

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

POUR UNE LOGIQUE CHORÉGRAPHIQUE DE LA SENSATION
DOCUMENT D'ACCOMPAGNEMENT DE L'ESSAI SCÉNIQUE
CERTAINES SCÈNES PEUVENT NE PAS CONVENIR

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN DANSE

PAR
NICOLAS FILION

AOÛT 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements vont à mes trois muses : Karine, Mathilde et Juliette, pour leur patience et leur amour – elles sont ma première inspiration. Un merci particulier à Karine, qui s’est impliquée à tous les niveaux et a porté notre famille à travers ce long parcours... ainsi qu’à Mathilde, ma fille aînée, dont la justesse et la pertinence des questions me rappellent constamment où sont les véritables priorités.

Mes remerciements à mes parents, Michel et Desanges, que la distance n’empêche pas de rester mon meilleur public, et qui réinventent pour moi, constamment et de mille façons, le rôle du mécène.

Mes immenses et chaleureux remerciements à Patrick Charbonneau, complice de création, interprète hors pair et toujours si diablement juste : « *You are a natural.* » Merci aussi à Mireille Leclerc, qui m’a rappelé à quel point nous avons tous deux envie de le voir sur scène.

Mes remerciements à Philippe Lonergan pour son implication dans la danse et la musique de *Certaines scènes peuvent ne pas convenir*. Merci d’être revenu juste à temps du Brésil, et d’avoir attendu au lendemain de la dernière pour t’envoler vers le Nunavik.

Mes remerciements s’étendent bien sûr à tous les interprètes pour leur intensité et leur générosité : Patrick Charbonneau, Alexandre Dubois, Catherina Fariña, Rachèle Gemme, Philippe Lonergan, Geneviève Rouillard, Ashlea Watkin, sans oublier Andrée-Anne Dallaire, Valérie Lessard et Jonathan Turcotte pour leur implication en cours de processus, de même que l’équipe technique (éclairages et régie), Karine-Audrey Dubois-Pelletier et Sylvie Nobert. Je remercie enfin Martin Vigneault et Yannick Desrochers, qui ont capturé *Certaines scènes...* en images, de même que tous ceux et celles qui, de près ou de loin, ont collaboré à donner vie à ce projet.

Mes remerciements s’étendent ensuite à Andrée Martin et à l’équipe d’origine de *l’Abécédaire du corps dansant*, Judith Lessard Bérubé et Johanna Bienaise. Nos contacts, nos échanges et nos voyages ont été un important stimulant au fil de mon parcours de maîtrise.

Mes profonds remerciements aux gens du Département de danse et de la Faculté des Arts de l'Université du Québec à Montréal, ainsi qu'à la Fondation Pierre-Lapointe, qui m'ont accordé le cadre et les ressources nécessaires au déroulement de cette recherche.

Enfin, toute mon immense reconnaissance à mes directrices de recherche, Michèle Febvre et Louise Bédard, sans qui ni le travail scénique ni le travail écrit n'auraient pu trouver justesse ou profondeur. Elles ont su m'encourager, tantôt par leur confiance et tantôt par leur rigueur, à rester sur la bonne route.

SOMMAIRE

ABRÉVIATIONS.....	vi
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
COMMENT ARTICULER UNE LOGIQUE CHORÉGRAPHIQUE DE LA SENSATION ?.....	13
1.1 DU RHIZOME PHILOSOPHIQUE À UN RHIZOME CHORÉGRAPHIQUE.....	13
1.2 La sensation fourvoyée.....	16
1.2.1 Le devenir du corps.....	17
1.2.2 Les figures et le mouvement de la sensation.....	20
1.2.3 Quelques notes sur le « travail » de la sensation.....	24
CHAPITRE II	
LE « FAIT » DU CORPS OU LE MATÉRIAU DE LA <i>FIGURE</i>	28
2.1 CAPTURE DES FORCES.....	28
2.2 LES <i>FORCES</i> SUR LA SCÈNE.....	31
2.3 DÉFAIRE LE CORPS, TROUVER LE « FAIT » DU CORPS.....	35
2.4 VERS L'EFFONDREMENT DES ÉLÉMENTS NARRATIFS.....	38
CHAPITRE III	
COHÉRENCE DE L'ŒUVRE : STRUCTURES, TERRITOIRES ET CATASTROPHES.....	40
3.1 LA SCÈNE COMME STRUCTURE : D'AUTRES MATÉRIEAUX.....	41
3.2 QUELQUES OUVERTURES DANS LA « PROFONDEUR MAIGRE ».....	42
3.3 HABITER LE TERRITOIRE.....	45
3.4 SUR QUELQUES <i>CATASTROPHES</i>	46
3.5 DÉJOUER LES DÉVELOPPEMENTS DU SENS.....	49
3.5.1 Les temps de l'événement : Chronos et Aïôn.....	49
3.5.2 Défaire et refaire : du figuratif au figural.....	51
3.5.3 « D'alliance, uniquement d'alliance... ».....	53
CONCLUSION.....	54
APPENDICES.....	60
I L'ÉQUIPE DE <i>CERTAINES SCÈNES PEUVENT NE PAS CONVENIR</i>	60
II AFFICHE DE <i>CERTAINES SCÈNES PEUVENT NE PAS CONVENIR</i>	61
III PHOTOGRAPHIES DE <i>CERTAINES SCÈNES PEUVENT NE PAS CONVENIR</i>	62

IV TABLEAUX DE FRANCIS BACON..... 64
RÉFÉRENCES..... 66

ABRÉVIATIONS

Les textes cités sont présentés selon les conventions reconnues par l'APA et recommandées par l'Université du Québec pour la présentation des mémoires. Cependant, dans un souci d'alléger la lecture, les ouvrages de Gilles Deleuze apparaissant plus d'une fois sont cités par la suite sous les abréviations suivantes, suivies du numéro de page :

RF – (2003) *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Éditions de Minuit.

LS – (2002) *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil.

Ouvrages écrits en compagnie de Félix Guattari :

QP – (1998) *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit.

MP – (1980) *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit.

RÉSUMÉ

Ce mémoire propose une réflexion sur le processus de création chorégraphique que nous avons élaboré à partir des concepts philosophiques proposés par Gilles Deleuze, dans l'ouvrage *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Au sein de l'essai chorégraphique *Certaines scènes peuvent ne pas convenir*, nous avons cherché à entrer en dialogue avec la pensée de Deleuze et le monde, et surtout à « faire rhizome », afin d'ouvrir la danse à des pistes de sens et des territoires sensibles inattendus.

Dans le présent document, nous cherchons d'abord à définir les modalités de notre recherche création autour du concept de « rhizome », puis à dégager de notre processus créatif une *logique de la sensation* qui serait proprement chorégraphique, tout en maintenant un lien étroit avec la philosophie de Deleuze et l'œuvre picturale de Francis Bacon. La notion d'un *devenir* du corps tient lieu, dans cette logique, de dynamique centrale.

Nous abordons ensuite l'usage particulier que nous avons fait du corps dansant, où ce dernier devient « matériau de la *Figure* ». En procédant à ce que Deleuze nomme la « capture des *forces* », nous cherchons à découvrir dans la danse le « fait du corps », au-delà de tout effet narratif ou figuratif.

Par la suite, nous cherchons à identifier, à partir des concepts deleuziens de *territoire*, de *rythme* et de *structure*, ce qui participe à générer la cohérence de l'œuvre, en dépit de nos tactiques visant à déjouer et à multiplier les développements possibles du sens. L'œuvre devient alors la cartographie d'un territoire que l'on arpente et que l'on découvre au fil de son développement.

Mots-clés : création chorégraphique, rhizome, sensation, figuration, corps, rythme, philosophie.

INTRODUCTION

Le peintre ne peint pas sur une toile vierge, ni l'écrivain n'écrit sur une page blanche, mais la page ou la toile sont déjà tellement couvertes de clichés préexistants, préétablis, qu'il faut d'abord effacer, nettoyer, laminier, même déchiqueter pour faire passer un courant d'air issu du chaos qui nous apporte la vision.

– Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, 192

Ce mémoire constitue une étape dans ma tentative de faire éclater les frontières de mon travail de création : ouvrir les possibilités de ma pratique, démasquer certaines limites dont l'artiste que je suis n'avait pas suffisamment conscience. Le projet de création intitulé *Certaines scènes peuvent ne pas convenir* peut être compris comme une réponse à l'invitation lancée aux chorégraphes par le philosophe Michel Bernard, en conclusion d'un court texte publié en 1995¹, où il analyse les pratiques de chorégraphes puisant dans différents textes (et surtout, de différentes manières) la source de leurs créations chorégraphiques. Bernard relève à cette occasion la pertinence du modèle philosophique de « rhizome » développé par Deleuze et Guattari², capable selon lui de générer une approche « exclusivement chorégraphique de la textualité ». Lors de la reprise du même texte en 2000, Bernard ajuste et précise cette invitation : cinq ans plus tard, force est de constater que son appel a été entendu. En effet, l'auteur souligne que la jeune génération de chorégraphes (en Europe et surtout en France), s'emploie résolument à dénoncer certaines modalités disciplinaires et

¹ Dans le texte « Danseurs et tenseurs ou pour une lecture chorégraphique des textes », publié une première fois dans la revue *Marsyas*, n° 34 (juin 1995), 32-36, puis repris et annoté en 2000 au colloque « La danse et le texte, vers une dramaturgie du sensible ? » (Centre national de la danse), avant d'être finalement intégré à l'ouvrage *De la création chorégraphique* (2001).

² Concept central de ce mémoire, le rhizome sera mieux défini au premier chapitre (section 1.1).

institutionnelles de la danse, notamment via un rapport, plus ou moins articulé et nommé, avec des textes et des enjeux philosophiques. Il ajoute :

[Ces chorégraphes] rejoignent ainsi la tendance qui anime simultanément tout le théâtre contemporain qui, notons-le, expérimente le passage à l'illimité, au déplacement et non à l'effacement des frontières, à la tension immanente à la sensation et non à une simple transversalité interartistique. Autrement dit, dans cette optique, le concept de danse perd ses repères normatifs et institutionnels traditionnels pour renouer avec le noyau sensoriel et moteur qui alimente la dynamique foncière de toutes les pratiques artistiques de la corporéité. (2001, 133)

C'est donc dire que mon projet de recherche s'inscrit dans une mouvance artistique qui se poursuit depuis au moins la fin des années 90, incluant autant la danse que le théâtre et les arts de la performance. Cette mouvance tend ainsi à faire glisser les enjeux de la création chorégraphique vers une inscription dans des domaines plus larges, non plus exclusivement scéniques ni même seulement artistiques, mais *en dialogue* avec les autres pratiques d'investigation que sont la science et la philosophie, répondant cette fois à une proposition faite par Deleuze et Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* (1998, 187-188) :

Les trois pensées [art, philosophie, science] se croisent, s'entrelacent, mais sans synthèse ni identification. La philosophie fait surgir des événements avec ses concepts, l'art dresse des monuments avec ses sensations, la science construit des états de choses avec ses fonctions. Un riche tissu de correspondances peut s'établir entre les plans. Mais le réseau a ses points culminants, là où la sensation devient elle-même sensation de concept ou de fonction, le concept, concept de fonction ou de sensation, la fonction, fonction de sensation ou de concept.

Plus précisément, je cherche à définir par ce mémoire, à partir d'une lecture personnelle de l'ouvrage *Francis Bacon. Logique de la sensation* de Gilles Deleuze (1981)³, une forme d'écriture scénique qui rendrait en quelque sorte caduque la notion d'un matériau simplement *chorégraphique*, pour s'occuper de ce que Bernard nomme plus largement un « *acte corporel d'énonciation* ». En d'autres termes, la rencontre avec cette œuvre de Deleuze cristallise mon désir de dégager une pratique de création qui ne se soucierait plus seulement de la maîtrise des moyens spécifiques à la discipline de la danse (par les explorations du geste, des états de corps et des agencements spatiaux et temporels de ces corps sur la scène),

³ Toutes les notes subséquentes dans le présent document font cependant référence à sa réédition en 2002, aux éditions du Seuil.

mais également et surtout à leur inscription dans une dynamique plus profonde ; une dynamique qui tendrait à la déconstruction de l'œuvre de danse pour en faire « la restitution de l'ambivalence, de l'instabilité et de la contingence de son processus de production », à l'image de ce qu'il advient du texte dans ce même processus en rhizome, selon Bernard (2001, 134). Ce dernier évoque alors la

[...] double implosion [du texte et de la danse] commandée ou provoquée [...] par le dévoilement d'un noyau commun à l'acte de danser et à l'acte d'énoncer : *l'expérience du sentir comme dynamique fictionnaire* qui travaille et anime dans le même instant la manière de se mouvoir et de parler ou d'écrire. (2001, 135)

Mais la problématique de cette recherche ne s'élabore pas de prime abord aussi clairement. Au moment d'entreprendre mon parcours de maîtrise, les questions qui m'occupent concernent bel et bien le processus d'écriture chorégraphique, mais à des niveaux plus spécifiquement disciplinaires : je me propose alors de tenter une exploration des diverses stratégies d'écriture chorégraphique, en fonction de ce que je nomme encore, de manière générale, le *rythme*. Ce terme recouvre alors selon moi l'heureux amalgame de plusieurs aspects distincts de la danse et concerne, de près ou de loin : à la fois sa composition temporelle, avec ses accélérations et ralentissements, ruptures, sursauts et contrepoints ; sa construction, plus ou moins claire ou articulée, en différents tableaux, scènes ou fragments ; de même que son agencement en fonction de différents « niveaux » de sens ou de discours (entre narrativité et abstraction, par exemple). On verra plus loin (aux chapitres 3.3 et 3.4) que le concept de *rythme* trouve une place importante dans l'exploration de *Certaines scènes peuvent ne pas convenir via la ritournelle*⁴, et qu'il s'insère et opère au cœur de ces mêmes enjeux, mais d'une manière assez singulière.

Ce n'est cependant pas la présentation d'une approche particulièrement attrayante ou subversive de la notion de rythme qui me fascine de prime abord dans l'ouvrage sur Francis Bacon. C'est plutôt l'articulation – assez complexe et parfois obscure, mais tout de même saisissante – d'une *logique de la sensation* qui traverserait toute l'œuvre du peintre et viendrait générer la *présence* intense et radicale du corps sur la toile : au-delà de toute signifiante, au-delà des clichés et des conventions picturales, figuratives, narratives. « Pure

⁴ Au sein du onzième plateau de *Mille Plateaux* : « 1837 – De la ritournelle », 381 et suivantes.

présence », dit Deleuze. N'est-ce pas également ce qui caractérise très justement la danse, via une autre logique que celle de la représentation ? Comme beaucoup d'autres chorégraphes, j'ai trouvé chez Deleuze une source presque inépuisable de pistes et d'ouvertures conceptuelles qui – de manière très paradoxale – me semblent promettre à la fois une application spécifiquement chorégraphique et une portée qui dépasse absolument le simple fait dansé. Michel Bernard remarque d'ailleurs (dans le texte non publié à ce jour, *Danseurs et philosophes ou les malentendus d'une double attente*, 6) :

[Gilles Deleuze] est sans nul doute le penseur le plus souvent évoqué et cité dans les textes et les interviews de chorégraphes qui reconnaissent généralement dans son œuvre soit une source d'inspiration, soit une forme adéquate et novatrice de conceptualisation, soit surtout une approche éclairante et dynamisante de leur propre processus de création.

Le projet d'une création qui ferait un usage aussi direct que possible du texte de Deleuze s'impose d'abord mais, au fil d'une lecture plus profonde et de l'établissement d'une méthode de travail, la véritable difficulté du projet se met graduellement au jour : entre l'application d'une esthétique somme toute très complexe et le développement d'un programme concret de création, il s'agit de déterminer quels éléments proposés dans *Logique de la sensation* doivent intervenir, et à quels niveaux. Soulignons que l'un des principaux obstacles à un tel usage du texte vient de sa nature même : l'auteur y expose une conception assez radicale de l'œuvre de création, qui relève souvent d'une mise à l'épreuve de notions philosophiques développées ailleurs, comme nous le rappelle Anne Sauvagnargues dans l'ouvrage qu'elle lui consacre (2005, 10) :

La manière dont il se sert des œuvres comme terrain d'expérimentation et de validation nous permet de saisir sur le vif la fabrique conceptuelle de sa philosophie. Il y a là une manière de penser et d'utiliser l'art qui déborde le cadre des études explicitement esthétiques et diffuse dans l'ensemble de son œuvre.

Paradoxalement, le principal intérêt de ce projet se révèle tenir précisément de cette difficulté : articuler une œuvre de danse non seulement à partir de concepts esthétiques, mais également reprendre à notre compte la dynamique même de l'écriture deleuzienne : le *rhizome*. Car c'est bien là ce que suggère Michel Bernard, lorsqu'il propose de s'appropriier ce système pour tenter une lecture chorégraphique de textes. Dans le même texte non publié

cité plus haut (non publié, 7), il renchérit sur cet aspect chorégraphique de l'écriture deleuzienne :

[Deleuze] traite l'énoncé textuel comme un branchement de la multiplicité hétérogène des éléments matériels du langage, mieux comme un agencement variable de leurs intensités indépendamment du contenu signifié et des normes idéologiques ou autres, bref, comme « un continuum de variation » de ce qu'il appelle justement « des tenseurs ». Le texte devient dès lors une configuration purement matérielle et dynamique que Félix Guattari [...] assimile précisément à « une danse muette d'intensités ».

Logique de la sensation témoigne effectivement d'un tel dynamisme, circulant d'un chapitre à l'autre en revisitant sans cesse les mêmes enjeux, mais de manière toujours plus complexe et subtile, et surtout plus précise. Les liens s'y tissent alors de manière très serrée, comme dans un carré d'herbe, et pourtant ne cessent de lancer ce que l'auteur nomme des « lignes de fuite » : toutes sortes de perspectives et d'ouvertures vers le « devenir rhizomatique » que doivent réaliser les corps peints par Bacon.

Par ailleurs, l'auteur y présente l'art pictural de Bacon comme une tentative de capture : capture des *forces* à l'œuvre sur les corps et, par là même, restitution du *mouvement de la sensation* qui traverse la toile et saisit, via l'œil du spectateur, tout l'appareil sensible du corps. Ce mouvement de la sensation est également à prendre comme une allégorie, une « image de la pensée » deleuzienne (Brito, V., 2004, 83), puisque le philosophe regardant l'œuvre du peintre y trouve un parfait laboratoire pour « la fabrique conceptuelle de sa philosophie ». Quant au chorégraphe, c'est à ce même regard qu'il puisera les élans de sa propre fabrique, sensible celle-là. Ainsi, entre le mouvement conceptuel des idées deleuziennes, le mouvement purement sensible des images et figures de Bacon, et le mouvement qui anime et traverse les corps par la danse, il s'agit de trouver un terrain, sinon *commun*, du moins *communicant*. L'œuvre chorégraphique suit alors un chemin propre en réponse à celui emprunté par le texte, en résonance, si l'on veut, mais reste tout à fait distinct : un « artefact étranger », dit Bernard.

Les objectifs de la recherche création

C'est dans cette idée de résonance que s'affirme l'objectif principal de mon projet de création : celui de **développer une proposition artistique qui soit en dialogue avec la pensée de Deleuze et le monde, qui « fasse rhizome » en ouvrant des pistes de sens et des territoires sensibles inattendus**. Ce premier enjeu doit notamment me permettre :

- D'élargir ma connaissance et ma maîtrise des différentes possibilités dans la recherche chorégraphique.
- De mieux comprendre les stratégies que je déploie dans la construction d'une proposition scénique, afin notamment d'en enrichir l'efficacité en tant qu'œuvre à la fois sensible et polysémique.
- De mieux situer ma pratique au sein d'une discipline travaillée par de profondes mutations, tant au niveau de ses outils que de la définition même de ses frontières disciplinaires.

Cependant, le travail à partir de *Logique de la sensation* n'en reste pas à ce niveau. Les premières explorations en studio font un usage plus direct des concepts et images visités au fil de la lecture ; on trouvera dans la section portant sur les stratégies méthodologiques un portrait succinct de ces différentes pistes thématiques. On peut alors parler d'un *livret philosophique*, qui vient remplacer le livret dramatique sur lequel s'appuyaient les chorégraphes dans les périodes classique et romantique. Ce livret nous offre alors une trame, sinon narrative, du moins thématique, qui traverse notre proposition chorégraphique et participe à la faire « tenir debout tout[e] seul[e] », pour reprendre les mots de Deleuze et Guattari (*QP*, 155). Cependant, cette trame n'empêche pas que notre recherche se dirige régulièrement vers des enjeux secondaires, notamment à la faveur d'une place de plus en plus grande accordée aux figures et aux compositions picturales de Bacon. On verra que cette dérive – qui reste cohérente avec un tel projet en rhizome – est générée en partie par la nécessité de travailler à partir de pistes concrètes : postures et gestes, rapports interpersonnels, spatiaux et temporels, de même que l'élaboration de différents tableaux... Bref, avant d'ouvrir vers un déploiement réellement rhizomatique, la mise en place des éléments disciplinaires proprement chorégraphiques se fait par des stratégies plus prosaïques,

où les citations et les emprunts sont nombreux (non seulement à Deleuze, dont la « pensée sans image » (Brito, V., 2004, 85) s'avère cependant peu propice à des emprunts directs⁵, mais aussi à Bacon, à Samuel Beckett... ainsi qu'à quelques chorégraphes, qui auraient peut-être beaucoup de mal à y reconnaître leur influence).

L'élaboration de ces différentes stratégies de transposition s'est articulée autour des objectifs secondaires suivants :

- Générer différentes approches de création à partir et autour d'un travail de la sensation (on verra au premier chapitre certains écarts générés par cette piste, causés notamment par le sens trop vague et général du terme « sensation » – particulièrement dans le domaine de la danse).
- Transporter sur scène les concepts clés définis par Deleuze dans *Logique de la sensation* : notamment les notions de *forces* et de *figures*, de même que celles des *témoins*, du *rythme*, ainsi que certains éléments suggérés à Deleuze par la peinture de Bacon, notamment les *promenades* et l'idée d'un *athlétisme*, à la fois affectif et dérisoire.

Méthodologie de la recherche création

L'élaboration d'une méthodologie de travail en recherche création relève, comme le souligne Jean Lancri (2006, 14-15) de la préparation *tactique* : car le *trajet* parcouru au fil de la recherche tend presque nécessairement au « *dessaisissement* de tout *projet* », et c'est pourquoi Lancri établit la nécessité d'adaptations ponctuelles, voire de détournements du projet initial, selon les découvertes surgissant pendant le processus créatif :

⁵ Ce que suggère Vanessa Brito à ce sujet est cependant plus complexe et plus juste : elle dit de la philosophie de Deleuze qu'elle est traversée du paradoxe « d'une « pensée sans images », qui n'arrête pas « d'imager l'image de la pensée » », ce qui pourrait tendre à infirmer ce que j'avance ici – il reste que ce penseur de l'image, auteur de *L'image-temps* et de *L'image-mouvement*, produit des concepts très difficiles à imaginer ou à synthétiser avec justesse, et dans notre cas, cette difficulté a pour effet de nous déporter graduellement vers des territoires plus faciles d'accès et moins complexes – donc, bien souvent, moins riches.

Il se pourrait, en effet, que le propre de l'art soit de jeter le trouble dans la pensée. Toute une part de l'art du XX^e siècle n'est-elle pas là pour l'attester ? Il se pourrait que l'art de notre temps supprime les défaillances des règles qu'il se choisit. [...] Il se pourrait que le moment de l'artiste soit précisément ce moment où enfin il s'abandonne, où il délaisse le programme de conduites qu'il s'est fixé.

C'est donc dire que les concepts qui doivent régler les modalités de la recherche sont nécessairement « *provisoires*, puisqu'ils ne se montrent opératoires qu'en début de thèse [ou de mémoire] », alors même que les enjeux réels de l'œuvre sont absolument impossibles à anticiper dans leur ensemble ou avec précision. Ce qui n'empêche absolument pas de préparer ces paramètres avec rigueur, comme « *détecteurs de différences* » : différences entre le projet initial et le trajet parcouru.

Cette étape préparatoire répond à un dernier objectif secondaire : celui de m'aider à mieux définir les questions soulevées par un projet de création lors de son élaboration, afin de maintenir ouvertes les différentes possibilités liées à son développement. J'ai en effet régulièrement rencontré, au cours de précédents processus créatifs, des passages à vide où le projet me semble irrémédiablement enfoncé dans un cul de sac. Chaque fois, il me semblait alors qu'une préparation plus approfondie de mes pistes de recherche aurait prévenu de tels égarements en suggérant d'autres accès ou d'autres issues. Or, l'une des qualités du rhizome deleuzien est justement de favoriser les développements à partir et autour de nœuds déterminés et ce, théoriquement à l'infini.

Quelques lignes directrices principales sont ainsi tirées de *Logique de la sensation*, avec pour enjeu central le développement d'une double structure rhizomatique. Celle du processus créatif, d'une part, et d'autre part celle de la proposition chorégraphique dans sa forme définitive :

- *Déployer sur scène une temporalité proche de celle de Bacon, entre étirement et contraction du temps.* Deleuze propose de lire les tableaux de Bacon comme s'ils avaient saisi les corps dans un entre-temps : « Dans le rond, la Figure est assise sur la chaise, couchée sur le lit : parfois elle semble même en attente de ce qui va se passer. Mais ce qui se passe, ou va se passer, ou s'est déjà passé, n'est pas un spectacle, une représentation. » (*LS*, 21) Il s'agit alors pour nous de maintenir cette tension sur toute la durée du spectacle : en la renouvelant, en la séparant comme Bacon sépare ses

triptyques, pour mieux la lier sur le long terme. Dans *Certaines scènes...*, les spectateurs entrent sur une scène déjà animée (première manifestation du rhizome : « *intermezzo*, inter-être »), voient se poursuivre une activité dont les résultats concrets se feront attendre jusqu'à la fin, et cette fin s'opère en un fondu d'éclairage et de musique qui laisse planer une impression d'inachevé : « *fade out* » sur une action qui pourrait se poursuivre indéfiniment. La notion « d'événement » prend alors une qualité temporelle propre à l'*Aiôn* selon Deleuze : l'éternité de l'entre-temps.

- *Articuler les différentes scènes et actions de manière à désamorcer leur potentiel narratif, leurs poussées figuratives.* Il s'agit en fait d'exploiter le caractère polysémique des nombreuses actions mises en scène jusqu'à une certaine saturation : dans *Certaines scènes...*, l'espace à l'arrière-scène (où l'on devine tout un fatras d'outils et d'accessoires, de vêtements et de matériaux divers), s'il a d'abord l'apparence d'un atelier, vient s'ajouter aux multiples accessoires sur scène (hamac et sièges variés, parfois fixes et parfois mobiles, grande structure de bois entre pylône et puits de forage, ainsi que de nombreux objets à l'usage obscur posés ou suspendus ici et là) pour évoquer plutôt une multiplicité ouverte de lieux de vie, de performance ou de travail. Dans le même esprit, les interprètes se croisent les uns les autres, manipulent des objets, s'immiscent ou quittent la danse à des moments divers (parfois au milieu d'une action), empruntant des fonctions ou des rôles changeants, multiples, indécis. Ils conservent donc tous les attributs d'une petite communauté, sans jamais nous indiquer concrètement ce qui les lie, ce qui les occupe. Il y a bien idée, *sensation* ou impression de communauté ou de société organisée, mais les activités qui animent celle-ci ne trahissent jamais un *sens* intelligible.
- *Procéder par accumulation, superposition de différents niveaux et domaines de sensation, notamment en jouant sur l'intensité des forces en présence.* Par exemple, lors d'un solo au développement lent et subtil où Geneviève Rouillard est allongée sur un support mobile, entre bloc de boucher et tabouret de bar, s'ajoutent des éléments qui viennent en brouiller la réception : un partenaire s'immisce dans l'espace intime de la soliste, un témoin attentif manipule près d'elle un instrument

dont l'usage reste obscur, une trame sonore envahissante finit par écraser presque complètement son travail en douceur. Une telle surcharge, en lien avec d'autres moments au contraire beaucoup plus simples, sert éventuellement à générer plusieurs effets complémentaires : temporalité élastique, où les accélérations et décélérations contribuent à l'intensité sensorielle ; multiplication des points d'attention sur la scène, dérèglement des pistes narratives ; surgissements de rapprochements improbables qui articulent pourtant une certaine cohérence.

Ces quelques indications s'appliquent avant tout à un travail de mise en scène, à une dramaturgie qui doit réunir tous les éléments dans un agencement qui atteigne à une certaine cohérence.

La recherche gestuelle est quant à elle développée à partir d'une série ouverte de propositions où les interprètes prennent une grande part : séances d'improvisation à partir d'images de Bacon, de thèmes ou d'extraits tirés du texte de Deleuze, de textes de Beckett ou de moi-même, que je revisite par la suite au sein de différentes structures chorégraphiques, parfois elles-mêmes encore partiellement improvisées. Le tout dans l'objectif avoué de saturer l'espace et le déroulement de l'action jusqu'à l'excès. Les pistes suivantes, utilisées principalement comme « catalyseurs d'images » (Bernard, 2001, 128) pour appuyer le travail des interprètes, comptent parmi les plus porteuses et traversent tout le processus :

- L'isolation de certains corps, de même que leur « accouplement », comme dynamiques de développement de séquences gestuelles ;
- La déformation du corps par contraction, dissipation ou liquéfaction ;
- La présence de « témoins » : soit des observateurs, soit de simples contrepoints à une action donnée (en référence au « témoin rythmique » de Deleuze) ;
- L'idée de *chute* comme *projet* et passage dans la sensation (*LS*, p. 78) : en lien notamment avec ce que Bernard (2001, 173) nomme « le dialogue incessant et conflictuel avec la pesanteur ».

Ces éléments seront explicités plus en détail dans le second chapitre.

Notons enfin que je fais appel, tout au long du processus, à la collaboration d'un conseiller dramaturgique en la personne de Patrick Charbonneau. Artiste visuel, Patrick collabore à la fois au développement du matériau chorégraphique et au questionnement esthétique, puisqu'il est lui-même très familier avec l'art de Bacon. Il participera également beaucoup à l'élaboration de la scénographie qui, on le verra, prend une grande importance dans la proposition scénique. De plus, il se joint à *Certaines scènes...* à titre d'interprète.

D'autre part, l'environnement sonore de *Certaines scènes...* est pour une large part une création originale de Philippe Lonergan qui, en plus de jouer en direct à certaines occasions, participe en tant que danseur à la proposition chorégraphique.

Le reste de l'équipe, qui sera en partie renouvelée à mi-parcours (entre la période de recherche de l'hiver et la production à l'automne 2008) est constitué à la fois de comédiens et de danseurs⁶.

Mentionnons enfin que, dans le processus de création de *Certaines scènes peuvent ne pas convenir*, j'ai fait le choix conscient de ne pas impliquer les interprètes profondément dans le questionnement théorique. La principale raison de ce choix reflète ma volonté de garder tout leur rapport à la danse, comme à l'œuvre en chantier, à un niveau aussi concret que possible, pour me réserver les questionnements et les ambivalences inévitables qui surgiraient. On verra, principalement dans le second chapitre, à quel point ce rapport concret au corps, aux actions, à tous les éléments qui entrent en rapport pour animer la scène, est crucial dans le projet. Dans un processus plus long, où les interprètes ont l'occasion de participer activement et profondément aux évolutions et aux remises en question du projet, un tel choix serait peut-être moins valable. Dans les circonstances, seul Patrick Charbonneau, qui agit à la fois comme complice de création et comme interprète, participe activement à articuler le rapport entre la théorie et sa mise en pratique.

⁶ Pour plus de détails, voir la liste des collaborateurs en appendice I.

Structure du document d'accompagnement

Le corps de ce texte d'accompagnement emprunte une forme proche de l'essai. Il s'agit d'y rendre compte des liens faits, et parfois défaits, entre nos sources théoriques et leur application pratique dans la proposition scénique. L'on y explore également les notions clés tirées de *Logique de la sensation*, de même que leurs différentes applications dans le processus de recherche. Il se divise en trois chapitres :

- Le premier tente une définition plus claire de ce que pourrait être une logique proprement chorégraphique de la sensation. Il visite à cette fin les notions de rhizome et de sensation telles que les entend Deleuze, afin d'explorer ce que celles-ci impliquent ou suggèrent en vue de notre création chorégraphique.
- Le second s'attarde à la place prépondérante du corps dans l'œuvre de deux manières : d'abord en définissant les *forces* qui le travaillent, qu'elles agissent sur le corps ou sur la *figure* deleuzienne qu'il produit ; puis en le cernant comme matériau : « matériau de la *Figure* », selon Deleuze, mais également « *matter of fact* » que cherche Bacon, c'est-à-dire le simple « fait » du corps, avant tout effet narratif ou figuratif.
- Quant au troisième, il explore plus précisément ce qui génère la cohérence de l'œuvre, en dépit ou grâce à ses éléments hétérogènes : le sens surgissant parfois de l'étrangeté de ces différents collages, déchirements et décalages. On découvre alors ce qui, dans une perspective deleuzienne, peut faire *rythme* au sein de la structure spectaculaire, ou faire structure au sein de la mise en spectacle.

CHAPITRE I

COMMENT ARTICULER UNE LOGIQUE CHORÉGRAPHIQUE DE LA SENSATION ?

Au cours de la création de *Certaines scènes peuvent ne pas convenir*, nous avons mis à l'épreuve une façon d'utiliser le rhizome deleuzien au profit d'un processus chorégraphique. Ce qui s'avère pertinent pour nous est la « disposition » particulière qu'il exige, disposition qui concerne à la fois le corps dansant et l'esprit créateur, de même que le chorégraphe, l'interprète et le spectateur. Il s'agit de se mettre en état de recevoir l'œuvre – de la *voir venir*, littéralement, selon ses propres exigences et nécessités – en fonction de sa logique propre. En processus, c'est au chorégraphe qu'incombe le plus clairement une telle tâche : il doit trouver une façon de susciter les développements autant que de les suivre, de littéralement *naviguer* au sein de la matière qui surgit de la recherche et de participer à « découvrir » ce que dévoile le rhizome. Dans l'œuvre telle qu'elle prend finalement forme sur scène, il s'agit d'emmener le spectateur à abandonner graduellement ses repères pour se laisser errer « en nomade » au sein de l'œuvre, conscient ou non du caractère arbitraire et personnel du trajet qu'il emprunte, trajet par ailleurs absolument valable.

1.1 Du rhizome philosophique à un rhizome chorégraphique

Que signifie : faire rhizome ? Les auteurs de *Mille Plateaux* (1980) imaginent à partir de ce concept un modèle de pensée qui leur permet de quitter l'arborescence généalogique et de négliger les développements sur l'axe vertical, pour favoriser les contaminations et les alliances horizontales, transdisciplinaires et spontanées :

Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, *intermezzo*. L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement d'alliance. L'arbre impose le verbe « être », mais le rhizome a pour tissu la conjonction « et... et... et... ». Il y a dans cette conjonction assez de force pour secouer et déraciner le verbe être. (*MP*, 36)

Il s'agit d'un emprunt à la botanique qui vient miner un modèle de pensée hérité de l'antiquité en lui opposant un système dépourvu de début ou de fin, qui se refuse à tout développement linéaire : réseau imprévisible de tiges souterraines formant racines, radicelles ou pousses herbeuses selon un modèle jamais fixé, en extension sur un territoire toujours plus grand, toujours changeant.

Ce qui est en question dans le rhizome, c'est un rapport avec la sexualité, mais aussi avec l'animal, avec le végétal, avec le monde, avec la politique, avec le livre, avec les choses de la nature et de l'artifice, tout différent du rapport arborescent : toutes sortes de « devenirs ». (MP, 32)

On reviendra sur le concept des « devenirs » deleuziens ; il suffit pour l'instant de comprendre que l'on élude grâce à eux la loi sédentaire de l'« être », pour se tourner vers le nomadisme d'un mouvement incessant et nécessaire, une « circulation d'états ». Contrairement à l'arborescence qui fixe des points, établit des hiérarchies (du tronc à la branche, de la branche à la ramure, de la ramure au bourgeon...), « le rhizome procède par variation, expansion, conquête, capture, piqûre » (MP, 32). En termes géométriques, on parle alors d'une ligne ou plutôt d'une série de lignes prises, non plus comme liens d'un point à l'autre, mais comme *lignes de fuite* : directions lancées vers l'horizon et formant entre elles ce que Deleuze et Guattari désignent comme un *agencement* particulier sur un *plan de consistance*. Ce plan, dont les frontières sont, par définition, constamment mises en danger et travaillées de l'intérieur, constitue un territoire en perpétuelle modulation : « Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir. » (MP, 10-11) Ne peut-on en dire autant des actes de peindre ou de danser ? Considérée ainsi, la création artistique travaille directement le réel, y fait littéralement advenir les « contrées » imaginées par Deleuze et Guattari. On comprend alors que le rhizome est tout entier circulation, mouvement, échange ; il n'a pour réelle fonction que de s'étendre continuellement, sans rien *fixer*. Mais son mouvement d'expansion n'a pas tant l'expansion pour objectif qu'une simple variation et perpétuation du mouvement : « déterritorialisation et reterritorialisation » constantes. Les lignes tracées par lui sont donc tracées pour elles-mêmes, moins pour définir (ou « stratifier ») le territoire qu'elles occupent, que pour s'assurer de sa prochaine et inévitable déterritorialisation : c'est surtout en cela qu'elles sont des lignes de *fuite*.

Dans le champ de la création artistique, les répercussions d'une telle notion sont nombreuses, allant d'une remise en question continuelle des champs disciplinaires aux transformations des pratiques individuelles, selon des modalités dictées d'abord par les poussées de situations et de projets spécifiques, avant tout impératif extérieur. Il s'agit alors non seulement de laisser surgir, mais également de chercher et de susciter les contaminations croisées, les influences transdisciplinaires et les ouvertures conceptuelles, affectives et perceptives appelées par la nécessité du projet créatif. C'est d'ailleurs sur la nature du texte comme agencement machinique que s'ouvre la démonstration de Deleuze et Guattari, et ce qu'ils proposent relève, comme le souligne Bernard (2001, 130), d'un « mouvement ininterrompu analogue à la danse » :

Un livre n'a pas d'objet ni de sujet, il est fait de matières diversement formées, de dates et de vitesses très différentes. [...] Dans un livre comme dans toute chose, il y a des lignes d'articulation et de segmentarité, des strates, des territorialités ; mais aussi des lignes de fuite, des mouvements de déterritorialisation et de déstratification. Les vitesses comparées d'écoulement de flux d'après ces lignes entraînent des phénomènes de retard relatif, de viscosité ou, au contraire, de précipitation et de rupture... Tout cela, les lignes et les vitesses mesurables, constitue un *agencement*. Un livre est un tel agencement, comme tel inattribuable. (MP, 9-10)

Dans une perspective rhizomatique, l'œuvre (que sa matière soit langage ou mouvement) devient elle-même un plan de consistance, régi par une logique qui lui est propre et établi sur des lignes dynamiques selon les choix qui auront guidé son développement, qui en auront tracé les différents tableaux, les différents *plateaux*⁷. Cette œuvre elle-même *trace* et *prend* territoire, elle se « *stratifie* » malgré tous les mouvements qui l'animent pour mettre en évidence le paysage précis, comme un visage ou une carte, d'un *devenir* saisi en pleine course. C'est sans doute à cet instant que le rhizome est avec le plus d'évidence synonyme de « capture » : capture des forces, chez Bacon, sous la forme d'instantanés qui, pour le peintre, sont impossibles à concevoir en photographie (et paradoxalement, impossibles à concevoir *sans* l'influence de la photographie, sans l'imposante domination qu'elle exerce sur le regard depuis son avènement), puisqu'il veut parvenir à saisir la décharge et la *chute* du corps

⁷ Un plateau désigne « [...] une région continue d'intensités, vibrant sur elle-même, et qui se développe en évitant toute orientation sur un point culminant ou vers une fin extérieure. » (MP, 32) C'est ce qui justifie que Deleuze et Guattari n'aient pas composé leur ouvrage au moyen de chapitres, mais justement... de « plateaux ».

soumis aux forces qui le traversent, à travers un mouvement qui n'a rien à voir avec une simple cinématique : c'est du mouvement *de la sensation même* qu'il est question, comme on le verra au cours de ce chapitre.

Mais la question de la mise en pratique reste entière : comment faire rhizome dans un processus chorégraphique ? J'ai trouvé une partie de la réponse dans le système de travail de Deleuze lui-même, puisque le principe qui fonde la présente recherche de création est en quelque sorte déjà proposé, intégré et vivant, dans l'ouvrage sur Bacon : il n'y a qu'à inverser le processus, à *utiliser la pensée* deleuzienne comme un terrain d'expérimentation artistique. Évidemment, transposée en danse, la démarche sera tout autre : comme le constate Bacon⁸, il est parfois surprenant de transporter sur un nouveau terrain un projet qu'on a d'abord imaginé ou planifié ailleurs. Tout change, comme on le verra, à partir du moment où l'on investit de nouveaux domaines sensibles. C'est une autre raison pour laquelle l'approche rhizomatique est particulièrement favorable à l'étude comme à la pratique des arts : la forme que prend l'œuvre achevée est tout autant définie par les choix dictés par la pratique que par ceux qui relèvent de l'éthique, de l'esthétique, de la formation ou de la sensibilité propres de l'artiste. En d'autres termes, l'œuvre rhizomatique appelle nécessairement une « application pratique et violente, pragmatique plus que discursive. » (Sauvagnargues, 2005, 59)

1.2 La sensation fourvoyée

Qu'est-ce que la sensation, chez Deleuze ? Il s'agit visiblement d'une notion clé de son ouvrage sur Bacon, mais elle ne fait pas partie des concepts considérés comme proprement « deleuziens ». La *logique de la sensation* qu'il articule autour de la démarche du peintre vient en fait étayer d'autres concepts plus spécifiques à sa pensée : notamment les notions de *forces*, de *rythmes*, de *corps sans organes* (que nous aurons l'occasion de mieux définir un peu plus loin). Or, ces dernières s'appuient toutes sur un système qui n'a rien à voir avec une logique de raison cartésienne, analytique et objective ; ce que la pensée deleuzienne

⁸ À propos de projets qu'il envisageait d'abord en sculpture, avant de voir soudain comment il « pourrai[t] les faire en peinture, et les faire beaucoup mieux en peinture. » (Sylvester, 2005, 34)

met au jour nécessite la poursuite d'une autre logique qui devra s'avérer plus malléable, plus ouverte aux « aberrations », aux ruptures et aux écarts du rhizome.

1.2.1 Le devenir du corps

Pour entrer dans la *logique de la sensation*, il faut passer par la notion de *devenir*, à laquelle on a brièvement touché dans la section précédente. Le *devenir* deleuzien désigne un processus : dans la peinture de Bacon, celui-ci se traduit alors par une *chute* ou une plongée, un « voyage immobile » par et à travers la sensation. Ainsi, les corps chez Bacon ne sont pas tant victimes de tortures ou d'horreurs⁹ qu'actifs dans leurs « *déformations* » :

Et les déformations de Bacon sont rarement contraintes ou forcées, ce ne sont pas des tortures, quoi qu'on dise : au contraire, ce sont les postures les plus naturelles d'un corps qui se regroupe en fonction de la force simple qui s'exerce sur lui, envie de dormir, de vomir, de se retourner, de tenir assis le plus longtemps possible, etc. (*LS*, 60)

De telles déformations appliquées au corps seront abondamment utilisées au cours de notre processus de recherche, et se révèlent assez efficaces pour générer un matériau chorégraphique polyvalent : de nombreuses séquences gestuelles s'avèrent d'une part porteuses d'une grande charge affective, et cependant dénuées de tout caractère narratif : par exemple, le solo au sol d'Ashlea Watkin soudainement libérée de la couverture de laine est élaborée à partir de certaines figures couchées ou rampantes¹⁰, tandis qu'un autre, créé avec Philippe Lonergan à partir d'un autoportrait de Bacon¹¹, s'élabore autour d'une double contrainte : celle de maintenir un contact constant entre la main et la joue gauche, tout en explorant ce que nous appelons la « douloureuse absence de tabouret »¹². Ce qui persiste

⁹ Il est significatif que ces « horreurs » soient parfois suggérées par certains mots d'un titre (« crucifixion », « carcasse », etc.), mais le plus souvent simplement déduites par la présence visible d'une chair à vif, d'un rictus entre le cri et le sourire, ou encore par un mouvement de repli ou d'effort effectué par une figure. Rarement la violence est-elle perpétrée directement sur la toile, à l'exception peut-être de la grande ambiguïté de corps enlacés mi-luttant, mi-copulant ; tout au plus est-on témoin d'un résultat ou d'une charge appelant la violence comme une nécessité.

¹⁰ Voir en appendice IV : *Femme allongée* (1961)

¹¹ Voir en appendice IV : *Étude pour un autoportrait* (1964)

¹² Ce solo n'apparaît cependant pas dans la version finale de *Certaines scènes...*

dans ces séquences gestuelles relève encore d'une figuration que l'on tente de réduire à sa plus simple expression : un corps animé de l'intérieur, et cependant également traversé de part en part de tensions diverses, de *forces* invisibles. Ce sont effectivement de telles images, que Bacon et Deleuze nomment *figures*, que je tente de faire surgir tout au long de la recherche – mais la forme même que ces *figures* peuvent prendre en danse reste très longtemps obscure pour moi comme pour les interprètes, et la quête d'un matériau qui fasse à la fois abstraction de toute narrativité, tout en générant un maximum de *sensation* par cette figuration minimale, n'est pas toujours couronnée de succès.

Dans la même étrange logique de *déformation*, les démembrements, écoulements et dissipations chez Bacon sont pris comme des activités vitales auxquelles les corps prennent part, auxquelles ils s'adonnent au moins autant qu'ils se soumettent : « [...] à la fois je *deviens* dans la sensation et quelque chose *arrive* par la sensation, l'un par l'autre, l'un dans l'autre » (*LS*, 39). Deleuze ajoute : « [...] à la limite, c'est le même corps qui la donne et qui la reçoit, qui est à la fois objet et sujet. » Ainsi, les corps ne trahissent rien de plus que leur *devenir* à travers la sensation, leur glissement ou montée sur une échelle sensible, leur progression et leur vitesse relatives sur un plan d'existence. Ces dernières notions, fondées sur les théories de Spinoza, Deleuze les nomme *hecceités* à la suite de Duns Cot et de Gilbert Simondon¹³ : « *un corps se définit seulement par une longitude et une latitude* » (*MP*, 318). Dans cette « cartographie » de son propre « devenir », le corps est donc absolument actif, au sein d'une structure qui relève du rhizome.

Il me semble pertinent pour la danse d'éclairer la notion de *devenir* en la confrontant à l'idée d'*orchésalité* telle que proposée par Bernard (2001, 173-174). Ce concept, construit sur le même modèle que la « musicalité », tente de cerner le propre de la danse, ce qui la caractériserait en quelque sorte, d'où les quatre traits suivants qui, selon lui, en seraient le « noyau spécifique » :

D'abord, celui d'une « *dynamique de métamorphose indéfinie* » qui anime le corps à la fois dans sa chair et dans les images qu'il projette, ou *sécète*, pour emprunter un terme qui

¹³ Sur l'*hecceité* (du grec *Haec* : « cette chose », chez Duns) plutôt qu'*eccéité* (du latin *ecce*, « voici », selon Simondon) et sur le spinozisme deleuzien associé aux *devenirs*, voir entre autres *Mille Plateaux*, p. 318 et suivantes, de même que *Deleuze et l'art* (Sauvagnargues, 2005, 54-58).

accorde à ces dernières plus de tangibilité. Ensuite, l'orchésalité se caractérise par un jeu de « tissage et dé tissage de la temporalité », l'articulant sur un temps qui peut prendre de multiples qualités : « retards », « viscosités », « précipitations », « ruptures ». Elle désigne également le « *dialogue incessant et conflictuel* » avec la gravité auquel le corps s'adonne, où ce dernier peut prendre toutes sortes de densités – la puissance d'évocation de la danse lui permettant parfois de générer, au cœur même de ce dialogue et à l'instar des déformations radicales que permet la peinture, des « dissipations » ou des « écoulements » (qui peuvent le *désorganiser* au point de sembler menacer son intégrité), comme des « contractions » extrêmes (qui peuvent l'*hystériser*, à l'image de certaines figures de Bacon). Enfin, le corps y affirme une « *pulsion auto-affective ou auto-réflexive* », où la danse trouve une « enceinte de résonances ». Ce dernier trait de l'orchésalité rejoint la notion du *devenir* deleuzien, qui ouvre à même le corps des territoires nouveaux : déterritorialisation vers la *figure*, dirait Deleuze, où le danseur devient animal, ou enfant... Mais Bernard ajoute une dimension importante à ce concept lorsqu'il définit deux « *musicalités corporelles* » : l'une « *intrinsèque* », l'autre « *extrinsèque* » (2001, 174-181), ouvrant alors le champ des *devenirs* du corps dansant à ses rapports au monde, à l'autre, à l'objet, et non seulement au corps face à lui-même, comme on a trop souvent défini la danse. Citons notamment à cet égard Paul Valéry (1957, 1398) :

La danseuse n'a point de dehors... Rien n'existe au-delà du système qu'elle se forme par ses actes, système qui fait songer au système tout contraire et non moins fermé que nous constitue le sommeil, dont la loi tout opposée est l'abolition, l'abstention totale des actes.

Sous le double éclairage de l'*orchésalité* et des *heccéités*, le corps dansant s'active en définitive sur des plans tout à fait différents des seules dimensions de l'espace et du temps ; des plans que l'on ne définit comme « intérieurs », imaginaires ou virtuels que faute de pouvoir mieux les appréhender. Dans *Certaines scènes...*, on fait l'expérimentation de ces plans dans le véritable chantier d'actions diverses proposées par les interprètes : manipulations de l'autre, de soi ou d'objets avec la même rigueur et concentration, éclatement et resserrement du groupe dans certaines séquences... en plus des moments, nombreux, où un ou plusieurs corps s'isolent et s'adonnent à une activité autonome, coupée du reste en apparence, mais qui reste branchée sur un « *plan* » commun à tout ce qui anime la

scène. Cette activité foisonnante confère à la pièce une respiration qui lui est propre, et qui inclut celle de chacun des interprètes : « diastole et systole répercutées à chaque niveau »¹⁴, pour reprendre l'image de Deleuze (*LS*, 37).

L'invitation lancée par Deleuze est donc d'emprunter chaque tableau (et pour nous, la pièce chorégraphique) comme un *passage*, comme un parcours initiatique au cours duquel l'unité phénoménologique du sentant et du senti sera tout sauf univoque : vibrations, résonances, forces mélodiques s'empareront successivement du corps et auront sur lui des effets multiples, opéreront le *devenir* rendu nécessaire par les forces actives dans l'œuvre. Si le corps est constamment traversé de ces différentes *forces*, le défi en termes chorégraphiques est d'arriver à en faire *sentir* le passage sur les corps, « en évitant le détour ou l'ennui d'une histoire à raconter », selon l'expression qu'emprunte Bacon à Paul Valéry (Sylvester, 2005, 127).

1.2.2 Les figures et le mouvement de la sensation

De l'argumentaire de Deleuze, on comprend qu'il y a mouvement de la sensation à travers le tableau – mouvement qui peut être lié à ce qui relève d'une sensation de mouvement, mais pas seulement. Ce sont deux choses fort différentes : la première témoigne d'un processus propre à la sensation – à travers les « ordres de sensation », les « niveaux sensitifs », les « domaines sensibles » ou les « séquences mouvantes », selon les mots de Francis Bacon (*LS*, 41), tandis que la seconde qualifie une sensation particulière, liée au déplacement d'un corps ou d'une partie du corps, que l'on nomme kinesthésie. Or, si Deleuze s'est intéressé à la peinture de Bacon, c'est en grande partie pour cet intérêt du peintre en regard à la première notion, qui entraîne le spectateur dans le mouvement – non pas le simple mouvement d'un corps dans le temps et l'espace (cela, la photographie et le cinéma, de même que la danse dans leur strict aspect technique, peuvent mieux s'en occuper), mais le mouvement en tant que déformation et transformation, en tant que *devenir* : à travers l'image, la peinture et surtout la *figure*.

¹⁴ Systole et diastole réfèrent aux périodes de contraction et décontraction des ventricules cardiaques.

Dans l'œuvre de Bacon, sensation et mouvement sont donc intimement liés, imbriqués, voire presque confondus. L'analyse par Deleuze des différents procédés mis en œuvre par le peintre pour faire émerger cette intimité, voire cette unité dynamique (dont l'un des résultats est d'engendrer le *rythme*) permet de mettre en lumière de nombreux paradoxes : pour qu'un tableau accède à l'intensité nécessaire, pour qu'il fasse surgir et décline dans sa pleine richesse la sensation, Bacon use de nombreux détours, opposant sur une même toile le dessin figuratif et le geste spontané, projetant sur les corps des marques abstraites et extrayant sans ménagement ses figures de tout contexte narratif, pour leur imposer un environnement éminemment pictural, celui de simples aplats de couleur. C'est un peu comme s'il mettait en scène, sur la toile, un fascinant combat entre l'image représentée, virtuelle, et la réalité tangible, tactile ou visuelle, de la peinture : le pigment venant littéralement grignoter, brouiller, emprisonner ou gangrener la figure que l'œil – et l'imagination – cherchent à reconstituer sur la toile. De cette manière, décoder la fable de chaque tableau devient une entreprise hasardeuse, soumise aux fantasmes, aux désirs et aux interprétations très personnelles du spectateur.

1.2.2.1 Extraire la *figure*

Pour expliquer cette caractéristique fondamentale de l'art de Bacon, Deleuze décrit avec une grande précision l'accumulation de moments distincts sur une même toile, qui sont absolument indissociables du « passage » voulu par le peintre, et qui constituent en quelque sorte un mouvement à travers la (les) sensation(s). Cette accumulation très précise a notamment pour fonction de « rendre visibles des forces qui ne le sont pas » (*LS*, 57) ; *forces* qui, à la source de toute sensation, participent au *fait* pictural via les « signes et symptômes » transmis lors du passage des sensations à travers la toile :

La force est condition de la sensation, et la sensation, rapport de forces produisant une « image », percept et affect. La longitude du rapport de forces se déploie et se courbe en latitude sensitive. C'est pourquoi l'art est capture de forces. Il faut qu'une force s'exerce sur un corps pour qu'il y ait sensation, sans pourtant être sentie par elle-même puisque « la sensation "donne" tout autre chose à partir des forces qui la

conditionnent »¹⁵. La peinture doit alors être définie comme exposition visible des forces non visibles. (Sauvagnargues, 2005, 210)

Si la peinture est l'« exposition visible des forces non visibles », on peut aisément accorder à la danse un fonctionnement similaire : s'affrontent alors, sensiblement sous les mêmes paramètres, toutes sortes de percepts et d'affects faisant bien sûr « images », mais également réalité tangible générée par des corps, cette fois de chair et de sang. Les stratégies de Bacon (geste figuratif opposé à l'abstrait, figure opposée à son environnement plastique, déracinement de l'action figurative...) restent pleinement opérantes dans un contexte scénique, et par là peuvent être utilisées littéralement, dans l'optique d'une mise à l'épreuve de l'image *figurale*. Car c'est bien sûr cet objectif que l'on retient de la logique deleuzienne de la sensation : extraire la *figure*.

Ce que les tactiques baconiennes mettent en lumière (et ce qu'elles suggèrent en regard à nos propres tactiques), c'est qu'il ne peut y avoir d'autre voie vers la *figure* que celle d'un parcours singulier propre à chacune d'elles, par opposition au code et à la convention de n'importe quel système. Dans cet affrontement des différents niveaux de lecture (le figuratif et l'abstraction, l'immédiat et le différé, le narratif et le pictural... opposés auxquels Deleuze ajoute le digital, le tactile, le manuel et l'*haptique*¹⁶, de même que les nombreuses coexistences multiples concernant la sensation elle-même : ordres, niveaux, domaines, séquences...), il nous faut admettre une logique sensible et absolument spécifique, appartenant en propre à la *Figure*. En effet, l'orchestration très précise du mouvement de la sensation, le dosage presque alchimique de forces qui s'opposent et se conjuguent sur la toile confèrent à cette *figure* un caractère à la fois absolument singulier et paradoxalement générique, en faisant presque une « icône » (*LS*, 11). Et c'est là que l'on rencontre la polysémie et ce que Deleuze nomme la « force polyphonique » de la *figure* ; force avec laquelle il est nécessaire d'entrer en rapport pour saisir l'essentiel de l'art de Bacon, et que l'on exploite également sur les scènes de la danse. Pour l'exprimer autrement, Bacon refuse

¹⁵ La citation est tirée de Deleuze (*LS*, 57).

¹⁶ On brise ainsi la dynamique d'opposition dichotomique qui gangrène la précédente énumération, au moyen de ce quatuor où sont évalués les différents rapports de préséance ou de subordination en peinture de l'oeil et de la main (*LS*, 115-126).

de nous laisser libre passage dans ses œuvres, autrement qu'en rencontrant ces *figures* : en les traversant, en se pliant au *devenir* qu'elles entreprennent et qu'elles partagent avec nous.

1.2.2.2 Territoires sensibles de la danse : rythmes et témoins

C'est suivant cette logique d'une multiplicité de *passages* que notre proposition chorégraphique tend à favoriser un éclatement de l'attention au corps ; entre autres par une abondance de propositions scénographiques. Ces dernières participent finalement beaucoup à déjouer l'approche intériorisante de la sensation dans laquelle les interprètes se laissent parfois piéger. Ils doivent alors au contraire donner une grande attention à leurs façons d'habiter l'espace et de se confronter aux différents objets, à leurs textures, ainsi qu'aux contraintes qu'ils engendrent. Par exemple, une couverture militaire en épais lainage sert de tapis de danse à un duo énergétique, axé sur de nombreux portés ; un tel accessoire, qui met en danger la réalisation même de la gestuelle, devient en quelque sorte un *révélateur* de la fragilité des corps, même si les danseuses parviennent en bout de ligne à réaliser la gestuelle avec fluidité et contrôle. En effet, il persiste toujours dans leur exécution des preuves subtiles, mais tangibles, que les corps ne sont pas en mesure d'aller au bout de leurs possibilités.

Dans le même esprit, toutes les structures étranges envahissant l'espace agissent comme une porte supplémentaire vers l'ouverture et l'éclatement des sensations. Elles sont dessinées et réalisées en étroite collaboration avec Patrick Charbonneau à partir de ses propres toiles, où les corps font pratiquement office de blocs fossilisés au milieu d'univers travaillés par les torsions les plus diverses, transposant en quelque sorte sur la matière inanimée une partie des *déformations* que Bacon opère pour sa part exclusivement sur les corps. Une autre voie assez fertile surgit de la rudesse parfois cataclysmique de l'environnement sonore de Philippe Lonergan ; le travail des corps se voyant parfois envahi par un surplus de sensations auditives qui engendrent toutes sortes d'écarts ou de brouillages perceptifs, faire fi du surplus de stimuli étant presque impossible.

Mais la plus importante tactique employée pour élargir le territoire sensible de *Certaines scènes peuvent ne pas convenir* reste le fourmillement d'êtres engagés chacun dans leur propre projet, comme autant de déclinaisons des *témoins* baconiens :

Mais ce témoin [...] ne signifie pas un observateur ni un spectateur-voyeur (bien qu'il le soit aussi du point de vue d'une figuration malgré tout subsistante). Plus profondément, le témoin indique seulement une constante, une mesure ou cadence, par rapport à laquelle on estime une variation. (*LS*, 69)

Mesure ou cadence sont des termes que désigne couramment l'idée de rythme ; chez Bacon, l'existence d'un *rythme* propre au tableau est dès lors liée à celle du témoin, puisque celui-ci marque un mouvement horizontal, tandis que les autres éléments se voient glisser par rapport à lui, soit vers une accélération, une montée, soit vers une chute, une descente ou un ralentissement.

Nos propositions à cet égard génèrent de nombreuses possibilités, qui trahissent parfois un débordement des sens associés à cette notion : ainsi, les interprètes sont parfois saisis dans leur fuite ou leur mouvement vers l'autre, parfois enfermés dans des zones aveugles, comme dans cette scène où Rachèle Gemme est manipulée et transportée, puis suspendue au treuil en fond de scène par deux autres interprètes, sans qu'elle ne leur porte la moindre attention. D'abord *témoin rythmique* par cette sereine passivité, elle glisse ensuite vers un autre niveau, suspendue en pleine chute et variant ses positions de lecture jusqu'à évoquer un étrange mais subtil érotisme : comme la figure d'une espèce de retrait à la fois paisible et violent (d'autant plus si l'on tient compte de l'enlèvement du matelas qui enveloppe le même corps, au même endroit, au début de la représentation, et qu'on a vu s'ouvrir tel une fleur avant d'être écarté comme un rebut).

1.2.3 Quelques notes sur le « travail » de la sensation

On a mentionné plus tôt que la peinture a pour enjeu la *saisie* : d'un mouvement, d'un moment, d'une lumière, d'une *figure*. Ce qui implique, selon des thèmes chers à Bacon : leur crucifixion et leur étalement (sur la toile et par les aplats de couleur) ; leur capture et stratification subséquente (en couches et sous-couches, contours, frottements, voiles *malerisch*, aplats...) ; leur démembrement ou leur dénombrement et classification ou séparation (chair et os, figure et structure, mais aussi contraction et écoulement, montée et descente, etc...). Par contre, le mouvement mis au jour par Deleuze n'a rien à voir avec sa « décomposition et recomposition » comme effet pictural (*LS*, 58) : Bacon se soucie

finalement assez peu des enjeux propres à la discipline qui l'occupe, et son obsession de peintre se situe plutôt dans la mise en image d'un *devenir*. Pour reprendre un aspect important du rhizome : il cherche la *carte*, et non le *calque* : « Si la carte s'oppose au calque, c'est qu'elle est toute entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel. » (*MP*, 20). La réponse donnée en danse se doit donc de dépasser le simple aspect illustratif d'une transmission des « symptômes » de la sensation – et au niveau de ce projet, il s'agit également d'éviter de tomber dans le « piège » de la « sensation de mouvement » expliqué plus haut ; à l'instar de Bacon, cette spécificité somme toute caractéristique de la discipline de la danse ne nous intéresse que dans la mesure où elle capte un autre mouvement, plus subtil.

Au niveau théorique, le rhizome commande de passer par une simplification, par un processus où la simple déclinaison des séquences dansées, soumise au principe de « système-radicelle » où une « multiplicité immédiate et quelconque de racines secondaires [...] prennent un grand développement » (*MP*, 12), céderait la place à un « multiple [constitué], non pas en ajoutant toujours une dimension supérieure, mais au contraire le plus simplement, à force de sobriété, au niveau des dimensions dont on dispose, toujours $n - 1$. » (*MP*, 13) Pourtant, la proposition de *Certaines scènes peuvent ne pas convenir* comporte, à l'instar de certains tableaux de Bacon, des foisonnements qui tiennent de radicules et des fils conducteurs qui font racine, sans pour autant, je crois, quitter le rhizome. En création, c'est notamment grâce à la notion d'un « travail du corps » que nous parvenons finalement à entrer dans une sensation que l'on pourrait qualifier de « clinique ». Non dénuée de ses propres lieux communs, l'expression « travail du corps » a cependant l'heureux effet de me rabattre inlassablement vers la neutralité affective d'une présence sans pathos, où l'expressivité n'est pas exclue, mais tient lieu de l'accident de parcours ou de l'effet secondaire. Ainsi les danseurs, en accumulant les tâches diverses (soulever et pousser un partenaire, traverser ou occuper un certain espace, déplacer une quantité déterminée d'accessoires, énoncer telle ou telle succession de mots...), parviennent finalement à trouver une finalité à leurs actions *en amont* de l'affect, sans toutefois l'exclure. Nous parvenons cependant à atteindre cet équilibre avec un succès inégal : par exemple, dans le tableau final, les deux interprètes masculins qui manipulent, parfois assez rudement, une Ashlea Watkin relativement passive, ne cessent de tirer leur interprétation vers l'illustration d'un rapport de domination des deux hommes sur la

femme – alors même qu’une interprétation diamétralement opposée des forces en présence est tout à fait possible : les deux hommes se voyant alors soumis à une patiente réponse aux attentes de leur partenaire féminine. Qui manipule qui ? Dans une optique deleuzienne, cette question n’a guère de pertinence, mais il n’est pas certain que nous soyons pour notre part arrivés à nous en dégager entièrement – du moins pas dans cette section du travail chorégraphique.

Toujours dans l’optique d’un « travail du corps », l’on doit également comprendre que la sensation n’appartient à aucun point précis du corps (ni membre, ni muscle, ni nerf...) ¹⁷, traversant plutôt celui-ci comme une onde et définissant plus exactement un « fait » qu’un « état ». La sensation n’est donc pas non plus un *état de corps*, au sens où ce dernier tend à fixer la sensation dans un certain agencement ; signe expressif et stratification plutôt que témoin vivant du mouvement de l’onde. En réalité, il n’y a pas tant des états de corps, chez Bacon, que des instances de déformation : jamais le peintre ne procède par moulage dans une forme expressive prescrite ou codifiée ; il peint par *modulation*, opération qui relève en quelque sorte d’un moulage « continu et perpétuellement variable », selon Simondon (Sauvagnargues, 2005, 41-42). Ainsi, peut-être les déformations pourront-elles induire ou suggérer des états de corps, mais toujours ceux-ci seront changeants, même pour une seule et même sensation, même pour un seul et même corps. En fait, états de corps et figuration comportent les mêmes limites et tendent à réintroduire le singulier, l’anecdote, annulant ainsi selon l’exposé de Deleuze toute possibilité de voir surgir la *figure*.

Dans le même ordre d’idée, un passage de *Logique de la sensation* évoque brièvement la notion de *valences* ¹⁸ de la sensation pour désigner les « niveaux de sensation » qui en déterminent le parcours. Valences : terme désignant le nombre de liaisons chimiques qu’un atome ou un ion engage avec d’autres atomes ou ions dans une combinaison. Faudrait-

¹⁷ « On sait que l’œuf présente justement cet état du corps « avant » la représentation organique : des axes et des gradients, des zones, des mouvements cinématiques et des tendances dynamiques, par rapport auxquels les formes sont contingentes ou accessoires. [...] Aussi la sensation, quand elle atteint le corps à travers l’organisme, prend-elle une allure excessive et spasmodique, elle rompt les bornes de l’activité organique. » (LS, 47-48)

¹⁸ « Une seconde interprétation doit être rejetée, qui confondrait les niveaux de sensation, c’est-à-dire les valences de la sensation, avec une ambivalence de sentiment. » (LS, 43)

il alors comprendre la sensation comme un mouvement se déployant selon un système de liaisons et de combinaisons précises, où le corps et ses « zones sensibles » formeraient des points d'appui pour faire surgir la *figure*, pour lui tracer son territoire ? Une telle proposition a effectivement le mérite d'exprimer très adéquatement la complexité d'un mouvement à dimensions multiples, sur des échelles et des plans complémentaires, à des vitesses et des intensités variables, et pourtant nécessairement saisi dans une extrême clarté, cristallisé dans une *figure*, bref, peint sur la toile et synthétisé dans un objet fini.

Ces deux notions : les *valences* de la sensation et le « fait » du corps, sont deux clés que nous avons utilisées dans notre tentative de définir une « logique chorégraphique de la sensation ». Nous analyserons dans le prochain chapitre à quels usages du corps ces clés nous ont poussés.

CHAPITRE II

LE « FAIT » DU CORPS OU LE MATÉRIAU DE LA *FIGURE*

Même si le matériau ne durait que quelques secondes, il donnerait à la sensation le pouvoir d'exister et de se conserver en soi, dans l'éternité qui coexiste avec cette courte durée. Tant que le matériau dure, c'est d'une éternité que la sensation jouit dans ces moments mêmes.

– Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, 157

L'enjeu abordé ici revisite une évidence de la danse : celle de la primauté du corps. La particularité de notre approche implique de nous concentrer sur sa qualité de *matériau* : matériau de la sensation, de la *figure* deleuzienne – et en ce sens absolument concret. Dans la pratique, cela n'indique pas une marche à suivre, plutôt une forme de caution : sachant qu'il faudra défaire autant que faire, qu'il s'agira souvent de rien de plus qu'une *préparation*, une accession à certains modes d'êtres, Corps sans Organes si l'on veut, pour ouvrir des accès, des possibilités de *devenirs*. Cela implique que l'imaginaire ne travaille pas du tout comme un fantasme, mais plutôt comme un relais : du concret d'un corps dansant au concret d'un corps spectateur qui, bien que réduit à une certaine immobilité, n'en traverse pas moins en compagnie du premier les plateaux bien réels de la sensation, chaque corps effectuant pour lui même le passage à travers la *figure*.

2.1 Capture des forces

Chez Deleuze, le signe ne doit pas être lu ou interprété, mais « expérimenté », vécu – via les *forces*, dans une *logique de la sensation* qui s'étend à tous les arts de l'image. Ainsi, telles qu'elles se présentent, les œuvres de Bacon ne fonctionnent réellement ni par référence (au monde), ni par signifiante (d'une réalité qui leur serait extérieure), mais ni plus ni moins

que par captures : captures de forces en elles-mêmes aucunement perceptibles, qu'il faut traquer et mesurer en fonction de signes et symptômes de leur passage. Les éléments de signifiante et de figuration sont alors manipulés par le peintre avec un soin mêlé de méfiance et de fascination, tandis que la toile se présente comme une sorte de surface opératoire, où devront agir ces « signes et symptômes » qu'on aura « dégagés » d'un fouillis préalable :

[...] le peintre n'a pas à remplir une surface blanche, il aurait plutôt à vider, désencombrer, nettoyer. Il ne peint donc pas pour reproduire sur la toile un objet fonctionnant comme modèle, il peint sur des images déjà là, pour produire une toile dont le fonctionnement va renverser les rapports du modèle et de la copie. (LS, 83)

Le trajet emprunté s'avère excessivement ardu : il implique, du moins pour Bacon, un passage par le figuratif, dans une exploitation très fine de figures et d'images lourdement connotées. Sa recherche n'en est pas une d'effets picturaux ; elle n'en est pas une d'idées, non plus, comme il n'y a pas de « langage » de la peinture de Bacon, c'est-à-dire qu'il ne procède pas par élaboration d'un « code ». Et c'est justement là le problème que le peintre attribue à l'abstraction, qui « tend à substituer au diagramme involontaire¹⁹ un code visuel spirituel » :

Le code est forcément cérébral, et manque la sensation, la réalité essentielle de la chute, c'est-à-dire l'action directe sur le système nerveux. Kandinsky définissait la peinture abstraite par la « tension » ; mais selon Bacon, la tension, c'est ce qui manque le plus à la peinture abstraite : en l'intériorisant dans la forme optique, elle l'a neutralisée. Et finalement, à force d'être abstrait, le code risque d'être un simple codage symbolique du figuratif. (LS, 102)

Bacon choisit donc de faire usage du figuratif, mais en lui arrachant sa charge narrative ou symbolique, pour qu'il ne garde plus que le glissement des diverses forces en présence les unes dans les autres, se désamorçant, se propulsant ou se déformant dans une logique qui ne peut être synthétisée autrement que par une forme de nécessité sensible ; une logique du *figural*²⁰. « Il ne s'agit pas de raconter une histoire dans un espace et un temps

¹⁹ Le « diagramme » relève plutôt chez Bacon d'un agencement accidentel, associé à la « catastrophe » que l'on aborde au troisième chapitre (section 3.3), plus apte à générer l'événement à travers les divers axes de la sensation : multiple de la Figure traversée de forces qui la défigurent.

²⁰ Jean-François Lyotard propose l'usage du mot « figural » comme substantif, qu'il oppose à « figuratif », dans *Discours, figure* (1971). Chez Deleuze : « La peinture n'a ni modèle à représenter, ni histoire à raconter. Dès lors, elle a comme deux voies possibles pour échapper au figuratif : vers la

déterminés, il faut que les rythmes, les lumières, les espaces-temps deviennent, eux-mêmes, les vrais personnages », précise Deleuze dans un entretien ultérieur (*RF*, 269). Une telle affirmation ne constituant pas un parti pris vers l'abstraction, mais désignant au contraire un procédé volontairement ambivalent, capable d'engendrer certaines *indiscernabilités* quant à l'intégrité ou l'identité des corps, des sensations et de leurs matériaux, en plus d'une suspension de l'espace et du temps de l'événement sur l'infini d'*Aiôn* ou « d'un Sahara »²¹ – événement qui sera pictural pour Bacon, spectaculaire ou scénique pour nous. Sauvagnargues (2005, 71) ajoute :

Les captures de l'art ne sont jamais convenues lorsqu'elles agissent comme des forces, sur le mode implacable et sensible d'une intensité perçue pour la première fois. L'art n'a besoin de rien d'autre que de cette description physique. A-t-on rendu sensibles des forces insensibles?

C'est ainsi que tout objet ou action figurés deviennent purement accessoires, au vu de l'importance accordée aux sens, aux mouvements, aux sensations, plutôt qu'aux actions, aux situations, aux choses. Chez Bacon, il y a contestation progressive ou violente de la fonction représentative à chaque moment de l'œuvre pour faire primer celle d'une actualisation urgente, vibrante : expérience immédiate de la sensation plutôt que lecture et compréhension différées du signe et du signifié. Dans *Deleuze et la modernité*, Armand Guilmette (1984, 69), articule d'une manière assez semblable l'esthétique poétique de Mallarmé :

La « presque disparition vibratoire » de la chose ne conduit pas au vide. Au contraire, cette altération nous remet en contact avec le réel, une réalité plus évasive, « une suite de nuances fugitives et instables » [...]. C'est le plus bel exemple de réduction du sujet, de l'objet, du signifié et du signifiant en pures intensités, grâce au langage affranchi de l'objet et libéré de toute référence concrète. Il est significatif que « sons, rythme, nombre » qui, dans le langage courant, comptent pour peu, deviennent des atouts privilégiés dans le langage essentiel. Mouvements, dimensions, intensités l'emportent sur la signification.

Mallarmé a ceci en commun avec Bacon : tous deux ont au final évité d'expurger de leur art toute figuration, tout usage des signes. Chacun se méfie pourtant du sens porté par les

forme pure, par abstraction ; ou bien vers le pur figural, par extraction ou isolation. Si le peintre tient à la Figure, s'il prend la seconde voie, ce sera pour opposer le « figural » au figuratif. » (*LS*, 12)

²¹ « On voudrait pouvoir dans un portrait faire de l'apparence un Sahara, le faire si ressemblant qu'il semble contenir les distances du Sahara. » (Sylvester, 2005, 111)

mots et les images, et ce que Bacon nomme figuration se rapproche de ce que Mallarmé désigne par le mot « langage » : la somme de ce qui masque, étouffe ou éconduit « la notion pure » (Blanchot, 1949, 37) chère à Mallarmé, que l'on peut rapprocher de ce que Bacon nomme *figure*. On peut lire ces deux termes à la lumière des écrits de Deleuze concernant les « concepts », création du philosophe (*QP*), et les « Idées » comme « images qui donnent à penser » (*RF*, 194). Sauvagnargues (2005, 213) en déduit :

La Figure est donc une Idée, au sens très singulier, non mental, que Deleuze donne à ce terme [...]. L'Idée est un champ problématique de virtualités différenciées, un champ de forces, de singularités préindividuelles.

On conçoit donc la *figure* comme champ de forces, et la sensation comme *rapport de forces*, ce rapport étant entendu comme une réduction déjà synthétique, mais où le percept et l'affect ne produisent pas (ou pas encore) un sens intelligible. C'est à ce niveau, sur ce plan « préindividuel », que l'on cherche le « fait » du corps.

2.2 Les forces sur la scène

Le choix de *forces* à explorer dans le projet chorégraphique de *Certaines scènes peuvent ne pas convenir* s'est élaboré dans un lien étroit avec celles que Bacon s'est employé à rendre en peinture (*LS*, 62-63). Cependant, celles-ci ne constituent vraiment qu'une sélection partielle des forces actives, à la fois dans ses tableaux et notre travail scénique. Le surgissement et la justesse de la *figure* dépendent d'un *rapport* de forces rarement simple, et jamais simpliste. Ces forces ne sont effectives en ce sens que dressées les unes contre les autres ; on pourrait également parler de *contrastes*, ou d'une opposition de valeurs opérant d'une façon tout à fait semblable à la couleur sur la toile. Deleuze identifie notamment chez Bacon :

- Les *forces d'isolation* : « [...] elles ont pour supports les aplats, et deviennent visibles quand elles s'enroulent autour du contour et enroulent l'aplat autour de la Figure ». C'est une force qui, chez Bacon, sert essentiellement à *extraire* le corps figuré de tout contexte autre que pictural. Pour le projet chorégraphique, cette idée génère la piste d'un travail où chaque interprète fait sur la scène un parcours très personnel, jalonné de différentes tâches, de différents projets, mais en quelque sorte

refermé sur lui-même – comme dans une communauté que l'on observerait à vol d'oiseau, où les habitants vaquent à leurs occupations mais restent paradoxalement « seuls ensemble », selon l'heureuse formule de Sophie Rouleau (2007, 63).

- Ensuite les *forces de déformation*, « qui s'emparent du corps et de la tête de la Figure, et qui deviennent visibles chaque fois que la tête secoue son visage, ou le corps son organisme ». Ce sont des forces qui opèrent « sur place » : « Ainsi « *L'Autoportrait* » de 1973, l'homme à tête de porc : c'est sur place que la déformation se fait. De même que l'effort du corps est sur lui-même, la déformation est statique. » (*LS*, 26) Celles-ci sont abordées à travers de nombreuses explorations posturales, où la déformation affecte le corps par un travail ténu de tensions et de relâchements. C'est notamment le cas du travail de Geneviève sur le tabouret-bloc de boucher, où une recherche constante de l'équilibre et d'une ouverture et fermeture du corps à partir du bassin module la densité musculaire, mais également la présence à soi de l'interprète.
- Les *forces de dissipation*, « quand la Figure s'estompe et rejoint l'aplat ». Bacon opère de diverses façons sur la toile : frottements, voiles sombres, taches – mais comme le souligne Deleuze, « c'est alors un étrange sourire qui rend ces forces visibles ». La dissipation est un acte du corps chez Bacon, il y participe activement, voire hystériquement. Comment faire se dissiper un interprète ? De manière plus prosaïque, nous utilisons sur scène différents plans d'éclairage qui tentent de reproduire (de *calquer*) les espaces en « profondeur maigre »²² de Bacon, ou encore des zones de lumière qui plongent le reste de l'espace dans une pénombre où les corps se devinent à peine. Nous jouons également et dans le même esprit sur les espaces aveugles (sous la couverture, dans le futon suspendu ou le hamac, derrière la tour ou les toiles de plastiques) qui ne laissent plus passer que le signe minimal d'une présence ou qui enferment l'interprète. Mais si la dissipation doit être chez Deleuze une force active, comment faire voir sur scène l'équivalent d'un corps tentant ou attendant de s'échapper, de disparaître ? Un solo développé pour Catherina explore

²² Nous reviendrons sur cet aspect particulier du travail de Bacon dans le troisième chapitre (section 3.2).

cette avenue, tandis que se déroule en avant scène une surcharge d'activité autour du bloc de boucher : elle s'adonne alors à des mouvements d'ouverture et de fermeture assez proches de ceux exécutés au même moment par Geneviève, mais cette fois dans une station verticale. Dans ce cas, l'effet de disparition est généré surtout par l'effacement de son travail sous la surcharge extérieure – ce qui tend à démontrer que la dissipation est affaire de contraste, le corps se fondant peu à peu au décor pour laisser place à d'autres éléments. La part active à ce moment consiste alors pour Catherina à fondre volontairement son travail dans la surcharge, à « chercher » l'effacement.

- On trouve aussi la *force d'accouplement*, « qui vient prendre deux corps avec une énergie extraordinaire, mais que ceux-ci rendent visible en dégageant une sorte de polygone ou de diagramme ». Cette force s'avère pleine de pièges, car les tauromachies, affrontements et coïts empruntés à Bacon et que l'on tentera de fabriquer au moyen d'un minimum d'éléments, génèrent de (trop) nombreux duos où sont explorés toutes sortes de façons d'entrer en contact, de manipuler et de toucher l'autre, mais ne nous permettent pas d'atteindre ce que Bacon nomme « matter of fact » : la réunion de deux corps dans une même *figure*. Nos explorations mènent au contraire à des rencontres au caractère très paradoxal : c'est le cas notamment de l'intervention d'Alexandre dans le solo de Geneviève sur le bloc de boucher. Bras glissé sous la taille, manipulations minimales visant simplement à orienter différemment le corps de sa partenaire, à la soulever sans modifier sa position horizontale, ou au contraire à la prendre à bras le corps, puis la reposer avec soin ; l'attention concentrique des deux interprètes (l'une sur son propre mouvement, l'autre sur la manipulation de sa partenaire) nous invite à une lecture assez simple de l'opération : écoute tactile, modulation du tonus musculaire. Mais aussi : juxtaposition des corps, avec intrusion très localisée dans l'espace intime, comme un coït minimal, au moyen d'un bras glissé sous le flanc, ponctué à quelques reprises d'un rapprochement momentané des bassins, mais seulement pour le bénéfice des manipulations plus exigeantes. Or si l'idée saisissante suggérée par Deleuze d'une force d'accouplement a pu générer cette séquence, force est d'admettre qu'elle ne s'y trouve plus – ou alors elle a été très efficacement tronquée, démembrée. Mais peut-

être suffit-il de rejoindre les corps en une zone aléatoire, comme ces étroites bandes d'épiderme sur le bras et le flanc, pour effectuer une très précise greffe qui marque l'accouplement ? Il reste que la simplicité initiale du tableau, du moment que l'on prête attention aux différents niveaux qui s'ouvrent ou se ferment, déborde vers une multiplication des affects, vers des variations toujours plus subtiles. On retrouve par ailleurs ce type de « marquage » d'un corps à l'autre à plusieurs reprises, qui est plutôt lié à un procédé pictural emprunté directement de Bacon : celui de projeter sur la toile des jets de peinture qui viennent « fouetter » la composition, participant à l'arrachement figuratif.

- Il y a enfin une « force mystérieuse [...] : à la fois *force de réunion* de l'ensemble, propre à la lumière, mais aussi *force de séparation* des Figures et des panneaux [...]. » Je relie à cette force ambivalente l'idée d'une dynamique en « diastole et systole », que nous traduisons notamment par une modulation des qualités de toucher entre les interprètes, jouant entre violence et douceur, comme dans le « duo troupeau » où les manipulations se succèdent sans interruption dans un encerclement constant du duo par le groupe de danseurs ; elle doit aussi surgir des nombreux déplacements dans l'espace, des différentes configurations entre groupes et individus, mais elle doit surtout s'appuyer sur des juxtapositions parfois saugrenues d'actions à caractère contradictoire : duo oscillant entre tendresse et violence en avant-scène, usage d'outils bruyants et manipulations scénographiques en arrière-scène, par exemple. Ou encore juxtaposition de deux trios parallèles basés sur des manipulations, des portés et des étreintes : l'un est dansé dans une dynamique et un espace très réduits et « convergents » (Philippe et Ashlea manipulant Geneviève sur la couverture), l'autre est au contraire très mobile, rapide et éparpillé sur scène, impliquant également de nombreuses manipulations scénographiques (Catherina et Alexandre manipulant et déplaçant Rachèle, suspendant le fauteuil à bascule à un crochet, déplaçant des meubles et opérant le treuil), tandis que Patrick vocifère de manière ponctuelle en direction de l'un ou l'autre des trios au moyen d'un porte-voix. Bien au-delà d'une simple isolation des corps ou des groupes les uns des autres, on assiste alors à une réorganisation des forces en présence : puissance déterritorialisante d'un grand nombre d'éléments, qui s'ajoutent les uns aux autres pour dérégler

graduellement la composition. Chaque proposition supplémentaire vient ouvrir un peu plus les possibilités de sens : trio sur trio, témoin actif surplombant la scène, commentaire musical de la pièce *Learned Pig* des Tiger Lillies, irruption des sons produits par les interprètes (voix rendue méconnaissable par le porte-voix, bruits des chaînes du treuil, etc.) – il est assez surprenant de constater la cohérence que conserve ce tableau malgré le mariage très hétérogène d'éléments...

Toutes ces forces renvoient à ce qu'il faut bien considérer comme les bribes laissées par Bacon d'une action déchiffrable : ne reste alors que l'activité mystérieuse des figures peintes qui, bien qu'assises, recroquevillées, juchées ou suspendues, affalées, vissées ou clouées, aspirées ou plaquées de diverses manières, s'engagent par ailleurs de toutes leurs forces dans une sorte d'étrange athlétisme : poussées saugrenues, volontaires, extatiques ou désespérées de corps qui travaillent à leur propre *devenir*.

2.3 Défaire le corps, trouver le « fait » du corps

Plus qu'une *organisation* du corps, la notion d'organisme est fermement soumise à la fonctionnalité de chacun des organes, à leur interdépendance : chosification ou subjectivation du corps, dont le *corps sans organes*, que Deleuze emprunte à Artaud, cherche à se libérer. « En effet, le corps sans organes ne manque pas d'organes, il manque seulement d'organisme, c'est-à-dire de cette organisation des organes. » (*LS*, 49) On a vu combien Deleuze accorde une importance primordiale à la « capture des forces » et aux « intensités » que celles-ci génèrent, à travers les « niveaux » et les « domaines » sensibles. Or, c'est précisément dans ces champs que se réalisent les pratiques²³ du corps sans organes.

– Ce n'est pas un fantasme, c'est un programme : différence essentielle entre l'interprétation psychanalytique du fantasme et l'expérimentation anti-psychanalytique du programme. Entre le fantasme, interprétation elle-même à interpréter, et le programme moteur d'expérimentation. Le [Corps sans Organes], c'est ce qui reste quand on a tout ôté. Et ce qu'on ôte, c'est précisément le fantasme, l'ensemble des signifiances et des subjectivations. La psychanalyse fait le contraire :

²³ Car il faut comprendre que le corps sans organes « n'est pas une notion, un concept, plutôt une pratique, un ensemble de pratiques » (*MP*, 186).

elle traduit tout en fantasmes, elle monnaie tout en fantasmes, elle garde le fantasme, et par excellence rate le réel, parce qu'elle rate le [Corps sans Organes]. (MP, 188)

On invoquera également la *préparation* nécessaire pour rendre le corps sensible aux intensités de la sensation, pour lui permettre de percevoir l'effet de forces imperceptibles : tout comme Bacon « prépare » les surfaces où surgiront les « marques de l'accident », où naîtra le « diagramme ». Cette préparation du corps est en fait la principale activité des *figures* de Bacon : à la fois au niveau figuratif (repli, contraction ou crispation, projection ou écoulement des corps) et au niveau *figural* (dissipation, déformation, isolement ou accouplement des Figures). Ce sont ces efforts singuliers que Deleuze désigne comme des « athlétismes affectifs » : rien d'exceptionnel ou de spectaculaire, mais des efforts intenses, implacables. Même l'attente est un athlétisme, car elle exige une mise en danger, une projection vers l'événement – l'attente peut être prise comme un « nettoyage » préalable au surgissement de ce dernier.

Lorsque Deleuze parle d'athlétisme affectif, il évoque la réalité avant tout *sensible* de tout événement : avant de le comprendre, avant de le synthétiser et de le faire passer dans l'agencement (« il s'est passé telle chose, et non telle autre »), on le *traverse*. Avant d'être une succession claire et décomposable (*Chronos*), il est suspension hors du temps (*Aiôn*) : l'accident implique d'abord un incalculable vertige, au moment de la constatation brute d'un choc inévitable, d'une rupture à consommer, d'une chute. Et l'athlétisme de la *figure* chez Bacon, par la projection qu'il engendre vers le *devenir*, en rend possible la mesure exacte, comme si le médecin légiste se voyait offrir l'occasion d'une autopsie *préalable* au décès. Sur la toile, on traverse exactement le champ de la violence à venir, on broie le corps *sans* la douleur, pour *goûter* le vertige, mais on ne sombre pas ; cirque cruel.

Dans une logique bergsonienne, l'organisme est cette captation déterminée de l'élan vital, qui implique une délimitation autant qu'une limitation, et l'art se porte donc à l'amorce du procès de différenciation : il capte ces forces non organiques, saisit le procès d'intensité avant les formes stabilisées. (Sauvagnargues, 2005, 88)

Pour décrire les figures de Bacon, Deleuze évoque régulièrement les personnages de Beckett et leur rapport très particulier au temps, à l'événement : des moments microscopiques et anodins brisant peu à peu l'agencement jusqu'à le faire sombrer, sur une durée incalculable. Beckett écrit par parcours ou trajets, examine les volumes et les espaces

traversés, leur lumière, tandis que le corps handicapé, vieillissant ou blessé qui le traverse est étrangement favorable, perméable aux assauts du territoire. Sa démarche claudicante semble même avoir pour unique but de *marquer* autant que d'être marqué : ritournelle dérisoire ou naufrage, dans une exactitude absolue. À l'instar de ces personnages, mais dans un autre registre, la proposition chorégraphique de *Certaines scènes peuvent ne pas convenir* cherche à faire de chaque danseur un « *vigilambule* »²⁴ beckettien absolument valide : promeneurs d'un espace où la scénographie projette toutes sortes de lignes et d'axes contraignants, qui les contiennent sans totalement les encercler. On trouve la même chose chez Bacon, dont les triptyques *synthétisent* des espaces infinis, comme un décor de cosmos en carton-pâte qui parviendrait malgré tout à déraciner le corps, à la fois de l'espace réel et de la figuration, par la seule force de l'imaginaire. À cet égard, il s'agit de faire acte de *déterritorialisation*, de *préparer* l'événement par une ouverture du corps et de l'espace qu'il traverse.

C'est pourquoi ce qui fait l'*athlétisme* ne se réduit pas à quelques actions singulières : comme pour le corps sans organes, il s'agit d'abord d'une disposition particulière, d'une attitude du corps face à ce qu'il entreprend, soit un effort intense consacré aux activités les plus simples. Dans la discipline olympique, il s'agit ni plus ni moins que de courir, marcher, sauter, lancer – tandis que l'usage qu'en fait Deleuze réduit cette activité à la stricte activation d'organes déterminés seulement par la sensation à traverser : leur contraction et dilatation face aux forces qui s'exercent sur eux, leur soulèvement ou leur chute engendrés par une force intérieure²⁵. Le projet de *Certaines scènes...* reprend à son compte cette commande particulière, cueillant au passage certaines des postures les plus fortes de Bacon, selon chacun des interprètes, pour démarrer une recherche ancrée dans la sensation. Quant à nos athlétismes, ce seront ceux de la marche et de l'attente, de la manipulation de soi, d'autrui ou d'objets.

²⁴ Selon le beau terme qu'emprunte Deleuze à Paul Sollier (1903).

²⁵ C'est ainsi qu'il faut comprendre cet extrait de *Logique de la sensation*, puisque l'athlétisme de la *figure* doit susciter une réaction du même ordre chez le spectateur : « La Peinture nous met des yeux partout : dans l'oreille, dans le ventre, dans les poumons (le tableau respire...). C'est la double définition de la peinture : subjectivement elle investit notre œil, qui cesse d'être organique pour devenir organe polyvalent et transitoire ; objectivement, elle dresse devant nous la réalité d'un corps, lignes et couleurs libérées de la représentation organique. » (54) La danse procède de même – l'œil servant d'organe polyvalent pour lancer notre corps dans une « kinesthésie sans organes »...

Certes, il y a encore une représentation organique, mais on assiste plus profondément à une révélation du corps sous l'organisme, qui fait craquer ou gonfler les organismes et leurs éléments, leur impose un spasme, les met en rapport avec des forces, soit avec une force intérieure qui les soulève, soit avec des forces extérieures qui les traversent, soit avec la force éternelle du temps qui ne change pas, soit avec les forces variables d'un temps qui s'écoule : une viande, un large dos d'homme [...]. Et alors encore, on a l'impression que le corps entre dans des postures particulièrement maniérées, ou ploie sous l'effort, la douleur et l'angoisse. Mais ce n'est vrai que si l'on réintroduit une histoire ou une figuration : en vérité ce sont les postures figuralement les plus naturelles, comme nous en prenons « entre » deux histoires, ou quand nous sommes seuls, à l'écoute d'une force qui nous saisit. (*LS*, 150-151)

2.4 Vers l'effondrement des éléments narratifs

Finalement, tous les tableaux de *Certaines scènes peuvent ne pas convenir* sont constitués de « déroutes » narratives – c'est-à-dire que la succession des actions doit à la fois susciter et brouiller les possibilités dramatiques de chaque événement se déroulant sur scène. Comme dans les toiles de Bacon, on tente de moduler une temporalité qui se déroule « autour » de l'événement, sans jamais en donner la clé – tandis que des ouvertures intemporelles nous font petit à petit glisser hors du narratif, hors de l'organique, hors du corps, hors du temps... Dès l'ouverture des portes, cette dynamique s'installe.

Donnons pour exemple le moment où Alexandre Dubois quitte l'immobilité qu'il a maintenue pendant les premières minutes de l'entrée du public. D'abord suspendu à la balustrade (dans une position horizontale qui peut évoquer certaines images fantastiques, entre un Frankenstein sur le point d'être soumis à une décharge électrique et une marionnette suspendue dans une position de repos), il se défait doucement de cette situation avec une tranquille désinvolture, détache et retire le harnais qui le retenait avant d'étirer et frotter sa nuque endolorie. Il marche ensuite jusqu'au fond de la scène, où il troque son espèce de pyjama hospitalier pour un costume de ville. Les nombreux éléments évocateurs contradictoires (du costume évoquant l'hospitalisation, de la position improbable et un peu sinistre, des accessoires d'escalade, de la désinvolture) finissent par opérer tous ensemble leur propre effondrement, ne laissant plus que le corps actif pour seul fait incontournable.

C'est le même principe qui guide la création du trio où Ashlea et Philippe, tous deux debout et un peu en retrait, viennent tour à tour manipuler Geneviève, occupée simplement à

modifier ses appuis sur la couverture étalée sur le sol. Il en résulte un tableau où se télescopent des rôles contradictoires : du préposé au bénéficiaire, de l'agresseur ou de l'opérateur de machinerie, du joueur d'échec ou d'un dérivé du jeu de Twister, où les corps s'emmêlent de plus en plus à chaque tour... Dans cette succession ouverte, seule l'immédiateté de la présence des corps et de leurs rapports entre eux conserve une certaine constance.

En définitive, l'effet est le suivant : au niveau figuratif, il ne reste plus grand chose qui maintienne une cohérence signifiante dans le déploiement de la pièce, mais au niveau sensible, on peut s'accrocher à cette logique d'un corps attentif à ses déplacements, aux opérations qu'il effectue, à ses contacts avec les corps et les objets : une logique de la sensation, ou de l'effectuation... C'est-à-dire : le « fait » du corps. Dans la logique que nous avons suivie, ce « fait » est ainsi directement tributaire, non simplement de la présence d'éléments narratifs, mais bien de leur caractère éparpillé, de leur « effondrement » les uns sur les autres.

CHAPITRE III

COHÉRENCE DE L'ŒUVRE : STRUCTURES, TERRITOIRES ET CATASTROPHES

Voilà tout ce qu'il faut pour faire de l'art : une maison, des postures, des couleurs et des chants – à condition que tout cela s'ouvre et s'élançe sur un vecteur fou comme un balai de sorcière, une ligne d'univers ou de déterritorialisation.

– Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, 175

Dans ce troisième et dernier chapitre, il ne sera pas question que de chorégraphie, mais aussi de mise en scène : une mise en scène qui, « [libérée] de la matrice textuelle, [peut engendrer] une pluralité de nouvelles formes et de pratiques scéniques où se croisent autrement théâtre, danse, musique, arts plastiques et médiatiques, performance » (Rouleau, 2007, 9). En ce sens, notre processus en rhizome nous entraîne hors des champs purement disciplinaires de la danse – mais, en réponse à l'appel de Michel Bernard, nous tentons de préserver une perspective chorégraphique sur ces territoires moins étrangers que voisins, par un maintien de la primauté du corps au sein de la proposition scénique.

La première piste que nous abordons effectue un rapprochement formel entre la danse et la peinture, en appelant un traitement pictural de la scène : par des masses, des lignes, des angles, des textures et des points de fuite, des plans et des volumes où circulent l'œil et le corps²⁶. L'on y aborde également certains éléments qui relèvent de la sculpture ou de l'art d'installation, puisque *Certaines scènes peuvent ne pas convenir* fait un important usage de la scénographie, et surtout de la puissance spectaculaire des objets mis en scène « pour eux-mêmes ». Par la suite, la notion de *territoire*, telle que théorisée par Deleuze et

²⁶ On parlera cependant peu des usages de la couleur, très importante dans l'ouvrage de Deleuze, mais peu exploitée dans notre processus.

Guattari, couplée à celle des *catastrophes* orchestrées sur ses toiles par Bacon, nous permet de mieux appréhender la multiplicité des possibilités de sens que génèrent, pour l'œuvre scénique, ses différents éléments spectaculaires.

3.1 La scène comme structure : d'autres matériaux

Autour du concept de *structure*, le processus créatif nous mène sur des terrains passablement éloignés de ceux arpentés par Deleuze dans *Logique de la sensation*. Ce n'est pas que le sens qu'il lui donne ne soit pas pertinent pour la danse, c'est plutôt que les notions qui lui sont associées (dans les liens qu'elle entretient avec la *figure* et son *contour*²⁷, ou dans sa dépendance aux « catastrophes » comme ouvertures vers l'événement) ouvrent pour nous des pistes très concrètes que nous ne pouvons écarter : d'abord, en ce qui a trait à la configuration de l'espace, notamment au moyen d'objets que peuvent côtoyer, manipuler, exploiter les interprètes ; ensuite, concernant la façon dont les corps habitent cet espace, c'est-à-dire le rapport qu'entretiennent les individus avec leur territoire scénique, à la fois concrètement et figuralemment.

Dès les premières semaines de création, notre questionnement concernant les usages possibles de l'espace et d'éventuels accessoires voit s'opposer deux options divergentes : l'une favorisant un plateau dépouillé où le corps est seul, isolé par la boîte noire et vide de la scène, tandis qu'une autre nous dirige au contraire vers l'élaboration d'un immense bric-à-brac, où les interprètes seraient confrontés à une multiplicité de textures, de masses faisant obstacles, de structures offrant support, d'accessoires variés. Si la seconde l'emporte finalement et prend dans le spectacle autant d'importance, c'est en bonne part sous l'influence de Patrick Charbonneau, mon complice de création, dont le regard est teinté de sa pratique professionnelle en arts visuels. Ses œuvres picturales viennent d'ailleurs enrichir le processus de création en donnant quelques pistes différentes aux enjeux soulevés dans la recherche. Adeptes, tout comme Bacon, d'une figuration où dominant largement les figures

²⁷ « Revenons aux trois éléments picturaux de Bacon : les grands aplats comme structure matérielle spatialisante – la Figure, les Figures et leur fait – le lieu, c'est-à-dire le rond, la piste ou le contour, qui est la limite commune de la Figure et de l'aplat. » (LS, 21)

humaines, les forces qu'il y met en jeu ne sont cependant pas les mêmes ; là où Bacon déforme les corps de manière à les rendre figurativement à peine recomposables, ses personnages sont souvent très précisément dessinés dans des positions étrangement arrêtées ou figées – on les voit même confinés à une sorte d'aplat, qui n'est pas sans rappeler ceux que Bacon applique à l'entour des corps, et dont Deleuze suggère qu'ils forment une « profondeur maigre (*shallow depth*) », en lieu et place des perspectives classiques (LS, 112). Or, la richesse de cette image de « profondeur maigre » comme outil d'isolation des corps et de transformation des espaces, de même que la possibilité de créer un décor apte à faire surgir, dans le même espace scénique, des lieux à caractères très divers, nous ont convaincus de porter sur scène une abondance d'objets. Entre l'atelier d'artiste, le parc d'attraction, les quartiers de vie, le hangar ou le grenier... la scène doit, par ce caractère hétéroclite, d'une certaine façon garder ouvertes les possibilités de lecture.

3.2 Quelques ouvertures dans la « profondeur maigre »

Le désir de créer des accessoires et des espaces aptes à contenir, à perpétuer ou à répondre aux mouvements des corps nous mène vers des constructions parfois massives et mystérieuses, mais surtout toujours inégales, « de guingois », pour reprendre un mot que j'utilise d'abord pour désigner le faux trois quart dans lequel semblent souvent saisies les figures peintes de Patrick. Il s'agit en quelque sorte de faire que, sur la scène, « les murs se contractent et glissent, les chaises se penchent ou se redressent un peu, les vêtements se recroquevillent comme un papier en flammes », comme l'exprime D. H. Lawrence à propos des peintures de Cézanne (1969, 261). Notre objectif est de saisir, dans la construction même des accessoires, l'espèce d'inconfort bidimensionnel, que nous associons à la « profondeur maigre » et qui participe à contraindre les figures de Patrick dans une sorte de « maladie picturale » de fixité, mais n'affecte nullement celles de Bacon.

Il y a, en fait, un lien fascinant à tracer, via la « profondeur maigre », entre la surface plane propre à la peinture et la boîte noire et creuse de la scène : sur la première, la troisième dimension peut surgir soit virtuellement par un travail de figuration (qui use par exemple de la perspective pour créer une illusion de profondeur), soit par un travail qui fait appel aux épaisseurs réelles du matériau (notamment par les différentes couches ou empâtements dans

l'application du pigment), dont Deleuze dit qu'il s'adresse au sens *haptique* : littéralement la sensibilité tactile de l'œil (*LS*, 146). Dans la seconde, l'on peut atteindre à différents niveaux de ressemblance ou de dialogue avec une approche picturale de nombreuses façons : par exemple, on imagine aisément des éclairages qui viendront aplatir les volumes, plutôt que les découper, ou encore qui réduiront l'espace par des rais de lumières, reproduisant alors l'équivalent d'une « profondeur maigre » ; tout comme on voit souvent surgir, en danse comme en théâtre, des « tableaux vivants » où se figent un instant les corps ; de même, l'espace est bien souvent considéré sur scène, comme par défaut, en fonction d'une seule et même perspective : celle de « l'œil du roi », que l'on imagine assis au centre de la salle.

Cependant, *Certaines scènes...* tente de répondre indirectement à Deleuze et à Bacon en faisant de la scénographie une application ludique de l'idée de déformation. D'une part, la construction des accessoires scénographiques fait appel à des angles et des proportions qui faussent ou brouillent les conventions de la perspective, comme s'ils subissaient eux-mêmes l'effet de ces forces, pourtant effectives chez Bacon uniquement sur les corps. De plus, la facture des objets trahit une élaboration approximative faite littéralement par tâtonnements, par essais et erreurs, dans un processus qui répond de manière tout aussi ludique à celui de Bacon : « Je sais ce que je veux faire, mais je ne sais pas comment le faire » (Sylvester, 2005, 66), affirme-t-il pour expliquer les tâtonnements, les effets de brouillage ou les dessins qui se modifient profondément au fil de la composition du tableau²⁸. L'œuvre portera en quelque sorte les traces de la recherche que le peintre doit mener sur la toile comme sur un champ de bataille, et *ce sont ces mêmes traces qui feront l'œuvre*, puisqu'elle creuseront pour la Figure un chemin à travers la toile. (*LS*, 90-92) Pouvons-nous envisager de faire de même, notamment en faisant en sorte que *dansent les structures* ? C'est la piste que nous choisissons de suivre.

Des explorations gestuelles à partir de la « profondeur maigre » répondent également à plusieurs de nos préoccupations, à la fois issues des écrits de Deleuze (notamment en lien avec la notion d'un « athlétisme affectif » exigeant une concentration intense du corps sur son

²⁸ En guise d'exemple, en ce qui concerne le dessin : *Peinture 1946* (reproduite en appendice IV) voit ce qui doit d'abord représenter un oiseau se posant dans un champ devenir un quartier de viande, puis un parapluie surplombant une figure au sourire inquiétant. (*LS*, 146, 147)

propre effort), des peintures de Bacon et de Patrick (surtout dans les nombreuses postures et mouvements des corps peints, mais aussi dans la spatialisation différente que l'un et l'autre exploite, chacun à sa façon), ainsi que de deux leitmotifs gestuels qui caractérisent mon propre travail chorégraphique, depuis mes tous premiers essais en création : le premier est basé sur une constante et minimale modulation du tonus musculaire du tronc, le second décline toutes sortes de possibilités chorégraphiques autour d'un corps posé sur un côté, comme plaqué à l'horizontale, mais dans des attitudes plus propres à la station verticale. Autant dire que cette notion de profondeur maigre constitue pour mon projet un fertile champ de paradoxes : en effet, de tous les thèmes qui s'y croisent et me semblent pertinents, aucun n'envisage le corps, les volumes, l'espace ou les axes de la même manière. Par exemple : entre l'effort intense qu'exige de la *figure* l'athlétisme affectif deleuzien, et la fixité bidimensionnelle des personnages peints de Patrick, le traitement offert aux sensations prend une direction presque diamétralement opposée ; on trouve le même contraste entre mes propres explorations d'une station verticale où le corps est simplement glissé sur un axe horizontal, et les corps violemment *désorganisés*²⁹ et *déformés* de Bacon. Quant aux fonds en aplats de Bacon, à l'origine de l'expression de « profondeur maigre », leur principale fonction est d'isoler les corps figurés dans un espace *haptique* qui leur confère un rôle essentiel dans la circulation de la sensation à travers le tableau ; or, ces fonds n'ont que très peu à voir avec les espaces explorés sur scène, où les éclairages mettent en valeur une profondeur toute différente et où les jeux de la perspective, bien qu'en partie déjoués, abondent. Il me semble malgré tout que ces divergences produisent exactement la dynamique que je recherchais : soit une ouverture en rhizome, qui permet de moduler, à l'intérieur de la boîte noire de la scène, toute une gamme d'impressions et de sensations à partir d'éléments assez simples, mais dont la cohabitation peut générer toutes sortes de pistes sensibles.

²⁹ Littéralement : arrachés à leur organisation proprement organique et projetés vers le corps sans organes d'Artaud.

3.3 Habiter le territoire

Le *territoire* (accompagné des mouvements corollaires de « territorialisation » et de « déterritorialisation ») est un concept important, que Deleuze et Guattari placent au cœur de la dynamique du rhizome. Il constitue également le principe fondateur de la *ritournelle*, terme qui prend dans *Mille Plateaux* un sens bien différent du simple motif mélodique familier ; il désigne en fait l'ensemble des stratégies expressives mises en œuvre dans la définition et l'affirmation d'un territoire donné :

La ritournelle se définit par la stricte coexistence ou contemporanéité de trois dynamismes impliqués les uns dans les autres. Elle forme un système complet du désir, une logique de l'existence [...]. » (Zourabichvili, 2003, 74)

Ces « trois dynamismes » sont ceux de la territorialisation et de la déterritorialisation, de même qu'un troisième qui prend tour à tour une fonction contradictoire, celle d'une occupation : on parle alors, soit d'habiter le territoire suivant le mouvement territorialisant, soit de plonger dans le chaos suivant la désagrégation du territoire, sa *déterritorialisation*. La *ritournelle* réfère ainsi à un mode d'affirmation, commun à tout être vivant, qui mène à l'actualisation de son *devenir* au sein d'un territoire qu'il définit et redéfinit constamment. Qu'il s'agisse du chant particulier d'un oiseau servant à imposer sa présence et défendre un territoire donné, ou encore des formes complexes de comportements associés au positionnement social d'êtres humains (vêtements portés, discours et gestes posés, attitudes posturales du corps...), les formes de la *ritournelle* partagent toutes le même objectif : celui d'une *expression vitale* du désir, dont la forme la plus aboutie serait l'art.

Si, comme l'exposent Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*, c'est l'*expression* qui fonde le *territoire*, on doit comprendre qu'un simple espace, même clairement défini, ne suffit pas :

Toutefois, nous ne tenons pas encore un *Territoire*, qui n'est pas un milieu, pas même un milieu de plus, ni un rythme ou un passage entre milieux. Le territoire est en fait un acte, qui affecte les milieux et les rythmes, qui les « territorialise ». (386)

Sur scène, l'on doit selon cette logique assister à un mouvement constant, à une succession d'actes qui participent à réinjecter un sens au sein même de ce territoire, pour que l'œuvre trouve sa pertinence et sa cohérence... Et de manière paradoxale, cette même

cohérence doit être sans cesse mise en danger, afin que surviennent en réponse de nouvelles occasions d'affirmation. Chez Bacon, cette mise en danger surgit sous la forme, ludique et arbitraire, de petites « catastrophes » :

En quoi consiste l'acte de peindre ? Bacon le définit ainsi : faire des marques au hasard (traits-lignes) ; nettoyer, balayer ou chiffonner des endroits ou des zones (taches-couleur) ; jeter de la peinture, sous des angles et à des vitesses variées. [...] [Le résultat] est comme une *catastrophe* survenue sur la toile, dans les données figuratives et probabilitaires. » (LS, 93-94)

C'est dire que la perspective d'*habiter* le territoire de la scène ne sera pas, du moins dans notre exploration, synonyme de repos.

3.4 Sur quelques *catastrophes*

Dans *Certaines scènes...*, qu'est-ce qui contribue à « territorialiser » et « déterritorialiser » notre espace scénique ? Il s'y mêle bien sûr tout un agencement, parfois cacophonique, de mouvements tantôt expressifs et tantôt fonctionnels. Même les structures de bois, les meubles plus ou moins mobiles, les objets posés ou suspendus participent à l'agencement en évoquant toutes sortes d'actes possibles : grimper sur la tour de bois, s'asseoir dans la chaise de sauveteur ou sur le siège de maroquinier, glisser sur ou sous la couverture... Toutes ces fonctions supposées ou possibles leur conférant du même coup une fonction territorialisante – effective, même si seulement imaginée. Qui plus est, l'incongruité de ces objets sans fonctions réelles, ou encore déracinés de leur lieu ou de leur fonctionnalité courante, donne à l'ensemble un caractère d'« inquiétante étrangeté ». Et c'est déjà une première petite catastrophe que de désamorcer ces possibilités fonctionnelles, chaque objet prenant alors une charge poétique, comme dans un montage surréaliste. Dans cette optique, il devient pratiquement inutile d'en faire un usage davantage concret, et c'est dans l'ordre des choses que rien – ou très peu de choses – ne se passe sur la scène, en lien direct avec la scénographie. L'acte expressif des objets (!) est alors, tout simplement, de se trouver là :

Il y a territoire dès que des composantes de milieux cessent d'être directionnelles pour devenir dimensionnelles, quand elles cessent d'être fonctionnelles pour devenir expressives. Il y a territoire dès qu'il y a expressivité du rythme. (MP, 387)

Et un peu plus loin :

Le territoire n'est pas premier par rapport à la marque qualitative, c'est la marque qui fait le territoire. Les fonctions dans un territoire ne sont pas premières, elles supposent d'abord une expressivité qui fait territoire. (388)

C'est ainsi que les objets de scénographie peuvent eux-mêmes incarner, par leur apparition et leur agencement particulier dans l'espace et avant même que l'on esquisse le moindre pas de danse, des possibilités de « catastrophes localisées » : véritables petits complots imaginés contre l'intégrité des corps.

Notre processus comporte d'autres explorations autour des catastrophes localisées de Bacon (catastrophes qui orchestrent par ailleurs, selon Deleuze, autant d'ouvertures sur le *corps sans organes* permettant à la sensation de rétablir, sur la toile, la cohérence ravagée des *figures*) : les applications directes que nous tentons sur les corps concernent principalement le développement des solos. C'est notamment le cas du tableau où Ashlea s'extirpe de sa torpeur, après l'enlèvement de la couverture : la plupart des gestes étant effectués dans une sorte de palpation primaire de différentes régions de son propre corps, de manipulations des membres, des articulations. Dans ce cas, il y a récupération progressive d'une intégrité d'abord chancelante (ici une illustration directe des corps baconiens) – comme si l'interprète avait préalablement chuté du haut de la tour, ou avait été déposée / dépossédée au pied de celle-ci. Le retrait soudain de la couverture de laine brute, le corps dans un certain dénuement, entre circonspection et déséquilibres, le mouvement retourné sur soi : tout concourt à faire du corps dansant une espèce de sans-abri sur scène, dont on ne peut pourtant reconstituer le drame. Il reste que sa mise en mouvement et le parcours que l'interprète effectue tendent à « définir » autour d'elle une certaine densité de l'espace, une zone où tous les éléments que l'on perçoit cherchent, qu'on le veuille ou non, à faire sens : un *territoire*... Et le détachement affectif de l'interprète n'empêche nullement le caractère expressif de sa danse.

Une piste similaire fonde le solo de Geneviève sur le bloc de boucher, intégrant cependant quelques éléments supplémentaires : d'abord laissée à son mouvement dans une relative intimité, Geneviève voit cette dernière rompue par l'irruption d'Alexandre, qui glisse un bras sous sa taille et procède à quelques manipulations (palpations, soulèvements, changements d'orientation du corps sur le bloc), dont l'exécution est plus proche d'une précision technique propre à l'artisan que de l'empathie d'un partenaire amoureux :

opérations essentiellement fonctionnelles s'opposant à une situation de promiscuité. Ainsi, si les rapports entre les danseurs jouent une part importante dans la pièce, ce n'est pas sans lien avec les questions du désir, des rapports de dominance, des jeux d'attraction / répulsion... Mais nous tentons de les traiter avec le détachement qui convient à de simples opérations de routine ; parfois délicates, exigeant attention et minutie, mais nullement poignantes ou affectives. Une telle approche domine dans la direction des interprètes pour l'ensemble de la pièce, rencontrant cependant de nombreuses embûches. En effet, si la « nécessité ontologique de fabuler » dont parle Umberto Eco (1965) touche le spectateur, il en va de même pour l'interprète ; constamment, celui-ci doit combattre la tentation de réinjecter dans ses actions un sens et une charge dramatique. Ainsi, la « lutte contre le cliché » qui marque toute la démarche de Bacon comme de Cézanne (*LS*, 83 et suivantes) fait également partie, dans *Certaines scènes...*, du travail de l'interprète.

L'on trouve enfin un troisième degré à notre utilisation des catastrophes : celui de confrontations entre une action centrale et d'autres actions que nous nommons « périphériques » : c'est-à-dire, le plus souvent, partiellement cachées par les décors ou la pénombre, ou encore noyées dans un grand nombre d'actions hétéroclites. De telles confrontations abondent : au moment de faire monter et descendre dans un grand fracas le treuil qui soutient le futon ou un corps suspendu ; dans l'usage d'outils divers et bruyants pour assembler ou démonter des accessoires, notamment une perceuse électrique ; lorsque l'un des interprètes s'adresse aux autres au moyen d'un immense porte-voix ; ou encore dans les circulations qui surviennent sans égard aux tableaux dansés sur la scène, pour aller manipuler des accessoires, déplacer des éléments... Ces surgissements soudains, qu'ils s'agisse de « marques » sonores ou visuelles ou qu'ils impliquent l'interposition d'un corps bien concret, participent à faire éclater la cohérence perceptive du spectateur. C'est un peu le même principe qui fait dire à Bacon : « J'ai voulu peindre le cri plutôt que l'horreur » ; on y trouve le même caractère de « symptômes », qui suggèrent plus que ce qu'ils sont, et qui viennent rompre la lecture tranquille du tableau (qu'il soit peint ou dansé) par l'urgence, par la force de leur surgissement.

C'est alors tout le territoire, non simplement scénique, mais également sensible, logique – voire sémiotique, puisque les « rapports de forces » s'expriment selon Deleuze par

des « signes et symptômes » (Sauvagnargues, 2005, 61) – qui doit s'en trouver relancé, déterritorialisé.

3.5 Déjouer les développements du sens

« Entre deux figures, toujours une histoire se glisse ou tend à se glisser [...] » (*LS*, 12) Ainsi Deleuze énonce-t-il une réalité toute simple : la capacité de fabuler de chacun tend à fabriquer du sens là où l'on n'en trouve pas, dans une dynamique semblable à celle de la physique, qui veut que le vide appelle le plein. C'est cette dynamique même que l'on explore ici, en trois temps : d'abord en regard à la temporalité qui caractérise les œuvres, puis aux nécessaires opérations de défaire et de refaire les agencements, et enfin concernant les alliances nécessaires qui marquent de leur sceau les différentes étapes de l'acte de figuration comme de *défiguration*.

3.5.1 Les temps de l'événement : *Chronos et Aïôn*

L'objectif visé, dans l'orchestration de *Certaines scènes peuvent ne pas convenir*, est de générer une multiplicité d'interprétations possibles. Le moyen préconisé pour atteindre cet objectif est d'user de chaque élément de façon à ce qu'il puisse à la fois suggérer et troubler l'élaboration du sens. C'est une telle approche qu'identifie Deleuze, lorsqu'il commente la relation particulière qui s'articule entre le fond en aplat et la forme précise de la *figure* chez Bacon : dans la profondeur maigre qui réunit tous les éléments sur un « plan de vision proche », il n'existe aucun effet de profondeur, aucune mise en valeur d'un plan par rapport à l'autre, car « [...] le flou est obtenu non par indistinction, mais au contraire par l'opération qui « consiste à détruire la netteté par la netteté »³⁰. » (*LS*, 15) C'est donc dire qu'il suffit à Bacon d'agencer ainsi des éléments sans rapport clair entre eux, sans même les modifier ou les rendre méconnaissables, pour atteindre éventuellement à une *texture* insaisissable – sans jamais avoir sacrifié ni la clarté, ni la cohérence interne de chacun de ces éléments. On

³⁰ D'après une citation d'André Bazin, sur les traitements sonores dans le cinéma de Tati : *Qu'est-ce que le cinéma ?*, 1962, 46.

retrouve un procédé similaire dans la technique du collage photographique, où les formes sont extraites de leur contexte et placées les unes contre les autres, en aplat ; les différentes échelles et angles de vue viennent alors proposer un espace autre, où les dimensions sont paradoxalement unifiées dans leur irréconciliable différence.

Le collage chorégraphique opère sur le même terrain, avec un avantage donné à un dérèglement chronologique, c'est-à-dire perceptible sur l'ensemble de son déroulement, alors que l'œuvre picturale développe une temporalité différente, par la fixité et la permanence de son matériau. Mais le temps y est moins figé que carrément absent, ineffectif ou suspendu dans un « entre-temps », et c'est la raison pour laquelle Deleuze en réfère à *Aiôn* (éternité), plutôt qu'à *Chronos* (chronologie) :

Le temps n'est plus dans le chromatisme des corps, il est passé dans une éternité monochromatique. C'est un immense espace-temps qui réunit toutes choses, *mais en introduisant entre elles les distances d'un Sahara, les siècles d'un Aiôn* : le triptyque et ses panneaux séparés. (LS, 81)

La danse, par sa nature même, en appelle de manière plus évidente à *Chronos*, dans un déroulement qui développe nécessairement une sorte de qualité narrative *par défaut*, même appliquée à une succession arbitraire : d'abord ceci, ensuite cela, jusqu'à ce qu'une singulière histoire faite de corps traversés de sensations et de sens avortés prenne forme. On se trouve alors en présence d'une espèce de cadavre exquis, de golem ou de Frankenstein idéal : de la très fertile opposition qu'opère Bacon entre figuration et abstraction sur la toile, on a retenu, non seulement que le sens peut surgir hors de ce que Deleuze nomme les *plans de composition* ou de *consistance*, mais qu'il semble même prendre de la puissance et de la vitesse à mesure qu'il s'en éloigne – dans un grisant flirt avec le chaos.

Pour le projet chorégraphique, cette constatation mène au développement parallèle d'un grand nombre d'éléments dont on peut à loisir multiplier les possibilités et les développements dramatiques, puis à leur agencement dans une logique absolument distincte de tout déroulement linéaire. L'un des exemples de ces proliférations rhizomatiques du sens se situe encore une fois dans le tableau où la concentration très intérieure de Geneviève, posée dans une improbable station horizontale sur le tabouret, se voit petit à petit assaillie par des perturbations de plus en plus nombreuses : Alexandre et ses manipulations ; Patrick en témoin couché au sol ; d'autres interprètes s'agitant de plus en plus à la périphérie de la

scène, l'une surgissant du futon suspendu, deux autres reprenant à la verticale un travail similaire au sien – mais l'assaut le plus solide est définitivement sonore : d'abord une guitare électrique de plus en plus forte à mesure que le tableau se déroule, et soudain le texte *Bing* de Beckett, déclamé au micro par Philippe, avec une fougue à la limite de l'hystérie. L'effet recherché est bien sûr une certaine saturation – d'autant plus que se répète inlassablement dans ce texte la même trentaine de mots évoquant un corps vu ou vécu sous différents angles, sur le rythme effréné d'un commentaire sportif. Hystérie d'un texte schizo, schizophrénie d'un corps posé en équilibre, alternant entre hyperesthésie et projection hors de soi : voilà le type de catastrophes qui sévissent dans *Certaines scènes...* : parfaitement concrètes, et pourtant incongrues... Comme des chocs répétés, causant des fissures qui affaiblissent graduellement la structure du fragile édifice du sens ; celui-ci risquant toujours l'écroulement.

3.5.2 Défaire et refaire : du figuratif au *figural*

Défaire et refaire : c'est ainsi que l'on doit aborder la création pour permettre à l'œuvre en chantier de trouver son juste développement. En ce sens, Bacon appuie toute nouvelle œuvre sur des bases concrètes : portrait de pape, gros plan de la peau d'un rhinocéros, idée ou image du Sahara... Nous procédons de manière similaire, en utilisant des images de Patrick Charbonneau ou de Bacon – notamment leurs personnages assis ou de *guingois*, pour en tirer des actions simples à reproduire (s'ouvrir et se refermer, porter et être porté), mais nous trouvons également matière à création dans des sources autres, comme des extraits de textes de Beckett (notamment *Bing*, dont un extrait apparaît dans la version définitive), de Martyn Jaques (*Learned Pig*) ou de moi-même...

Bacon travaille ensuite ces matériaux pour arriver, à la fois à les *défigurer*, à les déformer, à les rompre et les fractionner jusqu'à ne plus les reconnaître, et cependant à en garder les aspects absolument essentiels à son projet : forme confuse d'une figure qui crie, texture insérée sur la partie nettoyée d'un visage, ouverture impossible d'une bouche, d'une joue. Nous suivons, encore une fois, la même route : les images cèdent la place à des séquences gestuelles (par exemple celle de Geneviève en suspension sur le tabouret-bloc de boucher, concentrée à l'articulation d'une ouverture / fermeture de zones de son propre corps), les actions simples génèrent d'autres actions parfois très éloignées (par exemple,

d'une étude élaborée à partir de postures langoureuses, nous atteindrons sur scène à la patiente élaboration d'une forêt de clous posés à la verticale, en fond de scène). Quant aux textes, ils se voient transformés, manipulés – puis, pour la plupart, éventuellement jetés, même si le travail en garde quelques traces.

C'est ensuite en éludant les constructions narratives que l'on parvient à introduire dans la matière concrète un degré d'abstraction : l'on cherche alors à en tirer une certaine pureté gestuelle, en la déracinant, si l'on veut, de son contexte, de son origine « figurative ». Paradoxalement, le problème narratif persiste, sinon se réinjecte, par les fentes mêmes de cette pureté, de ce travail formel : car il y a aussi de la signifiante dans l'articulation des dynamiques, dans la texture même du geste... de même que dans la présence par nature *expressive* du corps, préalable à toute intention. C'est ainsi que l'on aura toujours la tentation de projeter, dans une situation donnée, un sens que l'on n'a pas voulu y mettre : surgira alors d'une gestuelle énergique l'expression d'une affirmation, d'une étreinte douce et lente celle d'un désir ou d'une affection...

Pour les besoins de *Certaines scènes...*, nous tentons autant que possible d'en rester là : non pas chercher vaille que vaille le degré zéro de la narration, mais faire un croc-en-jambe à toute possibilité d'interprétation univoque et d'élaboration au-delà de cette articulation primitive : sus au second degré. Les moments se succèdent, mais chacun reste chargé de ses propres possibilités de sens, et si Philippe étreint Geneviève au tout début de la représentation, il s'agit effectivement d'un homme et d'une femme dans un rapport d'intimité ; tout comme il ne fait aucun doute que leur séparation évoque une forme toute simple de rupture. Quant au moment où Rachèle est suspendue au treuil et soulevée dans un bruit effrayant de chaînes, si une certaine *tension* est générée, cette dernière n'est chargée d'aucune *intention* de violence : simplicité de la contrainte physique. Il s'agit bel et bien d'un assemblage disparate de fragments figuratifs, articulés dans un tableau qui maintient une chronologie : d'abord ceci, ensuite cela. Pourtant, le sens ne surgit pas de cette articulation, mais bien de tout ce qui ne s'y trouve pas, et que l'on tend à y ajouter. Autrement dit, le sens doit nécessairement prendre forme, comme l'explique Deleuze, dans un « après-coup » : tout comme le peintre ne parvient à finaliser son tableau que par une « figuration retrouvée », donc préalablement (et volontairement) perdue, nous éparpillons d'abord les éléments

chorégraphiques qui nous semblent pertinents, pour patiemment reconstruire, pièce par pièce, l'œuvre chorégraphique. La même tâche incombe ensuite au spectateur, qui peut éventuellement combler un fossé, reconstituer une « ressemblance ». Qu'il passe par l'horreur, comme souvent devant une toile de Bacon, ou par le ludique, comme nous cherchons à le susciter, le spectateur devient l'artisan de l'articulation finale et personnelle de l'œuvre : il la termine, comme le préconisait Umberto Eco dans *L'œuvre ouverte* (1965).

3.5.3 « *D'alliance, uniquement d'alliance...* »

L'œuvre, au final, conserve en les liant de manière irréductible chacune de ces étapes, de la première fulgurance à sa réception par le spectateur, à tel point qu'il devient impensable de les appréhender une à la fois. Si Deleuze peut affirmer que « l'acte de peindre, c'est l'*unité* de ces traits manuels libres et de leur réaction, de leur réinjection dans l'ensemble visuel » (*LS*, 92, c'est moi qui souligne), on dira la même chose de la création chorégraphique : il y a à la source un matériel qu'il ne faut absolument pas prendre pour le sujet de l'œuvre, puisque entre les deux survient une succession vitale et nécessaire d'accidents, de transformations, de sauts analogues à ceux des messages nerveux au-dessus des fentes synaptiques, faisant rhizome (*MP*, 24). C'est ainsi que s'articule le lien, ou l'*alliance* vitale entre ce que Deleuze nomme l'« ordre figuratif » de la peinture, et le caractère *figural* de sa forme achevée :

Nous pouvons dire maintenant que l'opposition de la Figure au figuratif se fait dans un rapport intérieur très complexe, et pourtant n'est pas pratiquement compromise ni même atténuée par ce rapport. Il y a un premier figuratif, pré pictural : il est sur le tableau, et dans la tête du peintre, dans ce que le peintre veut faire, avant que le peintre commence, clichés et probabilités. Et ce premier figuratif, on ne peut pas l'éliminer complètement, on en conserve toujours quelque chose. Mais il y a un second figuratif : celui que le peintre obtient, cette fois comme résultat de la Figure, comme effet de l'acte pictural. Car la présence de la Figure est bien la restitution d'une représentation, la recreation d'une figuration [...]. (*LS*, 91-92)

On ne *revient* pas sur le rhizome : et ce n'est certainement pas lui qui est figuratif – mais il établit un lien irréversible entre deux figurations cependant irréconciliables. Dans le cas qui nous occupe, il semble bien que c'est ce lien, c'est-à-dire cette série d'*alliances*, qui génère la *figure*, et qui a, finalement, valeur d'œuvre.

CONCLUSION

Entre les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une et l'autre, ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu.

– Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, 37

Au cours de cette recherche, j'ai régulièrement été confronté à ce que Deleuze nomme la « pointe de mes connaissances », comme des mes compétences – à la fois comme chorégraphe et comme chercheur. On dit souvent que la création artistique implique nécessairement un flirt avec l'inconnu, avec le chaos – flirt qui menace sans cesse de l'intérieur la pertinence et la solidité du projet de création. Or, c'est à un appel au mouvement que tente de répondre ce mémoire – et c'est d'ailleurs tout ce que nous demandions à l'ouvrage de Deleuze : non simplement les matériaux pour construire l'œuvre, mais surtout un élan pour la porter. À cet égard, vitesse et mobilité sont mieux servies par un bagage plus léger que par un lourd appareil : « Faites la ligne, et pas le point ! » disent les auteurs de *Mille Plateaux* (36)... Mais l'effet grisant de la vitesse brouille bien souvent les repères de quiconque souscrit à cet appel.

Nous découvrons ainsi combien le système en rhizome est un principe fertile pour la création, mais comporte certains pièges : notamment celui d'un éclectisme tous azimuts, d'où risquent d'être évacuées les nécessités de rigueur et d'approfondissement de la matière que l'on rencontre. En outre, la pensée de Deleuze a, à l'instar du *corps sans organes*, certains attributs de l'œuf : notamment une *potentialité* – par définition : non encore assouvie – dans sa multiplicité. Ce n'est d'ailleurs pas pour rien que les idées de Deleuze reçoivent un si bon accueil et sont si souvent évoquées dans le milieu artistique : son écriture est captivante, enlevante... notamment parce qu'elle emprunte certains de ses moyens d'expression à l'art.

[...] La pensée et l'écriture de Deleuze manifestent une oscillation entre pratique *pop* et écriture fictionnelle : nous considérons que Deleuze est, avant tout, un écrivain de *fictions philosophiques*, et que ses outils sont la mise en récit de son discours et la constitution d'images.

Franck Leibovici (2004, 12) présente ainsi la thèse de son article sur la « *pop philosophie* », dont Deleuze se réclame. En cohérence avec l'appel qu'il lance dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Deleuze tente par de telles pratiques d'inventer de nouvelles façons de créer des concepts, comme de « croiser » concepts, fonctions et sensations... Cède-t-il alors à la facilité, ou agit-il en cohérence avec l'*expérimentation* que réclame le rhizome ? Le débat est ouvert, mais il n'y a pas lieu de prendre ici position. Il est clair, par contre, qu'à certains moments notre propre recherche s'est égarée dans les dédales de la *fiction philosophique* deleuzienne et que nous avons, pour nous en sortir, procédé via quelques raccourcis.

De cartes et de calques

En regard aux objectifs principaux de la recherche, cependant, le résultat est probant : outre certaines réserves abordées plus loin, les nombreuses questions posées en début de processus ont reçu, sinon des réponses, du moins des ouvertures pertinentes, qui dégagent pour l'avenir des pistes intéressantes. Le principe d'un développement rhizomatique s'avère effectivement utile et pertinent aux deux niveaux où nous l'avons utilisé : à la fois dans la recherche (et ce, malgré quelques errements – car le rhizome ne mesure pas tant la distance parcourue ou la justesse de ses expressions, que les possibilités mises au jour par celles-ci) et dans la structure de l'œuvre scénique.

En ce qui concerne la recherche, j'émerge de cette expérimentation beaucoup mieux armé pour définir le champ et les pistes possibles de mes projets de création. De même, ma maîtrise des outils disciplinaires propres à la danse s'en trouve à la fois raffinée et mise en perspective, dans la mesure où ces outils ont pris au fur et à mesure de la recherche leur juste place : celle d'outils, justement, dont on peut faire usage ou non, selon les besoins dictés par le projet.

Quant à l'articulation de l'œuvre en fonction d'une logique qui lui serait propre, *Certaines scènes peuvent ne pas convenir* me semble avoir atteint une telle cohérence, en

phase avec les choix que nous avons faits concernant l'usage des différents matériaux : le corps y est mis en scène comme « *matter of fact* », c'est-à-dire exposé dans la simplicité de sa rencontre avec l'environnement immédiat et avec l'autre, de même que dans son plein investissement à ses actions, au sein d'un déroulement dépouillé de caractère narratif et cependant construit sur la base d'*affects*. Il en résulte un foisonnement de matériaux capables de générer toutes sortes de *lignes de fuite*, via la matière sensible plutôt que signifiante.

Dans *Logique de la sensation*, Deleuze cherche également le moyen d'ouvrir les possibilités de réception d'une peinture trop souvent réduite à certains niveaux discursifs, à certains modes d'interprétation. Ouvrir les sens, passer par une logique de la sensation devient, pour lui comme pour Bacon, nécessaire au plein assouvissement de la peinture... tout comme, pour nous, de la danse. Non pas *contre* une autre ou d'autres logiques, mais au moins, *avant* elles : que la danse puisse alors établir son propre « plateau » et sa propre cohérence, qui seront ensuite offerts à d'autres niveaux, à une appréhension peut-être plus discursive.

Pour reprendre les termes de Deleuze et Guattari, cela signifie que la sensation doit être prise comme effectuant, plutôt qu'une représentation ou un *calque* du réel, une *cartographie*, soit une opération qui *fabrique* du réel au moment même où elle traverse les corps et déploie l'œuvre scénique :

La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. Elle peut être déchirée, renversée, s'adapter à des montages de toute nature, être mise en chantier par un individu, un groupe, une formation sociale. (*MP*, 20)

Cependant, en regard à notre objectif d'articuler le travail de création essentiellement à partir de la matière sensible, il faut reconnaître que la construction de notre proposition scénique s'est souvent appuyée sur des réseaux de *calques* – certes multiples et dynamiques, mais pas nécessairement établis sur des expérimentations originales, au sein de ce que Bernard appelle « la simple nature événementielle d'une aventure itinérante au cœur de l'expérience vécue » (2001, 71). La proportion d'emprunts, de présupposés, de transpositions littérales au sein de la recherche a ainsi parfois limité les occasions d'approfondir ces expérimentations.

Ces raccourcis, nous les avons empruntés en ce qui concerne l'usage de certains concepts principaux : notamment le *rythme*, le *corps sans organes* et l'*athlétisme*. Nous avons consacré beaucoup d'énergie à faire de simples illustrations de ces « images de la pensée », alors même que leur plus grande pertinence se trouvait au-delà de l'image, dans la pensée même qu'elle image : ainsi, le *rythme* deleuzien est une force qui déterritorialise, il est le principe même de la mise en danger et, dans cette optique, appelle à toutes sortes de *déroutes* – non seulement narratives, celles-là ont été richement mises à profit dans notre processus – mais également à tous les niveaux de l'œuvre : traitements du corps (par le *corps sans organes* et l'*athlétisme*, par exemple), rapports entre les individus, usage des accessoires et des aspects techniques du spectacle, tels la musique et l'éclairage. En revenant sur la fin du processus, où il s'agissait d'articuler la trame de l'œuvre à partir des différents fragments chorégraphiques, je constate que j'ai manqué de moyens pour mettre ces *déroutes* en œuvre. C'est un aspect du rhizome qui demande une précision et une rigueur d'autant plus grandes qu'il manque, par définition, de prescriptions claires : la *déterritorialisation* implique en effet que l'on déracine notre travail, pour le mettre à l'épreuve dans un cadre étranger. Et c'est finalement là le principal danger qui guette le chorégraphe avide de se frotter à des enjeux philosophiques. Comme le souligne Michel Bernard en conclusion de *Danseurs et philosophes...* :

[...] Si un dialogue ou un échange légitime et fécond peut s'instaurer entre le danseur et le philosophe, c'est non au niveau de leurs productions respectives toutes faites, soit des spectacles créés, soit des systèmes constitués, mais à celui de leurs processus générateurs spécifiques et de leurs racines corporelles communes. (Texte non publié)

Cette remarque de Bernard réagit à la tendance qu'il observe, chez certains chorégraphes, à recourir à « la facilité trompeuse d'emprunter et d'importer des concepts philosophiques tout faits », plutôt que « d'établir des questionnements » et « d'esquisser des réponses » propres à sa pratique. Le cas de *Certaines scènes...* se place, tout compte fait, à cheval entre les deux postures, puisque nous avons moins « illustré » les principes deleuziens que manipulé et utilisé leurs miroirs chez Bacon, chez Beckett, dans le travail de Patrick Charbonneau ou ma propre pratique créative, qu'elle soit écrite ou chorégraphique.

Dans un autre ordre d'idée, la nature même du projet réclamait une mise à l'épreuve de ces dynamiques dans une œuvre scénique, mais également une réflexion critique de

l'appropriation interdisciplinaire qui s'y articule. De cette double exigence est issue une création réfléchie et prudente, dans son exploration de la sensation : elle incarne le curieux paradoxe (un de plus...) de constituer une œuvre très cérébrale, par ailleurs construite à partir d'un matériau particulièrement insaisissable... Bacon serait sans doute très critique : « elle passe par le cerveau » et « rate la sensation » (*LS*, 102) dit-il de la peinture abstraite, et cette critique pourrait dans une certaine mesure être adressée à *Certaines scènes...* Deleuze, du moins je l'espère, pourrait être moins catégorique : car au-delà du travail sensible, s'est aussi effectuée une exploration autour du *concept* de sensation, particulièrement en danse. Qui plus est, l'idée d'un débordement de la sensation que défend Deleuze n'est pas nécessairement excessive : ce qu'il admire chez Bacon tient d'ailleurs à l'étonnante mesure dont il fait preuve dans le déploiement des forces sur la toile, qui en assure la justesse. Et l'on peut aussi en référer à l'appel à la prudence lancé dans « Comment se faire un corps sans organes ? » : « Avez-vous mis assez de prudence ? Non pas la sagesse, mais la prudence comme dose, comme règle immanente à l'expérimentation : injections de prudence. » (*MP*, 187)

Terminons enfin sur un thème qui n'apparaissait pas clairement dans le projet au départ, mais qui s'avère incontournable pour en comprendre le résultat : celui des « rencontres ». Tout *devenir* engendre une rencontre, même si celle-ci ne se traduit pas dans un « corps à corps » concret, et il s'agit certainement d'une pratique favorisée par le philosophe, comme le souligne Sauvagnargues (2005, 264) :

« La pratique de la coécriture change dans les faits le régime de la pensée en portant Deleuze d'un multiple seulement idéal vers une multiplicité concrète. Elle ne transforme pas seulement la pratique philosophique, mais ouvre également chaque concept sur un agencement concret, sur un réseau de régimes sémiotiques incluant des pratiques, des pouvoirs, des sensations dans une logique rhizomatique. Le tournant principal de l'œuvre de Deleuze réside en ce passage de l'architectonique à la pragmatique. »

Ce qui s'avère réellement intéressant en regard à notre projet dans cette constatation, c'est justement ce dernier passage, qui va d'une fabrique théorique à une expérimentation pragmatique : en pleine cohérence avec le principe du rhizome, Deleuze s'efforce de mettre à l'épreuve les théories qu'il met de l'avant – *puissant constamment pour cela dans un échange direct et concret* : en coécriture avec Guattari, bien sûr, de même qu'avec d'autres auteurs, mais également dans l'analyse des œuvres d'artistes dont les sensibilités, les projets, les

champs de réalisation résonnent avec les siens : efficace rhizome qui effectue de véritables *devenirs* entre philosophie et art. Or, s'il s'agit d'une proposition assez singulière en philosophie, une telle ouverture à la collaboration dans le processus de création chorégraphique est bien plus courante, voire nécessaire. La danse est un art de l'échange, à plus forte raison la danse contemporaine dans la forme éclatée qu'on lui connaît aujourd'hui. *Certaines scènes peuvent ne pas convenir* ne fait donc pas exception par cette esthétique entre rencontres et décalages, se glissant plutôt, pour citer une dernière fois Anne Sauvagnargues (2005, 267), au cœur d'une discipline de plus en plus branchée sur les « *devenirs actuels* » des sociétés dans lesquelles elle s'inscrit.

APPENDICES

I *L'équipe de Certaines scènes peuvent ne pas convenir*

Chorégraphie

Nicolas Filion

Assistance à la création

Patrick Charbonneau

Musique

Philippe Lonergan
The Tiger Lillies – Learned Pig

Textes

Samuel Beckett – Bing
Nicolas Filion

Scénographie

Patrick Charbonneau
Nicolas Filion

Costumes, direction de production et direction d'interprétation

Karine Desrochers

Interprétation et participation à la création

Patrick Charbonneau
Alexandre Dubois
Catherina Fariña
Rachèle Gemme
Philippe Lonergan
Geneviève Rouillard
Ashlea Watkin

Lumière et direction technique

Karine-Audrey Dubois-Pelletier
Sylvie Nobert

Certaines scènes peuvent ne pas convenir était présenté à la Piscine-Théâtre du Département de danse de l'UQAM, du 30 janvier au 2 février 2008, à 18h30.

II Affiche de *Certaines scènes peuvent ne pas convenir*

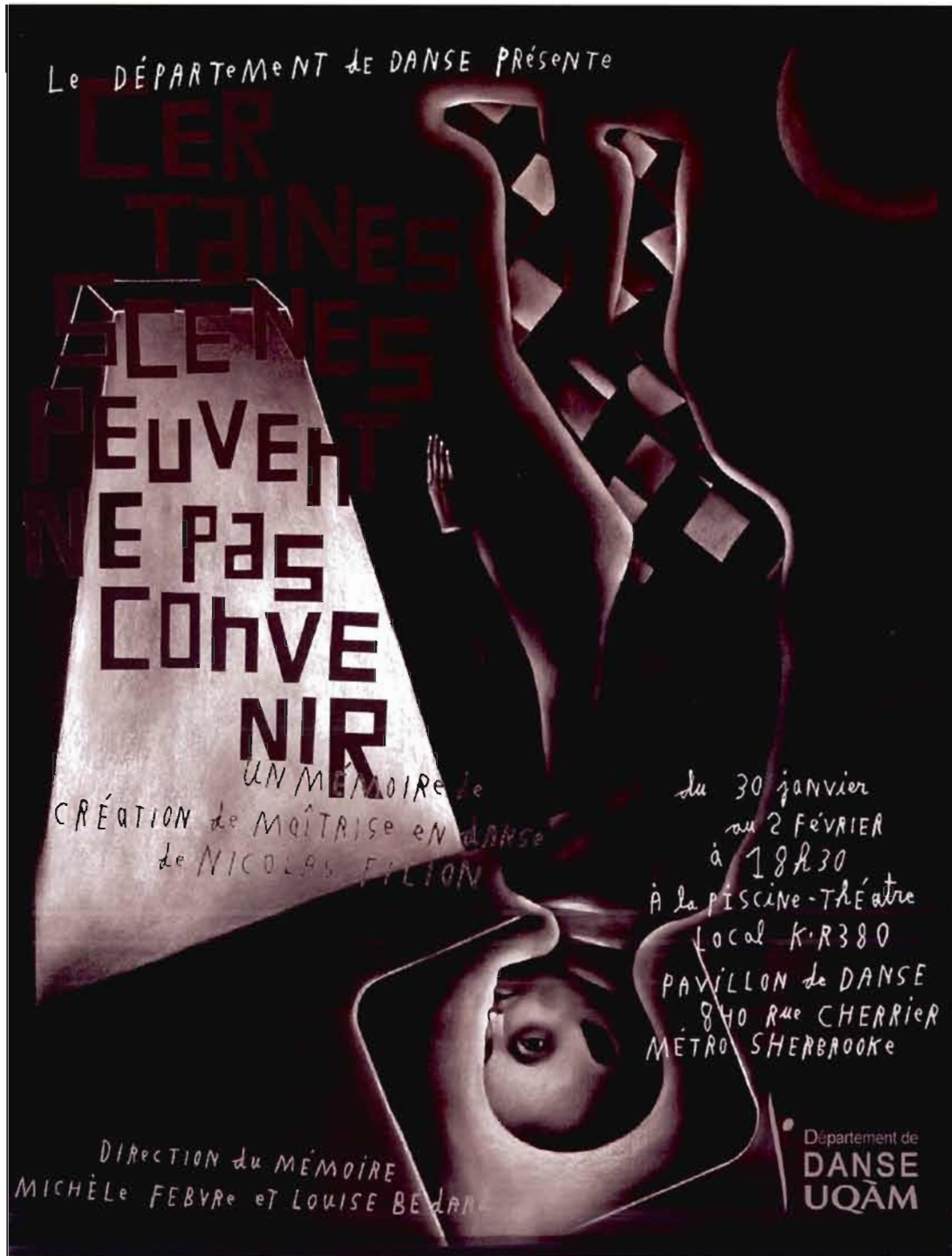


Illustration de Patrick Charbonneau

III Photographies de *Certaines scènes peuvent ne pas convenir*



Sur la photo : Alexandre Dubois, Ashlea Watkin, Patrick Charbonneau, Geneviève Rouillard



Sur la photo : Geneviève Rouillard, Ashlea Watkin



Sur la photo : Geneviève Rouillard, Alexandre Dubois, Patrick Charbonneau



Sur la photo : Philippe Lonergan, Alexandre Dubois, Ashlea Watkin, Rachèle Gemme

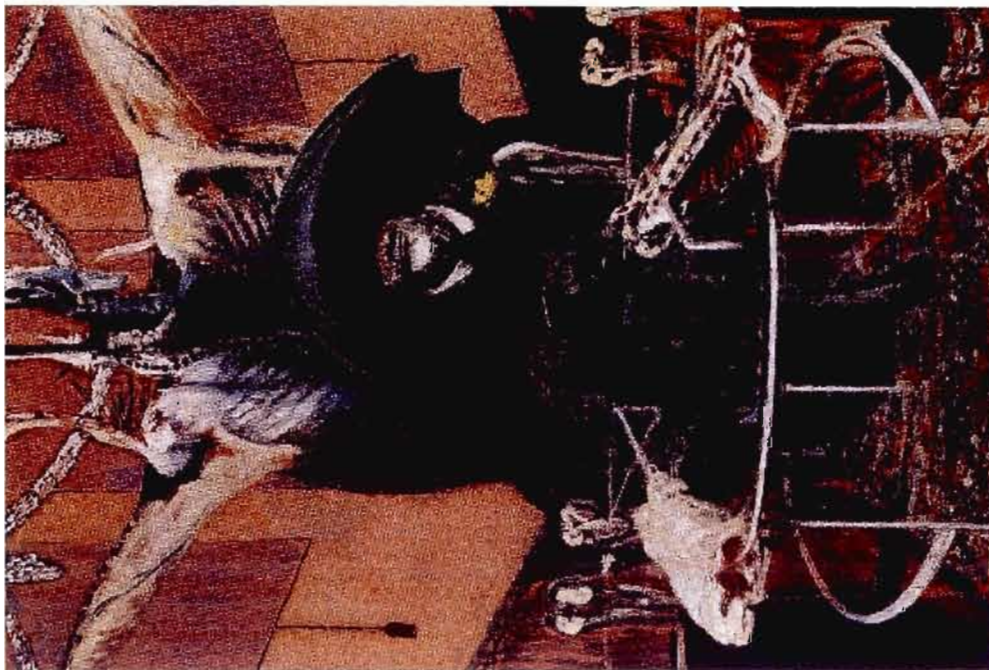
Photographies de Martin Vigneault

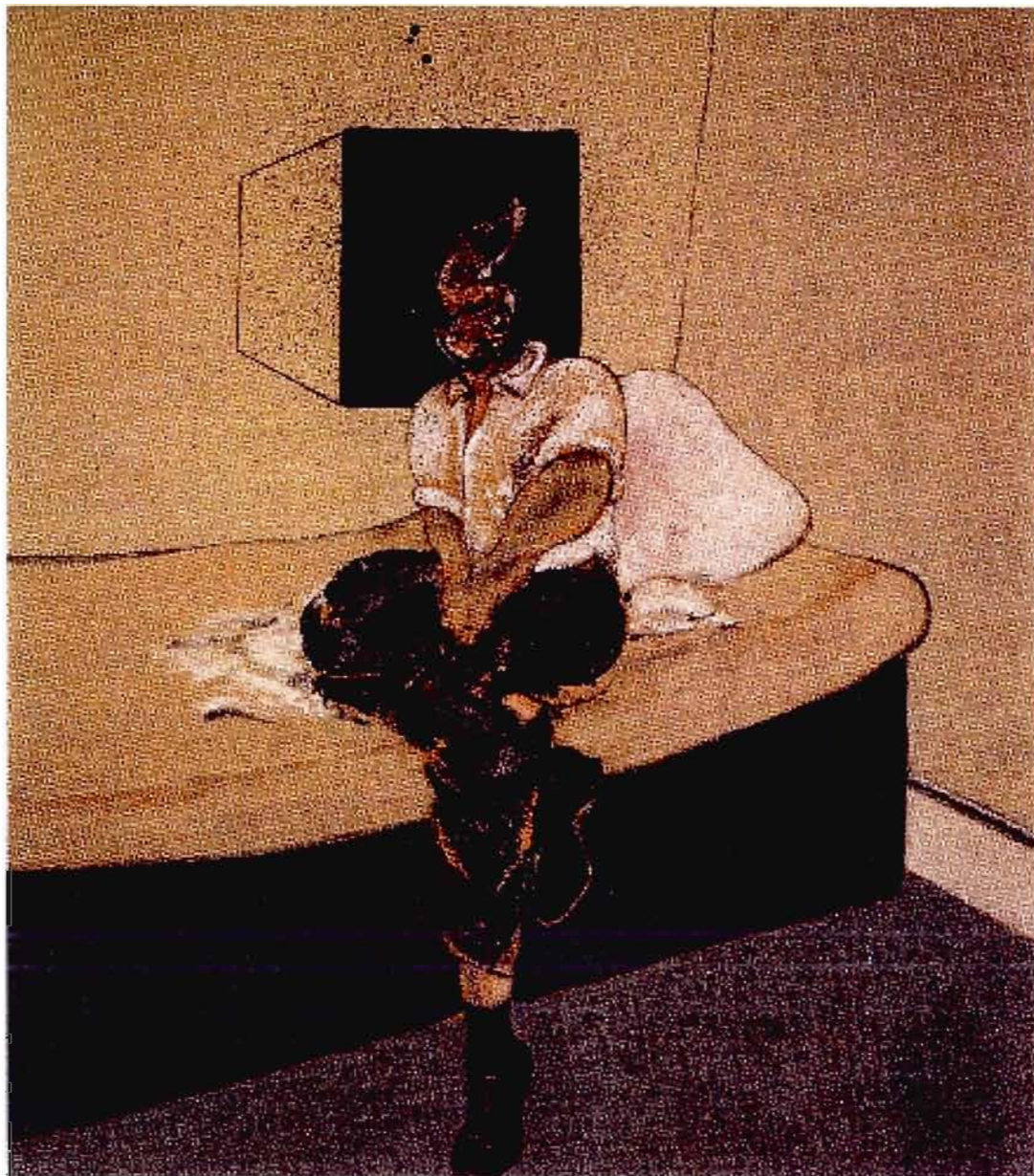
IV Tableaux de Francis Bacon



Femme allongée, 1961
Huile et collage sur toile,
Londres, Tate Gallery

Peinture 1946, 1946
Huile et pastel sur toile de lin,
New York, The Museum of Modern Art





Étude pour un autoportrait, 1964
Huile sur toile,
Londres, Richard Nagy Fine Art

RÉFÉRENCES

- Bazin, A. (1962) *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf.
- Bernard, M. (2001) *De la création chorégraphique*, Paris, Centre national de la danse.
- _____ (texte non publié) *Danseurs et philosophes ou les malentendus d'une double attente*, 9 p.
- Blanchot, M. (1949) *La part du feu*, Paris, Gallimard.
- Brito, V. (2004) « Quel rôle les arts jouent-ils chez Deleuze ? », *Revue d'esthétique*, n° 45 : « Ce que l'art fait à la philosophie. Le cas Deleuze », 79-86.
- Deleuze, G. (2003) *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Éditions de Minuit.
- _____ (2002) *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil.
- _____ (1985) *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit.
- _____ (1983) *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit.
- _____ (1975) *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1998) *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit.
- _____ (1980) *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit.
- Eco, U. (1969) *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil.
- Ficacci, L. (2005) *Bacon*, Köln, Taschen.
- Guilmette, A. (1984) *Deleuze et la modernité*, Trois-Rivières, Éditions du Zéphyr.
- Lancri, J. (2006) « Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi », *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 9-20.
- Lawrence, D. H. (1969) *Eros et les chiens*, Paris, Bourgois.
- Leibovici, F. (2004) « Qu'est-ce que la *pop* philosophie ? », *Revue d'esthétique*, n° 45 : « Ce que l'art fait à la philosophie. Le cas Deleuze », 11-20.
- Lyotard, J.-F. (1971) *Discours, figure*, Paris, Klincksieck.

Rouleau, A. S. (2007) *Passages. L'orchestration des solitudes ou la scène composée par le rythme*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.

Sauvagnargues, A. (2005) *Deleuze et l'art*, Paris, Presses Universitaires de France.

Sylvester, D. (2005) *Entretiens avec Francis Bacon*, Milan, Skira.

Valéry, P. (1960) *L'Âme et la danse*, in *Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard.

_____ (1957) *Philosophie de la danse*, in *Œuvres*, tome I, Paris, Gallimard.

Zourabichvili, F. (2003) *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses.