituer la pratique de l'expression corporelle, qui a pour objet la « motricité signifiante » d'un corps « dé-technicisé ». Loin de faire l'apologie du langage non-verbal, ni de la positionner comme un anti-langage, l'auteure invite plutôt à articuler l'expression corporelle à la parole. Un discours serait dès lors possible à partir du corps, la parole pourrait

« tenter d'être en corps-à-corps continuuel avec l'agir et le sentir, dans un mouvement de va-et-vient où il n'y aurait pas de primauté de l'une par rapport à l'autre, ni dans le temps, ni dans la hiérarchie »¹⁴⁸.

Cette origine corporelle de la pensée nous semble être le cœur de la production artistique d'Henri Michaux. Le poète pratique une danse virtuelle, immobile, reclus dans son pays du silence, une danse intérieure ; et qu'importe la forme que prendra la création qui en émane, tant qu'il œuvre à « chorégraphier les débordements de l'espace du dedans »¹⁴⁹. Ce voyage intérieur en appelle pleinement au corps senti, au vécu incarné qui constitue le cœur de notre présente exploration.

« De cette façon uniquement un phrasé de parole ou de corps, se hissant depuis la nappe proprioceptive qui en fut la source, gagne une dimension de densité qui en assure, plus loin, la résonance »¹⁵⁰.

¹⁴⁸ *EC*, p. 111.

¹⁴⁹ *DP*, p. 83.

¹⁵⁰ *DP*, p. 286.

Chapitre 2 : Corps sentant

La première partie de ce travail nous permet de préciser et de contextualiser notre réflexion sur le corps dansant et sur la modalité d'être-au-monde à laquelle il « donne accès ». Nous avons mobilisé, pour ce faire, des termes assez énigmatiques : *sensibilité, sens, sentir, ressentir, kinesthésie* et *proprioception, domaine ou royaume du pathique, dimensions dites intérieures, extérieures, et autres profondeurs* en soi... Le besoin se fait à présent sentir d'en circonscrire l'application. Si cette sensation que nous nommons *proprioception* prend la forme d'un sens « interne », de quel ordre sont ces cinq sens classiques que l'on dénombre habituellement ? Poser cette question a le don de mettre en évidence le caractère énigmatique du fonctionnement de la sensation. Nous éviterons ici de mobiliser les connaissances des sciences exactes pour en expliquer les processus. Plutôt, nous tenterons d'aborder la question des sens à l'aune, toujours, du corps vécu, et ceci par le biais d'auteurs, de penseurs faisant la part belle à une démarche phénoménologique, de praticiens du corps, de danseurs.

En trois temps, nous « plongerons » dans le corps. Il s'agira d'abord de diriger notre attention sur la question du regard, liée au sens de la vue, ce qui nous permettra d'aborder le champ du *percevoir* dans ses oppositions, mais également dans ses implications, aux champs du *se mouvoir* et, surtout, du *sentir*. Nous y aborderons l'espace, non plus comme perçu, mais comme vécu. Ensuite, de manière similaire, nous questionnerons le sens qu'est l'ouïe et ses implications relatives à la temporalité révélée par le rythme musical. À l'aune de cette analyse, nous poserons cette question : si l'écoute musicale a ce pouvoir de mouvoir le corps, l'écoute toute kinesthésique de la « musique du corps » le peut-elle aussi ? Cela nous permettra enfin d'investiguer plus frontalement, ou devrions-nous dire plus *physiologiquement*, ce sens interne encore obscure qui anime nos recherches.

2.1. Le visible – Espace vécu

Il nous faut maintenant y « voir » plus clair en ce qui concerne la question du *sentir*. Pour ce faire, il s'agira de tenter d'élargir la conception que nous avons des sens de la vue (et de l'ouïe, ensuite), afin de les porter dans le champ du rapport du corps au monde, à soi et à son « intérieur ». Dans ce premier chapitre, la logique du visible sera abordée en étant couplée à une réflexion sur l'espace. Nous questionnerons le thème de la perception, du point de vue de la phénoménologie, l'espace envisagé sera dès lors un espace vécu, que nos différents auteurs et praticiens du corps appréhendent avec leurs mots propres. Ces conceptions nous mèneront à considérer la distinction communément établie entre le dedans et le dehors : l'espace visible, appréhendé par les yeux, nous serait externe, alors que l'espace vécu, en nous, et appréhendé par une « vision sensible », serait plutôt une sorte de royaume interne. Le corps visible se définirait comme une forme, ou prendrait forme(s), alors que, dès lors qu'il se ressent dans le vécu du mouvement, ce corps en viendrait à être assimilé à une force. Ce terme de *force* est intimement lié à la motricité, celui de *forme*, davantage à la perception. Qu'ont donc en propre le perceptif et le moteur – et surtout, quelles sont les modalités de leurs relations ?

Nous prenons pour point de départ l'approche spécifique de la phénoménologie sur cette question du rapport entre le *percevoir* et le *se mouvoir*, à l'aide, premièrement, de la réflexion de Raphaël Gély sur les formes et les forces et sur ce rapport qui les lie au sein de l'expérience visuelle. Le philosophe accorde une place centrale à ce qu'il nomme la danse *originale* du corps, dont il fait sa porte d'entrée pour aborder la question du rapport entre le sentir et le mouvement. Son hypothèse est qu'il existe un lien corrélatif entre le rapport forme/force et le rapport sentir/mouvement, une influence réciproque entre notre pouvoir de danser et la manière dont nous percevons :

« si l'on passe d'un traitement perceptif des forces sensorielles à un autre, c'est nécessairement l'épreuve que le sujet percevant fait du pouvoir moteur de son corps qui est modifiée »¹⁵¹. Le corps dansant vécu serait éprouvé, selon Gély, de manière similaire à la manière dont le sujet fait l'épreuve perceptive de sa situation. Percevoir nécessite dès lors d'être affecté à même son corps par ce qui apparaît. Dans le but d'explorer ce lien entre « l'épreuve que la subjectivité percevante fait des formes en acte » et « la dimension originairement dansante de la corporéité »¹⁵², Gély mobilise l'expérience perceptive paradigmatique que fait Cézanne de la montagne saint Victoire. Cette expérience cézannienne, le philosophe l'affirme être tributaire de l'expérience que le peintre fait de son pouvoir de danser. Il s'agirait d'éprouver son corps comme potentiel corps dansant afin de faire pleinement l'épreuve d'une perception de formes visuelles. Dans un écrit sur la vulnérabilité originaire de la vie perceptive, Gély met en évidence le fait que le rapport du sujet percevant à la situation qu'il vit est profondément modifié par l'expérience perceptive de ce sujet. Et l'expérience perceptive de ce sujet est corollaire de son sentir, selon une reprise que le philosophe entreprend de la pensée merleau-pontienne :

« La fragilité intrinsèque de la vie perceptive renvoie essentiellement à l'épreuve que le pouvoir de percevoir fait de sa genèse au sein d'un corps assailli originairement par la promiscuité intolérable du sentir »¹⁵³.

La vision est événement. Car elle met en branle le sujet percevant, éveillant en lui une « crise originaire » au cœur de la « genèse charnelle de la perception »¹⁵⁴, en tant qu'elle incarne du sens invisible à même le sensible. La vision engage le sujet

¹⁵¹ *DO*, p. 1.

¹⁵² *Ibid.*, p. 2.

¹⁵³ Raphaël Gély, « De la vulnérabilité originaire de la vie perceptive à l'événementialité du sens : Réflexions à partir de Merleau-Ponty », in *Bulletin d'analyse phénoménologique* VI 2, 2010, Actes 2, pp. 180-203, p. 195. Dorénavant cité *VP*.

¹⁵⁴ *VP*, p. 200.

percevant à être impacté par le sens de la situation qui lui apparaît ; ce sens renvoyant ce sujet à éprouver la « vulnérabilité même de [son] être-au-monde »¹⁵⁵.

Nous reviendrons sur cette question de l'ouverture du sujet au monde dans le chapitre introductif de la troisième partie de ce travail. Pour l'heure, ce qui nous intéresse dans les développements merleau-pontiens réappropriés par Gély est ce lien établi entre le *percevoir* et le *sentir*. À ce sujet, nous mobilisons la pensée de Barbaras Formis qui sonde également le rapport du perceptif au moteur par son article intitulé « un soi-inachevé ». Qui plus est, la philosophe lie ce rapport au vécu du corps en mouvement : la « facilité motrice d'ordre global »¹⁵⁶ établirait la synthèse entre le niveau perceptif, empreint de ce chiasme entre l'avancement dans l'espace et l'écoulement dans le temps, et le niveau moteur, faisant, lui, la part belle aux oppositions corporelles, à l'« écartement symétrique du corps »¹⁵⁷. Le mouvement et la perception auraient cela en commun d'être intrinsèquement travaillés par des dualités, dualités qui ne se ressentent pourtant pas lorsqu'il s'agit, par exemple, de marcher. Ces considérations mènent Formis à aborder l'hypothèse de l'*univocité de l'expérience somatique* à partir de cette perspective d'« entrecroisement entre le mouvant et le visible »¹⁵⁸ :

« Le corps ne se représente pas et ne représente rien, il donne forme à des multiples facettes qui n'apparaissent pas l'une-après-l'autre [...], mais dans une seule et unique expérience perceptuelle »¹⁵⁹.

À l'instar de Raphaël Gély, l'auteure en appelle à la phénoménologie merleau-pontienne de la perception, en vue d'analyser le vécu de ce mouvement épars et

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 202.

¹⁵⁶ Barbara Formis, « Un Soi-Inachevé, pour une phénoménologie esthétique du corps en mouvement », in *ALTER, Revue de Phénoménologie*, L'image et l'œuvre d'art, Paris, 2007, pp. 231-252, p. 2. Dorénavant cité *SI*.

¹⁵⁷ *SI*, p. 2.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 3.

synthétisé à la fois¹⁶⁰. « L'expérience du corps propre nous enseigne à enraciner l'espace dans l'existence »¹⁶¹ écrit Merleau-Ponty, qui déplore le phénomène de la dispersion spatiale : le mouvement permettrait de dépasser l'extériorité de l'espace en l'intégrant dans le corps. Nous entrevoyons ici une considération autre de l'espace, un espace vécu à même le corps en mouvement¹⁶². « La *chair* n'est pas « ici ou maintenant », il s'agit d'une « masse intérieurement travaillée » »¹⁶³. Dans la lignée des développements du phénoménologue, Barbara Formis déploie l'idée d'une *perception somatique*, qui implique que l'expérience que le sujet fait de sa situation dépend intrinsèquement des tensions éprouvées à même son corps :

« ce n'est pas seulement la perspective monodirectionnelle de l'œil qui nous guide, mais aussi une sorte de troisième œil, un sens interne qui nous donne l'emplacement de notre corps »¹⁶⁴.

Ce dernier paragraphe porte en germes plusieurs thématiques clés de notre réflexion : celle de l'accès à un espace interne sur le mode du sentir se distinguant de l'espace objectif externe régi par la logique du visible ; celle de la vision du corps physique instaurant une distance dans l'expérience que le sujet percevant fait de son corps propre ; celle du « donner-forme », via le corps dansant, à de l'invisible émanant de « profondeurs » obscures - formes incessamment changeantes contrairement à cette forme figée du corps perçu ; celle, enfin, du *sentir* qui donne un lieu...

Nos auteurs référents intuitionnent ces questions par leurs mots propres. Ces derniers constituent un point de départ pour les aborder, tout en nous permettant de rejoindre

¹⁶⁰ La philosophie que Barbara Formis développe à partir de la chorégraphie de Xavier Le Roy intitulée *Self-Unfinished* nous sera précieuse lorsqu'il s'agira d'aborder la question du rapport à soi, dans la dernière partie de ce travail.

¹⁶¹ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 173 ; cité in *SI*, p. 14.

¹⁶² Pour Alice Godfroy, il s'agit de « rendre compte de caractère incarné, c'est-à-dire actualisé dans une forme visible, de l'évènement spatio-temporel – la singularité de la danse, précisément » - *DP*, p. 240.

¹⁶³ Barbara Formis reprenant des mots de Merleau-Ponty, *SI*, p. 17.

¹⁶⁴ *Si*, p. 13.

l'analyse phénoménologique esquissée jusqu'ici. « La sortie hors de l'écriture de Salomé vaut incarnation : elle est celle d'un corps qui opte pour ce qu'il a de vivant contre ce qu'il a de visible »¹⁶⁵ exprime Frank Pierobon. « Voir son corps, c'est précisément en sortir, le mettre à distance, se l'imaginer tel qu'un sujet n'en fait jamais l'expérience : il ne peut faire face à son corps »¹⁶⁶ selon Elsa Ballanfat. Pour Sandra Vincent, il s'agit de danser pour créer « un temps et un espace à soi, pour soi, pour s'offrir un temps dans la proprioception », « Revenir chez soi, en mouvement »¹⁶⁷. La danse, pour Paul Valéry, est une « action transposée dans un monde, dans une sorte d'espace-temps qui n'est plus tout à fait le même que celui de la vie pratique »¹⁶⁸. « Oui, ce corps dansant semble ignorer le reste, ne rien savoir de tout ce qui l'environne. On dirait qu'il s'écoute et n'écoute que soi ; on dirait qu'il ne voit rien »¹⁶⁹. Dans cette même veine, la conception de l'espace sur laquelle se fonde la *Rythmique* développée par Émile Jaques-Dalcroze et Adolphe Appia, cette pratique du rythme vivant par la spatialité¹⁷⁰, mène Anne Boissière à considérer l'espace architectural comme n'étant pas « un espace à l'intérieur duquel on danse, mais un point de matérialité et de résistance qui offre au mouvement vivant une complicité privilégiée avec l'espace »¹⁷¹. L'auteure invoque également l'« espace thymique », pensé par le psychiatre Ludwig Binswanger, dont la particularité serait ce lien établi entre la « nature » et le « « je » rapporté au cœur » - un autre nom pour le sentir ?

¹⁶⁵ *DE*, p. 110.

¹⁶⁶ *TC*, p. 38.

¹⁶⁷ Propos recueillis lors de notre rencontre avec Sandra Vincent à Schaerbeek le 15 février 2020.

¹⁶⁸ *PD*, p. 4.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁷⁰ Nous nous pencherons avec intérêt sur cette question dans les considérations que nous développerons sur la musique au chapitre suivant.

¹⁷¹ *ND*, p. 54.

Concevoir cet espace thymique reviendrait à « se poser la question de l'espace en nous »¹⁷².

En vue de cerner plus avant ces idées, il va s'agir maintenant d'aborder la question du *regard* à l'aune de la conception fertile déployée à ce sujet par Alice Godfroy. Partons du constat de l'exacerbation du sens de la vue dans nos sociétés de l'image, de la prédominance de la logique visuelle dans la saisie que nous opérons du réel. Ce constat, Claude Pujade-Renaud le pose également : le corps, de par son omniprésence comme vecteur des relations sociales, se doit d'être entretenu par divers soins et pratiques corporels ; ce qui le réduit à un produit publicitaire, un objet de consommation : « conformer son corps au modèle socio-culturel en vigueur, c'est appréhender son corps comme « corps de surface », un « corps à exhiber » »¹⁷³. La perception mettrait surtout, voir strictement, en jeu le sens visuel qui voit le corps comme une image, en superficie. Selon cette conception, le perceptif se voit opposé au sentir. Le corps, comme physicalité qui porte une forme, serait strictement défini par son aspect visible, l'attention étant portée au « reflet » de soi. Godfroy entreprend réorganiser la hiérarchie des sens pour se libérer de la forme, et cela en minorant le champ du percevoir à la faveur de celui du sentir. Ainsi, le corps dansant « ne se perçoit plus comme une forme en mouvement, mais ressent en revanche pleinement sa danse comme un mouvement capable de donner forme »¹⁷⁴. La philosophe reprend l'expression de Steve Paxton qui préconise de commencer toute session de travail en danse par un réglage des sens afin de laisser le toucher prendre le pas sur la vue. Le regard est intériorisé, et cela n'influe pas uniquement sur l'objet ou la direction de la vision, mais également sur la modalité du voir elle-même : la vision devient sensible,

¹⁷² Ludwig Biswanger, *Le problème de l'espace en psychopathologie*, préface et traduction de Caroline Gros-Azorin, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 93 ; cité in *ND*, p. 86.

¹⁷³ *EC*, p. 122.

¹⁷⁴ *DP*, p. 169.

et pourrait être plus favorablement nommée *écoute sensible*. Lisa Nelson, cette danseuse ayant longuement investi la danse Contact Improvisation aux côtés de Steve Paxton, exprime qu'un corps dansant ne voit « pas visuellement par ses yeux mais kinesthésiquement »¹⁷⁵. Le « point de vue » se mue en un « point de sensation ». Dans l'« Arbre et la Danse », Godfroy mobilise les termes de *scopique* et de *pathique*, stipulant que le passage du premier au second permet de « toucher aux forces qui pétrissent les corps à même la danse »¹⁷⁶. Précisons que pour l'auteure, la vue est à incriminer dans la mesure où elle consacre encore davantage l'hégémonie de la pensée dans nos sociétés occidentales, la conscience se nichant presque exclusivement dans le visuel :

« Le regard intérieur, parce qu'il quitte l'horizon purement visuel qui faisait accroire à la toute puissance de la tête, fait descendre la pensée le long de la colonne vertébrale et touche le monde à partir de la zone asémique du torse et des antennes que lui offrent les pores de la peau »¹⁷⁷.

« Mais vient un moment où il faut ouvrir les yeux pour ancrer son mouvement dans l'espace »¹⁷⁸ nous apprend, en praticienne du corps, Bonnie Brainbridge Cohen. Dans le cadre d'une réflexion globale sur les sens, cette dernière en vient à déplorer que les pratiques de relaxation et de méditation aies d'ordinaire en commun de « débrancher nos sens » car dès lors « la tête est à la traîne »¹⁷⁹. Cela ayant pour conséquence, selon la praticienne, une prise de conscience exclusive de notre environnement intérieur au détriment de la conscience accordée à l'environnement extérieur. Valéry, via cette voix

¹⁷⁵ Lisa Nelson, « La sensation est l'image », in *Contact Improvisation*, Bruxelles, Contredanse, 1999, p. 147 ; Cité in *DP*, p. 172.

¹⁷⁶ Alice Godfroy, « L'Arbre et la Danse : histoire d'une greffe épineuse entre image de la réception et réalité du corps dansant », in *Le Modèle végétal dans l'imaginaire contemporain*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2014, pp. 177-193, § 30. Dorénavant cité *AD*.

¹⁷⁷ *DP*, p. 168.

¹⁷⁸ *SA*, p. 144.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 245.

du philosophe observant la danseuse, nous semble transcrire ce phénomène en ces mots :

« C'est donc bien que la danseuse est dans un autre monde, qui n'est plus celui qui se peint de nos regards, mais celui qu'elle tisse de ses pas et construit de ses gestes. Mais, dans ce monde-là, il n'y a point de but extérieur aux actes », « Point d'extériorité ! La danseuse n'a point de dehors... Rien n'existe au-delà du système qu'elle se forme par ses actes »¹⁸⁰.

Or, Cohen nous rappelle que la tête n'est pas synonyme de la pensée, elle constitue d'ailleurs le lieu où se nichent les organes de certains de nos sens. Cette tête laissée trainante devrait plutôt être mobilisée en tant que « ce qui cherche » en percevant l'environnement, opérant ainsi des choix au moyen des données des sens et non strictement par injonctions de la volonté.

« Même quand on traîne la tête, on peut penser et ressentir et sentir. Mais les sens eux-mêmes – la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût, etc. – sont dirigés vers l'intérieur et non pas occupés à recueillir des informations extérieures »¹⁸¹.

Cela crée un état d'isolement, qui est certainement un passage fertile pour la « transformation de la perception en proprioception »¹⁸² qu'opère le danseur en début de parcours. Mais une fois réveillée cette sensibilité interne, il s'agit de s'ouvrir au monde. Ce processus ne se fait pas de façon linéaire, en deux temps, la conscience tournée vers le royaume interne préparant le terrain avant de s'effacer au profit d'une conscience qui rayonne vers l'extérieur. Non, en danse, il semble que l'on doive apprendre à regarder dans les deux directions à la fois : dehors et dedans, avec les cinq sens et avec ce sens interne que l'on pourra(it) nommer la *proprioception*. Ce mode d'être propre au corps dansant, qui semble impliquer une attention bidirectionnelle, cette qualité de présence simultanée à l'interne et à l'externe, Alice Godfroy le démêle

¹⁸⁰ *PD*, p. 9.

¹⁸¹ *SA*, p. 246.

¹⁸² *DP*, p. 245.

avec mesure, exprimant que « le travail de la danse [apprend] davantage aux corps à répondre qu'à se fondre dans l'extériorité, à être vigilants plutôt qu'absorbés dans leur propre mouvement »¹⁸³.

Sensations kinesthésique, espace propre, durée sienne... le philosophe-spectateur de Valéry semble voir dans le corps dansant cet entremêlement qui nous intrigue :

« La danse lui apparaît comme un somnambulisme artificiel, un groupe de sensations qui se fait une demeure à soi, dans laquelle certains thèmes musculaires se succèdent selon une succession qui lui institue son temps propre, sa durée absolument sienne, et il contemple avec une volupté et une dilection de plus en plus intellectuelles cet être qui enfante, qui émet du profond de soi-même cette belle suite de transformations de sa forme dans l'espace »¹⁸⁴.

Nous avons entrepris cette réflexion sur l'espace, en lien avec celle sur la perception, en faisant, à ce stade, peu de cas du temps. Non pas que nous considérions cette distinction comme allant de soi, nous voulions plutôt aborder « en deux temps » les logiques du visuel et de l'auditif, logiques de ces sens particulièrement impliqués dans l'espace perçu et la musique ouïe. Mais cette distinction ne résiste pas à la mise en pratique... L'expérience du corps en mouvement constituerait précisément un pont entre ces sens classiquement distingués. À ce sujet, nous avons d'ailleurs stipulé que l'expression d'*écoute sensible* permet mieux d'appréhender la *vision* toute intériorisée que nous avons considérée dans ce chapitre. Pouvons-nous dès lors parler du *sentir* en tant qu'un *entendre* du mouvement ? La danseuse Lisa Nelson témoigne :

« Lorsque je m'imagine en train de bouger ou de danser, souvent je ne me visualise pas comme une image dans l'espace, mais comme un changement de densité, comme si l'espace était plein

¹⁸³ DP, p. 186.

¹⁸⁴ PD, p. 9.

de matière et de densité dont je percevais les vibrations. Cette sensation est plus proche de l'ouïe que de n'importe quel autre sens »¹⁸⁵.

Notre objectif étant toujours de considérer les sens « répertoriés » et leurs domaines propres afin de circonscrire au mieux ce sens interne que nous approchons peu à peu dans cette partie dédiée au corps sentant, il va s'agir maintenant de considérer une conception alternative du temps que celle du temps dicté par les métronomes et imposé par la métrique musicale. À l'instar de nos derniers développements sur l'espace vécu, nous allons à présent investiguer l'expérience musicale à l'aune de son impact sur le corps.

2.2. L'audible – Temps vécu

L'art musical est fortement lié au champs émotif, ce qui a de tout temps fait naître des analyses, au sein des théories de la musique, sur l'impact affectif de l'écoute musicale. La musique serait vectrice de sensations à même le corps de celui qui l'écoute. Cette « dimension vivante » de la musique sera l'objet de ce chapitre cinq, dédié à l'audible. Il s'agira de cerner plus avant la puissance motrice de l'expérience musicale pour tenter d'entrevoir cette invitation à la motion comme inhérente au corps sentant, bientôt dansant. L'analyse du *rythme* musical, dont on œuvrera à mettre en avant l'impact (é)mouvant sur le corps, nous permettra d'aborder la question de la temporalité. La musique déploierait un temps, et, en tant qu'expérience du *sentir*, l'écoute musicale nous permettrait d'appréhender la *durée* en tant que temps vécu. Il s'agira de tirer les enseignements de cette conception avant de replacer la musique, cet art du temps, dans l'espace. La spatialisation de la musique passerait aussi par l'écriture musicale, la partition, qui constitue une source d'inspiration pour Anne

¹⁸⁵ Lisa Nelson, « Contact Improvisation », Bruxelles, Contredanse, in *Nouvelles de danse*, no 38/ 39, 1999, p. 153 ; cité in *SD*, § 43.

Teresa de Keersmaeker, chorégraphe musicienne. Nous aborderons cette question en vue de questionner les rapports que la danse entretient avec cet art musical lui étant intimement lié. Cette dernière analyse ouvrira la voie au postulat d'une musique intrinsèque au corps ayant cette même capacité à inviter au mouvement.

Repartons des réflexions du philosophe-spectateur de Paul Valéry, au sujet de ce corps dansant qui lui inspire ses pensées. Tentant de définir ce qu'est la danse, cet être pensant en vient, dans les traces de Saint Augustin, à se demander ce qu'est le temps ? L'on pourrait, de prime abord, ne pas entrevoir ce qui lie ces deux questions, hormis leur construction grammaticalement semblable. Il semblerait pourtant que le temps soit un terme clé dans la définition que le philosophe propose de la danse, cette « forme du temps » : la danse, « ce n'est que la création d'une espèce de temps, ou d'un temps d'une espèce toute distincte et singulière »¹⁸⁶. Dans la danse se révèlent une cadence, une mesure, un rythme – ces éléments ont affaire au temps, et comme ce-dernier, ne sont approchés par aucune théorie satisfaisante selon Valéry. Le philosophe met en avant un phénomène de périodicité, affirmant qu'il appartiendrait en propre aux mouvements correspondants à un état de l'être de prendre un régime périodique, ce qui n'est pas le cas des mouvements orientés vers un but précis et extérieur au sujet actant. Nous retrouvons une distinction similaire, cette fois établie par Erwin Straus, entre le mouvement « finalisé », un mouvement fonctionnel relatif à la gestion des mouvements corporels de la vie quotidienne, et le mouvement « présentiel », libéré de toute fonctionnalité, trouvant sa logique en lui-même. Ainsi, pour reprendre l'affirmation de Valéry, ces mouvements *présentiels* devenus automatiques dans l'acte de création des peintres, des sculpteurs, des danseurs, etc. se succèdent selon un *rythme*. Cette rythmicité de l'acte de création constituerait en elle-même une création,

¹⁸⁶ PD, p. 7.

cette réalisation devenant elle-même « une forme de cette vie intérieure toute faite d'énergie et de sensibilité »¹⁸⁷. Cette vie intérieure, constituée qu'elle est d'énergie et de sensibilité, est un autre nom de cet état propre au corps dansant qui nous intrigue et que Valéry dépeint par ces mots :

« cette personne qui danse s'enferme, en quelque sorte, dans une durée qu'elle engendre, une durée toute faite d'énergie actuelle toute faite de rien qui puisse durer. Elle est l'instable, elle prodigue l'instable, passe par l'impossible, abuse de l'improbable ; et, à force de nier par son effort l'état ordinaire des choses, elle crée aux esprits l'idée d'un autre état, d'un état exceptionnel, – un état qui ne serait que d'action, une permanence qui se ferait et se consoliderait au moyen d'une production incessante de travail, comparable à la vibrante station d'un bourdon ou d'un sphinx devant le calice de fleurs qu'il explore, et qui demeure, chargé de puissance motrice, à peu près immobile, et soutenu par le battement incroyablement rapide de ses ailes »¹⁸⁸.

Cette citation, riche d'éléments sur lesquels nous reviendrons au fil de ce chapitre, trouve échos dans les dires des auteurs qui nous animent. En vue, toujours, de cerner plus avant cet état sortant de l'ordinaire, et attestant d'un temps vécu, nous en appelons particulièrement à la « contribution » à une philosophie du *sentir* qu'Anne Boissière fonde sur l'expérience musicale. L'auteure établit un parallèle entre la conception bergsonienne du temps comme durée et la conception de la dynamique de la vie intérieure non fixée dans le langage verbal. Le *sentir*, corollaire à l'expérience musicale, antérieur au découpage de l'émotion en affects déterminés, serait intimement lié au temps. Dans nos réflexions sur le lâcher-prise, nous avons entrevu la méthode philosophique de Bergson, fondée sur l'intuition, comme moyen de « ressaisir la vie intérieure »¹⁸⁹. Cette expérience de la passivité, le philosophe la

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 12.

¹⁸⁸ *PD*, pp. 7-8.

¹⁸⁹ *ND*, p. 117.

rapproche de l'expérience de la durée temporelle que l'on fait à l'écoute d'une mélodie dont nous entendons les notes de façon continue :

« la durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états intérieurs »¹⁹⁰.

L'expérience temporelle de la mélodie est ainsi usée en métaphore pour expliciter l'expérience qualitativement faite de la durée, durée sentie et non pas mesurée. En cela, cette conception bergsonienne de la durée est indissociable de la dimension sensible de l'expérience musicale : « c'est le temps qui devient sensible sous la puissance de la musique »¹⁹¹. Tirant le fil de ses développements, Boissière mobilise ensuite les conceptions phénoménologiques d'Ernest Ansermet et Raymond Court au sujet de la *rythmicité*, qui se voit octroyé un statut organique en lien avec le temps vécu. Le rythme musical est un rythme « vivant », car toujours lié à ce vécu du corps qu'implique l'expérience musicale. Ce statut organique du rythme engendre une réflexion sur la spatialisation, réflexion qui nous permet de réintroduire à présent la question de l'espace au sein même de celle du temps : « sitôt que le rythme s'incarne dans un corps, il prend une structure spatiale parce que c'est à travers la spatialité du corps qu'il se manifeste, ainsi qu'on le voit dans la danse »¹⁹². L'on doit également à Anne Boissière de nous introduire à la pensée d'Émile Jacques-Dalcroze qui use, lui aussi, de ce terme de « rythme vivant » auquel il accorde une dimension corporelle. Le rythme est incarné de par cette faculté qu'a la musique d'induire un mouvement corporel, d'induire la danse. Ce musicien-compositeur-pédagogue entreprend une réforme de l'expérience musicale qu'il nomme la *Rythmique*, réforme tant musicale

¹⁹⁰ Henri Bergson, Œuvres, Presses Universitaires de France, édition du centenaire, 1959, pp. 67-68 ; cité in *ND*, p. 118.

¹⁹¹ *ND*, p. 132.

¹⁹² Ernest Ansermet, Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits, Paris, Laffont, Bouquins, 1989 ; cité in *ND*, p. 46.

que plastique, en tant qu'elle aborde le rythme comme un « élément dansé qui spatialise la musique dans l'écoute »¹⁹³. Le fait que le fondateur de la *Rythmique* considère l'activité perceptive comme pierre angulaire de sa réforme nous interpelle, car nous y retrouvons notre analyse phénoménologique des liens unissant le *percevoir* et le *se mouvoir*. En effet, Jacques-Dalcroze œuvre à relier la perception au mouvement à l'aide de ce qu'il nomme le « sens musculaire », un sens à éduquer afin de faire de l'écoute un « rapport au monde qui engage en son entier la motricité de l'organisme »¹⁹⁴.

La motricité se voit ainsi réintroduite dans nos développements, à l'instar de la place qui lui est accordée par Erwin Straus dans son analyse de l'expérience musicale. Aux côtés de la motricité, l'« humeur », ce terme reprenant en son sein le registre affectif. L'approche straussienne du rythme nous intéresse ici en tant qu'elle permet au philosophe d'investir la question du *sentir*. Un mouvement opèrerait au sein et à l'insu du sujet dès lors qu'il écoute de la musique, cette « dynamique » relevant du « pathique »¹⁹⁵. Le corps vécu est ici encore au centre de l'expérience musicale, et cela explique l'introduction dans la réflexion straussienne du paramètre de l'espace, considéré comme « participant de l'analyse visant à décrire et à préciser l'énergie, la tonicité, ou encore l'élan à la fois psychique et corporel que procure la musique »¹⁹⁶. C'est cet élan, cette impulsion au mouvement vécue à même le corps que Straus nomme le *rythme*. Le mouvement qui naît de cette induction motrice n'est pas finalisé, mais réalisé pour lui-même et abordé à partir de la danse. Ce mouvement présentiel a cours dans un espace particulier, l'espace acoustique et un mouvement pourra être dit

¹⁹³ *ND*, p. 54.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 47.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 67.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 68.

« tonique » dans la mesure où il appartient à cet espace acoustique. Raphaël Gély, nous l'avons mentionné précédemment, réinvestit cette réflexion straussienne sur le pouvoir originaire de danser, d'éprouver son corps comme « habité d'un désir originaire de mouvement irréductible à toute visée fonctionnelle »¹⁹⁷. Le philosophe émet deux remarques à ce sujet : la distinction straussienne entre mouvement finalisé et mouvement dansant serait trop radicale, et, plus lourd de conséquence, Straus naturaliserait l'espace du *sentir*. Ce faisant, c'est la « rythmique originaire de l'existence »¹⁹⁸, cette révélation qu'offre la danse, qui se verrait naturalisée. En conséquence, l'expérience du sentir se verrait isolée de sa propre contingence. Pour répondre à cela, Gély invoque une conception de Maldiney qui lui paraît en mesure d'apporter cette dimension de radicale contingence à la théorie straussienne du rythme : la « crise ». Expérimenter son corps en mouvement suppose d'expérimenter le pouvoir qu'a de se mouvoir sa corporéité :

« dans la danse le corps s'éprouve tout autant comme habité d'un désir infini de mouvement, [...] que comme habité par la retenue en soi-même de chaque mouvement, ce qui précisément constitue à la fois la densité et la puissance du se mouvoir »¹⁹⁹.

Cette épreuve se donne dans sa « vulnérabilité constitutive » ; il s'agit de surmonter incessamment une « conflictualité constitutive du rythme »²⁰⁰ en prenant conscience que le passage entre ce mouvement-ci et ce mouvement-là est aussi contingent qu'impératif. Cette crise constitutive de l'expérience de la danse nous fait songer à ces mots précédemment cités de Valéry : « elle est l'instable, elle prodigue l'instable, passe par l'impossible, abuse de l'improbable »²⁰¹...

¹⁹⁷ *DO*, p. 6.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 9.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 13.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ *PD*, p. 7.

Laissons ici ces considérations à propos de la conception straussienne du rythme pour en revenir à la philosophie du sentir telle que développée par Anne Boissière. La danse est précisément mobilisée par la philosophe afin d'éviter d'aborder la musique en l'amputant de sa dimension vivante. Ainsi seulement, l'expérience musicale pourrait instruire sur le sentir. L'écoute est une manière d'aborder la musique bien distincte de son analyse visuelle à partir de sa notation sur la partition. La démarche de Boissière vise à réintroduire la danse et le chant en vue d'une approche de la musique qui ne l'aseptise pas des processus physiologiques et corporels en jeux dans le rythme qui se livre dans l'écoute musicale. Cette écoute déclenche une réponse toute corporelle : le danser et le chanter « renvoient à ce que la musique a de « pathique » »²⁰². Susciter le mouvement, procurer de l'énergie, « dilater l'espace » ou « suspendre le temps », voilà ces pouvoirs de la musique que l'auteure oppose à la simple compréhension et à la pure construction de savoirs que vise la connaissance. La musique aurait donc pour domaine le « là où l'on ne sait pas »²⁰³, ce qui l'indique particulièrement comme modalité d'accès au sentir. Nous l'avons précédemment mentionné, Boissière définit le sentir non comme un sentiment, ni comme une émotion, ni encore comme la sensibilité, mais bien comme un « être-au-monde à part entière »²⁰⁴. Et la danse est ici mobilisée comme nécessairement conjointe à la musique pour l'accès à cet être-au-monde.

« Car danser une musique c'est bien en effet la percevoir d'une manière particulière. C'est en quelque sorte la réactiver pour son propre compte. C'est réémettre le message sous forme de mouvement et non seulement le recevoir. On voudrait pouvoir dire que c'est l'« agir » et non

²⁰² *ND*, p. 7.

²⁰³ *Ibid.*, p. 8.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 10.

plus seulement le subir. C'est en tout cas substituer à une relation totalement ou en partie passive avec la musique une relation ouvertement active »²⁰⁵.

À l'aune de notre analyse de la faculté qu'a la musique de mouvoir le corps via ce rythme que nous avons caractérisé en tant que phénomène organique, nous devons à présent cerner les modalités de relations qui unissent la musique et la danse. Ces arts à part entière sont intimement liés dans l'expérience que le corps en fait. Ils le sont également dans le domaine de la création artistique, mais force est de constater qu'ils souffriraient d'y être assujettis l'un à l'autre. La danse n'œuvre pas à rendre visible le geste musical ; la musique ne peut servir de papier-peint à la danse. Dans son ouvrage intitulé *Accords intimes*²⁰⁶, Philippe Guisgand tente de définir ce rapport particulier unissant danse et musique, et cela via les œuvres chorégraphiques d'Anne Teresa de Keersmaecker. Grande danseuse belge surnommée la « chorégraphe musicienne », ATDK accorde une attention toute particulière à la musique qu'elle introduit souvent, à même la scène, dans ses créations chorégraphiques que l'on pourrait qualifier de « concert de danse ». Dans ses *carnets d'une chorégraphe*, elle témoigne :

« En comparaison aux autres arts, la musique est ce qu'il y a de plus important pour moi, à côté de la danse. En quelque sorte, la musique a toujours été mon école. J'y ai tout appris : organiser le temps et l'espace, comment chercher le contrepoint. Elle m'a montré comment relier la narration au formalisme absolu et également à étudier les partitions en observant les musiciens au travail »²⁰⁷.

À même ses créations se dévoile un principe de création récurrent, qui attire à chaque danseur la ligne mélodique d'un instrument, de manière non littérale ni explicative. Ce refus de littéralité met en exergue le caractère autonome de chacun des arts en

²⁰⁵ Gilbert Rouget, *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1990, p. 182 ; cité in *DE*, p. 107.

²⁰⁶ Philippe Guisgand, *Accords intimes. Danse et musique chez Anne Teresa de Keersmaecker*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2017.

²⁰⁷ Irmela Kästner et Tina Ruisinger, *Anne Teresa de Keersmaecker/Meg Stuart*, München, K. Kieser Verlag, 2007, p. 54 ; cité in P. Guisgand, *Accords intimes, op.cit.*, p. 20.

présence : malgré certaines relations symétriques entre musique et danse, laissant parfois naître une communauté de geste, il s'agit de favoriser un traitement allusif à toute forme d'illustration. Sous cette forme seulement, ce principe semble permettre à la chorégraphe de mettre en exergue les caractéristiques de la musique via le corps des danseurs. Car tout comme l'illustration, il s'agit de se refuser à séparer trop nettement ces deux arts. Il n'est pas question de les considérer comme des entités statiques se faisant face. Cette approche duelle ne permettrait pas d'appréhender ce qu'engendre le lien unissant ces deux arts autonomes, ce que fait naître leur accointance profonde. S'adressant des demandes mutuelles, musique et danse tissent un « dialogue » dont Guisgand tente de définir la nature via une réflexion sur l'écriture musicale.

Il s'agit d'opérer un court détour par cette question de l'écriture musicale en ce qu'elle nous apporte des enseignements supplémentaires au sujet du temps musical. Cette question de l'écriture en musique apparaît dans les développements que proposent les différents auteurs qu'Anne Boissière mobilise. Comme Bergson, Adorno œuvre à penser le temps musical, mais il le fait à l'aune d'une pensée sur l'espace : l'espace de la notation musicale moderne. L'écriture modifie la théorie et la pratique de la musique, en la projetant dans l'espace. Selon Adorno, sans ce phénomène de « rationalisation de l'espace », « la musique n'aurait pu construire son rapport au temps »²⁰⁸. Le temps musical suppose un dynamisme, et ce dynamisme ne peut être séparé de cette spatialité amenée par l'écriture. La musique s'en voit attribuée une dimension fictionnelle, elle s'objective. Boissière caractérise ce phénomène de « rationalisation de la musique »²⁰⁹. Jacques-Dalcroze, souvenons-nous, définissait le rythme vivant comme l'expression relative à « toute forme d'expérience musicale qui

²⁰⁸ *ND*, p. 126.

²⁰⁹ *Ibid*, p. 127.

exclut ce rapport moderne de la musique à l'écriture »²¹⁰. Cette spatialité scripturale éloignerait la musique de l'ancrage du corps, des « contraintes spatiales du corps », et donc de la danse... Il nous semble que c'est bien pourtant ce rapport à l'espace que la chorégraphe ATDK va glaner dans le domaine musical, lorsqu'elle œuvre une lecture de la page musicale selon le prisme que lui offre le mouvement » : l'intérêt porte sur les possibilités structurelles qu'offrent la partition - imitation, canon, entrée fuguée, etc. - les déploiements du motif musical sont tant de sources d'inspiration. La chorégraphe mélange les champs lexicaux des deux domaines artistiques pour nous permettre d'appréhender ses œuvres de manière inédite : il s'agit de *regarder* la musique et d'*écouter* la danse. Mais l'œuvre chorégraphique n'est pas la danse du corps vécu, même si elle en résulte. La chorégraphe définit d'ailleurs la danse comme l'organisation du mouvement dans le temps et l'espace, ce qui constitue une étape ultérieure au vécu de ce mouvement à même le corps.

La musique induit immédiatement un mouvement dans le corps, certes, de là les développements qui en considèrent la dimension vivante, mais le corps du danseur est-il pour autant assujéti à ne se mettre en mouvement que sous cette impulsion extérieure ? Que penser de cette revendication de la danse contemporaine qui œuvre à libérer la danse de la tutelle de la musique ? Certains pionniers de la danse moderne, comme Mary Wigman, développent cette idée que la danse doit renvoyer à une « rythmique plus originaire encore que celle à l'œuvre dans l'espace acoustique »²¹¹, comme le formule Raphaël Gély au sujet de l'opposition straussienne à cette revendication d'une danse « absolue ». Straus défendrait que le rythme est cette « part de danse » contenue dans la musique, et considérerait donc qu'une danse isolée de la

²¹⁰ *Ibid.*, p. 42.

²¹¹ *DO*, p. 3.

musique « n’habite pas le mouvement originaire du sentir »²¹². Contrairement à cela, Mary Wigman part de son ressenti, en silence, ce qui pose la question de la source du rythme : émane-t-il bien de la musique, ou s’originerait-il plutôt à même le corps ? La question est de taille : qu’est-ce qui meut le corps dansant ?

La danse, au XXe siècle, part à la conquête de cette source motrice en faisant vœux de silence. Alice Godfroy écrit à ce sujet un article qu’elle (sous-)titre *d’un désaccord avec la musique à la musicalité des corps*. La musique est réduite au silence par intermittence, ou encore partiellement lorsqu’il s’agit de se passer de la mélodie pour ne garder qu’une ligne sonore rythmique : le rythme des percussions, considéré comme « plus proche des vibrations corporelles »²¹³. Ces vibrations corporelles se feraient-elles *entendre* à celui qui y prête attention, telle une musique interne ? Le corps, non plus réduit au silence, lui, deviendrait un corps-instrument : ainsi, la danse devient complice de la musique, « en développant notamment une sensibilité chorégraphique aux bruits du silence et au devenir-instrument du corps dansant »²¹⁴. Partant des « bruits » émanant du corps, la danse détiendrait enfin son propre rythme. L’écoute n’est dès lors plus musicale, ou du moins elle concerne une musicalité toute intérieure, corporelle ; une musicalité à *sentir* ?

« Une musique de silence, de rythmes, de sons invisibles et intérieurs au danseur [...] avec des lignes inspiratoires, des courbes expiratoires, des point d’apnées, qui à eux seul définissent le rythme et la mélodie du mouvement »²¹⁵.

Le silence, en danse, peut aussi prendre la forme de l’immobilité, que nous avons abordée comme la genèse même du sentir dans le cadre de nos considérations sur le

²¹² *Ibid.*, p. 8.

²¹³ *SD*, § 17.

²¹⁴ *Ibid.*, § 4.

²¹⁵ Joëlle Vellet, « Le Chorégraphe Passeur d’une Musicalité du Mouvement », publication électronique www.univlr.fr/recherche/mshs/axe2recherche/art_sciences/colloque/publications/VELLET.pdf ; citée in *SD*, § 35.

« pré-mouvement » et le « pays du silence ». Le silence serait une première étape nécessaire à cette quête toute intérieure du corps vécu. L'immobilité permettrait d'apprendre à écouter la sensation kinesthésique : l'écoute sensible devient l'attention kinesthésique. Le danseur aurait à porter un regard attentif sur les « résonances sourdes qui le parcourent »²¹⁶, à diriger son écoute sur le mouvement des vibrations transformant sa « kinésphère » en un « espace ondulatoire », afin que sa danse puisse « faire voir la musicalité propre au mouvement »²¹⁷.

Nous avons le sentiment, à ce stade, d'avoir approfondi notre conception de ces sens qui ont trait au visible et à l'audible, de manière décalée, peut-être, de la conception qui en est généralement faite, celle qui attribue à chaque sens son champ propre et distinct. Nous cernons mieux le rapport que ces sens entretiennent avec ce qui leur est extérieur et ce qui touche à l'intrinsèque du corps vécu. Loin d'entrevoir ces relations à l'aune d'une lumière claire et limpide, nous leur pressentons plutôt un fond commun, ce *sentir* qu'il nous paraît temps d'explorer plus frontalement maintenant.

2.3. Le sens interne – Proprioception

L'« écoute kinesthésique », le silence permettant d'entendre le « vacarme du corps », le « troisième œil » nous donnant l'emplacement de notre corps dans l'espace, l'« introversion du regard » vers l'intérieur... La vue et l'ouïe semblent être utilisées en métaphores afin d'approcher ce sens invisible et inaudible, le *sentir* qu'il s'agira de cerner dans ce chapitre. L'analogie entre ces deux de nos cinq sens et ce sens qui, pour une raison que l'on ignore, n'en fait pas partie, illustre-t-elle une similarité de fait ? Ou permettrait-elle tout au plus de fournir une image à un réel que l'on est bien en

²¹⁶ *SD*, § 33.

²¹⁷ *Ibid.*

peine d'appréhender, faute de pouvoir se le représenter ? Le recours à cette figure de style langagière révèle-t-il l'opacité propre au domaine de ce sens interne ? Dès lors, comment nous en approcher ici ? En vue de trouver réponse à cette question, nous mobilisons cette demande adressée par Valéry : pourrait-on considérer la danse « comme une manière de vie intérieure, en donnant à présent, à ce terme de psychologie, un sens nouveau où la physiologie domine ? »²¹⁸. La vie intérieure, tapie dans l'obscurité du dedans, pourrait être approchée par une terminologie physiologique. Si l'on peut espérer l'approcher sur le mode du *sentir*, la question qui se pose désormais est : quel sens nous permet-il de sentir cette vie intérieure ?

La définition de ce sens interne physiologique est l'objet de notre sixième chapitre. Certains de nos auteurs référents ont apporté leurs lumières à cette question de la définition d'un sens physique en usant de différentes terminologies. Le domaine de l'*esthésie* ou *esthésiologie* est défini par Oleg Lebedev comme l'« étude de ce qui me touche, c'est-à-dire d'un sensible qui touche mes points sensibles »²¹⁹. Celui de la *coenesthésie* comprend l'« ensemble du ressenti sensoriel » selon Christine Leroy, qui définit la *kinesthésie* comme une « perception/sentiment interne de mouvement »²²⁰. Alice Godfroy caractérise, quant à elle, la *proprioception* comme étant « la sensibilité résultant de la perception qu'a l'homme de son propre corps et renseignant sur l'activité du corps propre (sensations kinesthésiques et posturales) »²²¹. La définition de ce sens proprioceptif nécessitera de circonscrire plus avant le domaine auquel il permet l'accès, ce « royaume du pathique » que « seules les expériences-limites laissent encore entrevoir »²²² à en croire Godfroy. Nous allons ici tenter d'entrevoir ce

²¹⁸ *PD*, p. 10.

²¹⁹ *SH*, p. 249.

²²⁰ *EK*, p. 77.

²²¹ *DP*, p. 285.

²²² *Ibid.*, p. 301.

royaume, en étayant les intuitions que nous en avons, à l'aune, notamment, des pensées que nous en proposent Richir, Thérien, Straus. À l'aune, aussi, du concept de *feeling* de Suzanne Langer qui inspire celui de *sentience* à Anne Boissière. À l'aune, enfin, d'une réflexion sur la réception qu'un spectateur fait d'une œuvre d'art : le sentir qui a cours dans ce rapport à l'œuvre peut-il nous éclairer sur le sentir du corps-sentant-en-mouvement qui fait l'objet de notre présente recherche ? Oui, par l'analyse de l'empathie kinesthésique à l'œuvre dans la danse Contact Improvisation.

Proposant une *phénoménologie du vivre incarné*, qui nous intéressera particulièrement dans la dernière partie de cet écrit, Marc Richir oppose au corps « absent » l'image d'un corps doté d'une « épaisseur » ; cette épaisseur ayant trait à ce quelque chose qui excède le corps tout en étant précisément ancré en lui. Définir cet excès nécessiterait de l'appréhender au sein de chacune des « déterminations » du vivre incarné que le philosophe épingle : « que ce soit dans les sensations, les affections, l'affectivité, ou dans les passions et les pensées, il y a toujours plus, en elles, que ce qui est identifié »²²³. Parce que ces déterminations gravitent autour du sentir, nous allons brièvement les passer en revue afin de mieux circonscrire l'objet de notre recherche. Richir nous parle des *sensations*, d'abord. Il ne s'agit pas de les aborder au singulier, mais plutôt comme se présentant toujours par « grappe ». Contre l'idée de séparer les sensations en une classification basée sur les cinq sens, non plus favorable au postulat d'un sens commun, le philosophe postule un « excès du sensible dans le sensible lui-même »²²⁴. Le corps se situe, au sein d'un « monde sensible » se tenant « en lui-même dans sa cohésion »²²⁵, via les *kinesthèses*, les sensations de ses mouvements propres, et les *cænesthèses*, les sensations globales. Par sa situation dans ce monde sensible, le

²²³ *LC*, p. 7.

²²⁴ *Ibid.*, p. 11.

²²⁵ *Ibid.*

corps « porte en lui-même cet excès sur lui-même »²²⁶. Ceci mène à considérer le corps non plus comme un simple instrument, mais davantage comme une « stature intérieure infiniment labile et mouvante, éphémère et changeante dans ses manifestations »²²⁷. L'auteur précise qu'il revient à la faculté de l'imagination de transcender les limites factuelles de l'ici et maintenant situant le corps physiquement. Ensuite, notre corps physique se manifesterait par les *affections* : « plaisirs, déplaisirs, malaises et douleurs »²²⁸ comme listées par Richir qui, ici aussi, postule un excès permettant de ne pas réduire les affections à des « signaux du corps physique »²²⁹. Cet excès tient à la manière avec laquelle nous vivons ces affections. Le plaisir, par exemple, apporte avec lui son lot de satisfaction ou de jouissance ; vécu qui, intensifié, peut se « délocaliser » afin de combler ou de remplir la totalité de notre être. Il n'y a donc pas d'affection qui aurait uniquement trait au domaine physique ou physiologique : « elle porte toujours en elle cet excès d'elle-même sur elle-même que l'on subsume d'habitude par le terme « psychologique » »²³⁰. Ce terme ne peut se faire synonyme des termes « immatériel » ou, plus parlant encore, « incorporel », que si le corps est considéré comme simple matérialité, que si la corporéité constitue un simple instrument spatialisant. Ces affections sont à distinguer de l'*affectivité* générale nous apprend Richir, qui définit cette dernière comme l'« ensemble des humeurs et des sentiments »²³¹. Cette affectivité pourrait se concevoir comme la subjectivité toute psychologique d'un individu, ou encore sa sensibilité, en tant qu'il est dit être un être sensible. Dès lors, le corps ne peut plus être conçu simplement comme affecté

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ *Ibid.*, p. 12.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Ibid.*, p. 13.

²³¹ *Ibid.*, p. 14.

physiquement par l'état du monde environnant ; il est à appréhender à l'aune de cet « excès quasi-incorporel du corps sur lui-même »²³². L'affectivité générale est ce qui teinte notre rapport au monde, empêchant toute abstraction que la connaissance objective œuvrerait à établir. Il semble important de distinguer les sentiments des *passions*, malgré que les uns se mêlent aux autres. En terme d'excès, de nouveau, l'on peut expliciter cette différence dans le fait que la passion constituerait « l'excès du sentiment dans le sentiment lui-même »²³³. Le sentiment se prenant lui-même pour objet, cet objet n'est dès lors plus qu'un prétexte à la passion qui est passion pour le sentiment lui-même. En découle un état général commandant tout l'être et le corps, s'en trouvant tous deux aveuglés, car la passion nous posséderait bien plus que nous ne la possédons. Si le corps physique est supposé être le support des affections, le corps psychique devient ainsi le support des passions, selon une distinction établie par l'auteur. Enfin, au sujet des *pensées*, nous l'avons précédemment abordé, Richir considère que c'est bien une caractéristique propre à la pensée que de se penser désincarnée. Gagnant son autonomie d'un excès de la pensée sur elle-même, celle-ci tend à vivre sa vie à l'écart du corps, avec les conséquences que nous avons abordées dans la première partie de ce travail.

Voici donc une première vision qui nous éclaire sur ce sens propre au corps, par ces distinctions que Marc Richir établit entre les déterminations du vivre incarné qu'il œuvre à définir. Enrichissons cette première ébauche de celle de Claude Thérien qui, nous l'avons abordé, explore la pensée de Paul Valéry sur les sollicitations formelles de la sensibilité. En vue de définir l'esthétique du poète, Thérien explicite l'entreprise valérienne de distinction de ces deux « tas » qui la constituent : l'*esthétique* (digne descendante de l'*aisthesis* grecque) et la *poiétique*, qui renvoie à la production

²³² *Ibid.*

²³³ *Ibid.*, p. 16

d'œuvres résultant de l'action humaine. Ainsi, Valéry définit cette esthésique comme étant « tout ce qui se rapporte à l'étude des sensations », et plus particulièrement, « les travaux qui ont pour objet les excitations et les réactions sensibles qui n'ont pas de rôle physiologique uniforme et bien défini »²³⁴. Les modifications sensorielles qui ne sont pas indispensables à la survie de l'individu constitueraient la richesse de l'espèce humaine, une source dans laquelle les arts viennent infiniment puiser. Comment l'artiste tire donc son inspiration de ces sollicitations formelles de la sensibilité ? Autrement dit, comment ce réservoir esthésique peut-il engendrer un savoir-faire artistique ? Cela ne se peut que si la sensibilité ne se voit pas réduite à un phénomène purement réceptif. La sensibilité est éminemment productrice, elle produit des sollicitations formelles, et constitue donc un « pouvoir complexe de production d'effets esthétiques »²³⁵. Pouvoir d'émission donc, auquel s'ajoute une autonomie d'action étant donné que la réception que le sujet fait d'un matériau esthétique comporte une dimension réflexive. La subjectivité toute individuelle de ce sujet différencie d'une part sa capacité réceptive et, de l'autre, la capacité d'entreprendre une action, un « faire », à partir de la sollicitation reçue. Cette sollicitation est dite « formelle » car sa forme précède son sens, et dans cet écart se niche la possibilité même de l'autonomie d'action de la sensibilité. Valéry nous aide à définir la sensation par la distinction qu'il établit entre la sensibilité formelle et la sensibilité fonctionnelle : la sensibilité restreinte, c'est-à-dire fonctionnelle, mobilise les « sens spécialisés de la sensibilité »²³⁶ que sont la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher afin de répondre aux besoins naturels de l'individu et de préserver la vie de l'espèce. Un sens spécifique est donc précisément sollicité afin de remplir sa fonction, l'individu

²³⁴ *SS*, p. 358.

²³⁵ *Ibid.*, p. 361.

²³⁶ *Ibid.*, p. 365.

n'en est que partiellement mobilisé, et, dès lors que le sens a accompli sa mission, la sensation peut disparaître. Valéry parle à ce sujet d'« état naturel d'équilibre organique » et en tire la conclusion que notre état normal impliquerait un « oubli constant de notre corps »²³⁷, une sensibilité réduite au silence. Non limitée à un rôle fonctionnel, la sensibilité générale, formelle, mobiliserait également les cinq sens, mais de façon élargie cette fois-ci. Ces mêmes sens peuvent donc constituer la source d'une sensation esthétique lorsqu'ils gagnent en indépendance vis-à-vis de leur fonction naturelle, lorsqu'ils ne sont pas mobilisés à une fin utile et restreinte. Les états que la sensibilité générale nous fait atteindre impliqueraient ainsi la totalité de notre être.

Riches de ce que ces précisions valériennes sur la sensibilité ont pu nous apprendre sur le sujet de notre étude, nous laissons ici les considérations que Claude Thérien a su en tirer afin de nous plonger dans une troisième approche du *sentir*. L'on doit au phénoménologue Erwin Straus une réflexion dense sur ce sujet et sur sa modalité principale que constitue le *pathique*, terme dérivé du grec *pathos* signifiant « ce qu'on éprouve ou subit »²³⁸. Nos développements antérieurs sur la musique nous ont menés à découvrir ce que Straus nomme la *tonicité*, cette énergie ou élan psychique et corporel procuré par la musique. L'approche straussienne du corps accorde une importance première au mouvement, à un mouvement défini comme spontané, un mouvement de l'ordre du « se mouvoir ». Cette approche phénoménologique du mouvement entend expliciter le vécu qui y est inhérent, et c'est précisément à cette fin que la danse est mobilisée. Les développements de Straus, liant le *pathique* à la motricité, nous permettent de réintroduire la question de la danse à ce stade de notre réflexion sur le *sentir*. La danse est induite d'emblée dans ce phénomène engendré par

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ *ND*, p. 67.

l'écoute musicale, elle constitue, selon Alice Godfroy, une « manifestation de la co-originarité du se mouvoir et du sentir » : « nous faisons l'hypothèse que la danse contemporaine a livré le sentir à sa pleine conscience et, le travaillant jusqu'à ce qu'il acquière une autonomie de fait, a élevé le pathique en paradigme »²³⁹. Anne Boissière considère également cette relation à double sens : la réflexion sur la tonicité implique la danse pour lier le mouvement à la sensation, et la danse prête attention aux apprentissages de la tonicité sur les qualités dynamiques qu'expérimente le corps dansant. Le *tonus musculaire* serait, selon la kinésiologue Odile Rouquet, la « toile de fond du mouvement »²⁴⁰ : ce puits dans lequel le danseur, avant même de se mouvoir, va chercher ce à partir de quoi son geste acquerra une valeur expressive. Le *sentir*, que Straus distingue de la *sensation*, a donc pour paradigme le *pathique*, à distinguer du *gnosique*. Alors que ce gnosique s'intéresse à de l'objectal, du « quoi », le pathique, en tant que vécu plus global, constitue plutôt une disposition, un « comment de l'être-donné »²⁴¹. À ce sujet, Boissière mobilise cette formulation éclairante de Straus :

« La vue, l'ouïe et les autres sens ne nous procurent pas seulement des impressions sensibles, ils ne font pas seulement apparaître devant nous la couleur et le son, mais tandis que nous avons la perception d'objets, nous sentons également les couleurs et les tons, c'est-à-dire qu'ils nous saisissent et nous disposent selon des lois déterminées »²⁴².

Le sentir traduirait une *vie intérieure* dynamique et qualitative, vie intérieure qui constitue le point de départ de notre présente recherche, et qu'il serait plus opportun d'approcher non pas en se focalisant sur le contenu de la sensation, mais bien sur la

²³⁹ DP, p. 160.

²⁴⁰ Odile Rouquet, *La tête aux pieds. Les pieds à la tête*, Ministère de la Culture, 1991, p. 31 ; cité in ND, p. 70.

²⁴¹ Erwin Straus, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception », in *Figures de la subjectivité, Approches phénoménologiques et psychiatriques*, études réunies par Jean-François Courtine, Paris, éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1992, p. 24 ; cité in ND, p. 81.

²⁴² Erwin Straus, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception », *op. cit.*, p. 23 ; cité in ND, p. 82.

façon de sentir. Dans cette perspective, Boissière nous présente le concept de *feeling* tel que problématisé par Suzanne Langer. Probablement impossible à fixer dans le langage, le phénomène du feeling aurait trait à un « sentir ponctuel et évènementiel renvoyant à l'expérience vécue », « sa vérité tiendrait dans la justesse d'un rapport à soi, plutôt que dans le rapport à l'objet »²⁴³. Langer le définit comme « tout ce qui peut être ressenti »²⁴⁴, nous rappelant ainsi de considérer le sentir dans un sens élargi. En ce sens et sur cette base, Anne Boissière forme le néologisme *Sentience* qui exprime cette « capacité primaire à sentir ou ressentir appartenant à tout être vivant »²⁴⁵. Attention, le risque serait ici de faire du feeling un « quelque chose », les deux philosophes insistent donc sur son caractère processuel : il est un acte, auquel on pourrait espérer accéder par l'art.

Cette question de l'art nous animera ici précisément en ce qu'elle nous permet d'approcher la question du sentir impliqué dans la réception que le spectateur fait d'une œuvre artistique. Notre hypothèse est que cette réception implique un sentir du même ordre que celui que nous investiguons dans le mouvement du corps dansant. Du même ordre, peut-être, que celui considéré plus couramment comme étant à la source du processus de production d'une œuvre artistique. Oleg Lebedev et Alice Godfroy mobilisent tous deux la pensée de Gilles Deleuze au sujet de ces forces qui pétrissent le corps de l'intérieur²⁴⁶, qui s'exercent sur lui, ces sources de la sensation et, corrélativement, de la création :

²⁴³ ND, p. 153.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 154.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 113.

²⁴⁶ Au philosophe-spectateur de Paul Valéry, il « apparaît aussi que, dans l'état dansant, toutes les sensations du corps à la fois moteur et mù sont enchaînées et dans un certain ordre, – qu'elles se demandent et se répondent les unes les autres, comme si elles se répercutaient, se réfléchissaient sur la paroi invisible de la sphère des forces d'un être vivant » - PD, p. 8.

« les forces composeraient les uniques phénomènes structurants du royaume du pathique et, parce qu'invisibles per se, demanderaient une poétique singulière qui puisse en laisser sourdre le souffle à même les sensations »²⁴⁷.

Il s'agirait donc de traduire ces forces invisibles grâce aux langages artistiques. L'on comprend cette affirmation de Deleuze selon laquelle il revient à l'art de devoir « distordre » les sens, de devoir flirter avec les limites de la sensibilité. Lebedev exprime ce rôle deleuzien attribué à l'art en ces mots :

« L'art n'est pas censé produire des sensations chez celui qui l'expérimente, il est censé les matérialiser, les porter dans la matière, créer une interaction entre la matière et la force, au lieu d'une interaction entre la forme et le contenu. L'art « réalise » la sensation, autrement dit il la rend claire, durable, nette, précise, il ne se contente pas de la laisser à l'état éphémère et confus »²⁴⁸.

La danse, plus que tout autre art, serait le terrain le plus fertile pour cette entreprise, étant donné que son médium – le corps – est précisément « l'avoir lieu » des forces à exprimer. Valéry rejoint ces considérations en proposant, nous l'avons vu, de définir la danse comme une *manière de vie intérieure*, remplie de sensations qui s'accorderaient des demandes et réponses mutuelles, formant ainsi une « enceinte de résonances » qui, comme toute résonance, se communique : « une partie de notre plaisir de spectateurs est de se sentir gagnés par les rythmes et virtuellement dansants nous-mêmes ! »²⁴⁹. Alice Godfroy explicite cette communication de l'œuvre au spectateur en terme de « corps à corps plus haptique qu'optique »²⁵⁰. Ce terme *haptique*, l'auteure le définit, s'aidant des mots de James J. Gibson, comme « ce système perceptif qui tissent ensemble le tactile, le kinesthésique et le vestibulaire, par

²⁴⁷ DP, p. 180.

²⁴⁸ SH, pp. 250-251.

²⁴⁹ PD, p. 10.

²⁵⁰ DP, p. 230.

lequel les hommes « sont littéralement en contact avec l'environnement » »²⁵¹. L'œuvre communiquerait par une « empathie silencieuse »²⁵² qui se déploierait sur un mode que la philosophe caractérise de « chorégraphique », et qui nécessiterait de l'homme que son corps soit disposé, que ses sens soient échauffés, afin de pouvoir être saisi par l'œuvre. *Empathie*, donc, qui nous ramène aux développements de Christine Leroy au sujet de la danse Contact Improvisation, et plus particulièrement à l'« identification charnelle à la chair d'autrui » qui y a cours :

« Nous parlons d'« empathie kinesthésique » : le terme de kinesthésie renvoie à la sensation interne de mouvement, par l'intermédiaire des muscles gravitaires notamment ; étymologiquement, la kinesthésie provient en effet du grec *kine*, mouvement, et *aisthesis*, sensation. L'empathie kinesthésique désigne le phénomène d'adhésion psycho-physique tel que le spectateur ressent dans son corps propre le mouvement de l'autre »²⁵³.

Tout comme le performeur de Contact Improvisation est amené à décupler le sentiment qu'il a de sa propre kinesthésie par le biais du sentir du corps de l'autre, le spectateur se focalisant sur le corps en mouvement de l'interprète développerait une sensibilité kinesthésique propre. Comment la philosophe explicite-t-elle ce phénomène ? Il s'agit de comprendre, selon Leroy, que le spectateur ne perçoit pas une émotion ou un attachement personnel à une subjectivité présente sur scène, mais bien une image de corps qui constitue le reflet de la sienne :

« L'image inconsciente du corps est ce qui se dégage du corps-vu et vient toucher le spectateur à la manière d'un simulacre épicurien : c'est la forme, présentifiée à travers le corps visible, du désir moteur et de la pulsion inconsciente »²⁵⁴.

²⁵¹ CO, p. 79.

²⁵² DP, p. 230.

²⁵³ EK, p. 78.

²⁵⁴ EK, p. 80.

Le spectateur voit donc le corps de l'interprète de manière empathique, et ce voir n'est plus de l'ordre de la vue mais bien de la kinesthésie. La danse Contact Improvisation s'adresse donc aux corps des spectateurs, auxquels elle lance, en quelque sorte, un appel kinesthésique et en qui elle suscite, parfois, une émotion kinesthésique. Le spectateur éprouve un mouvement corporel interne, il est é-mû : « ainsi, l'artistique s'articule au sensible à travers l'interface étymologiquement esthétique [...] qu'est le corps-vécu mû et ému »²⁵⁵.

La danse Contact Improvisation se trouve être un processus charnel d'évolution en soi, de « retour à sa base »²⁵⁶, tout en impliquant l'ouverture à l'autre, aux autres, et au monde. Bonnie Bainbridge Cohen fonde sa pratique de l'anatomie expérimentale, nommée *Body-Mind Centering*, sur le corps ressenti de l'intérieur, tout en soulignant l'importance du fait d'« amener cette sensation dans l'espace »²⁵⁷. Nous avons mentionné la pensée de cette praticienne au sujet du caractère bidirectionnel du regard, tel qu'abordé en fin de chapitre quatre. Il nous faut à présent ajouter qu'une importance première est accordée à l'expérience kinesthésique dans la pratique du BMC. Cohen aborde l'expérience anatomique du corps non par la visualisation, qui impliquerait l'approche de l'anatomie par l'usage d'images visuelles, mais bien par ce qu'elle nomme la *somatisation*. Ainsi, l'anatomie n'est plus enseignée mais incorporée : nous avons du concept intellectuel une « kinesthésie interne », celui-ci devient une « information reçue de manière viscérale par les propriocepteurs »²⁵⁸. La *somatique* est le nom que prend l'étude du corps par le prisme de l'expérience personnelle. Nos sens nous informent aussi bien sur ce qui nous environne que sur ce qui nous est

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 86.

²⁵⁶ *SA*, p. 145.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ *SA*, p. 154.

interne, selon Cohen qui se dit frustrée par ce dénombrement conventionnel des cinq sens, par le fait que « les sensations du mouvement et de l'activité viscérale aient été exclues de ce groupe des sens principaux »²⁵⁹. L'auteure pose un constat qui l'amènera à penser nouvellement l'acte de perception : alors que nous possédons tous des organes de sens similaires, notre vécu des sensations est profondément singulier. L'acte de perception constituerait dès lors une interprétation des informations de sens. L'orientation active de la perception serait ce qui définit la manière avec laquelle sont structurées les informations sensorielles. Nous commençons à entrevoir ici l'idée qui nous animera au chapitre suivant, lorsqu'il s'agira de spécifier les modalités de rapport liant l'individu au monde. L'enjeu de la « vision périphérique »²⁶⁰ que nous propose Steve Paxton nous paraît illustrer au mieux cette question.

« La conscience peut voyager à l'intérieur du corps. C'est un fait analogue à celui de diriger le regard, dans le monde extérieur. Il y a aussi une conscience analogue à la vision périphérique, qui est la conscience du corps tout entier, en maintenant les yeux ouverts »²⁶¹.

Par cette expression, le danseur théoricien entend spécifier le fait que la perception que nous avons du monde n'est en rien rectiligne et dirigée vers un objet, mais bien semblable au sentir du corps vécu. L'on pourrait définir une telle perception du monde de *charnelle* ou encore d'*haptique*. Cette vision périphérique impliquerait donc la conscience du corps dans sa totalité, mais d'un corps qui, pleinement conscient de soi, porte simultanément son attention sur le monde qui l'environne. La perception s'en trouve considérée de manière élargie : non plus basée sur quelques sens classiquement mobilisés, la vue et l'ouïe, mais bien une perception toute kinesthésique du monde, celle du corps vécu. À ce stade, nous pouvons considérer le corps comme épaissi d'une

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 267.

²⁶⁰ Steve Paxton, « Drafting Interior Techniques », in *Contact Quarterly*, vol. XVIII, 1993, no 1, p. 62 ; cité in *EK*, p. 79.

²⁶¹ *Ibid.*

dimension pensante, à laquelle vient se coupler une dimension sentante au sens proprioceptif du terme. Ce corps senti, vécu, est consacré comme une modalité d'accès à la connaissance et au monde ; il est également pressenti comme étant un mode d'accès aux profondeurs du soi. À l'instar de Bonnie Bainbridge Cohen et de Steve Paxton, nous concentrons à présent notre attention simultanément vers le dedans et vers le dehors, pour mettre en lumière cette présence simultanée au monde extérieur et au for intérieur que permet le corps dansant.

Chapitre 3 : Corps dansant

Nous avons œuvré jusqu'ici à identifier un mode d'être corporel faisant la part belle au *sentir*, ainsi qu'à en éclairer les tenants et aboutissants propres. En première partie de ce travail, le corps s'est vu recouvrer cette dimension pensante qui lui est spécifique malgré qu'il en soit d'ordinaire amputé. Il fallut ensuite investiguer le mode propre de ce corps reformé, enrichi de la pensée incarnée ; ce mode par lequel il accède à la connaissance de ce qui lui est interne et externe. Nous nous sommes, pour cela, concentré sur les sens classiques que sont la vue et l'ouïe : qu'ont-ils à nous apprendre au sujet de ce sens interne plus complexe à entrevoir ? Dans l'obscurité à tâter de manière intuitive, une voie de connaissance de choix, nous avons tenté de dépeindre le corps sentant. Il est désormais temps de nous pencher sur l'application et les implications de cette corporéité vécue, en tant qu'elle influerait sur la manière avec laquelle l'individu se rapporte au monde, à soi-même, ainsi qu'à son for intérieur²⁶². Nous désirons, dans cette ultime partie, esquisser ce que l'on pourrait baptiser une *phénoménologie du corps dansant*. Il est un trait du corps pensant et sentant qui surgît çà et là au fil de notre texte : le mouvement. Mouvements internes, mouvements externes, pré-mouvement... le *moteur* se lie au *sentir* sous bien des formes. Peut-être même le moteur révèle-t-il le sentir ? Nous allons voir combien le mouvement est placé au cœur de l'inscription du sujet dans le monde, combien il est révélateur de l'épreuve que ce sujet peut faire de sa propre existence, et combien ce mouvement peut devenir synonyme d'une trans-formation intrinsèque à ce sujet-corps dansant.

²⁶² L'on aurait pu user du terme *inconscient* pour référer à cette dimension de soi que l'on ne peut espérer découvrir à la pleine lumière de la conscience. Nous choisissons de ne pas le faire, du moins pas à ce stade, pour éviter les risques d'interprétations inopportunes auxquelles un terme si chargé de signifiants invite fortement.

3.1. Le corps et le monde

Nos derniers développements ouvrent l'horizon de notre recherche sur ce qu'implique, dans le rapport de l'individu au monde, la perception propre au corps vécu ; perception que nous avons identifiée comme étant de l'ordre d'une attention kinesthésique, d'une écoute sensible, d'un regard multidirectionnel simultanément introverti et extraverti. Le chapitre introductif de la précédente partie posait la question du rapport à l'espace. Il s'agira, dans ce chapitre-ci, de poser la question du rapport au monde, et plus précisément, celle de l'inscription du sujet dans le monde. Partant d'intuitions de ces penseurs que l'on affectionne, nous allons ici développer une réflexion davantage empreinte d'études phénoménologiques (en tant que développées par des auteurs se rapportant à ce courant philosophique). L'existence, la corporéité et le mouvement seront ainsi abordés à l'aune des pensées de Jan Patočka et de Renaud Barbaras. Dans *l'ouverture du monde*, en 2011, ce dernier relit et hyperbolise l'analyse philosophique du corps élaborée par le philosophe tchèque. Depuis lors, le corps est au centre du travail de Barbaras, qui nous dévoile une philosophie de l'appartenance dans le cadre de la Chair Mercier 2019. Quels sont donc les ruptures, remaniements et aspects novateurs que l'on peut déceler dans l'évolution de sa philosophie ? Le corps de la dernière philosophie de l'appartenance nous apparaît comme étant le fruit d'une conceptualisation cosmo-phénoménologique complexe, construction que l'on mobilisera de manière critique afin de préciser les choix méthodologiques que nous posons, ces choix orientant la manière avec laquelle nous conduisons notre présente recherche.

Avant d'en arriver à cela, reprenons les mots de nos auteurs ayant intuitionné ce mode particulier d'être au monde. Faire l'expérience de la musique, ou de la danse, son

« corrélat moteur », revient à faire l'expérience de l'ouverture de soi au monde et du monde à soi, témoigne Erwin Straus :

« Dans le sentir, le “Je” et le “monde” se déploient simultanément pour le sujet sentant ; dans le sentir, le sujet sentant s'éprouve soi-même et le monde, soi dans le monde, soi avec le monde »²⁶³.

Le corps dansant est ainsi considéré comme un mode d'être du vivant qui développerait un contact relationnel fondamental et global avec le monde via son mouvement. Nous l'avions abordé, le travail préparatoire du danseur implique un passage du perceptif au proprioceptif afin de vibrer sur le canal du *pathique*. Straus considère cette préparation comme une manière de retrouver les conditions d'un « autre mode d'accès au monde »²⁶⁴. Le monde s'y donnerait sans l'image de fond que dessine habituellement l'espace physique, sans non plus l'écoulement du temps imposé par les horloges ; il s'y donnerait comme un monde où « j'évolue dans une réalité pleine, immédiate et mouvante de laquelle je ne suis pas encore coupé »²⁶⁵. Alice Godfroy mobilise le terme *haptique* en ce sens : cette « sensibilité tactilo-kinesthésique » est définie comme une « manière d'appréhender le monde et d'échanger avec lui »²⁶⁶. La philosophe danseuse mobilise les intuitions d'Henri Michaux pour investiguer cette modalité qui joint l'homme au monde à partir du geste et en vient à affirmer que « c'est par le mouvement que l'homme voudrait appartenir au monde »²⁶⁷. Ainsi, la danse, pratique paradigmatique du corps en mouvement, constitue ce nœud entre l'être et le monde. Par elle, « l'homme renoue intimement son rapport au réel », pour peu que cette association ait été « précédée de

²⁶³ Erwin Straus, *Du sens des sens*, Contribution à l'étude des fondements de la psychologie, Grenoble, éd. Jérôme Million, 2000, p. 565 ; cité in *DO*, p. 5.

²⁶⁴ *DP*, p. 165.

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ *CO*, p. 79.

²⁶⁷ *DP*, p. 75.

l'effectivité d'un nouage entre le corps et la pensée »²⁶⁸ - confer au chapitre premier. Elsa Ballanfat fait également sienne cette idée straussienne consacrant tout sujet comme d'abord et avant tout présent au monde extérieur par ses sensations²⁶⁹. La sensibilité du danseur est ce ressenti du monde extérieur, ressenti qui se travaille et se décuple à mesure que s'affinent ses sensations intérieures. L'expérience du corps engage cette sensibilité et la transforme ; et cette sensibilité décuplée permet « d'approfondir » son existence. Jean-Luc Nancy pose un pas plus loin, identifiant le corps comme ce qui localise l'existence : « les corps sont des lieux d'existence, et il n'y a pas d'existence sans lieu [...] le corps donne lieu à l'existence »²⁷⁰. Le philosophe définit ce qu'il nomme une *existence locale* comme étant une vibration, une « intensité singulière »²⁷¹ ; ce qui lui permet de distinguer la « simple carnation », la singularité d'un corps comme événement ou lieu d'existence ayant une « couleur » propre, de l'« incarnation », qui se dit de ce corps une fois qu'il est « insufflé d'Esprit » : « le corps n'est ni signifiant, ni signifié. Il est exposant/exposé [...], extension de l'effraction qu'est l'existence »²⁷².

Par ces mots de Nancy exprimant le caractère intrinsèquement incarné de l'existence, nous nous approchons d'un vocabulaire aux accents phénoménologiques. C'est par cette voie que nous désirons aborder maintenant une réflexion sur l'inscription du corps, en mouvement, dans le monde. Nous allons mobiliser çà et là des concepts autour desquels les phénoménologues ont tissé un dialogue dense, au fil d'un long débat intergénérationnel, mais nous précisons qu'il ne s'agit pas pour autant d'en

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ Le professeur de danse Adrien Caby va également en ce sens lorsqu'il affirme que l'« on apprécie le monde par les sensations qu'on éprouve et, en dansant, on multiplie toutes ces sensations » ; cité par Lucy Vincent, *Faites danser votre cerveau*, Paris, éditions Odile Jacob, 2018, p. 166.

²⁷⁰ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris, Éditions Métailié, 1992, p. 16.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 17.

²⁷² *Ibid.*, p. 24.

établir une relecture systématique. Le format de ce présent travail ne nous le permet pas, et nous ne nous sentons pas outillés pour ce faire. Il s'agira plutôt d'aborder spécifiquement certaines thèses clefs, sans pouvoir les situer précisément dans le contexte dans lequel elles ont vu le jour. L'analyse phénoménologique du corps que développe Jan Patočka nous intéresse particulièrement dans le cadre de cette investigation portant sur l'implication du corps mouvant/dansant au monde. Partant de l'influence que cette pensée a eue sur celle de Renaud Barbaras, nous aborderons ensuite la philosophie que ce dernier déploie au sujet de la similarité entre le mode d'être du corps et le mode d'être de ce dans quoi il s'inscrit...

Emre Şan investigate cette question centrale des implications mutuelles du corps et de l'existence en prenant pour centre la position de Patočka. À ce stade du débat phénoménologique, il nous est nécessaire de déterminer plus avant ce qui caractérise la corporéité subjective que Merleau-Ponty a identifiée comme accès à la « facticité » du monde. Afin de penser la corporéité dans ses rapports à l'existence, il s'agit avant tout, selon Patočka, de comprendre le corps autrement que comme un « fragment de matière » : de « penser le corps comme une dimension originaire et constitutive de l'existence, c'est-à-dire, existentiellement »²⁷³. Cette conception implique de distinguer la corporéité substantielle, chosique, de la corporéité vivante, vécue. Le philosophe postule que ce corps *existential* a pour essence le mouvement ; le sujet s'inscrit dans la sphère phénoménale par le mouvement corporel. Non plus immuable, ce sens d'être du corps est la vie, un « écheveau de changements »²⁷⁴ selon la formulation patočkienne. Sa pensée se déploie en ce sens : considérer le mouvement corporel comme dévoilant l'existence en sa spécificité nous mène à voir cette existence comme

²⁷³ CE, p. 136.

²⁷⁴ Jan Patočka, *Le monde naturel et le mouvement de l'existence humaine*, éd. et trad. fr. E. Abrams, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1988, p. 107 ; cité in CE, p. 138.

une *réalisation*. L'existence, qui serait donc synonyme de réalisation, est intrinsèquement mouvement et en cela, elle est incarnée. Attention de ne pas commettre l'erreur de considérer que l'existence est mouvement car elle est incarnée - cela présupposerait que l'on connaît du corps son sens d'être, ce que le philosophe ne s'avancerait pas à confirmer. Le mouvement de l'existence est intrinsèquement corporel, c'est donc sur ce mode corporel que l'être-au-monde se constitue, qu'il s'incarne dans le monde. Emre Şan résume par ces mots éclairants ce nœud de la philosophie patočkienne dont nous allons investiguer la portée ensuite :

« Comprendre l'existence du point de vue de son effectivité c'est y intégrer la corporéité comme dimension première et comprendre le corps à partir de l'existence, c'est le définir comme mouvement »²⁷⁵.

L'ouverture du monde est le second ouvrage dans lequel Renaud Barbaras explore la pensée de Jan Patočka, avec pour objectif d'en extraire plus que ce que ce dernier y a formalisé. Partant de la conviction que l'essentiel à tirer d'une pensée réside davantage dans son « impensé », et dans le but d'accéder au noyau théorique de cette philosophie patočkienne qu'il définit comme « hésitante, stratifiée, protéiforme et inachevée »²⁷⁶, Barbaras se propose d'en reprendre les énoncés les plus radicaux et de les porter à leur limite. À ce stade de ses recherches portant sur l'a priori universel de la corrélation, le phénoménologue en vient à rejeter le subjectivisme, à mettre en avant le mouvement comme dimension constitutive du sujet et à définir la phénoménologie comme phénoménologie de la vie, quand celle-ci permet de penser l'articulation du sujet et de son monde. Cette importance accordée au mouvement nous laisse entrevoir la raison pour laquelle Barbaras se concentre, avant toute chose, sur la compréhension de la

²⁷⁵ CE, p. 154.

²⁷⁶ Renaud Barbaras, *L'ouverture du monde : lecture de Jan Patočka*, Paris, Éditions de la Transparence, 2011, p. 12.

thèse centrale de l'œuvre de Patočka : « l'existence est mouvement »²⁷⁷. Patočka revendique un aristotélisme radical ; le seul concept de mouvement qui convient à une telle existence est selon lui, nous l'avons vu, celui de *réalisation* : un accomplissement au sens aristotélicien. *Le faire* est au cœur du *Dasein*, non comme *poiësis* mais comme *praxis*. Patočka caractérise d'ailleurs le *Dasein* comme un « être qui est particulièrement sa praxis »²⁷⁸. Cette conception de l'existence comme mouvement sera particulièrement significative dans l'évolution de la pensée de Barbaras. Se poser la question du sens de l'existence nécessite, selon ce dernier, de partir de la définition donnée de ce concept qui se dit en deux sens majeurs : l'existence dont nous faisons l'épreuve, l'être substantiel, et l'existence qui diffère de l'inexistence, signifiant l'inscription dans la réalité mondaine. Ceci est bien exprimé par l'expression « être-au-monde » : je vais *vers* le monde, je me rapporte à lui activement (ce que ne fait pas une chose) et je fais partie de ce monde, je suis *en* lui. La difficulté, à ce stade, serait de penser l'unité de cette dualité de sens. L'on entrevoit ici l'importance de ce rapport de l'étant au monde pour la quête moniste de Barbaras. Celui-ci en vient à poser la question du mode d'être de cet étant, ce qui nécessite de s'adonner à une analyse phénoménale du corps.

Pour répondre à cette question, Barbaras part de cette intuition au centre de la démarche patočkienne, à savoir qu'il manque, chez Heidegger, « une pensée du mode d'inscription du *Dasein* dans le monde »²⁷⁹. Et en vient ainsi à considérer qu'il y a, dans le monde, un partage fondamental entre deux modes d'être : le *Dasein* dont l'existence est de l'ordre de l'avoir à être, et les autres étants dont la présence est subsistance. Le *Dasein* comme existence, en tant qu'étant parmi les autres, aurait à être

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 13.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 19.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 20.

pensé en continuité ontologique avec le monde, tout en conservant un mode d'être propre. Selon cette perspective, il faut concilier continuité et différence du Dasein au monde, et cela en évitant trois erreurs majeures que le phénoménologue français définit comme suit : penser cette *continuité* sur le mode de la choséité (cela compromettrait le mode d'être singulier du Dasein) ; penser cette *différence* sur le mode de l'extramondanéité (cela mènerait à une existence absolue empêchant de penser des échanges avec les étants du monde, ce commerce étant la condition même de l'apparaître du monde) ; réconcilier *continuité* et *différence* par une adjonction, au Dasein, d'une dimension chosique substantielle. La question centrale qui se dessine ici est celle de l'articulation entre *existence* et *appartenance*²⁸⁰ : « la question est bien celle de l'existence en tant qu'elle implique une véritable intra mondanéité ». Cette intra mondanéité du Dasein se découvrirait dans l'*affection* : dans l'affection, je me découvre comme déjà dans le monde, je me trouve. La tonalité affective ouvre aussi le monde comme totalité, elle est l'ouverture d'un monde tout en étant la découverte d'une modalité d'être dans le monde. L'affection permettrait-elle de rendre compte de mon appartenance au monde ? Cette question nous permet d'introduire un élément majeur dans la pensée de Barbaras, inspiré d'une critique que Patočka formule au sujet du caractère formel de l'ontologie heideggérienne de l'existence : cette dernière ne prend pas en compte que la praxis originelle doit être, par définition, celle d'un sujet corporel. Un être qui est totalement sa praxis ne peut être qu'un être corporel, incarné. Mais ce corps du sujet n'est pas juste une réalité physique, une réalité présente ici et maintenant. L'interrogation concerne donc le sens d'être du corps, irréductible qu'il est à une réalité substantielle.

²⁸⁰ L'on note ici l'apparition de ce concept clef dans la tournure que prendra la philosophie de Renaud Barbaras en 2019.

La question de la différence et de la continuité de l'existence et de l'appartenance, de l'être *au* monde et de l'être *dans* le monde, se cristallise donc dans la question du mode d'être du corps. La corporéité apparaît à Barbaras comme « le titre d'un problème »²⁸¹, en tant qu'elle est à l'articulation de l'existence et de la subsistance. Ce mode d'être du corps sera le cœur de l'existence : ce qui la jette dans le monde et ce qui se trouve au fondement de toutes ses possibilités propres. Pour ce faire, ce mode d'être implique le mouvement. L'expérience du corps phénoménologique est l'expérience d'un pouvoir, « je peux » est à entendre comme une possibilité de se mouvoir. La *motricité* est l'expérience, l'être phénoménologique du corps. Patočka nomme « force » la possibilité du « je me meus ». Le corps en devient « le pouvoir que j'ai de me déplacer, d'agir sur les choses, de les transformer »²⁸², ce en quoi il peut rendre effective la réalisation de mes possibilités. Ce corps est donc bien « une pénétration dans le monde », la « manifestation d'un pouvoir »²⁸³. Étant donné que le corps n'est pas considéré comme un objet mais bien comme une possibilité de se mouvoir, le mouvement n'est pas une propriété du corps comme simple substrat mais bien une réalisation de la vie. C'est parce qu'elle est mouvement que la vie peut entrer dans l'espace, se localiser et devenir susceptible d'avoir un corps. Cela étant dit, le corps pensé comme motricité n'est pas une condition empirique de la mise en œuvre de l'existence ; sinon, il s'en verrait disjoint. Cette corporéité/motricité est plutôt la condition même de l'existence comme pouvoir être. La démarche de Patočka serait de définir l'existence comme condition de possibilité originaire de la motricité. L'existence joindrait ainsi la réalisation de possibilités et l'appartenance au monde :

²⁸¹ Renaud Barbaras, *L'ouverture du monde*, op. cit., p. 24.

²⁸² *Ibid.*, p. 26.

²⁸³ *Ibid.*

« il n'y a de réalisation de possibilités qu'au sein du monde et il n'y a d'appartenance au monde que comme réalisation des possibilités »²⁸⁴.

Voici donc la conception de la corporéité et de la motricité que Barbaras développe en 2011 à l'aune des intuitions de Jan Patočka. L'approche existentielle du corps que le philosophe y dépeint dépeinte nous semble être une manière d'exprimer en termes phénoménologiques les intuitions que nous avons au sujet de cette *présence* au monde que nous nommons le *sentir* ; cet état de l'être incarné fondé sur un sens proprioceptif et intrinsèquement lié au mouvement. Du corps appréhendé comme pouvoir de mouvement, pouvoir d'agir sur les choses, de la corporéité vécue comme un faire effectif, de l'incarnation comme dimension constitutive de l'existence et de l'existence comme mouvement, nous tirons que, si le corps est le fondement de toute vie d'expérience, le corps dansant illustre le sens d'être du corps comme pouvoir se mouvoir.

Questionnons maintenant brièvement l'évolution du concept de corps et de la manière avec laquelle Barbaras l'aborde dans la philosophie de l'appartenance qu'il déploie en 2019 dans le cadre de la Chair Mercier. Partant du constat que les termes de *corporéité* et de *motricité*, centraux dans la pensée développée dans *L'ouverture du monde*, ne sont pas repris dans la philosophie de l'appartenance ; il s'agira ici d'investiguer cette évolution, ce passage de la *motricité* à la *mobilité*. Barbaras, reconnaissant lui-même ce « recul du corps » dans ses trois derniers ouvrages, considère pourtant ce corps comme constituant le moteur de son travail actuel. L'hypothèse en est qu'une phénoménologie de la chair n'est possible qu'à partir d'une phénoménologie de l'appartenance. Ainsi donc, le corps devient la réponse à la question que pose l'appartenance. Sur cette base, le corps doit être pensé comme inclus dans quelque

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 27.

chose qui aurait le même mode d'être : le mode d'être humain est révélateur de celui des choses mêmes, penser le corps se résume donc à penser l'inscription et la différence au monde, ce qui nécessite une réforme ontologique radicale. De quoi l'expérience fondamentale du corps est-elle l'expérience ? De l'appartenance, qui est pensée comme fait originaire, comme *participation*. Voilà ce qui mène l'auteur à la cosmologie : dire « j'ai un corps », c'est dire « j'appartiens au monde ». Le sens d'être de l'étant est ainsi rendu univoque : tous les étants sont des corps car l'appartenance qualifie leur être. Il ne s'agit pas de renoncer à l'a priori universel de la corrélation, mais bien de le multiplier : il y a autant de mode d'appartenance qu'il y a d'étants. Le philosophe postule que l'ontologie de l'appartenance repose sur une ontologie géographique qui nécessite une redéfinition de l'espace. Cette nouvelle conception de l'espace, non plus compris comme extension spatiale, va de pair avec le concept de *mobilité*, clef de la philosophie de l'appartenance présentée dans le cadre de la Chair Mercier 2019. Tout comme Barbaras le précisait au sujet du corps dans l'*ouverture du monde*, la corporéité doit avoir un statut ontologique divergeant de celui de l'occurrence du corps comme présent ici et maintenant. La construction métaphysique actuelle du philosophe implique, dans cette veine, de ne pas comprendre le mouvement comme le déplacement locale d'un corps, mais bien comme un mouvement ontologique. Ce mouvement est défini comme seul mode d'être possible d'une subjectivité au sein de l'extériorité ; il naît d'un manque et par rayonnement, « la mobilité est cette manière qu'a tout étant de ne pas être seulement ce qu'il est »²⁸⁵. Cette mobilité n'est pas l'œuvre d'un étant, elle s'origine dans une mobilité fondamentale identifiée à la physis. Cette conception est à la base de la nécessité

²⁸⁵ Renaud Barbaras, « L'appartenance, vers une théorie de la chaire [Chair Mercier] », Université Catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 2019.

qu'éprouve le phénoménologue à prendre un tournant cosmogonique des plus métaphysiques.

Renaud Barbaras fonde donc une perspective cosmologique et ontologique pour éviter ultimement le dualisme. Cette stratégie le mène à développer une pensée hautement spéculative excluant toute transcendance (mise à part, peut-être, celle du point de vue qu'il est nécessaire de prendre pour observer sa construction). À ce stade, la question que ce travail pose est : de quel corps y est-il question ? L'intuition fondant cette interrogation est qu'une construction cosmologique spéculative, bien qu'élaborée autour de la question du corps, fait perdre à ce dernier son « épaisseur ». Le corps, avant d'être un concept, s'éprouve. Quotidiennement, il se vit dans le mouvement, par la sensation. Dans *l'ouverture du monde*, Barbaras présentait le corps comme pouvoir effectif détenant une dimension active – celle du faire – ainsi qu'une dimension passive – celle du corps-donné. Comme tout mouvement provient d'un pouvoir corporel que nous n'avons pas choisi, « toute motion est une é-motion, toute action est en même temps une manière de se recevoir soi-même et de s'affecter »²⁸⁶. Loin de limiter ce corps, décrit ici à la troisième personne, à un matériau distinct de « son » étant, le *sentir* (ou l'*affection*) fut déjà entrevu comme expérience clef du corps propre au monde par la tradition phénoménologique. Mais Barbaras nous semble s'ériger contre le *sentir*, le *se sentir*, le *vécu*, l'*expérience* du corps, etc. qui surdétermineraient conceptuellement le corps ainsi posé en continuité avec l'univers matériel. Or, le *se sentir* ne pourrait-il pas être compris, non comme une faculté sensitive physique tel le toucher, mais comme une sorte de sens interne encore peu défini, comme l'on œuvre à le faire dans ce présent travail ? Le corps vivant s'éprouverait comme l'être même de l'étant, cette qualité sensitive du corps en mouvements (mouvements internes comme externes)

²⁸⁶ Renaud Barbaras, *L'ouverture du monde*, op. cit., p. 28.

serait ainsi un accès au vécu de soi. Ce ressenti du corps vivant laisse entrevoir ce qu'une métaphysique spéculative ne permet pas d'appréhender pleinement. Le corps conceptuel naît dans un système rationnel, fruit d'une pensée qui imposerait au corps les modalités d'étude qui lui sont propres, et limiterait ce faisant la possibilité d'accéder pleinement au corps vivant. Cette conception nous éloigne de toute forme d'univocité... Ainsi donc, l'analyse du corps que présenterait une philosophie cosmophénoménologique nous interpelle et nous inspire cette question : comment *dire* le corps sans en détourner le sens véritable ? À ce stade de nos développements, nous sommes prêts à affirmer que l'on ne peut se poser la question du corps qu'à partir de *son* corps. Et c'est bien dans cette affirmation que notre démarche d'investigation prend sa source. Comme nous le rappelle Richir, la pensée est à penser incarnée²⁸⁷. À l'aune de ces considérations, pouvons-nous encore distinguer le senti du corps du vécu subjectif global ? Si nous répondons à cette question par la négative, alors penser le corps nécessiterait d'emblée de penser le *soi* – ou devrions-nous dire le *moi* ?

3.2. Le corps et le soi

La conception élargie du corps que nous avons développée à ce stade - corps ayant gagné en « épaisseur », à penser du dedans - nous invite à nous intéresser à la relation qui lie un tel corps au monde dans lequel il s'inscrit, nous l'avons vu, ainsi qu'à ses implications quant au sentiment de soi, en tant que chaque sujet aurait un tel sentiment de sa propre existence. Le corps, ce « départ de soi, à soi »²⁸⁸ formule Nancy... Ce chapitre 8 sera celui du passage de notre réflexion globale sur le *sentir* à une investigation spécifique du *se sentir*. Ce zoom avant, nous allons principalement

²⁸⁷ Nous référons ici au corps pensant que l'on a œuvré à identifier en première partie de cet écrit.

²⁸⁸ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, *op. cit.*, p. 32.

l'entreprendre à l'aune de la philosophie que Maine de Biran déploie au sujet du mouvement existentiel. Cela nous permettra de reprendre la pensée patočkienne du caractère corporel de l'existence où nous l'avons laissée au chapitre précédent, afin d'y voir ce qui constitue un héritage biranien : cette corrélation intime entre l'épreuve de soi et le mouvement corporel. La conscience de soi sera donc au cœur de ces développements phénoménologiques, que nous aurons à « épaissir », à enrichir de l'apport de nos philosophes-praticiennes de la danse afin de mettre en lumière cette conscience de soi *comme corps* que génère le corps dansant.

Avant et pour en arriver là, notre but premier sera de percevoir en quoi l'expérience esthétique touche à la définition du *soi*. À l'instar de ce parallèle que nous avons établi, dans le cadre du chapitre six dédié au sens interne proprioceptif, entre le *sentir* au cœur de l'épreuve faite de l'œuvre d'art et le *sentir* en tant que domaine propre au corps sentant, nous allons ici user des lumières du *se sentir* qu'implique l'expérience artistique pour guider notre recherche sur le *se sentir* propre au corps dansant. À cette fin, nous mobilisons une nouvelle fois la pensée que l'aspect *poiétique* de l'esthétique valérienne inspire à Claude Thérien. Valéry œuvre à décrire les effets esthétiques que produisent les émissions de la sensibilité formelle, et à expliciter leur « origine et dynamique psycho-physiologique »²⁸⁹. Portants sur la perception du sujet esthétique, ces effets induiraient un état alternatif au mode normal de perception, produisant un « univers perceptif séparable »²⁹⁰. À cet état perceptif autre correspond la création d'un « moi séparable » :

²⁸⁹ *SS*, p. 364.

²⁹⁰ *Ibid.*

« Le sujet esthétique prend conscience d'un dédoublement de soi ; celui-ci perçoit la sollicitation formelle comme se présentant à lui, mais il la reçoit simultanément comme un événement indépendant qui se déroule en lui au moyen de lui »²⁹¹.

Les sollicitations formelles de la sensibilité auraient dès lors un pouvoir de transformation du *moi*, ou du moins de la manière dont le *moi* se donne à éprouver. À l'aune de cette conception valérienne de la sensibilité formelle, Claude Thérien établit ce qu'il nomme une « herméneutique individuelle de l'expérience esthétique »²⁹². Cette proposition nous intéresse ici en tant que définie par son auteur comme une « exploration des expériences esthétiques par lesquelles la subjectivité esthétique se voit elle-même concernée dans sa propre identité comme existence individuelle »²⁹³. Dans ce cadre, l'expérience esthétique n'est pas à penser comme un phénomène universel, ou du moins intersubjectif, mais plutôt en ce qu'elle permet à la subjectivité de se sentir proprement individuelle, c'est-à-dire s'en trouvant « reconduite aux composantes déterminantes de sa propre individualité »²⁹⁴. L'expérience esthétique, dont nous avons vu que Valéry considère le statut « poïétique », a donc trait à l'existence en tant qu'elle interpelle le sujet esthétique individuellement, en tant que cette expérience mène le sujet à se sentir individu. Ce vécu individualisant aurait en propre, selon Thérien, de fournir des « composantes symboliques »²⁹⁵ quant à la finitude du *soi*. Faire l'épreuve d'une expérience esthétique reviendrait donc à se mettre en présence de contenus relatifs à la dé-finition de soi. Encore faut-il investir d'un sens ces effets esthétiques des sollicitations formelles de la sensibilité... Nous l'avons vu, l'écart séparant la forme du sens à donner à ces sollicitations est le lieu où

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² *Ibid.*, p. 366.

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 367.

²⁹⁵ *Ibid.*

se joue la réception individuelle qu'en fait une subjectivité esthétique. Cet individu, non plus limité à son statut de récepteur, entreprend quelque chose à partir de cet indéterminé. Autonome, il doit livrer un travail interprétatif vis-à-vis de ces composantes symboliques : une herméneutique individuelle. L'expérience esthétique, entrevue ici dans son caractère poïétique, permettrait de « matérialiser la sensation »²⁹⁶ - rôle que Deleuze accorde à l'art - mais matérialiser la sensation *de soi* dans ce cadre-ci. À ce sujet, Oleg Lebedev relève comme étant un nœud commun entre l'esthétique deleuzienne et celle de phénoménologues tel que Merleau-Ponty, cette préoccupation de « dépasser la conscience pensée sous la catégorie de la substance, pour faire dépendre la subjectivité de la sensation et de la corporéité »²⁹⁷. Il s'agira à présent d'aborder ces développements phénoménologiques sur la conscience de soi.

Michel Dupuis nous offre une belle porte d'entrée sur ce thème par son écrit intitulé « À propos du sentiment biranien de l'existence » mobilisé au fil de ce travail. Évoquant le « désordre intérieur »²⁹⁸, l'auteur pose d'emblée la problématique du partage entre une dimension interne et extérieure à soi. Dès lors, comment investiguer le « dedans » ? Selon quelle modalité d'accès, de connaissance ? L'examen rationnel est à distinguer de la rêverie que nous avons précédemment caractérisée comme un mode d'être au monde impliquant la pleine corporéité. Dans la lignée de Rousseau, Maine de Biran se penche sur la question du *se sentir* en prenant pour instrument d'investigation cette attention « flottante » portée sur le sentiment interne. Cet état de l'être sensitif permettrait de faire l'expérience du sentiment de soi, sur les modes de l'intuition, de la complexité et de l'ambiguïté. Ainsi, c'est dans le clair-obscur du sentiment que se dessine la voie d'accès à soi. Sur ce mode, le philosophe réfléchit le

²⁹⁶ *SH*, p. 241.

²⁹⁷ *Ibid.*, pp. 248-249.

²⁹⁸ *SB*, p. 159.

mouvement existentiel. Il en vient à caractériser l'existence de l'homme comme un mouvement général et perpétuel, et le sentiment d'existence comme la perception de ce mouvement. L'existence comme mouvement, voilà qui fait écho à nos précédents développements... Nous nous intéressons particulièrement ici à l'affirmation selon laquelle c'est précisément parce que l'existence est mouvement qu'elle peut être sentie. Par ces flux qui la compose, *je sens que je suis*. Au sujet de cette existence, Dupuis écrit :

« C'est précisément parce qu'elle est faite de modifications incessantes qu'elle se manifeste – pas tellement à la raison, ou au raisonnement qui s'attachent plutôt à l'ordonnement des choses, mais au sentiment, à la modeste sensation des choses qui bougent, qui palpitent, qui vivent »²⁹⁹.

Ce sentiment n'a donc pas strictement affaire aux informations captées et véhiculées par nos cinq sens, elle référerait plutôt à ce sens interne, voir intime, que Biran définit comme « le vrai guide intérieur »³⁰⁰. Le philosophe s'intéresse aux impressions du dedans en faisant l'exercice d'imaginer un sujet dépourvu de sensations externes. Les sensations internes, par ce seul jeu des organes, ces « luttes intestines »³⁰¹, permettraient de sentir, de manière immédiate et non réflexive, ce qui se passe à l'intérieur du corps. Ce phénomène mène Biran à considérer qu'il serait ainsi possible à l'âme de ressentir l'existence. Il nous paraît délicat d'user de ce terme en tant qu'il se trouve d'ordinaire posé d'emblée comme distinct et faisant face au corps ; il s'agit cependant d'approfondir cette idée selon laquelle porter attention aux phénomènes intérieurs décuplerait le sentiment de vie. Cette attention ne relève pas de l'observation, de la concentration cérébrale ou de l'écoute, mais bien du pouvoir de

²⁹⁹ *Ibid.*, pp. 167-168.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 168.

³⁰¹ Maine de Biran, *Oeuvres*, sous la direction de F. Azouvi, *Maine de Biran. La science de l'homme*, Tome VI, Paris, Vrin, 1995, p. 133 ; cité in , *SB*, p. 168.

ressentir qui est celui du corps. Le sentiment d'existence esquissé jusqu'ici se donne bien par ce sens physico-physiologique : les sensations sont des états physiques ressentis, corrélats des pensées et des sentiments qu'un individu *éprouve*. Le sentiment de l'existence « dépend lui-même d'un état physique déterminé »³⁰², la dimension corporelle du sentiment de soi est flagrante. Le sentiment d'exister n'est cependant pas à confondre avec les sensations corporelles ; il est plutôt, selon Biran, la condition de possibilité de ces sensations, en tant que « contenant de soi-même »³⁰³.

Contenant de soi-même, au singulier... Se dessine ici la question du sentiment identitaire. À en suivre la pensée biranienne, le sentiment de soi faisant l'objet de ce chapitre est un sentiment intime, « celui de l'individualité ou de l'existence personnelle »³⁰⁴. Un individu se tient dans son unité par cette fiction régulatrice qu'est le « je », sous laquelle sont subsumés tant de pensées, d'affects et de sensations physiques. Le multiple divers serait ainsi contenu par le sentiment intime de soi. « Partout le capricieux dés-assemblage de ce qui ferait l'assomption d'un corps »³⁰⁵, formule Nancy. Corps dont certaines parties se meuvent lorsque d'autres restent immobiles et qui, pourtant, est toujours tout entier mis en mouvement car la conscience de soi est invariante, le sentiment de notre existence personnelle est identique et constant. Cette conscience du corps propre implique que ce dernier soit *un*, bien qu'organisme composé de parties engendrant des sensations multiples et changeantes, et qu'il soit un processus plutôt qu'une substance. Barbara Formis investigate cette question de l'univocité de l'expérience somatique, de la permanence du *moi* par-delà le flux du mouvement perpétuel. Son article intitulé « un soi-inachevé », en référence

³⁰² Maine de Biran, *Oeuvres, op. cit.*, Tome I, p. 184 ; cité in *SB*, p. 174.

³⁰³ *SB*, p. 170.

³⁰⁴ Maine de Biran, *Oeuvres, op. cit.*, Tome VII-1, p. 98 ; cité in *SB*, p. 171.

³⁰⁵ Jean-Luc Nancy, *Corpus, op. cit.*, p. 33.

au solo de danse *Self-Unfinished*³⁰⁶ que l’auteure y analyse, porte sur cette expérience motrice de soi, qui s’avère être synthétisante de l’expérience du corps en mouvement malgré le caractère « irrémédiablement épars et superposé »³⁰⁷ de cette dernière. La philosophe considère cette expérience du corps propre comme se donnant par une certaine « profondeur », l’expérience du corps en mouvement étant « loin d’être un domaine de proximité toute simple »³⁰⁸. L’existence n’en est pas pour autant désorganisée et chaotique, il s’agit plutôt d’appréhender la profondeur de soi comme un « empiètement » de deux dimensions qui semblent s’exclurent, comme la « synthèse de soi dans la dispersion », la « déflagration de soi »³⁰⁹. L’on entrevoit dans cette conception merleau-pontienne réappropriée par Formis à quel point le mouvement s’enracine dans l’expérience. L’auteure conçoit en effet que cette synthèse épars reproduit « l’expérience motrice de soi et du monde », car « c’est dans le mouvement du corps propre que se joue l’imminence de l’intouchable et de l’invisible »³¹⁰.

Il nous faut à présent cerner plus avant cette liaison de la motricité au sentiment intime de soi, sur la base de nos derniers développements sur l’épreuve de soi et en remobilisant à nouveaux frais la perspective patočkienne du mouvement corporel. Patočka affirme qu’il n’est pas d’autre soi que « le soi du mouvement » : « le moi n’est pas quelque chose qui donne des ordres ; il est lui-même d’ores et déjà mouvement »³¹¹. L’épreuve faite de soi est dès lors corrélative de l’épreuve faite du mouvement, d’un mouvement qui est vécu par le corps propre. Selon cette conception,

³⁰⁶ Un solo créé en 1998 par le chorégraphe Xavier Le Roy.

³⁰⁷ *SI*, p. 2.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 11.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 15.

³¹⁰ *Ibid.*, pp. 21-22.

³¹¹ Jan Patočka, *Papiers phénoménologiques*, éd., intro. et trad. fr. E. Abrams, Grenoble, Millon, 1995, p. 72 ; cité in *CE*, p. 141.

comme l'écrit Emre Şan, « il n'y a de propre que le corps propre »³¹² : le corps vécu a pour fondement de sa propriété le mouvement. Et comme toute mobilité nécessite une incarnation, penser l'épreuve de soi comme mouvement revient à penser la conscience comme incarnée. Patočka s'affirme l'héritier de Maine de Biran, qu'il reconnaît comme précurseur en sa manière de rendre compte de la dimension du corps propre à la première personne. Ce « simple » fait de saisir le corps en première personne a le mérite de mettre en évidence le caractère personnel du vécu corporel : « le corps, tout en étant « étendu », relève d'une singularité »³¹³. Le corps propre se distinguerait des autres étants en cela qu'il est le seul à avoir la possibilité de cette conscience de soi. L'emploi de la première personne permet de penser le corps propre, quand en parler à la troisième personne, au contraire, occulte l'expérience de ce corps comme vivant, « réellement fonctionnant »³¹⁴. L'ipséité, ou l'égoïté, est à penser en tant qu'*effort* selon Biran, qui place l'activité au cœur de sa philosophie. Le moi, loin d'être une simple représentation, constitue un foyer de mouvements possibles : « il n'y a de première personne que comme impulsion »³¹⁵, impulsion qui constitue le mode d'être du moi. Pour Biran, en effet, cet « effort » à la source du sentiment d'existence se définit comme ce qui résulte de la relation entre une impulsion et une « résistance organique »³¹⁶. Il y a donc une dualité de la résistance (le corps) et de l'impulsion (l'âme), étant entendu que ces deux opposés, inséparables dans le moi, s'unifient dans leur relation d'opposants. Loin d'opposer deux termes réifiés en substances distinctes, cette dualité serait constitutive de l'existence même du moi. Maine de Biran est considéré, notamment par Patočka, comme le premier penseur à avoir mis en exergue

³¹² CE, p. 143.

³¹³ *Ibid.*, p. 144.

³¹⁴ Jan Patočka, *Le monde naturel et le mouvement de l'existence humaine*, op. cit., p. 144 ; cité in CE, p. 144.

³¹⁵ CE, p. 146.

³¹⁶ *Ibid.*

cette relation originaire liant la subjectivité au mouvement corporel. *Impulsion, effort* dans les termes biraniens, le moi sera caractérisé de *force* chez Patočka. Le philosophe tchèque dépeindra d'ailleurs cette force originaire en un sens rappelant une force motrice, jusqu'à affirmer que « le mouvement est autant subjectif que corporel »³¹⁷.

Pouvons-nous postuler, à ce stade, que le moi, comme processus, se découvre en (se) procédant, dans et par le corps en mouvement – le corps dansant ? Tout du moins, le sentiment de notre existence personnelle englobe nos sensations et il nous paraît fort probable que celles-ci façonnent leur contenant³¹⁸... L'importance accordée au mouvement dans la capacité qu'est offerte au corps de s'éprouver nous fait entrevoir que, dans la danse, la conscience du corps prendrait la forme d'une conscience de soi comme corps. Il est temps à présent d'enrichir ces considérations par les mots incarnés des philosophes-danseuses qui nous animent.

« Avant d'être conscient de soi comme d'un esprit, capable de connaissance, par la danse le sujet s'expérimente sujet d'un sentir inaugural dans sa relation vivante au monde. Elle fait découvrir le « je » comme corps »³¹⁹.

Par ces mots, Elsa Ballanfat nous plonge dans la question de la conscience de soi-comme-corps tel qu'elle la développe dans le chapitre premier de sa *Traversée*. De cette citation manifeste, nous retirons l'idée que le corps conscientisé par la danse ne l'est pas objectalement comme il pourrait l'être si cette conscience corporelle découlait d'une vision du corps, par exemple. La conscience du corps instaurée par la danse a cela de spécifique qu'elle requière le sentir interne du corps en mouvement. Cette motricité du corps dansant, rendant au mouvement sa fin en soi, engendre une conscience du corps comme vivant : « c'est le contact avec sa propre force comme

³¹⁷ *Ibid.*, p. 151.

³¹⁸ Ce qui constituerait une trans-formation, thème que se propose d'investiguer notre ultime chapitre.

³¹⁹ *TC*, p. 31.

force vivante que le corps éprouve dans la danse »³²⁰. Que la finalité soit rendue au mouvement lui-même est un fait décisif, en tant que cela implique une attention portée au mouvement pour ce qu'il est. C'est bien cette attention spécifique qui permet de sentir le corps en tant que force de mouvement, instaurant ce-faisant une forme de réflexivité : si le mouvement est lié au *sentir*, le mouvement dansé implique la *réflexivité* du sentir. Le mouvement de danse permettrait à la sensibilité de s'éprouver elle-même, de devenir consciente d'elle-même. Le corps, en dansant, ferait l'épreuve de cette *force*³²¹ qui révèle la vivacité propre à la vie sensible. Cette expérience vive du danseur le rend conscient d'exister, il en développe une conscience fondamentale de son existence propre. Cette conscience de soi se fait via le corps dansant et le corps conscientisé qui en est engendré l'est dans sa globalité, malgré que la pratique de la danse œuvre à rendre autonome la capacité motrice de chaque partie du corps. La danseuse et neurobiologiste Lucy Vincent en témoigne : « on danse avec son corps tout entier à chaque instant », ce qui engendre la prise de conscience de cette « connexion entre nos différents groupes musculaires », du fait que chaque mouvement nécessite d'« impliquer tout son corps »³²².

Nous retrouvons ici la synthèse éparse du soi inachevé. Si le corps est bien un processus plutôt qu'une chose, pouvons-nous entrevoir que le corps dansant se procède dans le flux du mouvement et que dès lors, sa définition du *moi* implique un continuel devenir *autre* ? En tant que dépourvu d'un médium qui lui serait extérieur, le corps dansant aurait à se différencier lui-même, à opérer sa propre distanciation : « il n'est que cela, la différenciation d'une boule, par courbure, involution, pli, dépli et mise en

³²⁰ *Ibid.*, p. 30.

³²¹ Nous ne sommes pas bien loin de la philosophie de Jan Patočka...

³²² Lucy Vincent, *Faites danser votre cerveau*, op. cit., p. 156.

rythme »³²³ écrit Jean-Luc Nancy. Se faire un corps autre, un corps désaliéné car dés-organisé, comme le proclamait Antonin Artaud, un corps-conscience, comme nous choisissons de le nommer, implique une déconstruction. Tel un nourrisson, il s'agit de se différencier d'abord pour passer du morcellement à l'unification. Mais cette intégration est synonyme de fixation, le corps s'en trouverait alors « acquis » sous une forme immuable qui l'aliène. Libérer son corps des codes transmis, tel est donc le travail de déconstruction du danseur contemporain. Alice Godfroy décrit en ces mots un phénomène ayant cours dans la relation Corps-Objet au cœur du travail des marionnettistes, phénomène qui entre en résonnance avec celui du corps-dansant en déconstruction :

« Une osmose qui s'accompagne d'un phénomène de désolidification du moi, de ses enveloppes identitaires et de son noyau propre, lequel semble se vaporiser à la manière d'un nuage, d'un flux, dans l'intercorps ainsi créé. Cette expérience de l'impersonnel, surgie de la dépossession de toute posture volontariste, est tout à fait similaire à celle que vivent les danseurs de Contact Improvisation dans la relation Corps-Corps »³²⁴.

La danse prend ici la forme d'un commencement : « tout le monde danse, parce que c'est naissant, c'est natif, initial, inchoatif »³²⁵. Il s'agit de faire corps neuf, de renaître continuellement à soi-même. Processus qu'Alice Godfroy formule joliment :

« danseur est celui qui se propose de rouvrir le chantier de son corps, [...] de s'apparaître enfin à la conscience de sa propre intégrité avec la fraîcheur des premières fois »³²⁶.

Le danseur travaille son corps, la conscience de son corps, le chantier de son corps, ce qui le mène à une conscience nouvelle de soi, une naissance. Revisitant la pensée straussienne de la tonicité, Anne Boissière nous semble opérer cette synonymie entre

³²³ Jean-Luc Nancy, Mathilde Monnier, *Allitérations, Conversation sur la danse*, Paris, Galilée, 2005, p. 78 ; cité in *DP*, p. 202.

³²⁴ *CO*, p. 81.

³²⁵ Jean-Luc Nancy, Mathilde Monnier, *Allitérations, op. cit.*, p. 112 ; cité in *DP*, p. 195.

³²⁶ *DP*, p. 203.

la corporéité et le soi global, entre l'action du corps et le « faire vital »³²⁷. La tonicité permettrait précisément de faire l'expérience de soi par le biais d'un vécu qui dépasse largement les frontières physiquement corporelles :

« l'expérience est toujours corporelle en même temps qu'elle excède le corps, puisque c'est le tout qui est atteint : [...] le dynamique que j'éprouve rejaillit immédiatement sur l'ensemble »³²⁸.

Forts des déploiements formant le fil de ce huitième chapitre consacré au sentiment de soi, nous caractérisons désormais le corps dansant comme un moyen de *se sentir* en se procédant dans le mouvement, de se sentir *soi* en se sentant corps, de se sentir soi *comme corps*. Cette prise de conscience élargie de soi, toute proprioceptive, lorsqu'on la considère plus avant, nous interpelle en ses potentialités : qu'est-ce qui émane d'une telle naissance à soi ?

3.3. Trans-formation

Au fil de nos derniers développements, le corps dansant nous est apparu comme étant un liant au monde et au soi, en engendrant une conscience approfondie par la présence particulière qui le caractérise. Le mouvement fut au cœur de nos investigations sur l'existence et sur la constitution de la subjectivité. Cela nous mène à postuler que le corps mouvant de la danse constitue un mode de présence profonde à l'extérieur comme à soi. Un lien, donc, que cet état d'être-présent-au-monde. Un lien seulement ? Envisageons maintenant que chaque nouvelle liaison engendre la découverte d'une dimension encore parfaitement occulte jusque-là. Ainsi, une connaissance - que nous préférons nommer conscience - nouvelle serait engendrée par cet accès inédit. Il nous faut alors investiguer le caractère générateur de cette conscience élargie impliquée par

³²⁷ Erwin Straus, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception », *op. cit.*, p. 32 ; cité in *ND*, p. 74.

³²⁸ *ND*, p. 71.

le fait de vibrer sur le canal du *se sentir*. Délicate question que nous posons dans cet ultime chapitre que la question des effets. Le corps se forme et se déforme dans un processus mouvant constant ; il se trans-forme dans cette danse qui génère sa propre prise de conscience. Transformation plastique, certes, mais transformation globale, surtout... Le corps dansant, nous l'appréhendons désormais en tant que toujours investi d'un/dans un mouvement qui n'a d'autre fin que sa propre concrétisation : ce corps danse. Fondement de nos développements que cette *danse*, sur laquelle il va s'agir de revenir un moment afin de mettre en exergue les transformations qui en découlent. La Danse majuscule chez Valéry, la danse *originale* de Gély, la danse abstraite qu'entrevoit Godfroy... Toute(s) transforme(nt) le corps dansant que nous considérons désormais comme pétri de cette conscience élargie qu'il a en propre.

En philosophe de la Danse, Valéry explore celle-ci comme étant la « poésie générale de l'action des êtres vivants »³²⁹. Ce qui lui fait dire :

« Toute époque qui a compris le corps humain, ou qui a éprouvé, du moins, le sentiment du mystère de cette organisation, de ses ressources, de ses limites, des combinaisons d'énergie et de sensibilité qu'il contient, a cultivé, vénéré la Danse »³³⁰.

Encore faudrait-il savoir ce qu'est cette Danse permettant de toucher au mystère du corps humain... Dans le dialogue de *l'Âme et la danse*, le poète use de la voix de Socrate pour nous offrir de précieux éléments au sujet de cette inconnue :

« - Socrate : O mes amis, je ne fais que vous demander ce qu'est la danse ; et l'un et l'autre paraissez respectivement le savoir ; mais le savoir tout à fait séparément ! L'un me dit qu'elle est ce qu'elle est, et qu'elle se réduit à ce que voient ici nos yeux ; et l'autre tient très ferme qu'elle représente quelque chose, et donc qu'elle n'est point entièrement en elle-même, mais principalement en nous. Quant à moi, mes amis, mon incertitude est intacte !... Mes pensées sont

³²⁹ *PD*, p. 13.

³³⁰ *Ibid.*, p. 3.

nombreuses, - ce qui jamais n'est un bon signe !... Nombreuses, confuses, également pressées autour de moi...

- Éryximaque : Tu te plains d'être riche !

- Socrate : L'opulence rend immobile. Mon désir est mouvement, Éryximaque... J'aurais besoin maintenant de cette puissance légère qui est le propre de l'abeille, comme elle est le souverain bien de la danseuse... »³³¹.

La puissance légère d'une mouvance permettant d'aller au-delà des pensées...

Cette danse du corps, Raphaël Gély la caractérise d'« originaire » et la définit comme l'« épreuve que la subjectivité incarnée fait de la nécessité de son pouvoir même de danser »³³². Dans cette perspective, nous renouons avec nos considérations du chapitre précédent, sur la conscience de soi qu'engendre le corps dansant. La danse mène une subjectivité à s'incarner, par l'épreuve qu'elle lui permet de faire de ses propres pouvoirs. Le corps dansant éprouve les mouvements non finalisés qui lui sont possibles, cette épreuve ouvrant une subjectivité à la conscience ainsi qu'à la vulnérabilité de ses pouvoirs propres. Cette « vulnérabilité charnelle »³³³, Gély l'identifie comme ce qui permet au sujet d'éprouver son *affectivité* profonde, c'est-à-dire de « se laisser radicalement mettre en jeu »³³⁴ par les situations qu'il éprouve. Ce sujet qui se meut éprouverait quelque chose de l'ordre d'une impossibilité, inhérente à ce mouvement, qu'il ne pourrait dépasser. Cette idée, Gély la développe dans un article qui interroge le corps et l'image à l'aune d'une réflexion sur l'expression. Cette expression, ici la danse du corps, y est considérée en un sens plus « originaire », comme un « consentement » au fait d'« endurer » cette impossibilité indépassable. En

³³¹ *ED*, pp. 134-135.

³³² *DO*, p. 2.

³³³ *Ibid.*, p. 21.

³³⁴ *Ibid.*

cette conception de l'expression, nous pouvons identifier une piste à notre tentative d'entrevoir en quoi la danse crée un rapport transformateur à soi :

« Il n'y a de corps humain que là où un vivant entre en crise radicale, devient impossible, et consent à endurer cette crise, s'y lie à jamais à lui-même, ne s'y évapore pas, y naît en ce sens comme un vivant en incessante invention de lui-même. Ce qu'il y a à inventer, ce sont des façons de donner chair à l'impossible, des façons de l'endurer »³³⁵.

Parce qu'il ne s'y évapore pas, le corps est en devenir-image de soi par son consentement à endurer les impossibles inhérents à son mouvement. Cet accueil de l'impossible au sein même du sensible, Gély le consacre comme un « faire être », la « naissance d'un soi »³³⁶. Cette expression de soi est une création : création d'une image de soi, création d'une incarnation chaque fois nouvelle du corps dans ces mouvements pétris d'impossible. Et c'est bien le *sentir* qui permet cette image originaire de soi, en ce qu'elle est engendrée par l'éprouvé du caractère impossible de la danse du corps. Parce qu'il donne chair à l'impossible, l'accueille dans le sensible en devenant image originaire de soi par un consentement à endurer l'impossibilité même du mouvement, le corps ne peut pas être considéré comme un donné, mais bien en tant qu'il s'éprouve dans le mouvement.

Pouvons-nous en déduire que la danse constitue le corps ? « Le corps n'existe pas, nous ne cessons de prendre corps »³³⁷ énonce en ce sens Alice Godfroy. Il s'agirait de *prendre corps* via l'éprouvé du mouvement selon Gély, via le pré-mouvement déjà, selon Godfroy. En danseuse, cette dernière avance que le pré-mouvement, parce qu'il met en œuvre l'organisation corporelle d'un sujet aussi bien en sa dimension mécanique qu'affective, constitue une danse virtuelle qui *donne corps*. Mais avant

³³⁵ Raphaël Gély, « Corps, image, expression. Réflexion à partir de Merleau-Ponty », in *Lebenswelt*, 9 2016, pp. 67-83, p. 74.

³³⁶ *Ibid.*, p. 72.

³³⁷ *CO*, p. 76.

d'en arriver à l'analyse du mouvement abstrait, nous devons enrichir la question du devenir-corps que Gély nous a présenté en termes phénoménologiques par l'épreuve qu'Antonin Artaud en a corporellement fait. Précisons que nous nous refusons de fixer les écrits du poète en leur attribuant un seul et irréversible sens. Il n'y a pas à y trouver de thèse selon Évelyne Grossman, qui avance que « le pari, la gageure d'Artaud est d'inventer une syntaxe en mouvement qui empêche le sens de prendre, de s'engluer dans une forme »³³⁸. À l'instar du corps dansant, les écrits inspirés par l'œuvre du poète sont à aborder sur le mode de la mouvance... Nous nous proposons de nous pencher sur la question artaldienne du devenir-corps à travers un dialogue qu'échangent Évelyne Grossman et Jacob Rogozinski. Les deux auteurs tissent et détissent leurs pensées, tentant de s'approcher de ce sens qui se déploie et se transfigure à la lecture de l'œuvre d'Artaud. En quête d'un « corps vrai »³³⁹, le poète livre combat contre le corps organique, morcelé en organes. Ce corps est à refaire, à libérer de l'anatomie actuelle, cette organisation rigide. « Le feu qui brûlait en moi avait besoin de tout autres corporisations »³⁴⁰. Échappant à cette organ-isation, le corps nouveau sera le *corps sans organes*, remède pour l'homme malade car mal construit :

« Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté. Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers comme dans le délire des bals musette et cet envers sera son véritable endroit »³⁴¹.

Il s'avère donc possible de se donner un nouveau corps. Au sujet de ce devenir-corps, le poète témoigne : « je suis toujours surface pleine qui se corporise de plus en

³³⁸ E. Grossman & J. Rogozinski, « Deleuze lecteur d'Artaud – Artaud lecteur de Deleuze », in *Rue Descartes*, vol. 59, 2007, pp. 78-91, p. 90.

³³⁹ Antonin Artaud, *Oeuvres complètes*, t. XVIII, Paris, Gallimard, 1945, p. 107 ; cité in *AA*, p. 144.

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, éd. par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, Coll. « Poésie », 2003, pp. 60-61.

plus »³⁴². Ainsi, la bataille artaldienne n'oppose pas le corps à une entité d'un autre ordre, mais prend plutôt la forme d'un « combat entre différentes manières de vivre son corps »³⁴³. Et le nouveau corps qui en résulte implique un nouveau moi, un « moi-corps » transfiguré : cet « archi-corps », qui constitue « à la fois ma chair, mon corps, ma peau, mon nom et moi »³⁴⁴. L'anatomie de ce nouveau moi-chair se doit d'être « furtive », « plastique » et « infiniment mobile ». Il s'agit bien, selon la lecture qu'en propose Rogozinski, de « faire danser enfin l'anatomie humaine »³⁴⁵, de laisser le corps vibrer « sous la loi de la poésie et de la musique »³⁴⁶, régi qu'il serait par le rythme, le souffle, la danse.

Vivre son corps comme dansant, voilà qui constituerait une libération, la promesse de l'« incarnation majeure »³⁴⁷ à laquelle aspirait Artaud. Cet effet libérateur se révèle être de toute part en prise avec la transformation du vécu du corps - ou devrions-nous dire avec la transformation du corps vécu ? La danse abstraite que nous dépeint Alice Godfroy nous permettra de mieux cerner ces transformations. Le corps dansant pris dans un tel mouvement abstrait en éprouverait une libération :

« Se mouvoir sans but utilitaire, gratuitement, comme cela, « pour le plaisir » de sentir les chemins inflexionnels de son corps propre est une expérience libératrice qui, sous ses apparences ludiques, ouvre à l'homme le virtuel comme espace spécifiquement humain »³⁴⁸.

Cette manière de *se mouvoir* constitue un « creusement d'une zone de subjectivité », un « auto-déploiement de son fond »³⁴⁹ pour reprendre les mots de Godfroy. Nous

³⁴² AA, p. 154.

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 164.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 159.

³⁴⁶ AA, p. 158.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 144.

³⁴⁸ DP, p. 296.

³⁴⁹ *Ibid.*

sommes ici amené à nous demander si cette expérience d'un mouvement non finalisé et inscrit dans le champ de l'esthétique constitue une manière autre de vivre son moi-corps ? La pratique d'un mouvement libre créerait une situation nouvelle qui donne naissance à un espace fictif, à l'instar de cette danse virtuelle qui porte en germe un mouvement effectif appelé à se concrétiser. Faire cette expérience du pré-mouvement, sentir la « mobilité immobile de nos mouvements intérieurs »³⁵⁰, avant de la concrétiser en une mobilité effective, cela revient à considérer le proprioceptif comme le moteur, la source du mouvement, son impulsion.

Il va s'agir de préciser ces dernières considérations clefs. Nous en trouvons un écho dans les mots d'Elsa Ballanfat qui témoigne en danseuse que « le mouvement exerce le sentir, comme il en résulte »³⁵¹. Ainsi donc, la *proprioception* en devient une *sollicitation formelle*, qui - parce qu'elle incite le corps à se mouvoir, à prendre formes, à se dé- et re-former - engendre une trans-formation. Cette genèse du geste, Godfroy la postule également genèse du mot, quand danse et poésie partagent cette nécessité impérieuse de se charger de « résonnances virtuelles », à même le corps, afin de pouvoir prendre corps...

« Le pliage de la parole et du geste ne devient ainsi celui de la poésie et de la danse qu'à la condition que l'avant-scène de leurs mouvements internes s'informe en une danse virtuelle, que danseur et poète obtempèrent à un effort de réflexivité (souffrant ce sentir du sentir) seul capable de creuser un espace virtuel, et qu'ils éprouvent, au plus profond du concret de leur corps, l'éclosion du mouvement le plus éminemment abstrait »³⁵².

De l'abstrait au concret, de l'invisible au visible, l'on entrevoit un passage, une interpénétration de la pleine lumière de l'espace substantiel visible et de la dimension

³⁵⁰ DP, p. 298.

³⁵¹ TC, p. 39.

³⁵² DP, p. 298.

occulte du *for intérieur* - la profondeur est « la dimension du caché par excellence »³⁵³ formule Merleau-Ponty. Réfléchissant dans la suite de ce dernier, Gély caractérise le « devenir-chair des choses » comme « l'événement d'une incarnation du sens invisible dans le sensible, comme l'événement d'une vision »³⁵⁴. Ainsi donc, la danse aurait ce rôle fondamental de passage de la conscience vigile à la nébuleuse conscience des basfonds via le sentir, et, cheminant en sens inverse, la remontée de cette informe indicible à la claire surface ouvrant au monde. Et toutes les formes que l'art prend auraient comme substrat commun cette danse de l'interne, ce que Godfroy nomme le « phénomène de la dansité »³⁵⁵ : une « infra-danse », qui a ce caractère de flux parcourant le corps interne en mouvement, en révélant le « senti basal »³⁵⁶. Ce mouvement fondamental émanerait des couches profondes de notre corporéité, la proprioception opérant la remontée cette source au mouvement visible. Artiste est donc celui qui œuvre à in-former ce flux dansant en lui à l'extérieur de lui, à donner corps à sa *dansité* via le medium qui est le sien. Celui de la danse, le corps, constitue son vocabulaire propre par le mouvement dans lequel il s'engage³⁵⁷. Opérer ce passage est donc le propre de l'art, avec la danse contemporaine érigée en art paradigmatique de l'expression du pathique, son medium propre étant le terrain même au sein duquel niche cette mouvance interne, la source créatrice. Par ces passages, un pont est créé entre deux dimensions désormais liées. Sur base de tout cela, nous postulons que ces échanges influent diamétralement sur chacune de ces dimensions, et sur la composition qu'elles forment. Plus qu'une formation, une transformation.

³⁵³ M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 268 ; cité in *SI*, p. 15.

³⁵⁴ *VP*, p. 200.

³⁵⁵ *DP*, p. 17.

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ Car se mouvoir, fournir un effort moteur, « c'est s'engager » atteste la professeure de danse Sandra Vincent lors d'une interview qu'elle nous accorda à Schaerbeek le 15 février 2020.

Transformation du corps, d'abord, en ce que le corps de la danse se travaille ; il s'exerce à déplacer toujours plus les limites de sa mobilité. Le mouvement du corps est la conquête d'une épreuve corporelle chaque fois inédite, cherchant à repousser toujours plus loin les barrières du possible. Danseur que celui qui « s'arrache incessamment de sa propre forme »³⁵⁸, formule Paul Valéry. Cette pratique naît d'une volonté de vie, il s'agit de vivre plus intensément, d'*approfondir son existence*, pour mobiliser ces termes à nouveau et à frais nouveaux. À la métaphore de la naissance à soi est ici préférée celle de l'éveil de la conscience, éveil pour lequel le danseur œuvre quotidiennement à se former un nouveau corps :

« Découvrant dans la danse une expérience différente du corps, intense en ce qu'elle permet d'atteindre des perceptions subtiles, d'être traversé d'états contradictoires, de dire, dans un langage irréductible aux mots, des vérités senties avant toute connaissance, les danseurs font de leur vie cette épreuve intense du corps »³⁵⁹.

La danse comme sentir du sentir lui-même. Ballanfat accorde un rôle phare à ce phénomène de réflexivité du sentir qu'Alice Godfroy mobilise également. Par l'exercice du corps dansant, les possibles du mouvement se décuplent en corrélation avec la finesse du ressenti corporel interne, cette danse virtuelle libératrice procurant un éveil de la conscience. C'est la faculté même de *sentir* qui se décuple à mesure que le corps dansant se potentialise.

Transformation de ceci qui excède le corps donc, aussi. Si, comme Marc Richir nous invite à le faire, nous pensons le corps comme pétri de ce qui l'excède, nous pourrions nous demander : et si le corps œuvrait dans le but de s'évader de cette dimension matérielle à laquelle il se trouve trop souvent réduit ? Le mystère du corps est d'ordinaire relégué à un autre du corps, un corps « psychique » se distinguant du corps

³⁵⁸ *ED*, p. 131.

³⁵⁹ *TC*, pp. 21-22.

instrument. Et si le corps dansant, ce corps infiniment mobile, ne pouvait plus se résoudre à ces frontières strictement physiques qui l'enserrent ? L'autre postulé du corps, l'*âme*, si l'on ose faire usage de ce terme dans la foulée d'Elsa Ballanfat, en serait définie comme une inclination du corps lui-même à s'évader de la matérialité. L'*âme* serait simplement le nom donné à l'élan du corps, ne désignant rien d'autre que cette « aspiration du corps à la transcendance, à l'envol et à la fuite de ses propres limites »³⁶⁰. Nous n'entrerons pas dans les détails de cette visée essentialiste que nous propose Ballanfat, en tant qu'elle nous semble teintée d'accents métaphysiques qui troubleraient la cohérence de la démarche qui nous guide. Par contre, nous désirons reprendre ici les beaux mots que cet élan transcendantal du corps dansant inspire à Valéry :

« Où se mettre ? Où devenir ? Cet Un veut jouer à Tout. Il veut jouer à l'universalité de l'âme ! Il veut remédier à son identité par le nombre de ses actes ! Étant chose, il éclate en événements ! – Il s'emporte ! »³⁶¹.

« Le corps qui est là, veut atteindre à une possession entière de soi-même, et à un point de gloire surnaturel !... Mais il en est de lui comme de l'âme, pour laquelle le Dieu, et la sagesse, et la profondeur qui lui sont demandés, ne sont et ne peuvent être que des moments, des éclairs, des fragments de temps étranger, des bonds désespérés hors de sa forme... »³⁶².

Ne retrouvons-nous pas ici une forme d'*impossibilité endurée* du corps mouvant ? Ce corps dansant bondissant de forme en forme ne se contente pas de porter à la pleine lumière le corps en sa matérialité - celui-là est toujours déjà visible. Il y porterait plutôt une autre dimension de corps qui n'advierait dans l'espace visible que sur le mode

³⁶⁰ Christine Leroy, « Recension sur la traversée du corps d'Elsa Ballanfat », in *Actuphilosophia* [publication électronique], p. 6.

³⁶¹ *ED*, pp. 143-144.

³⁶² *Ibid.*, pp. 144-145.

de la flamme³⁶³. L'élan du corps se matérialise dans le corps dansant, qui constitue donc à la fois la source de cette impulsion tout en s'en faisant le medium. Cette révélation n'est pas fixée en une image ; bien plutôt, elle est un devenir-image continuuel qui se forme et se déforme tout à la fois dans les multiples formes que prend le corps dansant. Corps dansant se libérant dans le mouvement, laissant l'impulsion qui est sienne le mouvoir pour établir un va-et-vient constant entre le dedans et le dehors. Ainsi, le corps dansant est ce qui le meut, la source motrice de l'élan libérateur qu'il effectue par sa danse. Le corps dansant *se* meut.

Pleinement présent au monde, pleinement présent à soi, pleinement présent à sa dansité interne, le corps dansant est profondément « orienté vers la vie »³⁶⁴. Le danseur a à « répondre corporellement à l'appel d'un espace, d'une temporalité, d'autrui et de lui-même, aux dimensions rythmiques et affectives auxquelles il ne fait que s'ajuster »³⁶⁵, nous dit Straus, pointant ces principaux « paramètres dialogiques » en vue de conclure, au sujet du corps dansant, qu'en lui, « la conversion du regard est plus franche, la traversée des forces plus vive et le rayonnement de la présence plus saisissante »³⁶⁶. Les danseurs, comme les poètes, trouveraient leur canal de vibration propre quelque part entre une expérience humaine et un *sentir* du mouvement, « entre le pâtre de la vie sur elle-même et le sentir kinesthésique »³⁶⁷. Là, la source de ce que leur art révèle. Là où s'embryonne une phénoménologie de la proprioception.

³⁶³ La danseuse et la flamme, métaphore que Valéry esquisse dans *l'Âme et la danse*, *op. cit.*, pp. 142-145.

³⁶⁴ *TC*, p. 183.

³⁶⁵ *DP*, p. 187.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 188.

³⁶⁷ *DP*, p. 318.

Conclusion

À l'heure de tirer les conclusions de cet écrit s'achevant, prenons un peu de distance afin de porter un point de vue global sur le triptyque que nous y avons déployé.

Parce que c'est précisément cette distinction continue qui restreint le corps à n'être qu'un corps-objet, un corps de surface, nous avons, avant toute chose, à revenir sur l'opposition qui se joue entre corporéité et cérébralité. Il s'agissait donc de commencer par définir le corps par le biais du domaine de la connaissance qui caractérise plus couramment la pensée. Pour ce faire, nous avons investigué les places accordées à ces deux entités encore séparées, les conceptions qui en sont véhiculées, ainsi que leur manière propre de générer de la connaissance. Ce fut l'objet de la première partie consacrée au corps pensant.

Parce que l'état propre au corps pensant, que nous avons identifié comme étant le *lâcher-prise*, consacre l'intuition bien plutôt que l'examen rationnel comme mode de connaissance fondé sur le *sentir*, nous avons à enrichir le corps pensant de sa dimension de corps sentant. Dans ce même mouvement de descente par étapes au cœur du corps, nous avons œuvré à investiguer les sens éclairés par la lumière du dehors afin d'en conserver une lueur pour notre cheminement vers le sens interne à appréhender de manière détournée, grâce à ces mots chargés d'images que nous avons pu glaner.

Parce que le sens interne que nous avons ainsi pu cerner se donne à sentir par le mouvement, dans le mouvement et en mouvement, il nous fallut analyser la corporéité à l'aune de la motricité, un concept qui inspira d'intéressants développements aux phénoménologues plaçant le corps au centre de leurs pensées. Le corps mouvant, dansant, permet l'accès profond au monde, et cela tout en constituant simultanément

une voie d'accès au profond en soi. Le corps pensant, sentant, dansant s'en voit ultimement défini comme une conscience pleine de soi comme corps.

Il nous fallut passer par ces paliers, non pour découper le corps selon une organisation nouvelle, ternaire plutôt que binaire, mais bien pour fonder nos intuitions à chaque étape, en vue d'assurer une assise à nos développements ultérieurs. Sans cela, les mots que nous utilisons pour formuler notre pensée pourraient, plutôt que de se charger de vibrations aptes à engendrer du sens, sonner plein de rien ou creux comme tout. Nous pensons d'ailleurs que cela constitue un risque inhérent à la démarche qui nous guide. Nous accordons de la valeur aux mots porteurs de résonnances fertiles, mais cela peut être manqué si la mise en abîme de ces mots dans ce texte ne leur permet pas cette expression. Dans ce cas, faute de structure logique faisant la part belle aux processus de la pensée rationnelle, l'on ne pourrait tirer le fil plus loin. Nous espérons nous être prémuni de cet écueil en œuvrant à expliciter les choix de structure posés, ces liens qui déroulent le sens global du texte et qui permettent aux mots de se révéler en cette situation propice au déploiement de leur charge.

Notre question reste ouverte : *comment dire le corps* sans l'aplatir, sans l'amputer de sa pleine *dansité* ? Il pourrait paraître paradoxal de vouloir aborder en philosophe le corps vécu, ce corps-langage exprimant autrement ce qui est de l'ordre de l'en-deçà des mots, et de ce faire tout en introduisant cette entreprise par une réflexion critique quant à la possibilité même qu'ont les concepts de toucher à ce sens profond... Paradoxal, ça l'est sûrement. Mais nous avons joué le jeu de tenter de trouver un *comment* quand même, par cette proposition d'une phénoménologie de la proprioception que nous entrevoyons comme une mouvance de concepts incarnés qui nous préserve de brasser de l'inerte.

La danse fut l'outil principal qui nous permit de relever ce défi. On pourrait pourtant penser que la danse a moins en propre d'enseigner sur le *sentir* que d'autres pratiques

corporelles portant déjà en elles une assise spirituelle tels que le yoga, le qi-gong, le tai-chi... Ces pratiques sont précisément caractérisées comme étant plus que corporelles, en tant qu'elles impliquent un état mental de concentration et d'attention à l'« esprit » du corps, d'une part, et en tant qu'elles sont à replacer dans la spiritualité globale qui les a vu naître et qui les investit d'un sens, surtout. Ces pratiques s'originent souvent en orient, elles sont ainsi porteuses d'enseignements issus de philosophies orientales fondant une conception autre du corps que celle qui consacre le retrait du corps en occident. Cela aurait constitué une analyse potentiellement très éclairante pour enrichir les deux premières parties de notre travail, consacrées au corps pensant et sentant. La danse s'enrichit d'ailleurs de l'apport inestimable de ces pratiques lorsqu'il s'agit au danseur de passer de la perception à la proprioception, d'introvertir son regard, de se rendre disponible aux mouvances qui sourdent du dedans. Mais ce renforcement du sentir, qui procède d'ordinaire par la prise et le maintien de postures corporelles à exercer, constitue une étape dans la danse, une étape de pré-mouvement qui charge le corps dansant et en potentialise le mouvement. Le danseur qui se sent, pleinement conscient de soi comme d'une corporéité mouvante, est alors apte à se faire tout entier le médium de cet élan qui émane de lui-même. L'expression pleine et autonome du corps dansant le consacre comme étant libre, spontané, créateur.

Cette création qui trans-forme le corps dansant, nous aimerions en cerner le caractère thérapeutique, à l'instar de celui que nous avons pressenti au sein du processus théâtral spécifique de la Troupe du Possible³⁶⁸. Nous ambitionnerions de creuser cette piste à partir d'une approche philosophique semblable à celle que nous avons ici concrétisée

³⁶⁸ Nous y avons fait allusion en introduction, lorsqu'il s'agissait d'explicitier la genèse de ce présent travail.

en une phénoménologie de la proprioception, en tant qu'elle nous permettrait de toucher à l'humain dans sa globalité : à sa dimension sociologique lorsqu'il souffre d'une maladie civilisationnelle comme le *burn-out*, à sa dimension psychologique lorsqu'il est dit malade de l'*âme*, mélancolique, à sa dimension objectale quand il est corporellement en proie à des maux physiques... À l'instar du corps dansant, l'individu morcelé par ces disciplines découpant le réel en champs bien définis recouvrerait son épaisseur, ses couches et son organisation propre, ce qui pourrait bien constituer une thérapeutique en soi.

Bibliographie

1. Livres et articles :

- A. Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.
- A. Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Évelyne Grossman (éd.), Paris, Gallimard, 2003, Coll. « Poésie ».
- E. Ballanfat, *La traversée du corps. Regard philosophique sur la danse*, Paris, Hermann, 2015.
- R. Barbaras, *L'ouverture du monde : lecture de Jan Patočka*, Paris, Éditions de la Transparence, 2011.
- R. Barbaras, *L'appartenance. Vers une théorie de la chaire* Université Catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 2019.
- A. Boissière, *Chanter, Narrer, Danser : contribution à une philosophie du sentir*, Sampzon, Éditions Delatour, 2016.
- F. Braunstein & J-F. Pépin, *La place du corps dans la culture occidentale*, Paris, PUF, 1999, Coll. « Pratiques corporelles ».
- P. Chabot, *Global Burn-out*, Paris, PUF, 2013, Coll. « Perspectives critiques ».
- B. B. Cohen, *Sensing, Feeling, and Action. The experiential anatomy of Body-Mind Centering*, Berkeley, North Atlantic Books, 1993; trad. fr., ID., *Sentir, Ressentir, Agir. L'anatomie expérimentale du Body-Mind Centering*, trad. de l'angl. par M. Boucon, Bruxelles, Contredanse, 2003.
- B. Cvejic & A. T. De Keersmaeker, *Carnets d'une chorégraphe : Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók*, Bruxelles, Fonds Mercator/Rosas, 2012.
- M. Dupuis, « À propos du sentiment biranien de l'existence », in *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 103, 2005, pp. 159-176.
- F. Fischbach, « Activité, Passivité, Aliénation. Une lecture des Manuscrits de 1844 », in *Actuel Marx*, vol. 39, 2006, pp. 13-27, accessible en ligne, URL <https://www.cairn.info/revue-actuel-marx-2006-1-page-13.htm> (page visitée le 19 mai 2020).
- B. Formis, « Un Soi-Inachevé, pour une phénoménologie esthétique du corps en mouvement », in *ALTER*, n°15 [L'image et l'œuvre d'art], Paris, 2007, pp. 231-252, accessible en ligne, URL [https://www.academia.edu/15226638/ Un Soi-Inachevé% C3%A9 pour une ph% C3%A9nom% C3%A9nologie esth% C3%A9tique du corps en mouvement ALTER Revue de Ph% C3%A9nom% C3%A9nologie L image et l % C5%93uvre d art Paris 2007 p. 231-252](https://www.academia.edu/15226638/Un_Soi-Inachevé_pour_une_phénoménologie_esthétique_du_corps_en_mouvement ALTER_Revue_de_Phénoménologie_L_image_et_l_œuvre_d_art_Paris_2007_p.231-252) (page visitée le 19 mai 2020).
- R. Gély, « De la vulnérabilité originaire de la vie perceptive à l'événementialité du sens : Réflexions à partir de Merleau-Ponty », in *Bulletin d'analyse phénoménologique*, vol.VI, n° 2, 2010, pp. 180-203, accessible en ligne, URL [https://www.academia.edu/33417449/Corps_image_expression. R% C3%A9flexion % C3%A0 partir de Merleau-Ponty](https://www.academia.edu/33417449/Corps_image_expression._R% C3%A9flexion_% C3%A0_partir_de_Merleau-Ponty) (page visitée le 19 mai 2020).
- R. Gély, « Émotion, imagination, incarnation : Réflexion à partir de l'Esquisse d'une théorie des émotions », in *Bulletin d'analyse phénoménologique*, vol. VIII, 2012, n°1, pp. 303-429, accessible en ligne, URL [https://www.academia.edu/2969068/% C3%89motion imagination incarnation n R% C3%A9flexion % C3%A0 partir de l Esquisse d une th% C3%A9orie des % C3%A9motions](https://www.academia.edu/2969068/% C3%89motion_imagination_incarnation_R% C3%A9flexion_% C3%A0_partir_de_l_Esquisse_d_une_th% C3%A9orie_des_% C3%A9motions) (page visitée le 19 mai 2020).

- R. Gély, *Imaginaire, perception, incarnation. Exercice phénoménologique à partir de Merleau-Ponty, Henry et Sartre*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2012
- R. Gély, « Corps, image, expression. Réflexion à partir de Merleau-Ponty », in *Lebenswelt*, vol. 9, 2016, pp. 67-83, accessible en ligne, URL https://www.academia.edu/33417449/Corps_image_expression._R%C3%A9flexion_%C3%A0_partir_de_Merleau-Ponty (page visitée le 19 mai 2020).
- R. Gély, « Entre immobilité, pesanteur et mouvement : la danse originaire du corps Straus, Maldiney, Merleau-Ponty » [publication électronique], accessible en ligne, URL https://www.academia.edu/7977631/Entre_immobilit%C3%A9_pesanteur_et_mouvement_la_danse_originaire_du_corps._Straus_Maldiney_Merleau-Ponty (page visitée le 19 mai 2020).
- A. Godfroy, « Le silence et la danse au XXe siècle : d'un désaccord avec la musique à la musicalité des corps », in *Écriture et silence au XXe siècle*. Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2010, pp. 309-336, accessible en ligne, URL <https://books.openedition.org/pus/2514>, (page visitée le 19 mai 2020).
- A. Godfroy, « L'Arbre et la Danse : histoire d'une greffe épineuse entre image de la réception et réalité du corps dansant », in *Le Modèle végétal dans l'imaginaire contemporain*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2014, pp. 177-193, accessible en ligne, URL <https://books.openedition.org/pus/3354> (page visitée le 19 mai 2020).
- A. Godfroy, *Danse et poésie : le pli du mouvement dans l'écriture*, Paris, Honoré Champion, 2015.
- A. Godfroy, « Les dessous du corps-objet : une pratique du tact », in *Corps-Objet-Image*, vol. 1, 2015, pp. 72-85, accessible en ligne, URL <http://www.corps-objet-image.com/revue-coi-01/> (page visitée le 19 mai 2020).
- E. Grossman & J. Rogozinski, « Deleuze lecteur d'Artaud – Artaud lecteur de Deleuze », in *Rue Descartes*, vol. 59, 2007, pp. 78 – 91, accessible en ligne, URL <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2008-1-page-78.htm> (page visitée le 19 mai 2020).
- E. Grossman, « La trahison de l'archive, Antonin Artaud », in Isabelle Barbéris (dir.), *L'archive dans les arts vivant, Performance, danse, théâtre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, accessible en ligne, URL <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01421472> (page visitée le 19 mai 2020).
- P. Guisgand, *Accords intimes. Danse et musique chez Anne Teresa de Keersmaeker*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2017.
- S. Haber & E. Renault. « Une analyse marxiste des corps ? », *Actuel Marx*, vol. 41, no. 1, 2007, pp. 14-27, accessible en ligne, URL <https://www.cairn.info/revue-actuel-marx-2007-1-page-14.htm> (page visitée le 19 mai 2020).
- O. Lebedev, « Le sentir au-delà de l'homme. L'unité du sentant et du senti dans l'expérience de l'art », in *Les Lettres Romanes*, vol. 72, 2018, n° 3-4, pp. 241-254, accessible en ligne, URL <https://www.brepolonline.net/doi/abs/10.1484/J.LLR.5.117214> (page visitée le 19 mai 2020).
- C. Leroy, « Empathie kinesthésique, danse-contact-improvisation et danse-théâtre », *Staps*, vol. 102, 2013, n° 4, pp. 75-88 : URL <https://www.cairn.info/revue-staps-2013-4-page-75.htm> (page visitée le 19 mai 2020).

- C. Leroy, « Elsa Ballanfat : La traversée du corps », recension in *Actu Philosophia*, posté le 13 février 2018, accessible en ligne, URL <http://www.actu-philosophia.com/elsa-ballanfat-la-traversee-du/> (page visitée le 19 mai 2020).
- J. Matthys, « Notes sur un communisme de la finitude. Hommage à André Tosel », in *Cahiers du GRM*, 2017, n°11, accessible en ligne, URL <https://journals.openedition.org/grm/1028> (page visitée le 19 mai 2020).
- P. Montebello, « Le corps sans organes chez Deleuze », in *Ateliers sur l'Anti-Cédipe*, Métispresses, 2008, accessible en ligne, URL https://www.academia.edu/23621950/Quest_ce_que_le_corps_sans_organes_chez_Deleuze_CsO (page visitée le 19 mai 2020).
- J.-L. Nancy, *Corpus*, Paris, Métailié, 1992.
- F. Pierobon, « Danser, comme pour sortir de l'écriture », in ID. *Salomé ou la tragédie du regard*, Paris, Éditions de la Différence, 2009, pp. 97-111.
- C. Pujade-Renaud, *Expression corporelle, langage du silence*, Paris, Éditions ESF, 1974.
- C. Pujade-Renaud, *L'école dans la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- M. Richir, *Le corps. Essai sur l'intériorité*, Paris, Hatier, 1993.
- F. Rogozinsky, *Guérir la vie. La passion d'Antonin Artaud*, Paris, Cerf, 2011.
- E. Şan, « Corporéité et existence : Patočka, Merleau-Ponty, Maine de Biran », in *Studia Phaenomenologica* vol.XII, 2012, accessible en ligne, URL https://www.academia.edu/2178900/Corpor%C3%A9it%C3%A9_et_existence_Patocka_Merleau-Ponty_Maine_de_Biran_Studia_Phaenomenologica_XII_2012 (page visitée le 19 mai 2020).
- C. Thérien, « Valéry et le statut « poétique » des sollicitations formelles de la sensibilité », in *Les Études philosophiques*, vol. 62, 2002, n°3, pp. 353-369, accessible en ligne, URL <https://www.cairn.info/revue-les-etudes-philosophiques-2002-3-page-353.htm> (page visitée le 19 mai 2020).
- P. Valéry, *Eupalinos, l'âme et la danse, dialogue de l'arbre*, Paris, Gallimard, 1983.
- P. Valéry, « Philosophie de la danse », dans *Œuvres I, Variété*, Paris, Gallimard, 1957, pp. 1390-1403, édition électronique réalisée pour *Les Classiques des sciences sociales*, UQAC, Chicoutimi (QC), 2003, accessible en ligne, URL http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/philosophie_de_la_danse/valery_philosophie_danse.pdf (page visitée le 19 mai 2020).
- L. Vincent, *Faites danser votre cerveau*, Paris, Odile Jacob, 2018.

2. Notes de cours

- R. BARBARAS, « Le monde de l'appartenance » [notes de cours, FIAL], Université catholique de Louvain, 2019.
- F. BRUSCHI, *Questions de philosophie de l'histoire* [notes de cours, FIAL, LFILO2291], Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 2018-2019.
- M. DUPUIS, *Fondements de l'éthique médicale* [notes de cours, FIAL, LFILO2201], Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 2018.
- N. FROGNEUX, *Anthropologie phénoménologique* [notes de cours, FIAL, LFILO2181], Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 2019.

3. Entrevues

- E. GROSSMAN, « Sommes-nous tous fous ? Antonin Artaud, le mômo [émission radio] », in *France Culture*, 2016, épisode 2, 14 déc.2017, accessible en ligne, URL <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/sommes-nous-tous-fous> (page visitée le 19 mai 2020).
- S. VINCENT, Professeure de danse, Entretien réalisé à Schaerbeek, dans le cadre du mémoire par Léonore Le Clef, Bruxelles, le 15 février 2019.

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres
Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial