

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ÉPISTÉMOLOGIE D'UN CHAMP CHORÉGRAPHIQUE EN DILATATION :  
THÉORIE ET PRATIQUE

THÈSE  
PRÉSENTÉE  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR  
CATHERINE LAVOIE-MARCUS

MARS 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse 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.10-2015). 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 remerciements vont tout d'abord à mes camarades dont la pensée m'émerveille, me tourmente, et à qui je dois l'envie de ce dépassement : Priscilla, Michel, Gabrielle, Marie-Christine, Mathieu, Clément, Édith, Anne, Emmanuelle, Mylène, Maude, Suzanne, Vincent, Kelly, Luca, Marie Claire, Ariane, Laurent et bien d'autres. Merci aux chorégraphes de 8 DAYS à qui je dois la certitude que l'espoir est un travail qui se fait à plusieurs. Je remercie ma direction de recherche qui m'a aidée à mettre cette thèse sur des rails solides : Jean-Philippe Uzel (UQAM) et Alanna Thain (McGill), qui ont veillé patiemment à sa liberté autant qu'à sa rigueur, qui m'ont insufflé l'envie de mener à bien ce travail, mais également de poursuivre au-delà, dans une vie intellectuelle où il et elle demeureront, à mes yeux, de puissants phares. Je remercie ces personnes indispensables qui m'ont aidée à peaufiner ce texte pendant de longues heures : Lisa Lavoie, Jean-Claude Marcus et Émilie Cardu-Beauquier.

Je remercie les artistes et les chercheuses et chercheurs qui ont participé aux *Anarchives de la danse* et qui lui ont donné forme : Marie Claire Forté, Andrew Turner, Georges-Nicolas Tremblay, Audrée Juteau, Laurence Dufour, Julie Gouju, Calixto Neto, Bruno Freire, Jean-François Blouin, Gabrielle Larocque, Ji-Yoon Han et Michel F. Côté. Je remercie aussi celles et ceux qui en ont permis l'apparition et la circulation au grand jour : Anne-Marie St-Jean Aubre, Loïc Touzé, Alain Michard, Anne Kerzerho et Mark Lanctôt. Finalement, je remercie le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC) et le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) qui ont tour à tour contribué à financer les recherches menant à cette thèse.

Merci à Solange et Véronique, mes anges gardiens.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES .....	vi
RÉSUMÉ.....	x
INTRODUCTION .....	1
Terrassement de la chorégraphie.....	2
Anatomie d'une contre-méthode.....	4
Épanouissement du champ chorégraphique.....	6
Le recours à l'épistémologie complexe.....	9
Connaître par la contre-méthode.....	12
Travailler sans recul .....	14
Connaître la chorégraphie <i>dans</i> son mouvement.....	18
Les <i>Anarchives de la danse</i> .....	21
Désamalgamer la pensée .....	24
CHAPITRE I LA CHORÉGRAPHIE AU THÉÂTRE DES PROCÉDURES ET DES INTERPRÉTATIONS : PERSPECTIVE GÉNÉALOGIQUE .....	25
1.1 Le double tranchant chorégraphique .....	27
1.2 Surpuissance de la perspective historique.....	29
1.3 Double tranchant : la graphie comme dispositif de reconnaissance et d'alignement .....	30
1.4 La chorégraphie comme art de décrire la danse .....	34
1.5 Organiser les connaissances .....	38
1.6 La <i>bonne</i> chorégraphie pour faire progresser la danse .....	40
1.7 Chorégrapheur pour analyser la danse.....	44
1.8 La chorégraphie pour faire œuvre de danse .....	46
1.9 Désaliéner la danse par la chorégraphie.....	51
1.10 La chorégraphie pour faire danser au lendemain de la terreur.....	55

1.11 La chorégraphie pour abstraire la danse .....	58
1.12 Chorégrapheur moins, danser plus .....	62
1.13 La chorégraphie n'existe pas et vous n'êtes pas chorégraphes .....	66
1.14 Conclusion.....	69
<b>CHAPITRE II MÉTHODES ET ANTI-MÉTHODES, SAVOIRS ET CONTRE-SAVOIRS.....</b>	<b>71</b>
2.1 Questionner la méthode .....	72
2.2 Occuper la méthode .....	75
2.3 Avancer dans l'obscurité.....	77
2.4 Anarchisme méthodologique : récalcitrance et contre-pouvoir .....	80
2.5 <i>A priori</i> , tout est bon.....	83
2.6 Vers une sensibilité chorégraphique.....	86
2.7 L'accomplissement de l'inachèvement.....	91
2.8 La non-innocence des connaissances « par défaut » .....	94
2.9 L'épistémologie complexe comme jeu de ficelle.....	97
2.10 Conclusion.....	99
<b>CHAPITRE III DILATER LA CHORÉGRAPHIE POUR LIBÉRER L'INTELLIGENCE .....</b>	<b>102</b>
3.1 Egalité de l'intelligence, spécificité des savoirs.....	106
3.2 Le régime post-conceptuel de la chorégraphie dilatée .....	107
3.3 La problématisation du savoir face à la représentation de l'ignorance .....	108
3.4 Préserver la spécificité des savoirs .....	112
3.5 Altérité signifiante .....	114
3.6 Savoirs de la vie altérée .....	121
3.7 Co-création de savoir et d'espoir.....	125
3.8 Redistribuer les savoirs autour de la table .....	127
3.9 Le logos au large de la -logie .....	129
3.10 La vérité à crédit? .....	132

3.11 Vers une libre appropriation.....	134
3.12 Conclusion : la graphie comme littérature .....	135
CHAPITRE IV LES ANARCHIVES DE LA DANSE .....	136
4.1 Pour une théorie enracinée .....	139
4.2 Indistinction des fonctions .....	141
4.3 Historique et étapes de création.....	143
4.4 Les <i>Anarchives de la danse</i> en galerie.....	149
4.5 Les <i>Anarchives</i> à l'épreuve d'une écologie de l'attention .....	153
4.6 La danse à l'épreuve de la fabulation : épistémologie de l'opacité.....	158
4.7 De l'inactuel à l'intempestif.....	164
4.8 Conclusion.....	170
CONCLUSION LA CHORÉGRAPHIE AU COUTEAU SUISSE.....	171
La connaissance comme trajectoire.....	173
Ressac de la critique .....	174
Leçon de pédagogie radicale.....	179
Philosopher sans allégeance.....	181
Vers une épistémologie féministe de la chorégraphie.....	184
ANNEXE A IMAGES ET PHOTOGRAPHIES.....	187
LISTE DES RÉFÉRENCES .....	210

## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1. Exemple de l'orchésographie d'une sarabande par Toineau Arbeau. Image tirée du livre Arbeau, T. (2013). <i>Orchésographie. Méthode et théorie en forme de discours et tablature</i> (dir. J. Tabourot). Villiers-Cotterêts : Ressouvenances. (Original publié en 1596).....	187
2. Table des pas de bourrée. Dans Feuillet, R. A. (1979). <i>Chorégraphie ou l'art d'écrire la danse</i> . New York : Georg Olms Verlan. (Original publié en 1700) .....	188
3. Division du mouvement en quatre principaux traits : le flux, la force, le temps et l'espace. Dans Longstaff, J. S. (2011). <i>Rudolf Laban's (1926) Choreographie - Origins of a Conception of Body-Space</i> .....	189
4. Les « gammes » de Laban qui montrent les signes d'espace et d'effort. Dans Longstaff, J. S. (2011). <i>Rudolf Laban's (1926) Choreographie - Origins of a Conception of Body-Space</i> .....	190
5. Notation Laban de la pièce <i>Der Titan</i> (1928). Source CND : <a href="http://ressources-cndc.com/titan-wu/reprise-dune-notation-der-titan/">http://ressources-cndc.com/titan-wu/reprise-dune-notation-der-titan/</a> .....	191
6. Collage à partir de photographies d'archives imprimées, découpées à la main et recollées sur une feuille 8 1/2 X 11, puis rephotographié. Premier de la série anarchivistique qui montre l'apparition disproportionnée du danseur Louis Robitaille dans l'œuvre <i>Body Remix</i> de Marie Chouinard. Jamais été exposé publiquement. Montréal, 2015. ....	192
7. Collage à partir de photographies d'archives imprimées, découpées à la main et recollées sur une feuille 8 1/2 X 11, puis rephotographié. Collision d'œuvres de Daniel Léveillé et de Paul-André Fortier. Le rapprochement des images souligne la proximité	

	formelle dans le travail angulaire. Jamais été exposé publiquement. Montréal, 2015. ....	193
8.	<i>Anarchives de la danse</i> . Jeu de gravité. Sur la photo, Brice Noeser, Audrée Juteau, Andrew Turner, Catherine Lavoie-Marcus. Photographie : Gabrielle Larocque. Montréal, Fonderie Darling, juin 2016. ....	194
9.	<i>Anarchives de la danse</i> . Corps tronqués et rapiécés. Sur la photo : Brice Noeser. Photographie : Gabrielle Larocque. Montréal, Fonderie Darling, juin 2016. ....	194
10.	<i>Anarchives de la danse</i> . Jeu de perspective. Sur la photo : Audrée Juteau et Brice Noeser. Photographie : Gabrielle Larocque. Montréal, Fonderie Darling, juin 2016. ....	195
11.	<i>Anarchives de la danse</i> . Collage à partir de photographies d'archives imprimées, découpées à la main et recollées sur une feuille 8 1/2 X 11, puis rephotographié. Montréal, février 2016. ....	195
12.	<i>Anarchives de la danse</i> . Réinterprétation trafiquée du collage de la figure 11. Sur la photo : Marie Claire Forté, George-Nicolas Tremblay, Andrew Turner. Photographie : Catherine Lavoie-Marcus. Montréal, Fonderie Darling, 2016.....	196
13.	<i>Anarchives de la danse</i> . Superposition « rythmique » du collage et de son interprétation. ....	197
14.	<i>Anarchives de la danse</i> . Jeu d'accumulation-distorsion : La rangée du haut montre le collage original, la rangée du milieu, son interprétation, et finalement la rangée du bas montre l'agencement (en superposition légèrement décalée) des deux premières images, créant un rythme formel. Photographie : Laurent Atlan. La Friche la Belle de Mai, Marseille, août 2016.....	198
15.	<i>Anarchives de la danse</i> . Session de collage au Centre chorégraphique Honolulu à l'invitation de Loïc Touzé. Nantes, 2015. ....	199
16.	<i>Anarchives de la danse</i> . Session de collage au Musée de la danse en compagnie des participant·e·s de l'atelier <i>Gift</i> . Rennes, 2015. ....	200

17.	<i>Anarchives de la danse</i> . Préparation à l'interprétation des collages, en compagnie des participant·e·s de l'atelier <i>Gift</i> . Musée de la danse, Rennes 2015. ....	201
18.	<i>Anarchives de la danse</i> . Interprétation d'un collage en compagnie des participant·e·s de l'atelier <i>Gift</i> . Musée de la danse, Rennes 2015. ....	202
19.	<i>Anarchives de la danse</i> . Image montrant la disposition des collages au mur. Sur la photo, de gauche à droite : Gabrielle Larocque et Michèle Febvre.....	203
20.	<i>Anarchives de la danse</i> . Disposition de l'espace chorégraphique : les photocopies d'images d'archives sont disposées au sol, désorganisées. Les tables de collages sont réparties de part et d'autre de l'espace. Un petit carré blanc accueille les moments performatifs. Montréal, Fonderie Darling, juin 2016. ....	204
21.	<i>Anarchives de la danse</i> . Table de collage. Photographie : Jean-Christophe Lett. Friche la Belle de Mai, Marseille, 2016.....	205
22.	<i>Anarchives de la danse</i> . La rangée du haut montre la série de collages réalisée à La Friche la Belle de Mai en amont de l'exposition et accrochée de manière permanente tout au long de celle-ci. Exposition <i>Interprétations à l'œuvre</i> , Friche la Belle de Mai, Marseille, 2016.....	206
23.	<i>Anarchives de la danse</i> . Collage réalisé avec des archives françaises (œuvre de Carlotta Ikeda visitée par les effeuilleuses de Moulin Rouge). Exposition <i>Interprétations à l'œuvre</i> , Friche la Belle de Mai, Marseille, 2016.....	207
24.	<i>Anarchives de la danse</i> . Interprétation d'un collage. Dans la photographie : Calixto Neto, Bruno Freire, Catherine Lavoie-Marcus, Julie Gouju et un membre du public. Photographie : Jean-Christophe Lett. Exposition <i>Interprétations à l'œuvre</i> , Friche la Belle de Mai, Marseille, 2016. ....	207
25.	<i>Anarchives de la danse</i> . Jeu de perspective. Sur la photo : Calixto Neto, Bruno Freire et Catherine Lavoie-Marcus. Photographie : Jean-Christophe Lett. Exposition <i>Interprétations à l'œuvre</i> , Friche la Belle de Mai, Marseille, 2016. ....	208

26. *Anarchives de la danse*. Participation du public. Sur la photo : George-Nicolas Tremblay, Laurence Dufour, Brice Noeser, Catherine Lavoie-Marcus, Andrew Turner et membres du public. Photographie : Gabrielle Larocque. Montréal, Fonderie Darling, juin 2016. .... 209
27. *Anarchives de la danse*. Vue partielle de l'espace chorégraphique, incluant le public. L'espace d'interprétation est délimité par des vêtements qui sont utilisés pendant la performance. Photographie : Jean-Christophe Lett. Exposition *Interprétations à l'œuvre*, Friche la Belle de Mai, Marseille, août 2016..... 209

## RÉSUMÉ

La thèse propose d'observer le mouvement de « dilatation » du champ chorégraphique et d'en évaluer les incidences à la fois sur la pensée et sur les pratiques artistiques actuelles. Cette dilatation désigne non seulement la capacité de la chorégraphie d'affecter des réalités hors des limites strictes de la danse, mais également de susciter de nouvelles occasions d'amplification, de circulation et de partage des savoirs *sur* le corps *par* le corps. L'argument central de la thèse est que la chorégraphie, dans son mode dilaté, est un procédé scripturaire paradoxal qui aménage des zones de restrictions pour ouvrir des zones d'amplification : elle établit des contre-méthodes qui déjouent sa propre tendance à devenir un dispositif de capture des corps et de ses savoirs. Agissant par la négative, elle aménage des voies de contournement émancipatrices : lucidité dans le non-savoir, non-achèvement des définitions, apprentissage par la vulnérabilité, puissance collective par la voie de l'ignorance individuelle. Ainsi, au fil de la thèse, la chorégraphie vient ébranler la zone d'affectation politique de l'épistémologie. En dénouant la dyade savoir-pouvoir par des transformations libératrices opérant dans les relations incorporées, les pratiques et discours présentés dans la thèse montrent la nécessité d'une dilatation de l'épistémologie elle-même, de manière à ce qu'elle embrasse les savoirs processuels, les savoirs situés et la sensibilité. La théorie reste en tout temps enracinée dans les discours et pratiques des artistes. À cet égard, ma propre création chorégraphique, intitulée *Les Anarchives de la danse* (2014-2016), est le lieu où elle culmine et se complexifie.

**MOTS-CLÉS :** chorégraphie, épistémologie, danse, Anarchives, contre-méthode, généalogie, dilatation, pragmatisme spéculatif, savoirs situés.

## INTRODUCTION

Depuis le début des années 2010, l'attention de certain·e·s chorégraphes, théoriciennes et théoriciens des arts de la scène se tourne vers une « chorégraphie comme pratique étendue » ([choreographyasexpandedpractice.wordpress.com](http://choreographyasexpandedpractice.wordpress.com))<sup>1</sup>. Ce libellé intrigant cherche à nommer le potentiel de la chorégraphie à s'étendre au-delà de son centre habituel, la danse, pour s'appliquer à des sphères nouvelles, dont le monde social, informatique, animal ou autre. Je me suis trouvée très spontanément interpellée par une telle proposition à la fois analytique et pragmatique, stimulée par la possibilité de voir mon art influencer sur des sphères inattendues où la question esthétique ne tient plus le haut du pavé, mais cède la place à une politique des relations avec d'autres réalités ou d'autres modes d'existences. Mon intuition était que le mouvement d'expansion de la chorégraphie, au-delà des énigmes disciplinaires qu'il suscitait, avait une tâche spécifique ; celle de *restreindre l'endiguement* du savoir et du sensible, d'empêcher la réduction de l'univers cinétique imposée par la modernité capitaliste et de préserver la singularité des mouvements et des savoirs sur ceux-ci. J'ai immédiatement voulu mettre cette proposition complexe à l'épreuve au moyen d'une étude théorique et pratique. Cette thèse rend compte de l'aventure transformatrice de plusieurs années que cette impulsion initiale a suscitée.

---

<sup>1</sup> Ont participé à ce colloque, organisé par Márten Spångberg : Bojana Cvejic, Dorothea von Hantelmann, Graham Harman, Ana Janevski, Andre Lepecki, Xavier Le Roy, Maria Lind, Isabel de Naverán, Luciana Parisi, Goran Sergej Pristas, Márten Spångberg, Francisco Tirado, Christophe Wavelet et d'autres.

## Terrassement de la chorégraphie

Le basculement ci-nommé était le signe, pour plusieurs, d'une véritable « révolution chorégraphique<sup>2</sup> ». Si le terme « révolution » est chargé d'une velléité de faire histoire se surimposant au contenu qu'il affecte, je crois néanmoins qu'un ébranlement radical a bel et bien lieu. J'approcherai quant à moi cette transformation en parlant de *terrassement* de la discipline, dans le double sens de « mettre à terre » (ébranler le socle) et « mettre à niveau » (recalibrer les perspectives). Après une décennie de réflexions, le terrassement conceptuel de la chorégraphie n'est pas arrivé à son point d'orgue, mais son territoire d'action est continuellement modifié. Empiriquement, il assigne une double tâche aux communautés qui y réfléchissent, formées d'artistes et de théoriciens et théoriciennes, dont je fais partie : se débarrasser du socle ancien et poser les pierres d'un nouveau soubassement, selon un agencement qui s'effectue par tâtonnement et sur une surface dont l'étendue échappe encore à la majorité d'entre nous. Mais puisque nous ne savons toujours pas exactement ce dont ce changement est le nom, ni tout à fait les possibilités qu'il offre, l'intrigue est irrésistible et appelle à s'y attarder. Cela nécessite, à mon avis, de pénétrer simultanément deux registres de recherche en répondant à une question à double face : qu'est-ce qui a rendu possible ce terrassement et qu'est-ce que ce terrassement rend possible? La recherche-crédation s'impose à la confluence des registres théoriques et pratiques, pour ne pas faire fi de la pensée complexe que la question provoque; elle doit tenir au creux d'une même main les *conditions d'émergence* et les *possibilités en émergence*. Le doctorat a été, pour moi, l'aventure de cette pensée complexe qui s'est prolongée en se tournant sur elle-même pendant plusieurs années. Ma propre pratique est devenue le lieu central d'où observer — ou était-il question de rudoyer? — les intuitions et découvertes qui

---

<sup>2</sup> Cet argument est notamment amené en 2012 par les artistes et théoriciens Mårten Spångberg, Bojana Cvejić et Xavier Le Roy dans la présentation du colloque *Choreography as Expanded Practice*, voir site cité plus haut dans le texte.

habitaient cette question. Espace d'expérimentation devenue clé de voûte des recherches, ma création *Les Anarchives de la danse* occupe l'espace ultime de la thèse (chapitre 4). On y voit la matière accumulée dans les chapitres précédents remonter en se précisant, comme distillée à travers l'alambic de la thèse. Or, on constate simultanément que la création est le lieu où les réflexions se sont complexifiées : si les réflexions qui précèdent les *Anarchives* leur ont offert une densité conceptuelle, elles ont, à leur tour et dans un ressac, densifié les problématiques plutôt que de les résoudre. Elles ont créé un édifice de plus en plus riche en interliaisons. La thèse elle-même, dans cet horizon de pensée, est en même temps un retour sur mes pas *et* une enjambée. L'écriture, pour moi, a une double fonction analytique et prospective : elle dispose et ordonne autant qu'elle perturbe et motorise.

Il suffit d'entrevoir l'abondance d'intrigues que suscite la question inaugurale énoncée ci-haut, concernant le terrassement de la chorégraphie, pour comprendre la nécessité d'une thèse pour y répondre : à quel(s) bouleversement(s) avons-nous affaire?; doi(ven)t-il(s) être trouvé(s) dans une force immanente à la chorégraphie qui la propulserait vers d'autres sphères ou alors faut-il le(s) rechercher dans une force extérieure qui pousserait la chorégraphie hors d'elle-même?; d'où proviennent ces *occasions* de décentrement conceptuel que saisit la chorégraphie?; ce décentrement ne provoque-t-il pas un brouillage au point qu'il est impossible de savoir, dans tel ou tel contexte, si nous avons véritablement affaire à de la chorégraphie? En effet, à quoi reconnaît-on la chorégraphie aujourd'hui, alors qu'elle est soumise à des attentes contradictoires, qu'il n'est plus possible de la rattacher à une fonction spécifique et qu'elle ploie sous les définitions équivoques? Cette indétermination semble s'être confondue avec son état général, la laissant au stade d'une intrigue dont la densité ne semble que s'épaissir de jour en jour.

Ma thèse aspire à répondre à mon sentiment fidèle, pour ne pas dire tenace, qu'il y a dans cet état d'incertitude une occasion à saisir, que l'état flottant dans lequel la chorégraphie se trouve aujourd'hui pose un défi de taille à la connaissance, bien davantage que son repli stratégique en lieux sûrs, dans une retraite définitionnelle. J'ai donc choisi d'aborder cette intrigue sous l'angle de l'épistémologie, cherchant d'abord à saisir puis à décortiquer la connaissance que nous en avons et les connaissances qui résultent de son mode dilaté, et, finalement, la connaissance de l'épistémologie elle-même, invoquant à dessein la possibilité d'un déplacement philosophique, aussi aventureux fut-il, offert par le terrassement du chorégraphique.

#### Anatomie d'une contre-méthode

C'est au pouvoir de la chorégraphie que cette thèse se mesure : elle y est présentée comme une pratique qui conduit l'épistémologie à son seuil, vers ses zones de risques ou de retournement, si bien que la question du « connaître » est sans cesse forcée d'interroger ses propres conditions de possibilités et limites; que nous est-il *permis* de connaître? D'où vient ce pouvoir qu'a la chorégraphie de susciter ces interrogations philosophiques? C'est là l'intérêt de la recherche : démystifier la dynamique complexe qui lui confère cette incroyable fécondité. Nous verrons, entre autres, que la chorégraphie offre un accès privilégié à la question des savoirs incorporés — leurs enjeux éthiques, affectifs et esthétiques intervenant à l'unisson — en pratiquant la mise en *relation* des corps dans le temps et dans l'espace (avec les infinies variations que ces termes convoquent). Or, dire ceci n'explique pas forcément le seuil épistémologique évoqué plus haut. Celui-ci se dessine lorsque cette mise en relation est informée d'une disposition fondamentale que je nomme le travail de la *négativité prolifique*, un mode de résistance autoréflexif qui bloque tout « contrôle non contrôlé sur le savoir », expression attribuable à Edgar Morin qui ponctue la thèse sans relâche

(1986, p. 23). Cette négativité, que je m'emploierai à analyser minutieusement en prenant des pratiques contemporaines pour objets d'étude, se présente sous de multiples traits qui participent tous d'une même tâche dilatatrice : *restreindre l'endiguement* ou l'accaparement du savoir et du sensible. Grâce à ce travail par la négativité, la chorégraphie adopte les traits d'une « technologie permettant son autosabotage » (Forsythe, sans date, section Essay) (traduction libre), pour reprendre les paroles acérées du chorégraphe William Forsythe<sup>3</sup>. Puisque la chorégraphie possède de puissantes inclinations « corruptrices », comme nous le verrons, elle doit continuellement avoir la vigilance comme seconde nature et l'affranchissement de ses tendances délétères comme souci continu. Heureusement, l'accaparement dont la chorégraphie est bel et bien capable en cherchant à devenir un art majeur (biopouvoir, contrôle compositionnel par l'écriture, élévation savante de l'art de la danse, omniscience du chorégraphe, essentialisation de la danse, dépossession des danseuses et danseurs, domiciliation instituée des traces) se heurte à de fortes résistances. Les plus subtiles d'entre elles opèrent sur le terrain de la connaissance (autodestruction du savoir, écriture minimale, ignorance, opacité, fabulation, anachronisme, anarchie).

Je m'emploierai à démontrer, dans ma thèse, que ces résistances conduisent les chorégraphes à développer une *contre-méthode scripturaire*. Celle-ci a pour dessein d'« encrypter », de recouvrir le mouvement pour ensuite le redécouvrir et en révéler les infinies singularités. Cette contre-méthode, signal d'un élargissement, d'une mise en circulation du savoir et du sensible, retiendra longtemps l'attention : je tâcherai de démontrer qu'elle est porteuse d'une abondance théorique et pratique par la fascinante complexité qu'elle interpelle. La contre-méthode indique en outre l'arrivée prodigieuse d'un travail épistémologique reparaissant sous un nouveau jour : le savoir se désarticule alors du pouvoir pour se réarticuler avec *l'espoir*, avec la possibilité d'un

---

<sup>3</sup> L'expression est tirée d'un article sur le site Web de l'artiste intitulé *Choreographic Objects*. » : [www.williamforsythe.com](http://www.williamforsythe.com).

affranchissement. *Les Anarchives de la danse* illustrent ma tentative de m'atteler à une contre-méthode porteuse d'une négativité prolifique.

J'avancerai que la dilatation du champ chorégraphique (j'expliquerai plus loin pourquoi la « dilatation » a été préférée à l'« expansion ») est en corrélation directe avec la dilatation épistémologique; en se retranchant mutuellement dans zones de complexité, elles multiplient ce qui est possible de créer et de penser. À cet égard, la recherche-crédation sollicite un regard immanent, invite à repérer ce jeu à l'œuvre à *l'intérieur même* de la chorégraphie en tant que pensée-en-mouvement. Pour honorer cette occasion de pensée, je ferai appel au pragmatisme spéculatif afin d'avancer la proposition suivante : la chorégraphie pose des gestes situés qui mettent la connaissance en exercice, elle *est* le travail renouvelé de l'effort à connaître, à sentir.

### Épanouissement du champ chorégraphique

Il importe d'éclairer le contexte intellectuel qui informe cette thèse, puisqu'elle ne procède pas uniquement de mes intuitions personnelles, mais est liée à un vaste réseau conceptuel préexistant qui la met sous tension, sans toutefois, je l'espère, la surdéterminer. La réflexion collective de 2012 énoncée plus haut — à laquelle je n'ai pas pris part, mais dont j'ai observé les incidences *a posteriori* — tient lieu de phare à ce nouvel état, ou plutôt *ethos*, de la chorégraphie, son nouveau « caractère ». Elle se résume en une proposition simple : la danse et la chorégraphie se seraient doucement dissociées, non pas dans un mouvement de refus ou de repli stratégique, mais dans un

dégagement mutuel; elles auraient alors investi chacune un champ d'activité et de réflexion singulier<sup>4</sup> :

Choreography is today emancipating itself from dance, engaging in a vibrant process of articulation. [...] Choreography needs to redefine itself in order to include artists and others who use choreographic strategies without necessarily relating them to dance and, at the same time, it needs to remain inclusive of choreographers involved in practices such as engineering situations, organization, social choreography and movements as well as expanding towards cinematic strategies, documentary and documentation and are rethinking publication, exhibition, display, mediatization, production and post-production<sup>5</sup>.  
([choreographyasexpandedpractice.wordpress.com](http://choreographyasexpandedpractice.wordpress.com))

Bien que cette proposition me semble digne d'intérêt, je situerai ma propre réflexion en léger décalage par rapport à celle-ci. J'observerai le potentiel dilatatoire de la chorégraphie non pas dans son détachement radical de la danse, mais dans l'immense complexité du lien dialectique qu'elle entretient avec elle, au cœur même des tensions (attirance, repoussement, capture, émancipation, frictions) qui thématisent leur relation, leur *dynamique d'affectation mutuelle*. Je tâcherai d'ouvrir la voie à un travail spéculatif et pratique concernant la *politique de leur relation* et, plus encore, la *politique des relations charnelles* que leur dynamisme suscite et interroge. La

---

<sup>4</sup> Une brèche s'est ouverte dans les études sur la danse durant les deux dernières décennies alors que la philosophie spéculative, plus précisément d'allégeance deleuzienne, a activé une sorte de débrayage de la pensée sur le chorégraphique, tant chez les philosophes que chez les chorégraphes. L'ouverture à une pensée immanentiste dans le domaine des recherches chorégraphiques en a réorganisé les termes, les gestes et les réflexes. La chorégraphie modifie et élargit sa portée : elle devient un champ d'action et de connaissance qui double ou déplace l'acte de composition. Les modalités de la chorégraphie se trouvent désentravées et le cadre d'analyse qu'elle fournit permet sa délocalisation et son affectation à des réalités diverses. L'actualité de la recherche démontre bien cette tendance : chez Petra Sabish, la chorégraphie est alors le jeu d'une « topologie des articulations » dans son livre *Choreographing Relations* (2010); pour Bojana Cvejic, c'est plutôt celle des intrigues conceptuelles, dans son livre *Choreographing Problems* (2015). Les deux chercheuses restent en tout temps au diapason des pratiques émergentes.

<sup>5</sup> Ces propos annoncent le contenu de la conférence *Choreography as Expanded Practice* mentionnée plus haut.

construction de la thèse, comme je l'expliquerai plus loin, reflète les besoins spécifiques d'une telle proposition appréhendée comme un « milieu » à partir duquel s'étendent simultanément une étude *généalogique* (relative à sa mise en récit, interrogeant son passé pour envisager son devenir) et *génétique* (relative à la genèse des « idées d'art » qu'elle rend possible)<sup>6</sup>. Je considère ce milieu comme une découpe temporaire dans le continuum des études sur la chorégraphie, et en aucun cas une perspective absolue.

Si ma recherche aspire à une nouveauté, dans la foulée de ces prémisses, ce n'est pas par souci de *découverte*, mais par l'aménagement d'un réseau conceptuel inédit. Elle prend sa source dans la formulation d'une intention précise : ouvrir un espace à la question épistémologique dans l'étude du champ chorégraphique en dilatation. Le terme « dilatation » est préféré ici pour la qualité immanente de son mouvement (gonflement, enflément) plutôt que le terme « expansion », lequel met davantage l'accent sur son extériorité en tant que territoire « gagné » par un mouvement d'avancement. Je ne perçois ni ne veux insinuer une quelconque conquête du champ chorégraphique, mais plutôt témoigner d'un épanouissement — potentiel ou temporaire, son avenir restant incertain car une contraction la guette toujours. La dilatation suggère également le fait d'épanouir ou de s'épanouir : le renvoi à une activité organique, donc matérielle — dilatation du cœur —, est l'indice, métaphoriquement, d'une prise en charge du travail par la joie. La place de la joie et de l'espoir dans mon étude est prédominante (amplification des capacités, émancipation des savoirs) et la dilatation leur sert de vaisseau conceptuel.

---

<sup>6</sup> La génétique concerne l'étude des écrits d'artistes qui offrent un point de vue sur le processus de création artistique. Elle est plus couramment utilisée en littérature où les écrits eux-mêmes peuvent être considérés comme des œuvres à part entière, mais elle peut s'appliquer à tous les arts. Quant à la généalogie, elle sera abordée ici dans une perspective foucauldienne. Le premier chapitre explicite cette posture théorique.

## Le recours à l'épistémologie complexe

Il est déjà admis que la chorégraphie est dilatée pour une raison généralement acceptée de toutes et tous : elle est irréductible au moment de la création, c'est-à-dire qu'elle opère dans un temps plus vaste, englobant les gestes et réflexions qui précèdent ce moment ou ceux qui en suivent la portée, voire les temps morts qui s'y enchâssent. Élaborons sur cette piste en soutenant qu'il n'est plus nécessaire de situer la méthode *soit* du côté du geste *soit* de celui de la pensée puisque nous pouvons la retrouver simultanément dans ces deux pôles ou tenue en équilibre entre eux. Poussons un peu plus loin cette réflexion pour atteindre enfin le point nodal de la thèse : la méthode chorégraphique suscite des expériences artistiques *autant* qu'elle informe sur la connaissance de la chorégraphie elle-même et, dans les cas plus riches, sur la connaissance de cette connaissance. Ainsi, la question de savoir « Que pouvons-nous espérer vivre ou connaître grâce à la chorégraphie? » est indivisible de la question « Que savons-nous d'elle et par qui? ». Une rétroaction s'opère sans cesse entre ces pôles.

Cette dernière proposition, plus aventurière mais également plus stimulante, convoque le spectre de l'épistémologie complexe, au sens où Edgar Morin en dessinait les contours : « [L'épistémologie complexe] se proposera d'examiner, non seulement les instruments de la connaissance en eux-mêmes, mais aussi les conditions de production (neuro-cérébrales, socio-culturelles, micro-politiques) des instruments de la connaissance. » (1986, p. 23) C'est ainsi que certain·e·s chorégraphes génèrent des outils critiques (que j'appellerai les contre-méthodes) pour chorégrapier tout en testant les zones de résistance épistémologiques de la chorégraphie. Ce faisant, ils et elles laissent place à l'émergence d'une épistémologie d'autant plus complexe qu'elle s'articule collectivement : les « têtes » disposées à l'analyser et à « inquiéter » ses lieux communs prolifèrent et disposent *ensemble* d'une connaissance de la connaissance de

la chorégraphie, ou plutôt dans un *espace entre eux* et elles. Ces chorégraphes restreignent ainsi le risque de laisser cette connaissance être externalisée dans un lieu de « contrôle non contrôlé sur son savoir » (p.23), c'est-à-dire encadrée par une expertise dont l'ascendance, en plus d'être impensée, serait incontrôlée. L'épistémologie classique, comme le rappelle Morin, « se pose en tribunal extérieur/supérieur à la science, apte à l'assigner en cassation pour violation des règles. Une telle épistémologie dispose : d'un fondement indubitable (la consistance logique); d'un site privilégié; d'un contrôle non contrôlé sur le savoir. » (p.23) En revanche, une épistémologie complexe de la chorégraphie chercherait à l'émanciper de toute emprise que pourrait avoir sur elle une autorité qui réglerait en définitive la question de sa vérité. Évoluant dans ce registre, certain·e·s chorégraphes recherchent *la connaissance de sa connaissance en conservant dans leur horizon la conscience de l'inachèvement de sa vérité*. Activité intellectuelle en plus d'être artistique, la chorégraphie reste ainsi serties d'un impératif de ressaisissement continu, soucieux de ne pas « relâcher » son effort dans une conception de l'inachèvement qui n'est pas synonyme d'inaccomplissement ou de mutilation des connaissances. « Il faut, non pas relâcher la discipline intellectuelle, mais en inverser le sens et le consacrer à l'accomplissement de l'inachèvement » rappelle Morin (p. 30). Il n'est pas question de boudier tout savoir sous prétexte qu'il ne se laisse saisir que temporairement.

La chorégraphie, dès lors qu'elle est envisagée comme une activité à la fois intellectuelle et artistique disséquant ses possibilités d'existence et créant de nouveaux objets d'expériences qui se dégagent continuellement de la question métaphysique qui concerne l'*être* de la danse — question momifiée par certaines autorités intellectuelles (philosophes, journalistes, chercheurs et chercheuses<sup>7</sup>) — voit ses ramifications

---

<sup>7</sup> La thèse fournira notamment des indices en ce qui a trait à la manière dont la danse a été réifiée par les écritures savantes, des maîtres à danser de la Renaissance jusqu'aux essais philosophiques contemporains.

s'étendre librement. Ses recherches concernent alors des domaines aussi vastes que les sciences cognitives, l'anthropologie, la sociologie, la psychologie. Dans le prolongement fraternel de la désormais célèbre formule de Spinoza « nul ne sait ce que peut le corps » (Éthique III, 2, S, 1677/1965), la conscience de l'incommensurable complexité de la vie d'un corps qui peut veiller au meilleur comme au pire, il est évident que nul ne sait comment embrasser en un seul geste toutes les « matières d'inquiétude<sup>8</sup> » (Stengers, 2013, p. 9) qui recouvrent le corps. La chorégraphie aujourd'hui est préoccupée plus que jamais par ce que nous ne pouvons plus ignorer de la vie d'un corps qui danse afin qu'il sache danser, qu'il réponde aux normes d'une danse ou d'une autre. La sensibilité chorégraphique, en son mode dilaté, recentre l'attention sur ces innombrables conditions de possibilité du vécu corporel; elle active la conscience élargie des forces qui, dans toute expérience corporelle, agissent comme « déterminants » internes ou externes — dispositions anatomiques, catégories sociales — et décortique les mécanismes complexes qui informent la plasticité du corps — horizon cognitif, perception de soi, intersubjectivité, sensorialité, rapport à l'environnement et aux autres êtres qui l'habitent, perception du temps et de l'espace, rapport à la subsistance. L'épistémologie complexe de la chorégraphie est traversée par la conscience que cette incroyable plasticité du corps, sa capacité à se transformer, va bien au-delà d'une appréciation de l'accroissement de ses capacités et donc ne peut être résolue entièrement par l'entraînement ou la performance. Comprise comme pratique *dilatée*, la chorégraphie s'étend dans deux directions; dans un mouvement *infra* qui vise les dispositions qui la rendent possible (préparations, entraînements, travail de la sensibilité) et *supra*, qui vise son application à des réalités qui se déploient au-delà de la danse (gestes de la vie quotidienne, conceptions collectives, relation de coprésence avec d'autres modes d'existences).

---

<sup>8</sup> Il s'agit de la traduction que la philosophe Isabelle Stengers donne des « *matters of concern* » dans son ouvrage *Une autre science est possible!*, en complicité avec les études de Bruno Latour (voir chapitre 3). Ils font contrepoint aux « *matters of fact* », imposés par une raison scientifique insoucieuse des retombées réelles sur la vie de ceux et celles que ses découvertes *concernent*.

## Connaître par la contre-méthode

Je tâcherai de démontrer que la contre-méthode cultive les paradoxes qui font fructifier la connaissance par voie d'indétermination théorique et pratique : lucidité dans le non-savoir, non-achèvement des définitions, puissance collective par l'intermédiaire de l'ignorance individuelle. Elle est un procédé de soustraction des habitudes, des lieux communs, sous la pression de la contrainte. En *soustrayant* le mouvement du monde de ses voies habituelles, en le réopacifiant, et en court-circuitant ses lieux communs et les traits essentialisants de la danse tels le continu, l'incarné, le muet, le privé, le volatile, la chorégraphie comme contre-méthode travaille à rendre au mouvement du monde et à la danse leurs qualités irrésolues, leurs singularités irréductibles et leurs capacités chargées d'espoir. Bref, elle exige de regarder ailleurs ou autrement, de brusquer les manières de faire « par défaut » qui gèrent la connaissance, afin d'« investir une politique de geste qui fait contrepoids aux politiques de la gestion », pour citer Yves Citton (2012, p. 14); faire barrage à l'efficacité et à l'asservissement machinique. Bref, *recâbler* notre lien au mouvement.

Pour mener ma recherche, je m'inspire plus volontiers de philosophie des sciences que de théories esthétiques. Prendre ainsi un pas de côté de l'esthétique me permet d'aborder l'épistémologie loin des enjeux ployant sur le jugement de goût et la représentation. Par cette stratégie, je cherche plutôt à décortiquer, de proche en proche, la question des savoirs et de l'*intelligence* et leurs modes constitutifs. Ces théories m'autorisent à entamer une discussion sur ce qui problématise le *savoir* chorégraphique, dont la préoccupation élémentaire découle du dialogue critique entre le savoir prédicatif, le « savoir-que », et le savoir processuel, le « savoir-comment » (Fantl, 2009). Alors que le premier relève principalement des sciences cognitives, le second touche à un vaste réseau heuristique qui concerne à la fois l'usage du corps, son contexte d'apprentissage, ses dispositions, son intelligence intrinsèque, ses mises à

l'épreuve, ses modes de transmission, ses fonctions non-langagières et d'autres procédés encore. J'avance que la chorégraphie est un lieu de prédilection pour aborder ces questions en réseau.

Afin de bousculer l'épistémologie conventionnelle sur son propre territoire, je me suis rapprochée de quelques philosophes des sciences, retenue·s pour leur pragmatisme spéculatif doublé d'une approche critique de leur propre discipline qui leur permet de piéger tout « contrôle non contrôlé sur les connaissances », pour reprendre l'expression de Morin. Ces penseuses et penseurs aux réflexions anarchistes, postcritiques ou féministes cherchent à cerner les impératifs de la science moderne qui piègent la connaissance en la rendant poreuse aux affects et à la fabulation (Donna Haraway, 1988, 2012), aux théories rivales ou impossibles (Paul Feyerabend, 1975) ou aux matières d'inquiétudes de celles et ceux qui sont concerné·e·s par les retombées scientifiques (Isabelle Stengers, 2013). En complicité avec ces philosophes, par ailleurs sensibles à l'art et à son potentiel heuristique, j'élaborerai sur la contre-méthode chorégraphique en faisant appel à des pratiques actuelles.

La contre-méthode, toujours à rebours d'elle-même, et parfois à rebours de ce rebours, doit être comprise comme posture intellectuelle à part entière, enhardie par une attache évidente à l'anarchisme épistémologique qui rend compossibles des modes de connaissance variés, s'accommode pêle-mêle d'errance, de fiction, de non-savoir, d'affinité, d'intuition ou passe par l'opacité volontaire pour faciliter la redécouverte. Dans son application, cette contre-méthode relève du pragmatisme spéculatif, en ce sens que ses questions sont posées de manière à « forcer un travail concret » en vue d'y répondre, mais sans prescrire la voie, la manière, le moyen d'expression, les matériaux, ni anticiper sur les découvertes que suscitera ce travail (Shusterman, 1991; Dewey, année, cité dans Cometti, 2005; Stengers et Debaise, 2016). Puis, dans un retour sur elle-même — qui est toute la difficulté du processus qu'elle embrasse —, la thèse

modélise un type d'intelligence qu'elle circonscrit. En nommant la *sensibilité* au monde que la chorégraphie aménage, laquelle requiert une *disponibilité* à la fois sensorielle, intellectuelle et perceptuelle, la thèse nécessite elle-même une entière disponibilité au phénomène étudié, simultanément par l'écriture et l'expérimentation, par à-coups prospectifs et analytiques. Ainsi, un aspect fondamental de cette recherche est d'étudier *dans ce mouvement* de reflet mutuel, penser comme un gant que l'on retourne. Une qualité éminemment anarchique émerge de cette dynamique d'empiètement continu, sans début (*archè*) et sans émergence d'une raison supérieure qui stabilise l'autorité.

#### Travailler sans recul

Bien que l'intrigue se constitue collectivement et en réseau, j'y évolue de manière forcément immanente : en observant ses mouvements, je participe également à leur inflexion. Dire que mon point de vue est subjectif serait insuffisant. Bien plus qu'une perspective « personnelle » sur un sujet, informée par une identité et des gestes situés, cette thèse a aménagé un véritable espace de « subjectivation », une occasion de me transformer comme sujet agissant : les discussions théoriques, les mises à l'épreuve pratiques et les observations pointues de mon entourage (travail de mes collègues en studio, recherches menées par des artistes internationaux avec qui je sens une affinité, occasions de partage lors de rencontres annuelles entre chorégraphes) ont *modifié* ma manière de percevoir le « travail de l'art » et ont fait basculer mes idées sur ce qu'il m'importe d'y cultiver. Ces bifurcations ont eu un impact sur ma manière de me définir comme artiste; chemin faisant, j'ai découvert la nécessité intime d'assumer pleinement une posture non disciplinaire, non pas en réponse à un étouffement entre des cloisons disciplinaires, mais par un appel au travail dans l'indéterminé. Cette thèse a permis, paradoxalement, mon détachement graduel de la question chorégraphique selon un

double constat : que son sort ne sera pas réglé de sitôt et qu'à force de travailler sur sa dilatation, dans ses marges et renflements, je me suis surprise à m'y sentir mieux qu'en son centre. Une évidence se dessine, en même temps que l'impossibilité d'en rendre compte pleinement : la présente recherche n'est que l'infime part visible d'un bloc intime qui demeure immergé, amoncellement de choix, d'expérimentations, de projets auxquels j'ai pris part pendant les six années qu'a duré la thèse et dont j'ai fait l'économie par souci d'assurer une forme cohérente à l'ensemble. Ces projets, maintenus dans la marge silencieuse et lancinante de la thèse, ont par ailleurs été son principal lieu d'oxygénation<sup>9</sup>. Le processus de subjectivation s'est également opéré « de l'extérieur », si je puis dire; le regard porté sur mon travail par les institutions s'est modifié dès lors que de nouveaux espaces ont été investis (la galerie d'art), influençant les sempiternelles questions « Comment et où travailler? », « À quelle reconnaissance puis-je aspirer?<sup>10</sup> », « Est-ce moi qui décide? ». Si ce processus de transformation identitaire n'était pas explicitement formulé à l'amorce du projet de thèse, il est pourtant devenu incontournable une fois le train en marche. Je m'identifiais comme chorégraphe, mais la discipline m'apparaissant de plus en plus complexe au fil de ma recherche, j'ai été forcée d'étendre cette complexité à mon propre mode d'apparition. La dilatation rend plus difficile l'appartenance à un *milieu* et, en cela, je m'identifie bien plus largement à la communauté artistique indisciplinée montréalaise.

---

<sup>9</sup> Entre 2012 et 2018, mon travail artistique a été ponctué de nombreux projets, dont quelques-uns ont été alimentés par des réflexions que j'approfondissais dans cette thèse. J'ai notamment animé un atelier de poésie pour des personnes analphabètes dans le quartier Pointe-Saint-Charles à Montréal. J'y ai imaginé des modes de composition collective en m'inspirant de jeux chorégraphiques. Le transfert de la sensibilité chorégraphique au contexte littéraire a raffermi certaines intuitions que j'avançais parallèlement dans ma thèse.

<sup>10</sup> Au terme de l'écriture de cette thèse me parvient une proposition du Musée d'art contemporain de Montréal (MCAM) pour une réactivation de mon projet *Les Anarchives de la danse* dans le cadre de la rétrospective Françoise Sullivan, prévue en novembre 2018.

Si je choisis de fixer momentanément mon intérêt sur la chorégraphie dans le cadre de cette thèse, cela n'est pas pour *plaider* en sa faveur ni pour clamer ses vertus face à celles de la danse. J'espère plutôt prouver que leur lien dynamique est irréductible dans l'étude de l'une et l'autre. Qui plus est, la question de la valeur esthétique est d'emblée évacuée de mon étude. En tant que théoricienne formée en philosophie et praticienne de la danse, le choix de la chorégraphie comme matière d'étude répond à deux envies. D'une part, je souhaitais faire un contrepois à mes études en philosophie au cours desquelles j'ai cherché à penser la danse et son vécu intime, inspirée par la phénoménologie merleau-pontienne, cherchant d'un même mouvement à pousser cette dernière à son seuil *grâce* à la danse (Lavoie-Marcus, 2012). Ma recherche visait à démontrer la nécessité d'assouplir la phénoménologie grâce à une poétique vitaliste qui, en faisant redescendre la conscience corporelle jusqu'aux *qualias* (les qualités des gestes), accueillait au cœur d'un vécu matériel (la chair) les métaphores, les textures, les formes, les propriétés physiques du monde. Cette étude, osée au regard du département de philosophie de par sa tentative interdisciplinaire, l'était moins dans le monde de l'art puisqu'elle mettait ses pratiques actuelles hors champs. Ma recherche s'avéra finalement insatisfaisante, désuète par nécessité car épousant sans perspective le mot d'ordre de la philosophie institutionnelle : travailler à la sauvegarde et à la stabilité de ses systèmes canoniques en supposant qu'ils sont autant de points de départ/grille de lectures pouvant métaboliser l'entièreté du réel. Au sortir de cette recherche, il m'a fallu contrecarrer, fuir l'*épokhé*<sup>11</sup> phénoménologique, parenthèse désormais ressentie comme étouffante dans sa manière de circonscrire les phénomènes et mettre hors champs ses déterminants extérieurs. Il me semblait plus qu'urgent d'accuser l'impact des forces internes *et* externes qui pèsent sur les vécus dansés intimes (les actes de composition, les déterminants sociaux et culturels, les enjeux capacitaires). Mon envie de me tourner vers la chorégraphie par le biais d'une

---

<sup>11</sup> Attitude de *suspension du jugement* dans l'étude des phénomènes que les phénoménologues ont érigée en méthodologie philosophique, de manière à étudier minutieusement les opérations de la conscience dans sa rencontre avec le monde.

épistémologie à tendance anarchiste vient en partie d'un sentiment de *carence* épistémologique. Au large de la phénoménologie, donc, mais en respect pour la rigueur analytique qu'elle m'a léguée, je cherche désormais à embrasser des intelligences qui agissent au-delà de la conscience individuelle, qui peuvent se rapporter à une conscience divisée, non humaine, collective, intuitive. Mon point de vue a « le nez collé » sur ce qu'il observe. Je souhaite découvrir les possibilités qu'ouvre un tel travail sans recul dans un contexte universitaire où la connaissance des objets d'étude se fait traditionnellement dans leur mise à distance. À cet égard, le doctorat en études et pratiques des arts est peut-être un lieu où s'organise une infime résistance, puisqu'il autorise le revers de cette tendance et appelle à un rapprochement intime et transformateur. Il ouvre la voie au pragmatisme radical, à un travail sans recul ou par reculs progressifs — non sans perspective —, rendant accessible une posture *au seuil même* des phénomènes; en observant de si près les phénomènes qu'ils peuvent nous surprendre dans une bifurcation soudaine. J'ai d'ailleurs pu perdre le fil de mes observations, faute de perspective ou d'attention anticipatrice.

Ainsi, la recherche demeure en tout temps livrée au risque d'une faillite potentielle et nécessite le renouvellement continu d'une confiance inquiète (et non pas aveugle) en mes propres choix. Une recherche qui maintient l'ouverture de potentialités bien plus qu'elle tend à « solutionner » ce qui pose problème. « Expérimenter, nous dit le théoricien Yves Citton, c'est constituer un contre-pouvoir à l'intérieur même des situations, [...] déployer une question à l'endroit même où les institutions imposent une solution. » (2012, p. 123) Ma posture est tout aussi bien une contre-posture : une recherche qui ne solutionne pas son objet, portée par une écriture attentive aux nécessités de l'objet d'étude plutôt qu'à sa propre cohérence, disponible aux bifurcations et donc forcément composite dans sa forme.

## Connaître la chorégraphie *dans* son mouvement

La thèse se divise en quatre chapitres que j'envisage comme les facettes complémentaires d'un prisme plutôt que comme des étapes *successives* menant à une compréhension globale de la question. En effet, il n'y a pas de *déroulement* de l'argument. Cela dit, la thèse n'est pas exempte d'une certaine tenue. Formellement, elle tient entre deux raisonnements qui se font miroir : d'une part, une histoire de la chorégraphie et, d'autre part, une chorégraphie de la mémoire. Le corps de la thèse prend place dans la zone indéterminée entre rétrospection théorique et prospection pratique. Ces bornes conceptuelles suggèrent que c'est *en mouvement* (déplacement dans le temps et dans l'espace) que je désire situer ma compréhension de la chorégraphie. Cet encadrement est paradoxalement une ouverture qui me permet, au centre, d'analyser les nombreuses variations sur ce qu'il est *possible de connaître d'elle et par elle* grâce à l'observation de quelques pratiques actuelles, choisies pour leur capacité à repousser les bornes épistémologiques de la chorégraphie.

Le premier chapitre propose une généalogie de la chorégraphie ancrée dans une perspective foucauldienne (Foucault, 1969) qui cible l'émergence du concept en historicisant le présent, en questionnant les *événements* qui ont façonné la dénotation actuelle de la chorégraphie. Plutôt qu'une histoire de la chorégraphie classique, qui épierait ses manifestations esthétiques ou sélectionnerait ses œuvres phares, la perspective généalogique est un travail de l'actuel. C'est *à partir* de la tension présente entre chorégraphie et danse que sont retracés les événements au théâtre de cette tension; les moments d'affirmation qui l'ont amenée sous un nouveau territoire ou ont modifié son jeu de forces, les démonstrations répétées de sa tendance à devenir un dispositif de capture. Ainsi, l'histoire n'a pas l'aspect d'un continuum, mais ressemble plutôt à une tapisserie à pois un peu grossiers. Dispersés inégalement dans le temps et dans un rapport non causal, les événements qui ont provoqué un « basculement » du sens de la

chorégraphie s'étendent en couches inégales. Chacun pondère singulièrement la charge actuelle de la pratique. Je les ai choisis pour leur charge éminemment politique lorsque je pouvais observer que le régime d'autorité entre la danse et la chorégraphie s'y réorganisait. Si la généalogie me semble un modèle adapté à l'instauration d'une épistémologie complexe de la chorégraphie, c'est grâce à sa capacité à cibler la manière dont son actualité contient ses divers moments de cristallisation *et inversement*. En ce sens, elle permet de reconnaître que si aujourd'hui la dénotation de la chorégraphie est « problématique », c'est parce qu'elle *perpétue* une problématisation antérieure dont les écarts et déviations sont les symptômes à observer.

Le second chapitre de la thèse pénètre dans les enjeux relatifs à la contre-méthode chorégraphique en s'appuyant sur des travaux actuels en chorégraphie. J'observe tout d'abord comment la chorégraphie permet le développement d'une sensibilité spécifique, qui permet à son tour de repérer dans l'ignorance une occasion de *transcendance du savoir* gérant les perceptions par-défaut (Deborah Hay, 2000, 2015). Puis, j'invoque la méthodologie anarchiste de Paul Feyerabend et la fais entrer en résonance avec les contre-méthodes de certain·e·s chorégraphes qui troublent les normes impensées des méthodes d'entraînement en utilisant des objets — pour le moins farfelus — pour amener le corps en mouvement (Andrew Tay, Loïc Touzé). J'explore ensuite la manière dont une contre-méthode qui passe par la non-attribution de rôles précis dans une épreuve de construction peut faire passer de l'ignorance individuelle à l'accroissement collectif des connaissances (Peter Trotzner à 8 DAYS). Je me questionne finalement sur les contre-méthodes employées pour connaître la chorégraphie conceptuellement, dans son mode dilaté, sans la conduire à un retrait définitionnel ([corpusweb.net](http://corpusweb.net)).

Le troisième chapitre dégage une voie supplémentaire à l'épistémologie complexe de la chorégraphie en ciblant ce qu'il est possible de connaître *par elle*. La qualité dilatée

de la chorégraphie permet d'accéder à des savoirs alternatifs et à une connaissance de l'*altérité*. Je m'emploie dans ce chapitre à mettre en lumière la charge éthique des relations de connaissance que provoque la chorégraphie en son mode dilaté. En remettant tout d'abord en question l'efficacité de la critique dans un contexte de représentation qui ébranle tout sauf l'auteur lui-même (*Gala* de Jérôme Bel, 2015), je cherche à montrer la possibilité d'une chorégraphie dilatée qui ait comme prémisses l'égalité des intelligences (Rancière, 1987, 2008) et qui, dans la coprésence, permette l'égalité possible pour toutes et tous d'être ébranlé·e·s par l'autre (Haraway, 2003). Je viserai à montrer comment le jeu de la *graphie* chorégraphique, employé comme contre-méthode, permet de court-circuiter l'endiguement des connaissances : en se minimisant, elle permet la maximisation d'un partage du savoir, du sensible avec une *vie autre* (Audrée Juteau avec sa chienne Sam) ou *une vie altérée* (Collectif Dingdingdong). Poursuivant sur cette piste, je montrerai que la réécriture que permet la *graphie* chorégraphique permet un repartage des connaissances sur le corps (projet *Autour de la table*). Mon objectif ici est d'habiliter une compréhension de la *-graphie* non pas comme un mode de fixation mais afin d'éclairer son rapport à la notion de littératie qui lui préside et, simultanément, qu'elle modifie. Par littératie j'entends la *capacité de lecture et d'écriture*; capacité de reconnaissance des mouvements singuliers et hétérogènes du monde et des formes de vie diverses, non normatives ou non humaines. Cette torsion conceptuelle d'apparence légère transforme, à mon avis, le potentiel de la *-graphie* elle-même. Elle passe d'écriture témoin, écriture consignatrice, savante, à écriture *dilatatrice*, opérant de manière à *étendre* le champ du mouvement grâce à une sensibilité accrue, à une capacité à reconnaître les mouvements du monde dans leur singularité. En contraste avec la traditionnelle « critique des représentations », la *-graphie* dans son mode dilaté, exempte de figure auctoriale fixe, permet la cofabrication de savoirs et d'espoirs, bouleversant la ritournelle foucauldienne de la cofabrication savoir-pouvoir. L'attache de la *graphie* dévie de la sphère sémantique vers la sphère sémiologique. Dès lors, son activité permet le déploiement de sémiotiques a-signifiantes relatives à « l'interaction différentielle de

mouvements, actions physiques et langagières, structurations temporelles et spatiales, conventions spectaculaires et culturelles » (Sabish, 2011, citée dans Brian, 2014, p. 4). La graphie opère sur les catégories de différence et d'intensité, plutôt que sur la signification directement.

Ainsi, au fil de la thèse, on voit se lever, à l'horizon de la contre-méthode chorégraphique, une volonté d'insoumission au biopouvoir. La littératie, comprise à travers le spectre de la sensibilité, ouvre un espace de pensées et d'actions capable de s'inscrire dans la poursuite d'un militantisme joyeux (Montgomery et Bergman, 2017) dans le monde infatué du capitalisme tardif qui assigne des passages et des déplacements aux corps, aux idées et aux capitaux, forçant des accumulations et des désertifications, selon des courants en tous points prévisibles (Cerqueira Da Silva Junior, 2017).

### *Les Anarchives de la danse*

Le dernier chapitre comporte un retour analytique sur l'expérience des *Anarchives de la danse* (2016), pôle créatif de ce doctorat en recherche-crédation. Je qualifie ce projet de « chorégraphie de la mémoire » : un jeu collectif de création d'archives inouïes à partir du collage libre de documents photographiques qui deviennent à leur tour « partitions » pour une interprétation dansée. Point d'orgue de la thèse, ce chapitre parachève ses possibilités spéculatives en offrant un exemple effectif du basculement réciproque entre théorie et pratique. Si l'analyse du projet arrive en fin de thèse, sa réalisation a plutôt émergé au centre de sa trame, en a constitué l'épine dorsale, si je puis dire.

Espace de protention fabulatoire, j'ai cherché, avec les *Anarchives*, à instaurer un espace d'expérimentation où la méthode (intentions, prescriptions, paramètres) adopte les traits d'une contre-méthode : elle ouvre continuellement à l'indéterminé, n'anticipe pas sur les découvertes, les liens, les sensations rendues possibles, et opère avec une autorité fuyante, donc sans lieu précis de rétention de la connaissance et dans une graphie autant évolutive que collective qui garde ses propres zones de capture en garde à vue. Présentées dans des lieux habituellement dédiés aux arts visuels (Fonderie Darling à Montréal<sup>12</sup> et La Friche la Belle de Mai à Marseille<sup>13</sup>), les *Anarchives* ont emprunté un appareillage à la fois conceptuel et pratique appartenant à ces pratiques et se sont délocalisées du lieu d'apparition habituel de la chorégraphie (la scène) en investissant l'espace de la galerie.

Ancrées dans une approche interdisciplinaire en ce sens qu'elles naviguent *a priori* entre les disciplines, les *Anarchives* spéculent activement sur les implications épistémologiques d'une dilatation du champ chorégraphique. Dans le chapitre qui leur est dédié, je cherche à démontrer la complexité d'un volet de l'épistémologie complexe de la chorégraphie que je nomme son trait *réopacifiant* (Kintzler, 2006) : les processus a-représentationnels activés dans ce projet ont pour effet de recouvrir la danse (son expression, ses traces, ses apparitions) et à en forcer la redécouverte instructive. La projection imaginaire fait entrer l'histoire de la danse en dialogue critique avec elle-même : ce qui importe n'est plus ce qui est vrai, mais la création de réalités alternatives et l'ouverture spéculative que ce déplacement provoque. L'idée n'est pas de venir *falsifier* la danse, mais de privilégier la connaissance indirecte de celle-ci, de manière à pouvoir, par voie oblique, se mettre à observer notre propre manière de la connaître

---

<sup>12</sup> Page Web de l'événement des *Anarchives de la danse* à la Fonderie Darling : <http://fonderiedarling.org/Les-Anarchives-de-la-danse.html>

<sup>13</sup> Page Web de l'exposition *Interprétations à l'œuvre* à la Friche la Belle de Mai à Marseille : <http://www.lafriche.org/fr/agenda/interpretations-a-l-oeuvre-385>

et, peut-être, à court-circuiter certains blocages ou lieux communs qui nous en parasitent l'accès.

Dans les *Anarchives de la danse*, les images d'archives que nous connaissons deviennent soudainement méconnaissables, la mémoire se brouille et ce qui était fixe et domicilié se remet en mouvement. Le pouvoir institué du figural n'est plus que transitionnel. L'archive ici n'est plus un lieu qui solutionne le problème de la disparition des corps dansants par leur capture en image, mais un lieu où ces corps réapparaissent dans une performativité de second ordre (sans être d'ordre secondaire), remédiatisés et dépossédés de leur ipséité. Les corps deviennent dansants « malgré eux », défaits de leur agentivité d'une part et, d'autre part, de la domiciliation de leur trace par la fonction conservatrice de l'institution. J'interpelle à nouveau Citton : il faut établir un « contre-pouvoir à l'intérieur même des situations [qui déploient] une question à l'endroit même où les institutions imposent une solution » (2012, p. 123). Ici, nous recouvrons l'histoire de la danse en la rouvrant dans le registre de la fabulation, comme si le passé entraînait dans le domaine de la science-fiction : la collision des images crée des souvenirs inédits. Les modalités de la représentation sont bafouées pour laisser libre cours à une chorégraphie de la mémoire fondée sur l'anachronie et la disproportion : momentanément, les corps n'appartiennent à aucune loi spatiale, temporelle ou symbolique et ce moment de liberté suspendue nous en livre un accès singulier. La question en filigrane reste chargée d'une intrigue épistémologique : Qu'est-ce que ces expériences nous apprennent sur la danse, sur notre manière de la connaître et sur ce qui détermine par défaut cette connaissance, son *établissement*, ses instances productrices? Puisque les *Anarchives* aménagent des voies de contournement conceptuelles, elles m'ont m'obligée à désapprendre mes propres habitudes de création. J'ai expérimenté ainsi par voie d'obscurcissement dans ma propre pratique.

## Désamalgamer la pensée

En guise de clôture à cette introduction, rappelons quelques termes qui viendront cadencer la recherche. En mobilisant une épistémologie complexe qui entrelace savoir et espoir, la chorégraphie, lorsqu'elle active une contre-méthode, ouvre une critique (ou faudrait-il plutôt dire une postcritique) où elle réfléchit et désorganise cet ordonnancement en regardant le mouvement « en oblique », par le biais d'intrigues et de contraintes qui ont la capacité de le recouvrir à nouveau (par voie d'encodage), de le replonger dans l'irrésolu, de lui faire retrouver sa part d'imprévisible, d'indéterminé. Puisque la chorégraphie est *a priori* un procédé scriptural, elle peut réopacifier le mouvement du monde pour le redécouvrir, le réécrire pour en redistribuer le sensible (Rancière, 2000), créer de nouvelles « singularités dans le mouvement » (Lepecki, 2004, 2007). Si le champ chorégraphique se dilate, nous verrons que la méconnaissance qu'il met au jour est génératrice d'une véritable occasion de « désamalgamer la pensée », une expression que j'emprunte à la philosophe des sciences Isabelle Stengers (2012)<sup>14</sup>. Connaître un phénomène tout en acceptant d'un même coup sa désidentification n'annonce-t-il pas d'emblée un achoppement épistémologique? J'avancerai tout le contraire; il y a dans cette fragilité, dans cette matière délicatement fissurée, l'espace pour faire entrer une lumière nouvelle. Il y a la percée du jour en même temps que l'appel risqué à s'y aventurer.

---

<sup>14</sup> Tel que le rapporte le site Sarma, « *Désamalgamer la pensée* présente un long entretien croisé entre la philosophe Isabelle Stengers, le danseur, chorégraphe et plasticien Julien Bruneau et le professeur de philosophie (et d'aïkido) Jonathan Philippe. Cet entretien s'est tenu en octobre 2012 chez I. Stengers et a pour objet divers dispositifs de pensée collective » ([http://olga0.oralsite.be/oralsite/pages/Desamalgamer\\_la\\_pensee/](http://olga0.oralsite.be/oralsite/pages/Desamalgamer_la_pensee/)).

## CHAPITRE I

### LA CHORÉGRAPHIE AU THÉÂTRE DES PROCÉDURES ET DES INTERPRÉTATIONS : PERSPECTIVE GÉNÉALOGIQUE

Spéculer sur la dilatation de la chorégraphie invite à réorganiser les perceptions sur ses manifestations actuelles et à revisiter son passé *de manière chorégraphique*, c'est-à-dire à relever la dimension spatiale de ses transformations dans le temps; *de quel espace et vers quel espace* s'est-elle élargie, conceptuellement et pratiquement? Ce chapitre fait appel à une lecture généalogique de la chorégraphie dans l'objectif de se dessaisir de quelques réflexes historiens. La généalogie est tout d'abord un signalement donné au présent : ne pas oublier que c'est *à partir de la sensation* d'une dilatation bien actuelle — cette dilatation est-elle un fait ou une simple perception? — qu'est convoquée l'aventure de l'histoire. Cette aventure mettra alors l'accent sur les « variations » de la chorégraphie, ses mouvements alternés d'expansion et de contraction au fil du temps, instruira sur le *mouvement propre au rapport qu'elle entretient avec la danse*. Elle se distinguera de la perspective historiographique en esquivant toute vocation stabilisatrice du récit qui figerait les mouvements oscillatoires ou en réduirait l'ambivalence au profit d'une unification métaphysique du concept. Elle participera ainsi d'une épistémologie complexe.

La perspective généalogique a ceci de singulier qu'elle n'extériorise jamais la subjectivité historique. Si regard n'est en aucun cas un point fixe, l'absolu guette pourtant tout engagement avec l'histoire, rappelle Foucault :

[Le sens historique] échappera à la métaphysique pour devenir l'instrument privilégié de la généalogie s'il ne se repère aucun absolu. Il ne doit être que

cette acuité d'un regard qui distingue, répartit, disperse, laisse jouer les écarts et les marges — une sorte de regard dissociant capable de se dissocier lui-même et d'effacer l'unité de cet être humain qui est supposé le porter souverainement vers son passé. (1969/2004, p. 408)

La perspective généalogique active une dramatique de l'histoire, elle permet à l'histoire d'*agir sur nous autant que l'on agit sur elle* en la laissant brusquer nos acquis et en révélant les zones d'intensité propre au temps actuel. Selon Foucault toujours, elle force à assumer une *disjonction au cœur de l'actuel lui-même*, c'est là son efficence : « L'histoire sera "effective" dans la mesure où elle introduira du discontinu dans notre être même. Elle divisera nos sentiments; elle dramatisera nos instincts; elle multipliera notre corps et l'opposera à lui-même. » (1969/2004, p. 409) La généalogie est une invitation à se *déplacer dans la signification* de manière à prévenir l'instrumentalisation de l'histoire à des fins critiques (abattre le passé pour lui *substituer* le présent), traditionalistes (invoquer le passé pour *stabiliser* le présent) ou monumentales (affirmer la grandeur du passé pour *justifier* la médiocrité du présent), pour reprendre les catégories nietzschéennes des *Considérations inactuelles* toujours très efficaces (Nietzsche, 1873 à 1976/1990).

Pour que l'histoire « dramatise nos instincts » (Foucault, 1969/2004, p. 409), elle doit mettre sous tension les interprétations actuelles en vertu des interprétations anciennes et se prémunir contre la simple succession de significations. Dans ce chapitre, il s'agira de considérer les émergences de ces interprétations différentes de la chorégraphie comme autant de manifestations *des lignes de tensions qu'elle entretient avec la danse*, De laisser parler les interprétations de ce rapport dyadique. De quelle manière ce rapport a-t-il été mis en scène « au théâtre des procédures et des interprétations » (p. 407), c'est-à-dire au fil de ses événements les plus aigus, les plus tranchants (auto-proclamations, tournants, manifestes, déclarations, révolutions, ruptures)?

La chorégraphie se conçoit aujourd'hui dans l'observation ou la sensation de son indétermination définitionnelle. Cette caractéristique semble être devenue *propre* à sa signification. La généalogie interrogera son passé comme témoin de la *variabilité* de son lien d'attachement à la danse au fil du temps. Il s'agit là d'une posture épistémologique à part entière qui informe notre manière de connaître la chorégraphie *dans le temps*, c'est-à-dire prise dans une tension temporelle des éléments qui s'étendent jusque dans ses aspirations. Ainsi, la question de « ce que peut la chorégraphie » englobe ce qu'elle a pu et ce qu'elle pourra dans un continuum d'où de nouvelles marges se dessinent continuellement.

### 1.1 Le double tranchant chorégraphique

Dans le présent chapitre, je tenterai d'ébranler légèrement ou, du moins, de complexifier la définition contemporaine de la chorégraphie en tant que « dispositif de capture des corps dansants », selon l'analyse qu'en fait le théoricien André Lepecki dans son article de 2007, c'est-à-dire comme « un mécanisme qui, simultanément, distribue et organise la relation qu'entretient la danse avec la perception et la signification » (p. 119). Je tenterai de discerner la manière dont cette déclaration mobilise le passé pour assurer sa stabilisation. À mon tour, je chercherai à montrer que si, historiquement, la chorégraphie se manifeste en dispositif de capture, comme le suggère Lepecki, celui-ci doit être soumis à une analyse épistémologique complexe qui permet d'en trouver le *double tranchant*. La perspective généalogique me permettra de cibler l'ambivalence qui préside à ce caractère qui permet la dilatation actuelle des significations. Je proposerai que c'est en vertu de sa fonction complexe de *valorisation de la danse* (lui accorder une valeur/fixer sa valeur) que ce double tranchant se manifeste. Elle réalise cette fonction complexe par la *formulation d'un argumentaire voué à l'« alignement » de la danse à un système de valeur distinct*. Pour le dire

brièvement — mais l’objet de ce chapitre est d’en décliner les nombreuses variations —, la chorégraphie, en « autorisant » la danse, en la « majorant », vole à sa défense et, d’un même geste, elle la met au pas, la formalise, la normalise et, potentiellement, l’endigue dans une zone de savoir restrictive. Or, je tenterai de démontrer que l’absence de détermination de ce système est ce qui rend l’alignement imprévisible et la question éthique vouée à une reconquête continuelle. Je tenterai également de montrer comment la chorégraphie a, à travers le temps, endossé un travail de négativité et est très vite entrée en situation d’auto-sabotage (consciente ou non). Ces moments participent de son dynamisme présent « en tant que technologie permettant son auto-sabotage », pour reprendre la formulation perspicace du chorégraphe William Forsythe (Forsythe, sans date, section Essay)<sup>15</sup>.

On retrouvera ce double tranchant dès la première utilisation du néologisme orchésographie par Thoinot Arbeau en 1596, ancêtre du terme chorégraphie. Pour ce cas comme pour ceux qui suivront, le travail généalogique consistera à problématiser l’écart entre les intentions et les effets produits par les gestes et déclarations qui surgissent au « théâtre des procédures et des interprétations ». Pour ce faire, la temporalité de la chorégraphie sera, ici et là, artificiellement dilatée : certaines époques passeront sous la loupe (17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles), alors que d’autres seront réduites presque à l’anecdote. Cette stratégie est employée pour favoriser une dramatique de l’histoire : il s’agit de « gonfler » les moments de bouleversements du rapport mouvement-écriture (danse-graphie) lors desquels les *rappports de pouvoirs* entre ces termes ont été *redéfinis*. La relation dyadique qui persiste entre ses deux composantes artistiques (mouvement-écriture) est alors révélée dramatiquement. On voit comment elles agissent sans relâche l’une sur l’autre, entrant en tension, se mirant, se heurtant, se poussant dans des retranchements. L’observation d’une « dilatation » du champ chorégraphique procèdera ainsi de l’étude de cette dynamique d’affectation mutuelle.

---

<sup>15</sup> Voir le site de l’artiste : <https://www.williamforsythe.com/essay.html>

En tout temps, je tiendrai à considérer sa dilatation actuelle comme un moment d'ouverture exceptionnel que d'autres moments d'expansion antérieurs auraient préfiguré, voire convoqué. Pour être efficace, la recherche généalogique doit cibler les indices de bifurcations, de fissures dans la signification, évaluer quels sont ces « événements au théâtre des procédures » qui ont forcé des variations dans l'interprétation du terme « chorégraphie ». Circonscrire les moments où la chorégraphie est « tombée » sous une signification nouvelle.

## 1.2 Surpuissance de la perspective historique

La perspective historique permet la distance critique nécessaire à l'évaluation des rapports d'autorité valorisés par certaines pratiques et favorisés par certaines interprétations. Un regard en surplomb permet en outre de dégager les postures persistantes et les mécanismes qui ont assuré l'émergence et la pérennité de la chorégraphie. Telle qu'évoquée plus haut, parmi les lectures les plus âpres, on retrouve celle d'André Lepecki, pour qui la chorégraphie, d'un point de vue historique, n'est autre que la manifestation d'un dispositif de capture :

[G]enealogically majoritarian in the sense that “choreography” names a very specific masculinist, fatherly, stately, judicial, theological, and disciplinary project —a project that, moreover, removed dance from its social terrain (the communal yard) and placed it in a private (courtly) chamber thus subordinating dance to signification, to full presence, and to archiving. In other words: at a certain point in the history of Western subjectivity, a certain social (and socializing) activity called dance fell prey to a Stately (and theological) apparatus of capture called choreography. (2007, p. 122)

Or, il faut pouvoir garder à l'esprit que cette définition, très attrayante, véhicule l'éthos de notre époque contemporaine, où la surconscience intellectuelle est libre de proclamer des sentences, fort de son appareillage critique. J'avancerai ici que cette définition, sans être fallacieuse, perd en force dès lors qu'elle écarte certaines interprétations qui exercent une force contraire. Car la capture n'est rien sans forces à capturer et le dispositif n'est rien sans forces qui tendent à sa désorganisation et qui parfois prennent le dessus. L'aspect « majoritaire » de la chorégraphie, selon l'analyse de Lepecki, doit être interrogé. L'effet de pression à laquelle cette analyse la condamne compromet malheureusement la question de son *devenir* : le devenir majoritaire de la chorégraphie est-il une réponse à un traitement minoritaire? Comment interpréter les intentions émancipatrices des chorégraphes (même si ceux-ci et celles-ci sont dégagé·e·s des effets parfois délétères prolongeant leurs intentions)? Comment le contexte historique fait-il pression sur la rhétorique employée par chaque chorégraphe? À quel système de valeur la chorégraphie cherche-t-elle à soumettre la danse et comment ce système se transforme-t-il?

### 1.3 Double tranchant : la graphie comme dispositif de reconnaissance et d'alignement

« La danse est une espèce de rhétorique muette », peut-on lire dans le traité d'orchésographie du maître à danser et musicien Thoinot Arbeau, publié en 1596. Il souhaite la guérir de ce mutisme en lui offrant un contre-point, une rhétorique volubile « en forme de discours et tablature » comme l'annonce le sous-titre de l'ouvrage. Ainsi naît l'orchésographie, une méthode « pour apprendre à danser, battre le tambour en toute sorte [...] afin d'être bienvenue en toute joyeuse compagnie et y montrer sa dextérité et agilité de corps » (p. 15). Volubile, donc « l'orateur peut par des mouvements sans parler un seul mot se faire entendre et persuader le spectateur qu'il

est gaillard, digne d'être loué, aimé et chéri » (p. 16). La danse dévoile les atours des femmes et des hommes par un moyen alternatif au discours, nécessaire selon lui au bon maintien des mœurs et de la santé publique. Activité sociale permettant la « familiarité avec les hommes » (p. 10) au même titre que l'escrime et le jeu de paume, elle est vantée par Thoinot Arbeau pour ses saines vertus. Il lui reconnaît notamment la fonction d'exhaler les « mauvaises humeurs » des jeunes femmes sédentaires et de détecter les « épaules de moutons » (p. 10), métaphore désignant les mauvaises odeurs se dégageant de cette partie du corps lorsqu'on y pointe furtivement le bout du nez. Occasion de rapprochement, la danse permettait de les détecter, évitant ainsi de mauvais mariages.

L'orchésographie s'annonce de prime abord comme un système de notation des rythmes musicaux et de description des pas de danse qui les accompagnent (*voir Annexe A*, fig.1). Étant donné le contexte dont elle émerge, on reconnaîtra qu'elle s'impose tout aussi bien comme un *système rhétorique* dédié à renforcer la pratique sociale de la danse et à en souligner les vertus. D'un même geste, l'orchésographie décortique les pas et convainc de leur nécessité. Ainsi, la graphie jette ses bases comme système d'écriture qui à la fois décrit et prescrit. Analysons d'un peu plus près la complexité dont relève l'orchésographie. Loin d'être univoque, elle comporte un bon nombre d'intentions avouées et d'autant d'intentions dissimulées, auxquelles s'ajoutent ses effets, qui leur sont irréductibles et qui peuvent leur être diamétralement opposés au point de les engloutir.

L'analyse de ces dynamismes suspend temporairement la qualification de l'orchésographie comme dispositif de capture, quitte à ce qu'elle réapparaisse d'elle-même suite à son étude approfondie. Parmi les intentions proclamées d'Arbeau, deux semblent prédominantes. D'une part, les partitions visent, dans leur portée pratique, la conservation des danses en vue d'un transfert aux générations futures, soulageant par

là une faute d'atavisme qui a entraîné la disparition des danses de leurs pères. D'autre part, elle naît d'une volonté pédagogique : augmenter l'autonomie de l'élève qui peut désormais, « seul dans sa chambre » (p. 14), apprendre l'enseignement d'Arbeau. À leur tour, ces fonctions pratiques reposent sur un socle normatif qui constitue le fondement de l'ouvrage. Celui-ci est un véritable plaidoyer pour la défense des vertus de la danse afin de rétablir les opinions à son endroit. En réponse aux puritains, pourfendeurs de la danse, Arbeau dresse un mur d'autorités diverses, personnages historiques et mythiques confondus — Bacchus, Cicéron, Appius Claudius, Castor et Polux et l'église catholique elle-même! —, qui, les uns et les autres, en auraient vanté les mérites à divers moments de l'histoire. Et aux réformés qui ont évacué la danse de leurs rituels dans un puritanisme austère, il répond avec humour qu'ils « mériteraient d'être traités de quelques gigots de bouc mis en pâte sans lard. » (p. 12) L'orchésographie est donc un système rhétorique qui vise une valorisation de la danse, de ses pouvoirs, de ses facultés, afin de favoriser son expansion et sa reconnaissance publique contre toute tendance puritaine. L'interprétation historique de ce moment inaugural ne peut dès lors opposer danse populaire d'une part et danse savante de l'autre. Car le champ populaire est lui-même divisé, il ne fait pas « bloc ». L'orchésographie témoigne de cette complexité.

L'ouvrage de 1596 fournit les premiers indices de ce *double tranchant* qui, nous le verrons, guette la chorégraphie au gré de ses transformations jusque dans ses manifestations les plus actuelles. D'un côté, l'orchésographie, en *valorisant* la danse, réaffirme la nécessité de la danse là où s'aseptisent graduellement les rituels sous le contrôle de l'église et de la royauté, et souligne son universalité — « les Indes saluent le soleil en dansant. » (p. 11) De l'autre, et de manière parfaitement paradoxale, en tant que procédé d'encodage, elle *restreint* cette universalité en réduisant la sphère des individus capables d'en embrasser le projet esthétique, d'en reconnaître la valeur savante. On retrouvera le même paradoxe au 20<sup>e</sup> siècle avec la notation de Rudolf

Laban (1926), pratique érudite, experte, procédant d'une idéologie universalisante (tous les hommes peuvent se libérer par la danse). Au temps d'Arbeau, l'orchésographie installe sa crédibilité grâce à la *graphie* elle-même, que l'imprimerie vient estampiller d'un sceau autoritaire — très peu d'ouvrages à l'époque ont le bénéfice d'être imprimés. Ainsi affirme-t-elle son intelligence en même temps qu'elle assoit son pouvoir par la trace qu'elle laisse en ce support émérite qu'est le *livre*, lequel lui donne droit de cité dans la noblesse de l'époque. La graphie inscrit, donc préserve, et, plus largement, le livre consacre, performe une opération de *valorisation*. Le livre d'Arbeau, et cela est également vrai pour les ouvrages du même type qui lui succéderont, ne se limite pas à un système de notation, mais établit un dense *paratexte* qui encadre et justifie sa vocation en même temps qu'il prescrit ses applications. En effet, les dessins et schémas ne se suffisent pas à eux-mêmes. Ils sont devancés d'une préface, d'un avis public, et sont intercalés de descriptions, d'entrevues et surmontés de légendes. Cet amas de textes de natures variées forme un cadre foisonnant, riche soutien rhétorique assurant le maintien des perspectives sur la danse et de ses interprétations.

Cette fonction stabilisatrice est ce qui, lentement mais sûrement, favorisera l'entrée de la chorégraphie dans le régime esthétique. En tant que système rhétorique allant bien au-delà de la sauvegarde de « pas de danse » (intention déclarée), elle travaille à leur fixité et à leur paramétrage (intention non déclarée), à l'externalisation de ses critères d'évaluation et à son entrée dans un univers savant (effet inavoué). Ainsi, on peut dire que l'orchésographie, bien plus qu'une simple graphie, est un système rhétorique qui permet la *formulation d'un argumentaire voué à l'« alignement » de la danse à un système de valeur distinct*. Dans le cas d'Arbeau, ce système puise à deux sources : les bienfaits de la danse dans la société et un certain souci pour le « patrimoine immatériel » avant la lettre. Mais on voit déjà dans ces épais paratextes se dessiner l'intention stabilisatrice d'une « bonne version » de ces danses de société. Cette

nouvelle tendance s'affirmera plus tard avec l'avènement de la danse de scène; les carcans esthétiques prendront alors une place centrale dans le dessein de la graphie. L'exemple d'Arbeau témoigne déjà de la manière dont la « chorégraphie », ou ce qui en constitue un moment inaugural, est un ouvroir à significations. On ne peut se fier davantage à sa définition autoproclamée qu'à ses intentions (déclarées ou non) ni à ses effets (aux multiples couches) pour arrêter une signification précise du phénomène. C'est dans le dynamisme entre ces termes qu'il prend place. Chez Arbeau, on voit clairement combien l'assise pragmatique de son entreprise (conserver et instruire grâce à des outils pratiques) est doublée d'un désir de reconnaissance publique et d'une volonté de démontrer ce qu'est la *bonne* danse, celle collant au plus près aux normes de l'époque. Jusqu'ici, le glissement de la conservation (des figures) au conservatisme (des critères, des mœurs) suit une pente douce. Il n'est pas encore possible d'affirmer que la graphie comme conservation surdétermine la danse et ses possibilités créatrices. On voit déjà cependant se dessiner la double tendance de ce que deviendra la chorégraphie : célébrer la danse (l'affirmer, la valoriser, la préserver) et à la renfermer (l'endiguer, la fixer).

#### 1.4 La chorégraphie comme art de décrire la danse

Le tournant du 18<sup>e</sup> siècle confirme le rôle de la chorégraphie comme formulation d'un argumentaire destiné à l'alignement de la danse à un système de valeur distinct. Comme nous le verrons, plutôt que d'avoir un caractère « essentiellement » majoritaire, la chorégraphie prolonge et assoit le caractère majoritaire déjà attribué à une *certaine* danse, celle qui investit les sphères du pouvoir royal.

Le premier usage enregistré du terme chorégraphie est attribuable à l'ouvrage de Feuillet de 1700 qui porte le titre de *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse* et le sous-titre prometteur *Avec lequel on apprend facilement soi-même toutes les formes de danses. Ouvrage très utile aux maîtres à danser et à toutes les personnes qui s'appliquent à la danse*. Il est intéressant de noter d'emblée que dans le corps de l'ouvrage, Feuillet ne justifie nulle part l'usage de son néologisme ni n'informe le lecteur ou la lectrice sur l'étymologie des particules qui constituent le mot. Le mot ne figure nulle part dans l'ouvrage hormis dans le titre. Détail saisissant, la préface fait mention du « traité curieux » de Thoinot Arbeau qui précède l'initiative de Feuillet et dont il avoue tirer son inspiration, sans toutefois expliquer le passage nécessaire du terme « orchésographie » à « chorégraphie ». En outre, le syndic chargé d'enregistrer le livre auprès de la communauté des imprimeurs et des libraires a lui-même choisi de ne pas inclure le mot « chorégraphie » lorsqu'il recopie le titre dans son édition destinée au privilège du roi. L'accumulation de ces détails laisse croire que l'auteur n'attendait aucun retentissement conceptuel avec l'usage de ce mot, mais avant toute chose, espérait une révolution pratique grâce à son manuel. Autre espoir déclaré de Feuillet : porter honneur à M. Pécour, compositeur des Ballets de l'Académie Royale de Musique de Paris, dont on retrouve dans le dernier tiers de l'ouvrage les copies de ses plus célèbres danses de bal.

Alors que l'orchésographie était strictement destinée à la régulation des danses de société — à l'époque d'Arbeau, le ballet de cour n'avait pas encore fait son entrée en France —, la chorégraphie de Feuillet ajoute aux danses de bal de Pécour des entrées de ballet pour hommes et femmes composées par lui-même, et dont il affirme qu'elles ont fait leur preuve à la cour de Louis XIV. Comme chez Arbeau, la chorégraphie chez Feuillet est motivée par des intentions variées, certaines plus explicites que d'autres.

Le titre annonce déjà la fonction d'*ekphrasis*, expression grecque<sup>16</sup> signifiant l'activité de décrire une œuvre d'art, de manière à la rendre visible, à la faire apparaître au moyen du langage : les descriptions des danses forment la partie la plus dense de l'ouvrage de Feuillet. Sa méthode diffère de celle d'Arbeau : chaque pas, chaque port de bras est expliqué individuellement dans des tables avant d'être agencés dans des séquences dansées (voir *Annexe A*, fig. 2). L'exhaustivité de l'*ekphrasis* est pour Feuillet le premier pilier épistémologique de la chorégraphie : on ne peut connaître la danse, et *a fortiori* la danse juste, que si on parvient à l'explicitier parfaitement en mots et en dessins, et ce, de manière à ne laisser aucune place au doute. À propos des pliés, notamment, il souligne : « J'aurais pu me dispenser de les marquer, parce que les personnes qui savent un tant soit peu danser sauront en cette occasion ce qui est le plus convenable, mais il pourrait y avoir des personnes qui trouveraient à redire, j'en fais explication. » (1700/1979, p. 19) Ainsi éclaire-t-il tous les angles morts, neutralise par avance tout scepticisme et éradique tout flottement possible. Cette méthode lui permet de voir à la vocation centrale du projet, le vœu de *fidélité* porté aux danses créées. Car la mémoire est compromise si elle comporte trop de raccourcis ou d'oublis, ainsi faut-il, selon Feuillet, s'attacher à trouver la justesse dans le moment de reproduction, « afin [que les danses] soient bien correctes, à cause d'une grande quantité de personnes qui ne les ont pas fidèlement », écrit-il à propos des danses de bal de Pécour (Préface). On voit bien combien la graphie est chez lui aussi *formulation d'un argumentaire voué à l'« alignement » de la danse à un système de valeur distinct*, pour reprendre la formulation établie ci-haut. La conservation de la danse, chez Feuillet, nécessite de la dégager des aléas de la transmission, erreurs et impuretés accumulées au hasard de ses passages de corps à corps.

---

<sup>16</sup> Formée du préfixe intensif ek- et de *phrasis*, « parole ». La plus célèbre occurrence de l'*ekphrasis* à l'âge classique est la description du bouclier d'Achille dans l'*Iliade* d'Homère.

Il faut souligner que la question de la valeur portée à la danse prend un tournant décisif à cette époque : la danse de cour prolonge symboliquement l'exercice du pouvoir. Les danses reçoivent un surcroît de mérite, à tel point qu'il faille leur porter allégeance. On danse pour confirmer l'autorité et le pouvoir du roi. En cette fin de règne assombri par une division toujours plus importante avec le peuple<sup>17</sup>, la danse de cour est plus que jamais un espace réservé au maintien de l'image de la royauté. « C'est le but politique qui détermine la forme, le sujet et les images utilisés dans le ballet. Mais ce but ne peut pas être atteint s'il ne séduit pas les gens esthétiquement. C'est grâce à l'expérience esthétique que la fonction politique du ballet entre en vigueur. La beauté assure le pouvoir et le pouvoir renforce la beauté. » (Koana, 2005, p.101) La chorégraphie « tient » la danse qui à son tour « tient » la façade du pouvoir.

La fonction de *détachement* de la danse du corps au papier, qui rend possible un renouveau pédagogique chez Arbeau (l'élève se passe du maître), permet chez Feuillet des conquêtes d'un nouveau type. Grâce à l'écriture, dit-il, on peut désormais envoyer les danses françaises « dans une lettre ainsi qu'on envoie un air de musique » (Préface). Le passage des danses à la graphie promet ainsi leur essaimage sur un territoire plus large que celui de sa gestation et de sa représentation. La volonté non déclarée de cette affirmation est bien certainement de valoriser la danse française sur l'échiquier artistique où l'Italie et l'Angleterre dominent. Ainsi, on peut dire que la fonction de promotion de la danse, et d'une certaine danse, est enchâssée dans sa fonction conservatrice. On voit bien qu'avec la chorégraphie, Feuillet cherche à hisser la danse vers une « majorité » (au sens d'art majeur), pour reprendre la formulation de Lepecki. Mais cette fonction « majorante » prolonge et encadre celle reconnue à une certaine danse.

---

<sup>17</sup> « À partir des années 1680 – et à cet égard la révocation de l'Édit de Nantes en 1685 est un bon indicateur – le climat général s'assombrit. Nous entrons dans la deuxième phase du règne qui nous montre sa face obscure et tourmentée. Ce qu'il faut remarquer c'est la coupure, la séparation définitive

### 1.5 Organiser les connaissances

Plus qu'une méthode de consignation, la chorégraphie participe, au 18<sup>e</sup> siècle, d'un positionnement intellectuel sans précédent, procédant du désir de faire entrer la danse dans un nouveau régime épistémologique. Grâce au pouvoir explicatif des mots et au support matériel du livre, la danse peut désormais amorcer son entrée dans le régime discursif de l'œuvre d'art, profiter de discussions, d'études, d'analyses (esthétiques et historiques). Le passage au régime graphique est ce qui enclenche cette transformation. Ce potentiel, issu d'un territoire intellectuel fraîchement conquis, est explicité dans l'ouvrage du théoricien anglais John Weaver, premier traducteur de Feuillet<sup>18</sup>, intitulé *Essay towards an history of dancing, in which the whole art and its various excellencies are in some measure explain'd: containing the several sorts of dancing* et publié en 1712. Dans cet essai, le maître annonce au lecteur ou à la lectrice les nombreuses possibilités que promet le passage de la pratique de la danse, « très ancienne », au stade inédit d'un « sujet de la plume » [*Subject of the Pen*]. Il signe, avec ce texte, le premier ouvrage d'histoire de la danse écrit en Angleterre.

À cette époque, cerner la danse comme objet de l'histoire n'est possible que si elle est reconnue par les « savants » comme un sujet noble, c'est-à-dire requérant une forme élevée de connaissance. La dignité étant une qualité transitive — elle peut être redonnée comme elle a été retirée —, Weaver aspire à ennoblir la danse grâce à sa plume instruite, de la réconcilier avec les esprits qui l'ont mise de côté ou à la traîne des autres

---

entre le roi et le Tiers État. Les écrivains et les publicistes de l'époque portent témoignage de ce divorce irréversible. Plus jamais la confiance ne se rétablira entre la monarchie et le peuple. » (Bouveresse, 2016, p. 77)

<sup>18</sup> Fait intéressant à noter, la traduction de *L'Art d'écrire la danse* de Feuillet par Weaver montre le surtitre *Orchesography* et non *Choreography*, nous informant que le terme « Chorégraphie » a été employé par Feuillet tardivement dans le cadre d'une édition ultérieure à celle traduite par Weaver. D'ailleurs, ce dernier met en doute l'hommage porté par Feuillet à Thoinot Arbeau, révélant la confession de Feuillet de n'avoir jamais eu le livre d'Arbeau entre les mains et amenuisant la portée du livre d'Arbeau, de par son caractère peu rigoureux.

arts. Il déplore qu'à travers les âges, la danse ait été reléguée au statut de simple divertissement [*amusing trifle*], la tenant étrangère au monde des lettrés, négligée par les auteurs. Cherchant à renverser la vapeur, il montre à son tour que la danse, de la même manière qu'elle était indispensable aux Grecs pour asseoir leur héroïsme, est utile aux hommes et femmes de son époque comme témoignage de leur prestance.

Selon lui, cette désertion est attribuable à un défaut de régime d'appartenance de la danse. Elle aurait malgré elle fait les frais de l'ésotérisme des maîtres à danser [*professors of this art*] qui, depuis l'antiquité, auraient maintenu l'accès à sa connaissance à un registre de passation quasi sectaire, druidique, jalousement maintenue dans « les mystères du bouche à oreilles ». Silence doublé d'un contentement généralisé qui aurait tranquillement abandonné la connaissance de la danse aux mains de ces « druides », laissant aux lieux communs le loisir de s'emparer naïvement d'un art qualifié de « bas et mécanique ». La chorégraphie, pour Weaver, vient soulager cette dérive, elle est outil d'élévation; elle permet à la danse de regagner l'estime que les anciens lui reconnaissaient<sup>19</sup>, en sa double vertu de talent et d'exercice — elle donne de la vigueur au corps, permettant à l'esprit de se cultiver. Si la danse est nécessaire pour élever l'homme, le sortir de sa « négligence » et de sa « rusticité » (1712, p. 6), c'est à la chorégraphie — dont on se rappelle qu'elle est considérée comme un mode de notation à l'époque — et à la littérature que reviennent le devoir d'affirmer cette élévation et de l'encadrer dans un système qui prévienne son affaissement. La danse doit s'affranchir et assainir son image.

L'hommage que Weaver porte à la chorégraphie de Feuillet, qu'il considère avoir atteint le plus haut degré de perfectibilité, s'ajoute à la déférence qu'il voue aux

---

<sup>19</sup> Ses connaissances du latin et du grec permettent à Weaver de sonder les textes anciens à la recherche d'évocations de la danse, dont il retrace l'usage par les guerriers. Il fait grand état des nombreuses danses guerrières qui existent dans la Grèce antique.

Anciens : « Si ces caractères avaient été connus des Anciens, nous ne serions pas aussi ignorants de ces actions et de ces performances surprenantes des pantomimes anciens, qui ont été tant célébrés et qui ont tant attiré le regard et fait couler l'encre des Grecs et des Romains. » (p. 172) Le système Feuillet, dont il compare la perfection aux partitions de musique, fait en sorte que la « danse moderne » (la danse de son époque) ne souffre à son tour, dans le futur, de cette déplorable amnésie.

Disons, à titre d'observation provisoire, que la toute première tentative de mettre la danse en récit était portée par un désir d'en affirmer le potentiel d'élévation, et aussi d'en reconnaître la variété de formes à travers les âges et les lieux. Cette mise en récit n'était possible que grâce aux différentes graphies, traces partielles laissées par les chorégraphes et orchésographes. Ainsi, un *effet* ressenti de la chorégraphie est cette entrée de la danse dans le registre de l'histoire, connaissance du passé, mais aussi dramatisation du passé. Ce regard *a posteriori*, gonflé de reconnaissance, lui permet d'acquérir un surcroît de valeur *au présent*. C'est la persistance du regard porté sur son passé qui donne à Weaver la certitude qu'il faut dès à présent s'assurer de la bonne représentation des danses actuelles. Ainsi, la chorégraphie est pour lui une méthode permettant d'anticiper la justesse des perceptions futures sur le présent. Concluons provisoirement sur la *faculté d'anticipation* qui dépasse la simple fonction d'archivage : elle prépare les conditions de ses représentations à venir.

## 1.6 La *bonne* chorégraphie pour faire progresser la danse

*Événement au théâtre des interprétations* : avec Georges Noverre, la chorégraphie se libère de sa dénotation antérieure. Autrefois attachée à la simple vocation consignataire, elle affecte désormais les contours de l'acte *compositionnel*.

Aux yeux de Noverre, la chorégraphie « traditionnelle », c'est-à-dire l'art de décrire la danse, telle qu'établie depuis l'orchésographie jusqu'au système Feuillet en passant par le système Beauchamp<sup>20</sup>, est malheureusement caduque. La simplicité et la caducité des systèmes — « ces signes représentatifs se conçoivent aisément, on les apprend vite et on les oublie de même » (p. 363), écrit-il en 1760 — *nuisent* à l'expansion naturelle de la danse. Les systèmes sont insuffisants, trop vagues et trop étroitement fixés sur le mouvement des pieds et des déplacements spatiaux. Bien qu'il admette que la chorégraphie ait pu être nécessaire pour l'encadrement de la discipline et qu'elle fut malheureusement ignorée à l'aube de la danse de cour « dans les premiers moments où la danse a été asservie à des principes » (p. 364), elle est devenue au fil du temps « comme un art inutile puisqu'il ne peut rien pour la perfection du nôtre. » (p. 364) L'art de la danse ploie sous des systèmes scripturaux qui la retiennent à un stade rudimentaire de son « évolution ». Pour Noverre, la chorégraphie comme mode de notation ne deviendrait efficace qu'à partir du moment où elle pourrait *tout* absorber de la complexité d'une danse, c'est-à-dire assumer la traduction intégrale de ses innombrables traits et paramètres, notamment son espace tridimensionnel, ses ports de bras précis, ses attitudes et ses expressions faciales qui véhiculent des « sentiments variés » qui font d'elle l'art subtil d'un « jeu muet ». Bref, la chorégraphie n'aurait de valeur et de sens que dans cette perspective *exhaustive*. Ce n'est que dans cette visée — partagée d'ailleurs par ses prédécesseurs — que la chorégraphie pourra « hâter le progrès » de la danse. C'est dans ce contexte seul que « la danse et le ballet prendront une nouvelle vie » (p. 368). Et c'est à cette rénovation que Noverre s'applique d'ailleurs à l'Académie de danse.

---

<sup>20</sup> Une analyse plus approfondie de l'histoire devrait également faire état de l'événement que fut l'introduction du système Beauchamp. Cette thèse en fait l'économie en attendant d'un approfondissement ultérieur.

Il s'agit de la première occurrence historique d'une critique de la chorégraphie comme dispositif scripturaire ayant le pouvoir de *restreindre* le potentiel esthétique de la danse et de contraindre injustement ses esprits créateurs. Telle que Noverre la constate à son époque, la chorégraphie « amortit les esprits », les garde « lourds et pesants », incapables d'imagination, collés aux traces des danses du passé, comme acculés dans l'impasse de la nostalgie (p. 394). Le revers de cette critique est, dans son cas, non pas une libération de l'emprise de la chorégraphie, mais bel et bien son perfectionnement, dont la promesse signale l'accession à une intelligence supérieure capable d'épouser, voire de propulser les avancées esthétiques de la danse. C'est la capacité des maîtres à déployer une créativité unique qui devient alors étalon du progrès. À ce compte, Noverre déplore la léthargie des « Maîtres de ballets obligés de quitter la répétition, parce qu'ils avaient égarés leur cahier et qu'ils ne pouvaient faire mouvoir leurs figurants sans avoir sous les yeux le mémorial de ce que les autres avaient composé. » (p. 394.) La conservation est un atout jusqu'à ce qu'elle devienne la sclérose de la tradition : lorsque son usage est mal arrimé à l'époque, elle devient un dispositif affectant négativement les capacités créatrices elles-mêmes, forçant une déférence outrée aux institutions du passé et neutralisant la distance critique et la spontanéité. Basculement conceptuel : la chorégraphie doit, pour la première fois, s'affranchir pour que la danse puisse le faire à son tour.

Noverre ne veut pas seulement quitter l'ombre des monuments anciens, il souhaite ébranler leur socle. Il fait valoir que l'écriture n'est pas la panacée de la stabilité : une écriture peut toujours en remplacer une autre, se faire plus précise et fidèle, épouser le réel au plus près, même si de manière momentanée. Elle ne peut se poser de manière aussi antinomique à l'éphémérité de la danse. Il n'y a pas, d'un côté, *fixité de la graphie* et, de l'autre, *mouvement de la danse*. Or, cette antinomie perdue de nos jours sous la forme d'une doxa que plusieurs regroupements de chorégraphes et de chercheuses et chercheurs s'emploient à débusquer. « *This antinomy is the doxa that is fabricated in*

the “*envelope of common knowledge*” », nous livrent les très instructives *Conversations on Choreography* en 2013<sup>21</sup>.

La particularité du « moment Noverre », face au constat de l'imperfection des systèmes antérieurs et leur prolifération (révélant l'instabilité de la graphie), fut de tendre à la perfectibilité du système. Aujourd'hui, par contraste, la tendance est plutôt de substituer à cette méthodologie de l'exhaustivité du signe une méthode inverse qui rend justice autant à la qualité éphémère de la danse qu'à ses zones de stabilité (par exemple, les partitions minimales ou l'étude du corps comme « archive » du mouvement)<sup>22</sup>. La perspective généalogique, informée par l'hypothèse de la dilatation du chorégraphique, permet de restituer dans la trame historique l'émergence d'un paradoxe qui concerne l'affectation mutuelle de la danse et de la chorégraphie : si Noverre œuvrait à une écriture exhaustive qui avait pour objectif d'affranchir la danse, il le faisait déjà « par la négative » en quelque sorte. Si la chorégraphie devait être exhaustive, c'est parce qu'elle devait éviter d'être directionnelle : elle ne devait offrir aucun raccourci, imposer aucune forme préétablie. Si elle *maximisait* ses outils, c'était pour *amenuiser* son emprise sur la danse. Selon Noverre toujours, plus la graphie prenait de l'expansion, moins elle était directionnelle et plus elle permettait la composition. Ce paradoxe contenu dans l'expansion de la chorégraphie accompagne le passage de sa dénotation comme acte de notation à acte de composition. Encore une fois, c'est l'observation

---

<sup>21</sup> Les auteur·e·s sont des artistes et philosophes actuel·le·s de renom : Scott deLahunta, Isabelle Ginot, Myriam van Imschoot, André Lepecki, Susan Rethorst, Diana Theodores. Tel que décrit dans le document : « *The 'Conversations on Choreography' project was organized as a series of ongoing discussions of contemporary dance making with a focus on European contexts. Its primary aim was to create vital conversational space and time for ideas to come under the influence of each other. From the outset it sought innovative ways of organizing dialogue with the topical concerns of each host community and location, and of interrogating the nature of critical discourse itself in relation to choreography.* »

<sup>22</sup> La théorisation du corps comme archive est attribuable à André Lepecki (2010). Cette réflexion a été fondamentale dans le revirement théorique consistant à repérer des formes de permanences mémorielles dans la matérialité du corps, et ainsi battre l'argument essentialiste de Peggy Phelan pour qui « *performance becomes itself through disappearance* » (1993, p. 146).

portée à l'actuelle dilatation de la chorégraphie qui, par effet de diffraction, se répercute dans l'interprétation de ce moment de l'histoire.

### 1.7 Chorégrapheur pour analyser la danse

Cette dénotation de la chorégraphie connaît une résurgence au 20<sup>e</sup> siècle en Allemagne, au cœur du mouvement expressionniste allemand de l'*Ausdrucksanz* avec le travail de Rudolf Laban. On voit resurgir l'expression utopiste de sa fonction graphique. Cette fois-ci, elle se voit accoler une qualité de système scientifique : en décortiquant *toutes* les composantes de la danse, la chorégraphie s'achemine vers une connaissance profonde, voire totale de celle-ci. La chorégraphie devient un système de connaissance.

Rudolf Laban est reconnu pour avoir inventé le système de notation le plus complet à ce jour. D'ailleurs, son usage du terme renvoie directement à la dénotation originelle de Feuillet, dont il s'autoproclame le relais et dont il reproduit par ailleurs les figures de base au chapitre 7 de son ouvrage *Choreographie*<sup>23</sup> (1926/2011). Pourtant, *Choreographie* adopte une nouvelle fonction que Feuillet lui-même n'aurait jamais pu conceptualiser. Par son méthodisme rigoureux — certains diront rigoriste —, il s'attaque non seulement à l'analyse du mouvement tel que perçu (représentation externe, forme), mais aussi tel que produit, initié (fonction interne) : « La nouvelle chorégraphie ne doit pas uniquement montrer les positions mais également toutes les tensions à l'œuvre dans le corps qui donnent automatiquement forme aux membres. » (p. 1) (traduction libre) Cette nouvelle disposition octroie à la graphie une fonction analytique du mouvement comme jamais auparavant et, étonnamment, comme jamais

---

<sup>23</sup> En français. On retrouve aussi des versions avec le terme *Choregraphie*.

par la suite. Notation et analyse sont alors inextricablement liées dans la notion de chorégraphie. Comme le note le premier traducteur anglais de l'œuvre intégrale de 1926 (Longstaff, 2011) :

[D]ans les temps modernes, la « notation » s'est différenciée de l'« analyse » [du mouvement] [...]. Or, dans *Choreographie* nous retrouvons la conception originale où la notation objective et l'analyse de la coordination fonctionnelle du corps en mouvement forment encore une base commune.

La tâche est laborieuse. « J'aurais été ravi qu'on me dispense de l'éreintante besogne de "créer" une chorégraphie. Je me serais alors attelé à des activités plus intéressantes. Malheureusement, rien n'augure en ce sens », confie Laban en 1920 à son éditeur avant d'entamer l'écriture du livre. (Longstaff, 2011) Six ans plus tard, il peut se réjouir d'avoir créé un système des plus complets, où chaque infime élément de la Choreutique (forme du corps dans l'espace) et de l'Effort (qualités dynamiques du corps) comporte un signe précis articulé dans une syntaxe, permettant selon lui de couvrir exhaustivement toutes les possibles manifestations du corps en mouvement. On retrouve chez lui cette même obsession pour le perfectionnement qui animait Feuillet et Noverre. Bien qu'on puisse remarquer une continuité dans la dénotation de la chorégraphie en tant que méthode d'*encodage* du mouvement, il faut néanmoins noter un *basculement, un événement au théâtre des interprétations*, qui l'élargit, chaque fois de manière autoproclamée : Laban, pour la première fois, affirme la nécessité de remonter jusqu'aux *intentions* et aux *forces* qui président au mouvement, qui le mobilisent, autrement dit à ses *conditions de possibilité*. Pour la première fois, la chorégraphie s'organise autour d'une reconnaissance du *vécu* de la danse — même s'il ne s'agit pas d'une perspective subjective, mais d'une analyse objective de ses composantes physiques — qui favorisera, à terme, l'éclosion d'une analyse phénoménologique de celle-ci (voir *Annexe A*, fig. 3 et 4).

Bien que la chorégraphie labanienne ne soit pas *a priori* compositionnelle, elle ne rejette pas cette fonctionnalité. Le maître de l'Ausdrucktanz met sa notation à l'épreuve avec la pièce *Titan* en 1928 (voir *Annexe A*, fig. 5). Il soumet à ses danseuses et danseurs un exemplaire de la notation qu'ils et elles doivent ensuite exécuter. Il s'agit de la première œuvre interprétée entièrement à *partir* d'une notation, la menant au seuil d'une nouvelle dénotation *partitionnelle*. Si la dénotation principale du terme *Choregraphie* à l'époque demeure le geste de noter et d'analyser, la modalité d'encryptage de la graphie élargit le potentiel d'appropriation (décryptage et incorporation) : ici, la circulation de la graphie des mains du chorégraphe aux danseuses et danseurs ne sert pas à affirmer ou conserver une danse appartenant à un répertoire, mais à en tester une nouvelle. La *fonction partitionnelle* de la chorégraphie en est à ses balbutiements, et l'intuition de Laban que le papier peut être le lieu *premier* de l'acte de composition préfigure à d'innombrables déclinaisons dans ce domaine, qui ne s'affirmeront qu'à partir des années 60, dans la foulée du *Instruction Art*.

### 1.8 La chorégraphie pour faire œuvre de danse

Revenons en arrière afin d'observer l'entrée de la chorégraphie dans le monde juridique. Au regard des préoccupations actuelles relatives à la notion de droit d'auteur, relevons un épisode qui tient lieu d'*événement* prépondérant à sa « dramaturgie ». Cet épisode « dramatise nos instincts » (Foucault, 1969/2004, p. 409) et bien qu'il appartienne au passé, il résonne avec force dans le présent.

« Un pas de danse peut-il constituer une propriété... littéraire? » (Carraby, 1862/1888, 271) C'est l'enjeu au cœur du procès qui oppose en 1862 Jules Perrot<sup>24</sup> à Marius Petipa, tous deux chorégraphes de ballet de grande renommée. L'objet du litige est l'appropriation par Petipa d'un enchaînement de pas nommé *Cosmopolitana*, créé par Perrot. Le débat qui entoure cette affaire concerne le régime juridique de l'œuvre chorégraphique. Les témoignages des avocats des deux parties et le jugement rendu par la cour sont d'importantes sources premières qui aident à clarifier la dénotation courante de la chorégraphie au milieu du 19<sup>e</sup> siècle en France et à circonscrire la doxa qui dicte ses règles et usages.

L'attaque est formulée par Perrot à l'endroit de Petipa; il l'accuse d'avoir bafoué ses droits d'auteurs en lui usurpant une série de pas pour l'inclure dans un spectacle signé de son propre nom, présenté à Saint-Pétersbourg, et ainsi s'en arroger la paternité. À sa défense, l'avocat de Perrot exhorte la cour à reconnaître la chorégraphie comme geste d'auteur, comme un art à part entière, voire comme une « science ». C'est en cette qualité que la chorégraphie, une expertise reconnue, doit être encadrée par la justice, la prémunissant de toute forme d'usurpation. La qualité éphémère de la danse n'empêche pas que quelque chose lui survive, et c'est ce « quelque chose », déposé dans le savoir, qui fait autorité :

---

<sup>24</sup> Le chorégraphe Jules Perrot (1810-1892) tel que présenté dans l'*Encyclopædia Universalis* : « Doué d'un sens scénique très sûr, il règle essentiellement des ballets d'action où la danse et la pantomime se succèdent sans rupture; il excelle dans l'art de régler les mouvements d'ensemble d'un corps de ballet qui, avec lui, acquiert la valeur que nous lui connaissons actuellement. » Le style du chorégraphe Marius Petipa (1818-1910) toujours selon *Encyclopædia Universalis* : « Les ballets de Petipa sont essentiellement des divertissements féeriques répondant aux goûts du public de l'époque (solistes en tenue académique et corps de ballet en costume historique). Ses pas de deux, ses variations de solistes, le déploiement du corps de ballet relèvent d'une technique classique élaborée, dont le style très pur est toujours un élément de succès pour les danseurs. Petipa est considéré comme le " père " de l'école russe, dont la tradition se perpétue. »

Seulement l'œuvre du peintre reste, celle du chorégraphe disparaît des yeux avec le gaz de la rampe. Il ne reste qu'un fugitif souvenir!... du moins pour la foule; car la chorégraphie a eu ses historiens, ses écrivains, ses théoriciens!<sup>25</sup> (Carraby, 1862/1888, p. 271)

Un savoir et un savoir-faire se constituent, *s'inscrivent quelque part* et doivent avoir le statut de propriété individuelle. Or, selon un décret français de 1860, la propriété intellectuelle en arts concerne les œuvres littéraires uniquement et il n'est pas admis d'étendre son domaine aux arts de la scène. Toute œuvre présentée en France tombe dès lors dans le domaine public lorsqu'elle foule un sol étranger, dans le cas présent, le sol russe. La stratégie de l'avocat de Perrot consiste à souligner l'aspect restrictif de ce « domaine littéraire » puisque, selon lui, la danse se dépose également *ailleurs* que dans l'écriture graphique, notamment dans la mémoire des artistes :

Comment établir, en effet, qu'un pas joué à Saint-Petersbourg est le même qu'un pas joué à Paris? Il y a des chorégraphes qui écrivent leurs pas. Il y en a d'autres qui se fient à leur mémoire et à celle des artistes qui interprètent leurs ballets. Malheureusement M. Perrot improvise ses œuvres et ne les écrit pas. (1862/1888, p. 273)

C'est l'évocation historique la plus révélatrice d'une transformation au « théâtre des interprétations » de la chorégraphie. Elle ne désigne plus le geste de notation, mais un acte de *composition* à part entière. Ce basculement exige le déploiement d'une nouvelle autorité capable d'attester la véracité de ce geste originel. L'avocat de Perrot n'est pas avare d'arguments : il accumule les témoignages de personnalités de renom qui peuvent attester du vol de matériel chorégraphique<sup>26</sup>. Parmi celles-ci, nul danseur ou danseuse. Ils et elles sont réduits au silence, soi-disant par crainte de l'opprobre des chorégraphes qui règnent sur la scène artistique comme sur un empire seigneurial :

---

<sup>25</sup> Extrait de la plaidoirie de Maître Carraby, lors de l'audience du 11 juillet 1862.

<sup>26</sup> Il rapporte les paroles, entre autres, de M. Saint-Léon, « un artiste fort connu » (p. 273).

Ce ne sont pas les danseurs qui vont attester de l'authenticité, ceux-ci sont beaucoup trop vulnérables. Ne craindraient-ils pas de ne plus pouvoir danser, s'ils parlaient car la plupart des artistes dont on peut interroger les souvenirs sont tous le commandement des deux Petipa, qui règnent, l'un au théâtre de Paris, l'autre au théâtre de Saint-Pétersbourg. (1862/1888, p. 273)

Les danseuses<sup>27</sup> ont tout à perdre dans la rixe opposant les deux chorégraphes. Si elles sont acclamées sur les plus grandes scènes du monde, elles n'ont pas pour autant la liberté de dénoncer; elles n'ont de valeur que dans leur rôle d'artistes exécutantes. La loi ne semble d'aucune façon pouvoir renverser la contrainte qui les tient tacitement inféodées aux chorégraphes. Du moins, il n'est pas question, dans ce cas précis, de leur assurer une quelconque protection en cas de délation. Alors qu'il est admis que la danse se dépose dans leur mémoire, celle-ci ne peut se faire *valoir*, à cause du contexte politique.

L'avocat de Petipa cherche quant à lui à atténuer la portée de l'incident. Il rappelle que dans un ballet, ce qu'on appelle une « Cosmopolite » n'est rien d'autre qu'une « danse des nations », c'est-à-dire un enchaînement de pas extraits de danses nationales connues par les peuples « depuis la nuit des temps ». Les livrets des ballets rapportent l'origine de l'amalgame d'extraits de ces danses. C'est le personnage du vendeur d'esclaves qui en est le principal garant (tel que le rappelle le livret du spectacle) : il exhibe des femmes volées, trésors chapardés, aux yeux de riches amateurs, « une Moldave, une Italienne, une Française, une Anglaise, une Espagnole » (p. 276) qui offrent, chacune leur tour, un pas de danse, ornement séducteur qui témoigne de leur valeur marchande. Il s'agit d'un catalogue de talents usurpés, exhibition malhonnête sans équivoque. Ce supplice ne semble en rien troubler l'avocat de Petipa, qui trouve dans ce phénomène d'usurpation un argument pour excuser celle de son client, une bagatelle par comparaison. S'il reconnaît que la danse est, en première instance, la

---

<sup>27</sup> Ici, le féminin rassemble les deux genres.

propriété des danseurs et danseuses qui l'exécutent — la preuve en est la qualité inimitable de leurs mouvements —, il ne parvient pas à démontrer le caractère inaliénable de cette signature ni à admettre que la chorégraphie devrait dès lors être incapable de remplacer la véritable fonction auctoriale des danseuses et danseurs. Le livret de *Cosmopolite* redouble ce phénomène d'inféodation des corps : dans la fiction qu'elle présente, même si la danse appartient aux danseuses, celles-ci sont à leur tour la *propriété* du maître d'esclaves. La narrativité balletique réifie la distribution normative des rôles et neutralise tout ébranlement possible de la question auctoriale. La danse n'appartient pas aux danseuses; une *paternité* est nécessaire pour la faire naître au monde, afin qu'elle puisse sourdre de l'intimité et devenir *majeure*, pour reprendre le terme lepeckien. Cette paternité n'étant plus celle du Roi et de sa cour, elle devient celle du maître, du chorégraphe, du juge... Sans ceux-ci, les pas nationaux demeurent des danses sans chorégraphie n'ayant pour seul parent que la tradition, c'est-à-dire la poursuite non questionnée d'un savoir routinier, banalement héréditaire, et, ici, ineffablement féminin. L'écriture *involontaire* de la tradition est court-circuitée par l'écriture *auctoriale* du chorégraphe et propulse la danse de ces femmes au statut de talent digne de reconnaissance.

Le jugement de la cour est ferme; Petipa est coupable d'usurpation et condamné à déboursier pour réparer la vexation. Malgré la préexistence des danses individuelles, leur amalgame dans une séquence précise est considéré, aux yeux de la cour, comme un geste de composition à part entière, à l'instar de l'écriture littéraire. Perrot est donc un véritable *auteur*, même si sa composition n'était faite que d'agencements à la vavite de danses nationales. La copie de ces séquences est donc un geste de pillage. En vertu du droit d'auteur propre au domaine de la propriété littéraire donc, le geste de Petipa est répréhensible. Toutefois, la jurisprudence ne s'appliquant pas à un spectacle présenté en France, cette interprétation du droit ne servira pas à confirmer la valeur légale de la création chorégraphique, bien qu'elle pût répondre à ce litige précis.

Cet épisode, livré au théâtre des interprétations, signale à nouveau la difficulté de définir la chorégraphie. Son expansion dans le domaine juridique signale la transformation du rapport à la graphie : elle peut désormais se passer de l'inscription sur papier pour affirmer son geste auctorial. Non seulement le système graphique n'est pas garant de l'originalité d'une composition, mais il n'est même plus nécessaire à la composition elle-même, puisque la danse se conserve « ailleurs ». Cet ailleurs, que l'on se garde bien d'attribuer à la mémoire des danseuses et danseurs, est protégé par une raison autoritaire. Paradoxalement, alors que cette autorité peut être compromise au gré de la migration des danseuses et danseurs, la chorégraphie s'affirme plus que jamais comme dispositif de capture : la mémoire vécue des danseuses et danseurs *vaut tout* au regard de la persistance d'une signature, d'une composition, pourtant elle ne *vaut rien* aux yeux de la justice. Ici, l'analyse lepeckienne est validée sans contredit.

### 1.9 Désaliéner la danse par la chorégraphie

La stabilisation de la signification de la chorégraphie<sup>28</sup> durant la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle a provoqué un changement de cap épistémologique : l'attention se tourne dès lors vers le *rôle* du ou de la chorégraphe. Or, le rôle reste indéterminé dans ses fonctions. Ce que signifie « être chorégraphe » est soumis à des réclamations diverses. C'est sa subjectivité qui est directement interrogée, et nous verrons qu'elle témoigne de ce même *alignement de la danse à un système de valeur spécifique* dont relevait la chorégraphie.

---

<sup>28</sup> La dénotation de la chorégraphie généralement acceptée par le *sens commun* encore aujourd'hui prend sa source dans la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle. Elle s'affirme comme « l'art de composer, de diriger, d'ordonner des ballets et des danses; ensemble des pas et des figures ».

Ce basculement épistémologique s'observe magistralement dans les écrits de Serge Lifar, qui succède à Diaghilev à la tête de l'Opéra de Paris au tournant des années 1930. Le jeune danseur, fraîchement issu des Ballets russes, se sent investi d'une mission rédemptrice : il proclame la fin du règne de la musique sur la danse, écorchant sans retenue les plus solides piliers censés soutenir la tradition du ballet classique. C'est ainsi qu'en 1939, il écrit dans *La Revue Musicale*<sup>29</sup>, publication renommée sur la danse, sa plus virulente critique des compositions musicales pour le ballet de scène :

Stravinsky a commis une erreur fatale en devenant un compositeur de ballets. [...] d'autres musiciens, totalement étrangers à la danse, ont suivi l'exemple de Stravinsky et nous ont obligés à faire danser des partitions indansables. Le ballet contemporain s'est ainsi retrouvé dans une impasse dont les choréauteurs que nous sommes cherchent ardemment l'issue. (Lifar, 1939, cité dans Lavoie, 2012, p. 69)

À l'époque, le législateur ne considère toujours pas le chorégraphe comme un auteur à part entière, ainsi Lifar substitue-il à cette appellation le néologisme de choréauteur, empressé de valoriser la fonction auctoriale du geste chorégraphique. Ouvertement polémiste, Lifar fait porter l'odieux de l'atrophie du ballet aux compositeurs musicaux qui régneraient sur lui en souverains nuisibles. Il entraîne dans sa critique toute la tradition du ballet qui, ployée sous la paresse de l'habitude, persiste, selon lui, à assujettir la danse à la musique, entretenant la perception commune d'un art servile. Son expérience personnelle l'amène à conclure que les compositions musicales, même les plus célèbres, bien qu'elles dominent le moment de composition de la danse, sont paradoxalement, pour la plupart, « indansables ». Selon le chorégraphe français, cette ascendance la musique sur la danse pousse la dernière dans un mutisme déplorable,

---

<sup>29</sup> « Fondée et dirigée en 1920 par le musicologue Henry Prunières (1886-1942), *La Revue musicale*, mensuel publié neuf fois l'an jusqu'en 1940, avait pour mission de soutenir et de faire mieux comprendre les profondes transformations qui s'opéraient dans le milieu musical au lendemain de la Première Guerre mondiale, dans une perspective pluridisciplinaire et internationale. » (Lavoie, 2012, p. 69)

étouffe son rythme interne, sa musicalité propre<sup>30</sup>. Lifar avance en métaphysicien : il est le bon gardien de la nature originelle de la danse, inaliénable à ses yeux « en raison de sa nature rythmique ». En effet, selon lui, la danse se suffit et n'offre aucun prétexte à être récupérée par les autres arts : « la musique n'est pas un support nécessaire, mais un auxiliaire dont elle peut se passer. » (1935, p. 205) Renversant les hiérarchies en vigueur, il replace la danse à l'origine, considérant les autres arts comme découlant tout naturellement d'elle, fondamentalement première grâce au lien immédiat qu'elle établit entre la physique et le divin :

À l'origine était la danse. Pour quelle raison? Mais parce que le rythme est un des phénomènes essentiels de la physique. [...] Tout en réglant et en modérant nos réactions, le rythme leur inspire une grande puissance, qui s'exprime dans les accélérations et les rebondissements, pris par opposition à la sérénité de la marche. Cette puissance-là n'est autre que le dynamisme extatique du dieu Dionysos. (1935, p. 203)

Le manifeste ouvre sur une liste de dix principes prescriptifs destinés à l'avènement d'un véritable « ballet-danse », protagoniste de ce qu'il appelle le « théâtre chorégraphique autonome » (p. 207). Dès lors, la fonction de la chorégraphie est de travailler à la désaliénation de la danse, à la soustraire des affres de la musique et à en révéler l'essence irréductible. Nietzsche est convoqué ici sans être cité. Il y a fort à parier que le vitalisme de Lifar était influencé par les travaux du philosophe allemand, même si ce dernier est évoqué en sourdine — employant sa litanie dionysiaque — plutôt que brandit en étendard. Le recours au vitalisme chez Lifar a une charge spirituelle plutôt que spéculative, il permet au chorégraphe de se poser en chaman, figure transitionnelle qui connecte le monde divin au monde physique et intime aux mortels de tourner leur regard vers la lumière radieuse du ballet, reflet d'un dynamisme

---

<sup>30</sup> Notons que Lifar avait déjà ouvert le feu sur la composition musicale à l'occasion de l'écriture de son *Manifeste du chorégraphe* en 1935. Il y présentait la figure intrépide du chorégraphe comme redresseur des tendances vilaines : la danse avait selon lui subi une confiscation métaphysique par la musique et il échoyait au chorégraphe le rôle de pulvériser cette emprise.

sacré qui lui préexiste. Le chorégraphe est agent révélateur : il amène la danse à se dévoiler comme occasion de connexion, comme motif saisi par le divin pour s'offrir en partage.

À noter que le discours vitaliste de Lifar trouve à la même époque un relais dans la pensée du poète et philosophe français Paul Valéry qui publie la *Philosophie de la danse* (1936), ouvrage phare de la littérature sur la danse. L'essai ne prononce nulle part le mot « chorégraphie », cependant, l'acte créateur en danse désigne chez Valéry un type d'engagement similaire à celui revendiqué par Lifar. Il renvoie à la fonction de canalisation, par l'intelligence, d'un surplus énergétique contenu dans le corps qui fait de la danse « un moyen souverain d'expression et d'invention » (p. 4). Le vitalisme de Valéry, sa manière de faire valoir la nature primordiale de la danse — elle pulse par défaut au cœur même de la vie humaine — n'a pas d'ancrage spirituel chez lui. Elle désigne un trait essentiel de notre humanité, rend visible la curiosité inextinguible du corps qui nous fait nous mouvoir sans raison apparente, de la même manière que nous réfléchissons furieusement et sans limite<sup>31</sup>. C'est à une ascension proprement humaine (non spirituelle) que la danse conduit. L'absence du mot « chorégraphe » démontre bien qu'à l'époque, les créateurs de danses étaient, en France à tout le moins, encore majoritairement représentés par deux classes : les maîtres de ballet et les danseurs-créateurs. Ces derniers sont exemplifiés dans l'ouvrage de Valéry par la figure de la Argentina. Spéculons davantage en disant que la chorégraphie, en tant que procédé de composition relevant d'une certaine « organisation », ne suscite pas la même fascination philosophique car moins « vitale » et vibrante que la danse elle-même. Selon les philosophes vitalistes, la danse est le signe qu'une intelligence pilote la puissance vitale, mais dans l'unique mesure où c'est cette dernière qui s'impose à l'intelligence. La danse est jaillissement premier.

---

<sup>31</sup> L'école poético-spéculative marquée au fer blanc par ce texte de Paul Valéry a trouvé plusieurs relais, dont un récemment chez le philosophe Alain Badiou. Figure phare de la nouvelle métaphysique en

### 1.10 La chorégraphie pour faire danser au lendemain de la terreur

« De tout temps, l'homme a composé des danses, depuis l'époque préhistorique jusqu'à aujourd'hui, mais c'est seulement depuis les années 30 que les théories de composition ont été développées et sont enseignées » (p. 16), proclame la chorégraphe moderne américaine Doris Humphrey dans son ouvrage *The Art of Making Dances*, publié à titre posthume en 1959, un an après sa mort<sup>32</sup>. Attitude naïve ou présomptueuse ? Ce jugement hâtif et sans nuance témoigne d'un climat général : malgré la présence d'écrits sur la danse, ceux-ci ne formaient pas jusqu'alors de corpus reconnu ou établi par une autorité, artistique ou intellectuelle; ils étaient épars. Cette déficience du répertoire littéraire nourrissait à l'époque la perception que la danse était prise dans l'enfance de l'art. Humphrey s'en prend au manque de rigueur intellectuelle et à la nonchalance des artistes qui laissent courir cette mauvaise réputation :

The person drawn to dance is notoriously unintellectual. He thinks with his muscles; delights in expression of the body, not words; finds analysis painful and boring; and is a creature of physical ebullience. Since there were always a few gifted individuals who would undertake to put dances together and had a knack for dramatic sequence, everyone else was a content to let well enough alone and depend on a few choreographers and their flashes of inspiration. (p. 17)

Selon Humphrey, c'est le soulèvement social postcataclysme de la Première Guerre mondiale qui mena à l'émergence de la théorie de composition en danse : « Devant la terreur, soudainement les danseurs se sont demandé : "Mais à propos de quoi je danse au juste?" » (p. 18) (traduction libre) Danser n'était donc plus suffisant. Pour se

---

France, Badiou convoque « la danse comme métaphore de la pensée » (2010), comme représentation parfaite de son dynamisme, c'est-à-dire une poussée permanente au-dehors mue par un désir sans finalité. Cette métaphore est fortement marquée par une pensée vitaliste où la danse joue le rôle de force tellurique, libidinale, spontanée, déliée, etc.

<sup>32</sup> Les écrits analysés ci-avant ne sont pas soulevés par la chorégraphe, qui tranche sur la non-existence de théorie d'avant les années 30, sans retenue ni bémol sur son propre jugement, sans relever un manque possible de connaissance.

mouvoir, il fallait d'abord s'émouvoir, chercher à faire entrer sa propre humanité en résonance avec celle des victimes, « faire corps » avec elles, partager sa chair avec la chair du monde. Ainsi, quelques êtres « spéciaux », inspirés — « *Choreographers are special people* », dit-elle —, ont pu extraire de la danse son potentiel « humanisant », l'élevant au-delà de sa simple fonction de divertissement. C'est la modernité en danse selon Humphrey. Du côté des danseuses et danseurs, toutes et tous ne sont pas également outillé·e·s pour répondre aux impératifs créatifs de la chorégraphe. Au contraire, peu sont « élu·e·s », dit Humphrey.

Ce qui fait « événement au théâtre des procédures et des interprétations » est certainement l'affirmation de certaines *qualités spécifiques* au rôle de la chorégraphe, lesquelles semblent venir se substituer à la nécessité de définir ce qu'est *la chorégraphie*. Pour Humphrey, il y a un écart presque ontologique entre chorégraphe et danseuse, la première<sup>33</sup> étant dotée d'un talent inné pour la composition et la seconde dotée d'un talent performatif en attente de trouver un véhicule d'expression. Cette dernière semble être moins au fait des capacités de son propre corps que ne l'est la chorégraphe grâce à sa perspicacité, l'un de ses traits essentiels. Deux classes d'artistes qui n'ont pas à défendre leur statut donc, puisqu'elles appartiennent à des catégories bien étanches; le talent de la chorégraphe est de l'ordre du génie (qui ne peut toutefois se passer d'outils), elle place sous son autorité le talent de la danseuse, laquelle est, selon Humphrey, une penseuse notoirement non verbale et inarticulée qui, par ailleurs, possède une personnalité « indéfinie » lorsque abandonnée à elle-même, laissée sans défis chorégraphiques (1959, p. 21). Ces propos, qui paraissent outranciers aujourd'hui, annonçaient plutôt à l'époque une promesse d'émancipation pour les danseurs et danseuses, qui soudainement étaient reconnu·e·s dans leur singularité, *pour* leur vie propre, leur style et leur personnalité, et non plus seulement pour leur virtuosité. Cet élargissement annonçait une plus grande longévité des carrières et une plus grande

---

<sup>33</sup> Ici, l'usage du féminin englobe les deux genres.

diversité des corps sur scène. Dans la perspective classique de la danse, la tradition ne se préoccupait qu'à faire correspondre les talents techniques des danseuses et danseurs avec une forme préétablie. Humphrey, chorégraphe résolument moderne, s'emploie à *rétablir cette déficience*. Il n'en demeure pas moins que c'est la chorégraphe et elle seule qui détient entre ses mains les clés de cet affranchissement. Le projet théorique de Humphrey consiste alors à décliner les nombreuses compétences que devraient posséder cette créature hypothétique qu'est la chorégraphe idéale pour mener à bien son projet émancipateur. Même si le talent prime, seul le savoir-faire et un authentique engagement à le perfectionner sont en mesure de distinguer les vraies chorégraphe de celles et ceux qui assoient leur carrière sur une notoriété et sur l'habitude, figures traditionnelles dont quelques conventions institutionnelles assurent le maintien.

Chez Humphrey, la chorégraphie est une pratique quasi artisanale, caractère qu'elle souhaite également appliquer à l'étude de sa théorie. Son manuel à l'attention des chorégraphes, *The Art of Making Dances*, décrit les aptitudes à explorer méthodiquement afin d'entrer en intimité avec la matière et lui donner la forme désirée. La rupture moderne est présentée comme l'occasion d'une *dilatation des compétences* attribuées de manière conventionnelle au chorégraphe. À celles habituellement mises à profit s'ajoutent de nouvelles compétences plus subtiles, relevant de formes d'attention ou de *sensibilités* particulières. C'est ainsi qu'aux aptitudes de composition ordinaires et irréductibles comme « la connaissance des capacités motrices du corps et un sens théâtral de la forme » (p. 25), on retrouve par exemple le « sens de l'agencement » [*sense of fitness*], celui-là qui est plus abstrait et sert à prévenir « l'introduction rampante de la vulgarité et le mélange des styles, comme par exemple l'exécution d'un porté de ballet classique au milieu d'une danse primitive. » (p. 23) Le manuel bouleverse l'habituelle tutelle des chorégraphes sur l'œuvre en la complexifiant, en exigeant de suppléer leur simple fonction de maîtres omnipotents au profit d'une attitude d'esthète aventurier, travaillant à « forer dans les personnalités

[des danseuses et danseurs] à la recherche d'or » (p. 21). Une fois trouvé, le butin offre une gratification spontanée. Ce tournant humaniste du processus de création, lorsqu'il est lié à un thème émancipateur et à une parole franche, acquiert, selon Humphrey, la faculté de remplacer la terreur par l'espoir. Ce détour par l'analyse de Humphrey démontre de manière assez troublante et une fois de plus que désir d'affranchissement et effet de capture peuvent cohabiter dans une même vision de la chorégraphie. Alignée aux valeurs de l'après-guerre, la chorégraphie traque ce qui fait obstacle à la vie, mais le faisant, elle réifie la vision d'une incapacité ou une faiblesse inhérente à la danse et aux danseuses et danseurs.

### 1.11 La chorégraphie pour abstraire la danse

À la fin des années 50, l'humanisme de Humphrey, influencée par une frange féminine de la danse moderne<sup>34</sup>, cède déjà sa place à un nouveau chapitre de la chorégraphie. La danse newyorkaise bascule dans l'abstraction. Les chorégraphes se détournent de la fonction psychologique pour abstraire les matériaux formels de la danse et la considérer dans sa matérialité dégagée de tout affect. Cette pratique formule la promesse d'une entrée plus franche encore dans la modernité artistique. Graduellement, ce formalisme, instigué par Merce Cunningham, introduit le concept de « dispositif chorégraphique<sup>35</sup>»,

---

<sup>34</sup> La danse moderne américaine était essentiellement portée par des figures féminines fortes. Dans les années 1920, Isadora Duncan, Loïe Fuller et Ruth Saint-Denis ont été les premières à se défaire des codes du ballet classique et sont aujourd'hui considérées comme les pionnières de cette contre-culture de la danse moderne. On retrouve, dans leur foulée, Martha Graham et Doris Humphrey qui poursuivent le projet de la danse moderne dans les années 1930, tout en rejetant l'exotisme romantique de leur prédécesseuses. Imprégnées des révoltes sociales sévissant à leur époque, elles représentent symboliquement à travers la danse les luttes contre l'oppression. (MacDonagh, 1970)

<sup>35</sup> Ces dispositifs font l'objet de notes écrites par le chorégraphe, qui n'ont plus du tout pour objet de domicilier la danse : « *The reason dance notation might be unsuited to dance is not that dancers don't understand how useful it could be, but that they understand all too well its power to define. Choreographers like Cunningham may want preservation to be impossible. They want to remember*

qui se saisit des paramètres constitutifs de la danse (l'espace, le temps et la forme) comme matériaux premiers, matériaux sensibles, purs et sans significations *a priori*, infiniment réarrangeables. La logique combinatoire l'emporte alors sur la composition, le hasard sur l'intention, la contingence sur la nécessité.

Oscillation permanente de chorégraphie : l'argument de la chorégraphie comme obstacle potentiel à l'émancipation de la danse refait surface. Cette fois-ci, ce n'est pas la notation comme tentative de fixation qui pose problème, mais la volonté de composition elle-même, le *désir* créateur qui devient surdéterminant, obscurcissant le potentiel de la danse en la submergeant de velléités encombrantes : arrangement de sens, de sentiments, recherche d'émotion, de narrativité. Cunningham, Cage et les artisans du Blue Mountain College travaillent quant à eux à un retournement radical, à la fois pragmatique et épistémologique : la chorégraphie, pour la première fois, se manifeste comme pratique active du *retrait*. Retrait de la *volonté*, affranchissement de la « domination » sémiologique. Or, ce retrait n'est pas total : il y a préservation de la virtuosité des corps dansants, des « capacités » des danseuses et danseurs et du territoire exclusif de la danse.

Ce tournant a un effet de libération pour certain·e·s et de vives contraintes pour d'autres. En effet, l'effacement des velléités communicationnelles au profit du dispositif partitionnel n'est pas automatiquement traduisible en termes d'émancipation. Alors que les danseuses et danseurs assumaient de plus en plus un monde d'expression idiosyncratique, le désir de Cunningham et de Cage d'en finir avec « l'expression », considérée péjorativement comme raison du maintien de la danse dans un registre prémoderne, est parfois ressenti comme manifestation d'une nouvelle mainmise ou,

---

*dances the way we remember people who have died — framed by loss and yet perfect, untainted, “as they were.”* » (Fidelson, 2013)

plus précisément, comme le retour de la mainmise de l'art « savant » sur l'art « naturel », de l'ascendance de la forme sur la matière humaine.

Selon Cage et Cunningham, la danse moderne n'aurait pas encore achevé sa modernisation. Cage est le plus redoutable dans sa critique, formulant une sentence des plus radicales : la danse moderne « n'a aucune esthétique », dit-il (Coppeland, 2004). Ayant délaissé la structure rythmique et la grâce au profit de l'expression de soi, elle se retrouve dans le « flou » de l'individualité, souffrant de ce que Lincoln Kristen, cofondateur du New York City Ballet avait appelé « Le mauvais sort Duncan ». Selon cette opinion, la danse demeure paralysée par le culte du personnelisme, de la discontinuité, de la porosité aux modes. C'est ainsi que la modernisation, pour atteindre sa maturité, doit s'inspirer des structures impersonnelles et universalisantes du ballet (rythme, géométrie) afin de retrouver les éléments irréductibles de la danse. Cunningham les nomme « faits du mouvement »<sup>36</sup>, *désormais objets désignés de la chorégraphie*. Résonnant avec l'appel de Clement Greenberg à se débarrasser de tout ce qui a le potentiel de brouiller la spécificité disciplinaire, le ballet s'avère, dans cette vision, plus moderne que la danse moderne elle-même.

Tout travail de personnalisation du mouvement est alors jugé extrinsèque à la chorégraphie. La chorégraphie est plutôt affaire de « jeu », jeu de calcul, jeu de hasard, jeu de forme, aussi éloigné que possible de l'invocation au naturel (Humphrey), à l'organique (Graham), au relâchement (Limon). C'est ainsi que la chorégraphie adopte graduellement une posture très « cool », très détachée de tout lot émotionnel, nonchalante et radicale. Mais cette attitude est *sans innocence*. La fameuse répugnance envers l'idiosyncrasie est considérée par certain·e·s critiques comme une affirmation paternaliste au sortir d'un moment historique où les femmes se sont pour la première

---

<sup>36</sup> « *Facts in dancing* ». Un de ces faits est, par exemple, le fait de tomber. Voir [https://www.mercecunningham.org/index.cfm/choreography/dancedetail/params/work\\_ID/83/](https://www.mercecunningham.org/index.cfm/choreography/dancedetail/params/work_ID/83/)

fois démarquées (aux États-Unis avec Duncan, Graham, Humphrey, en Allemagne avec Wigman puis Sokolow et bien d'autres). La méfiance de Cage et de Cunningham envers une danse moderne qui à leurs yeux ne serait « pas vraiment moderne » témoigne d'une certaine arrogance envers l'ancrage « organique » et humaniste de la danse, portée par des figures féminines marquantes. Martha Graham, prêtresse de la danse moderne écartée par les chorégraphes conceptuels du Blue Mountain College, est, quant à elle, virulente dans son analyse de cette nouvelle chorégraphie formaliste. Elle lui reproche son « détachement », mode de suppression des individualités, qui contribue selon elle à une stérilisation de la vie qui l'anime (Graham, 1991).

C'est la chorégraphie qui a « permis » à la danse de radicaliser son lien à la modernité, au sens greenbergien de la spécificité disciplinaire, autrement dit la réduction de la discipline artistique à son expression la plus radicale. C'est par la recherche d'une certaine pureté que le chorégraphe Merce Cunningham est revenu à la charge définitionnelle de la chorégraphie, pour en fournir une version *a minima* : « le mouvement humain dans le temps et dans l'espace. » (1968) Cette définition tient encore largement lieu de repère aujourd'hui. Elle est convoquée comme proposition ouverte pouvant qualifier une variété de dispositifs de composition et affecter une grande quantité *d'objets*.

On voit bien à quel point la question de la chorégraphie comme agent faisant passer la danse d'un statut minoritaire à un statut majoritaire est toujours aussi prégnante d'une époque à l'autre. Pourtant, comme c'est le cas depuis l'orchésographie, un écart notoire peut être observé entre les intentions (toujours bienveillantes) des chorégraphes à l'égard de la danse et les *effets* de leur posture, revendiquée ou non. Cet écart, doublé de la dénotation mouvante de la chorégraphie au fil du temps, rend sa structure instable et complexe. Une contre-puissance attend chacune des significations au tournant.

### 1.12 Chorégrapier moins, danser plus

Ce que l'on nomme postmodernisme, porté majoritairement par le groupe du Judson Church de New York, désigne la volonté de rompre avec le continuum de l'autorité assurée par la figure du ou de la chorégraphe qui choisit en dernière instance « qui danse » et « par quel moyen ». Si Cunningham avait fourni les outils pour composer autrement, son attachement à la forme et à la virtuosité n'était pas garante d'une grande liberté d'expression pour les danseuses et danseurs. On peut avancer que le formalisme préconisait un « fait du mouvement » ayant préséance sur le « fait du corps qui le danse » et, surtout, sur son vécu.

Au Judson Church, dans le New York des années 60 et 70, la chorégraphie devient un vaste champ de recherche où danse, improvisation, performance et critique sociale se côtoient. La figure du ou de la chorégraphe reçoit sa première sentence de l'histoire : comme toute autre forme d'autorité, elle doit prêter son flanc à la critique, ne peut faire l'économie d'une remise en question radicale et doit accepter de céder ses privilèges. Alors que depuis son avènement, la chorégraphie avait lutté pour raffermir sa raison d'être auprès des autorités artistiques et du public, elle désigne désormais un *risque d'entrave à la nature première de la danse, le vivant qui la porte*. La chorégraphie doit se restreindre davantage pour laisser plus de place à la spontanéité, à l'expression, l'imprévisible, le geste quotidien. Paradoxalement, si elle réduit ses traits prescriptifs sur les corps, elle maximalise ses lieux d'expression, investit la ville, les toits, les friches, les manifestations (Banes, 1987)<sup>37</sup>. La chorégraphie étend son territoire d'expression en même temps qu'elle diffuse la nouvelle de l'émancipation.

---

<sup>37</sup> Le travail de Trisha Brown et d'Yvonne Rainer mérite d'être souligné ici. Si le chapitre passe très rapidement sur cette époque, pourtant porteur d'une immense transformation au cœur de la danse américaine, on suit à nouveau sa trace au chapitre 2, avec la chorégraphe Deborah Hay, issue de ce courant de la danse postmoderne américaine.

Le retour en force des figures féminines est porteur de la critique institutionnelle la plus puissante de l'époque, liée à une critique du patriarcat. Le travail partitionnel, fortement inspiré du *Instruction Art* de l'époque, est promesse de libération de la spontanéité, de déhiérarchisation et d'une collectivisation du geste d'interprétation.

La liquidation de la logique compositionnelle et de sa dynamique prescriptive au profit d'une libération des corps ne pouvait aboutir à un ébranlement complet du geste chorégraphique — et donc à l'ouverture radicale de ses possibles. Le geste critique, s'il continuait d'épargner certaines fondations, a naturellement égratigné la danse elle-même, semant alors le doute sur sa définition, sur la « vérité » dont elle relevait jusqu'alors. Issu du courant de la nouvelle danse française des années 90, le courant dit de la « non-danse<sup>38</sup> » annonçait alors un vaste projet créatif et critique destiné à parachever celui de la danse américaine postmoderne des années 60-70, poussant ses conclusions toujours plus loin dans ses retranchements<sup>39</sup>. La danse conceptuelle française a ainsi cherché à rudoyer avec humour les derniers lieux communs de la danse en retournant comme un gant toute sa chaîne de production : le rapport à la scène institutionnelle, la virtuosité, les « signatures chorégraphiques », l'entraînement des danseuses et danseurs, etc. Dans ce contexte, la chorégraphie a acquis un nouveau rôle, presque diamétralement opposé à son rôle historique, à savoir la capacité de reconnaître et fixer les paramètres irréductibles de la/d'une danse. Poursuite du travail d'une *négativité prolifique*, elle devait désormais désessentialiser la danse, du moins la *défétichiser*, s'employer par tous les moyens à pulvériser ses derniers liens aux normes, à la tradition, aux idées préconçues, aux dispositifs d'exclusion — principalement capacitistes — dont elle continuait de creuser le sillon. Avec la danse conceptuelle, la

---

<sup>38</sup> Précisons que ce terme a valeur d'usage dans les études sur la danse, mais qu'il n'est pas revendiqué par les artistes eux-mêmes.

<sup>39</sup> Parmi les chorégraphes associé·e·s au courant de la « non-danse », on retrouve, entre autres, Boris Charmatz, Jérôme Bel, Hervé Robbe, Xavier Le Roy, Alain Buffard.

chorégraphie s'est graduellement développée en art *sensible* et perspicace qui, par le truchement d'un rejet de l'*idée* danse (son idée traditionnelle), s'offrait la capacité d'être aperçue partout, en tous corps, en toutes choses et en toutes circonstances (parce que nulle part en propre, nulle part dans sa forme pure). La non-danse est d'ailleurs, selon de nombreux et nombreuses chorégraphes, une étiquette mal attribuée qui suggère un enfermement dans une posture nihiliste plutôt que de signaler les nouvelles ouvertures pragmatiques et épistémologiques permises par cette posture radicale (Mayen, 2004). Si la réponse à la question « Qu'est-ce que la danse, finalement, et que peut-elle? » a dû passer par la liquidation méthodique de tous ses paramètres constitutifs (mouvement ample, effort, virtuosité etc.), ce n'était peut-être que pour atteindre une affirmation plus catégorique : la problématisation de la danse doit être sans cesse reconduite, c'est l'unique manière d'assurer qu'elle demeure aussi fascinante que la vie elle-même. C'est dans l'immobilité que *quelque chose d'autre* se manifeste, la présence vibrante des corps, explique Boris Charmatz (1999). Les artistes de la nouvelle danse française ont mené, avec ce type de constats, la chorégraphie au seuil d'un important tournant épistémologique : *la conscience de ce qu'est la danse ne peut se passer d'une prise de conscience de la manière dont la connaissance de toute chose peut être réduite par défaut. C'est ce réflexe qui doit être liquidé et non pas la danse elle-même* (d'où la confusion sur l'appellation de la non-danse). Cet enjeu épistémologique primordial est malheureusement incompris par les critiques qui l'ont étiquetée à la va-vite ou en ont annoncé la mort subite, comme s'il s'agissait d'un courant esthétique clairement délimité (Frétard, 2004).

Le champ chorégraphique se dilate de plus belle, il fait désormais régner la danse sur le territoire de l'art conceptuel et lui octroie la nouvelle fonction de libérer le « pouvoir pensant » de la danse. Grâce à ce passage, l'ascendance de la chorégraphie sur la pensée se résorbe peu à peu. L'idée reçue selon laquelle il y aurait un défaut de conceptualisation lié à la danse elle-même ou un défaut de langage chez les danseuses

et danseurs s'estompe. Au contraire, la chorégraphie est annonciatrice d'une réconciliation profonde entre la danse et la pensée, sans intermédiaire : le discours théorique ambiant accueille favorablement cette complicité nouvelle entre la danse et la philosophie<sup>40</sup>.

Or, il faudra se prémunir contre la tendance à accueillir le champ de la chorégraphie élargie comme témoignant d'un stade plus « abouti » de la danse qui, depuis son entrée dans le registre conceptuel, grimperait le long de la pente libératrice de la dématérialisation. Toute pensée téléologique qui placerait la danse sur le chemin d'un *achèvement* perpétuerait l'idée d'une *souffrance* antérieure dont elle se serait libérée : retard déplorable sur les autres arts à cause d'une insuffisance réflexive. Or, la danse conceptuelle n'est pas l'aboutissement de la chorégraphie : elle ouvre un passage. La chorégraphie réachemine la pensée dans une direction qui lui est propre et qui se situe *au-delà* de cette problématisation. Demeurant liée à la critique d'une essentialisation de la danse, elle ne se limite plus à cette fonction conceptuelle, et ainsi s'éloigne de la célèbre formule de Joseph Kosuth (1969) selon laquelle « l'œuvre d'art est une proposition concernant l'art ».

---

<sup>40</sup> Les écrits à ce sujet se multiplient et s'attachent à prouver que la danse est traversée par des questions d'ordre conceptuel et que le champ de la philosophie, toutes allégeances confondues, agrandit le spectre de ses réflexions grâce à ce nouvel objet d'intérêt qu'est la danse. Or, à regarder de plus près, cet échange de bons procédés demeure équilibré dès lors que les philosophes accueillent la part théorique et que les danseuses et danseurs et chorégraphes poursuivent le travail du corps sensible, bref lorsque les expertises de chacun sont respectées. Le débat se déchaîne et se divise à l'approche d'une danse qualifiée de « conceptuelle ». Les discussions à cet égard sont tendues et polémiques. Certains disent que la danse conceptuelle n'existe peut-être pas (Spangberg, 2010), d'autres qu'il s'agit d'un projet qui devrait rester sans nom (Lepecki, 2004, p. 171). Certain·e·s toutefois ne voient pas d'un si mauvais œil l'ouverture au conceptuel. La théoricienne Bojana Cvejič (2006) propose de reconnaître les atouts plutôt que les pièges du conceptuel : « Les travaux [conceptuels] sont hautement performatifs et n'impliquent pas le rejet du perceptuel, plutôt, ils proposent une conceptualisation des paramètres de la danse. » (<http://www.mobileacademy-berlin.com/englisch/2006/texte/cvejic01.html>)

### 1.13 La chorégraphie n'existe pas et vous n'êtes pas chorégraphes

La théoricienne Bojana Cvejič observe la « pulsion émancipatrice de la notion de chorégraphie » (2015, p. 9). On doit à son ouvrage *Choreographing Problems* l'approfondissement d'une réflexion sur l'*indétermination* de la notion, laquelle consolide son lien au récit de l'art contemporain dans un contexte postconceptuel et postfordiste. Cette indétermination signifie que la chorégraphie s'achemine vers une plus grande ouverture, rendant sa définition à la fois plus vague et plus ouverte, jusqu'à neutraliser toute possibilité de la définir. Cette intuition rejoint celle du chorégraphe William Forsythe, selon qui « il n'y a pas de chorégraphie, du moins aucune instance particulière qui puisse en représenter la définition standard ou universelle » (Forsythe, sans date, section Essay) (traduction libre) En minimisant ses impératifs, la chorégraphie mène un combat continuel contre une essentialisation de la danse, précise Cvejič.

L'essai de Forsythe, *Choreographing Objects*, a activé le ferment d'une « révolution chorégraphique » que plusieurs chercheurs et chercheuses et créateurs et créatrices revendiquent aujourd'hui. Forsythe reconnaît une tendance à la chorégraphie; celle de se dérober à ses propres conditions d'apparition, d'être un dispositif de fuite et de résistance :

Choreography is a curious and deceptive term. The word itself, like the processes it describes, is elusive, agile, and maddeningly unmanageable. To reduce choreography to a single definition is not to understand the most crucial of its mechanisms: to resist and reform previous conceptions of its definition. (Forsythe, sans date, section Essay)

Il précise que la danse et la chorégraphie sont deux pratiques distinctes et élabore la notion d'« objet chorégraphique », qui n'a pas à se limiter au corps dansant, mais qui peut s'appliquer à de vastes phénomènes. Il témoigne ainsi d'un point de rupture historique où la chorégraphie est libérée de son lien à la danse.

Au même moment, les théoriciens Lepecki et Allsopp (2008) soulignent avec discernement les problématiques se situant au cœur de la pratique chorégraphique actuelle. Lepecki décortique la notion de « chorégraphie » et dévoile le jeu de miroir qui s'opère entre les deux parties constitutives du terme (mouvement-écriture). Il nous fait entrer dans le double jeu de la graphie : si elle peut capturer le mouvement, c'est seulement après s'être prêtée à un exercice de *délocalisation* continu (le signe comme renvoi, la trace comme force générative). Reconnaître le mouvement à l'œuvre dans la graphie permet de déloger l'écriture d'une supposée vocation représentationnelle, portée par une conscience pleinement active. Ce mouvement constant déloge la notion d'auteur·e (chorégraphe ou danseur, danseuse) que l'on suppose toujours présent·e à lui-même ou elle-même, conscient·e de lui-même ou d'elle-même et en possession de ses moyens. En contrepartie, le pouvoir de la graphie sur le mouvement (écrire le mouvement), rappelle que la chorégraphie est toujours par défaut un appareil de capture : elle est un dispositif de commande qui appelle à l'exécution de gestes. Les corps, disent les auteurs, doivent « se rendre » à la chorégraphie, soit par amour ou par soumission. À cause de ce rapport trouble au pouvoir, la chorégraphie tente toujours d'échapper à elle-même. Elle fait donc appel à des actes improvisationnels, non pas comme style de danse ou pratique particulière, mais, comme le dit William Forsythe, *en tant que technologie permettant son autosabotage*.

On voit bien à quel point la variabilité des pratiques empêche que se fixe une définition de la chorégraphie. La question n'est plus alors de savoir « Que pouvons-nous nommer chorégraphique aujourd'hui? », mais plutôt d'observer patiemment les pratiques qui se

nomment elles-mêmes « chorégraphie » et envisager pleinement le champ d'expérience qu'elles ouvrent, le mouvement du monde qu'elles rendent lisible, les pensées qu'elles fécondent, les critiques qu'elles formulent. Cette posture d'observation permet d'approcher au plus près cet art qui se singularise constamment. L'artiste suédois Mårten Spångberg met lui aussi en garde contre toute identification à la figure du chorégraphe qui aurait pour effet d'en fixer les contours :

You "are" not a choreographer. Choreography is something one does, not something that defines one's being. You know it already, but this cannot be repeated enough many times, its a profession, a job, work, trade, and it is not a calling. You don't have a gift, you are not addicted! Madonna was right all the time, choreography is like love, it's something that we do. (2013, p. 89)<sup>41</sup>

Spångberg appelle à ne pas laisser la chorégraphie s'égarer hors de la question pragmatique, la question de ce qu'elle *fait*. Ce n'est pas une activité à laquelle nous pourrions nous *dédier*. La chorégraphie ne peut découler d'un élan vocationnel ni dévotionnel puisqu'elle ne réfère à rien de précis, elle ne correspond à rien *a priori*.

Pourtant, rétorque Cvejič, même en évoluant de plus en plus dans l'indéterminé, la profession de chorégraphe n'est pas dégagée d'impératifs procédant de son contexte social, qui l'emportent sur ses velléités de critique ou d'émancipation. Alors que

---

<sup>41</sup> L'artiste et théoricien suédois publie le manifeste dissident *Spangbergianism* en 2013 et le distribue par ses propres moyens dans les réseaux officiels de danse contemporaine. J'en attrape nonchalamment une copie à Vienne au festival ImPulsTanz où je suis inscrite à des ateliers techniques professionnels. La lecture de ce livre me fait l'effet d'un tison brûlant entre mes mains. Spångberg, dans cet essai, réduit en poussière tous les lieux communs de la danse contemporaine, les repères, les normes, les fétiches en même temps que toutes les tentatives de s'en dégager. Un peu à la manière d'un Roland Barthes, il rend lisible les mythologies qui se sont cristallisées dans l'univers chorégraphique. Mais il ne se limite pas à cette posture critique du « dévoilement », il la redouble d'une exhortation au changement d'attitude dans une prose virulente et souvent vulgaire. Je suis plus tard amenée à me dissocier de Spångberg et de son discours alors que j'ai l'occasion, lors d'ateliers, de percevoir les dérives autoritaires que sa posture lui permettait. Cela m'a amenée à accroître ma vigilance quant à la nécessité, dans notre milieu, de savoir lier finement et de manière sensible la théorie et la pratique. La question de l'alignement entre les deux pôles est devenue chorégraphique en elle-même. Un travail d'ajustements constants.

l'indétermination propre à cet art survient suite à une liquidation des conventions qui liaient la danse à l'institution et au marché, elle semble aujourd'hui s'être soudée au capitalisme lui-même, elle ira jusqu'à y puiser des forces nouvelles. L'élargissement de la notion de marchandise suite à sa dématérialisation a aménagé une nouvelle économie de la « présence », que la chorégraphie comme pratique dilatée participerait à consolider si elle ne déployait pas des efforts constamment renouvelés pour surveiller cette tendance délétère.

#### 1.14 Conclusion

Porter un regard généalogique sur la chorégraphie permet d'en révéler les tourments continuels, la variation incessante de ses intentions, effets, efforts et objets. Ce regard permet en outre d'éviter toute forme de réduction de la chorégraphie à un point de vue stabilisateur, même s'il s'agit d'une perspective critique alléchante (la chorégraphie comme dispositif de capture). L'amplitude analytique que permet la généalogie permet d'entrevoir le *devenir* de la chorégraphie et le mouvement continu de sa zone d'affectation politique; la chorégraphie, en effet, réorganise les relations entre les corps au gré des « matières d'inquiétude » qui affectent la danse (désir de combattre l'éphémère, valoriser un style, conquérir un territoire, asseoir une notoriété et une signature, faire apparaître les singularités des corps, lutter contre une pulsion de mort, reconquérir le geste quotidien, entrer dans le régime intellectuel de l'art conceptuel, etc.) L'indétermination propre à la chorégraphie dilatée aujourd'hui oblige à ce travail fastidieux de repérer les basculements d'une inquiétude à l'autre à travers le temps, et de révéler les forces de traction et de résistance qui les sous-tendent. Travail d'épistémologie complexe qui permet d'apprécier la portée de la chorégraphie comme pratique et pensée paradoxale aujourd'hui, en tant qu'*écriture minimale qui permet un épanouissement maximal*. Dans les prochains chapitres, je tenterai de démontrer

comment les pratiques actuelles traduisent ce paradoxe en une *sensibilité* spécifique (*une lucidité*) qui amène à son tour l'épistémologie à son seuil. La question épistémologique ne peut que s'approfondir : de l'entraînement à la création, comment connaît-on cette sensibilité et qu'est-il possible de connaître par elle?

## CHAPITRE II

### MÉTHODES ET ANTI-MÉTHODES, SAVOIRS ET CONTRE-SAVOIRS

La généalogie de la chorégraphie est révélatrice de la tension interne qui l'habite, son *double tranchant* qui, selon les époques, tombe ou non sous la conscience, est naïvement ignorée ou rigoureusement thématifiée. Si la chorégraphie ne restreint pas tendance naturelle à travailler contre elle-même par voie d'*autosabotage*, pour reprendre l'expression de Forsythe, elle peut rapidement adopter les traits d'un dispositif de capture; endiguer les connaissances, fixer des paramètres esthétiques, rigidifier la fonction auctoriale, essentialiser la danse.

Dans le présent chapitre, j'élaborerai sur des méthodes qui opposent à cette tendance une force de résistance. Procédant d'un travail proactif de la négativité (sous des formes les plus diverses), les expériences, dont je suis la trace, cherchent à désamalgamer la pensée, pour reprendre l'expression de la philosophe Isabelle Stengers (2012). Elles visent à développer une *lucidité*, forme d'intelligence et de sensibilité spécifique, grâce à des méthodes convoquant non-savoir, contre-intuition, fabulation (formulation d'énigmes) ou par voie d'opacification. Au moyen de jeux qui favorisent la plurivocité ou l'équivocité, la chorégraphie adopte les traits d'une démarche d'humilité dont l'épistémologie complexe opère une résistance face au « contrôle non contrôlé sur le savoir » (Morin). Laissée ainsi dans un état d'inachèvement productif qui fait cohabiter des pratiques rivales et des définitions variées, la chorégraphie ainsi « dilatée » travaille, à terme, à un élargissement des connaissances.

Je retracerai des expériences qui ont eu pour effet de transformer ma propre subjectivité dans le « monde chorégraphique ». Ma pensée est *située* : les frictions générées par des expériences variées m’ont amenée à spéculer sur l’importance de leur mise en commun. J’ai adopté un regard transversal qui fait ressortir le *pourquoi elles importent*, la matière d’inquiétude à laquelle elles renvoient et qui appelle à une réponse-abilité, une *capacité de réponse*. À cet égard, le pragmatisme spéculatif sur lequel je me base n’est pas ignorant de la morale, mais la morale est toujours une reconnaissance *active*, signalent Debaise et Stengers (2016) en sollicitant Donna Haraway : « la morale implique ce que Donna Haraway appelle “response-abilité” [response-ability], capacité de répondre d’une action ou d’une idée devant ceux pour qui elles auront des conséquences. » La recherche-crédation s’est imposée à moi pour trouver des réponses *devant mes pairs*. Ma propre recherche intitulée *Les Anarchives de la danse* (chapitre 4) met à l’épreuve des concepts qui m’amènent à me response-abiliser face à celles et ceux pour qui l’importance d’une épistémologie complexe de la chorégraphie aura des conséquences; ces collègues qui mettent leurs corps et leurs esprits à la disposition de la danse et la chorégraphie. C’est ce que je tenterai d’élucider par le questionnement de la méthode.

## 2.1 Questionner la méthode

En guise d’amorce, quelques observations serviront à situer la méthode dans l’économie générale de la question chorégraphique. Notons tout d’abord la surpondération du temps dédié à éprouver les méthodes chorégraphiques — exploration, *workshops*, échanges de pratiques — relativement à la *production et à la diffusion* des œuvres<sup>42</sup>. Il est vrai que danseuses, danseurs et

---

<sup>42</sup> Une critique de cette pondération se fait de plus en plus entendre.

chorégraphes passent un temps important en studio sans nécessairement *produire* quoi que ce soit, mais à simplement *éprouver* physiquement différents états, qualités, modes de présence, à peaufiner leur sensibilité par différents moyens. Loin de tout jugement de valeur sur la pondération du temps passé en studio dans la trame créative, avançons que, depuis l'époque postmoderne, elle est très souvent un « jeu de méthode » par laquelle sont affectés d'innombrables paramètres. Questionner cette méthode permet un renvoi direct à la question de son épistémologie complexe, c'est-à-dire *comment connaître la chorégraphie, quoi connaître par elle et comment connaître les connaissances qui en procèdent (et pour quoi faire?)*. Quelles méthodes favorisent la circulation plutôt que l'endiguement des connaissances? Comment connaît-on les modalités d'acquisition de ces connaissances, suivant les lignes de la pensée complexe esquissées par Edgar Morin?

Pour faciliter la vision d'ensemble, soulignons que la chorégraphie entretient avec la méthode une relation intime, disons presque une fixation. La méthode est autant à l'orée de tout travail chorégraphique que son parcours lui-même. Mais de tout temps, elle a été ponctuée de mises au point et criblée de malaises. Incontournable, la méthode est, paradoxalement, le lieu des plus féroces résistances puisqu'il lui arrive de céder à une terrifiante faculté d'oubli : en effet, dans un moment d'inattention, une méthode peut corrompre la vie individuelle du corps qu'elle entraîne ou dont elle dispose pour la composition de l'œuvre. Prise dans son acception classique, la méthode forme, discipline, dirige les corps. Même accompagnée d'une dimension critique assumée, ou même dans sa forme la plus discrète, il demeure que la méthode *performe d'une part une acquisition* — d'une technique, d'une connaissance, d'une forme de présence ou manière de se comporter — et, d'autre part, une *disposition* — agencement spatial et temporel des corps selon des critères plus ou moins déterminés. C'est précisément en vertu de cette capacité à organiser les corps — leurs connaissances, leurs expériences, leur déplacement, etc. — que la méthode en chorégraphie est *sans innocence*; loin

d'être neutre, elle revêt systématiquement une valeur en vertu de la vision du corps, de l'art et de la danse qu'elle promeut. C'est pourquoi l'emploi de toute méthode devient fréquemment une matière d'inquiétude pour les artistes, ses « usagers » et « usagères » qui sont forcés de l'interroger sans relâche tout au long de la trame qui encadre la pratique ou la constitution d'une œuvre, autrement dit de l'entraînement à la production. D'un bout à l'autre de ce spectre, la méthode est potentiellement permission ou restriction. Elle peut osciller librement entre ces deux pôles. Elle a la capacité de gouverner le corps en lui imposant des absolus, des lois externes ou volontés despotiques, ou bien de l'émanciper, se posant en *occasion* de découvertes. Il n'est pas étonnant, dès lors, dans le contexte de cet art, que la méthode, la fabrique, la pratique, le processus, doive *répondre d'une responsabilité morale autant que l'œuvre elle-même*. Bref, interroger la méthode permet de sonder la manière dont elle établit les lignes de partage du savoir qu'elle met en circulation, ses zones d'accès et les frontières entre ce qu'elle rend possible et ce qu'elle oblitère.

S'imposant à l'avant-plan des méthodes de composition à l'ère postmoderne<sup>43</sup>, la partition chorégraphique ainsi que les pratiques d'entraînement ont graduellement tenté d'essoucher les écritures chorégraphiques et les techniques d'entraînement. Cette transition visait à enrayer des contraintes, réelles ou potentielles : l'ascendance hiérarchique entre chorégraphe et danseuse et danseur, l'exécution d'une œuvre plutôt que son interprétation, la neutralisation du langage idiosyncrasique des danseuses et danseurs, ou encore la création d'habitus inhibiteurs dans le corps de la danseuse, du danseur. En réaction à ces « captures » par voie de compétence et de compétition, des initiatives favorisant la connaissance et la collaboration ont vu le jour. La méthode se dresse contre elle-même pour neutraliser le contrôle « impensé » qui la mine. Ses angles morts sont épiés avec une vigilance accrue.

---

<sup>43</sup> Le chapitre 1 offre déjà quelques indices sur le virage postmoderne américain.

L'attention que je porte à la méthode requiert un regard croisé sur la manière dont les corps sont *composés et composent*, simultanément. Le travail chorégraphique met en jeu la réversibilité de ces deux moments : il y a un aller-retour constant entre la manière dont le corps est composé — d'une connaissance, d'une expérience — et le moment où le corps compose — l'œuvre, l'expérience. (Le studio sert alternativement ou simultanément à la recherche, au *workshop* et aux répétitions). Même si cela fait peser la menace d'une équivocité conceptuelle, cette complexité doit être évaluée simultanément en termes pragmatiques (mises à l'épreuve concrètes de la méthode par des artistes) et, en termes discursifs (désignations ou discours multiples et collectifs).

## 2.2 Occuper la méthode

Suivant ces constats préliminaires, la méthode — pédagogique et compositionnelle — se présente comme un lieu d'occupation par les nouvelles pratiques chorégraphiques. L'avant-garde s'en empare, y voyant le relais contemporain du ferment contestataire déjà activé par le courant dit de la « non-danse » qui pratiquait la critique institutionnelle (voir chapitre 1). Aujourd'hui, l'avant-garde chorégraphique détourne son regard de la stricte question des modes de production, délaissant cette posture pour interroger empiriquement les modes de connaissances en chorégraphie et en danse, et, bien sûr, ses conditions de possibilité, dont les déterminants outrepassent les enjeux institutionnels.

Je tenterai ici d'éclairer le rapport de consubstantialité entre les objets de la connaissance chorégraphique et les méthodes qui permettent d'y accéder. À cet égard, quelques pistes théoriques provenant de la philosophie des sciences et de l'épistémologie anarchiste tiendront lieu de relais réflexifs, afin d'exposer *la méthode*

*comme lieu d'une récalcitrance, d'un contre-savoir face à des connaissances instituées sur le corps et la danse.* Un dialogue entre l'anarchisme méthodologique, théorisé par Paul Feyerabend, philosophe des sciences qui se déclara « contre la méthode » (1975), et certaines pratiques chorégraphiques occupant des postures critiques analogues, force la méthode chorégraphique à se refléter elle-même dans ses propres limites. En second lieu, il s'agira d'entrevoir le paradoxe de la méthode comme espace de mise en jeu d'une épistémologie complexe propre à la chorégraphie. En complicité avec la pensée d'Edgar Morin, il sera question des méthodes (pratiques, dispositifs, partitions) qui ouvrent la voie à une « connaissance de la connaissance », c'est-à-dire à la connaissance des conditions de possibilité de la connaissance elle-même, simultanément donc, connaissance *par* la chorégraphie et *de* la chorégraphie. Une incursion dans la pensée de la philosophe des sciences Isabelle Stengers sur la manière dont certains dispositifs désamalgament la pensée éclairera la chorégraphie comme pratique de collectivisation des savoirs. Finalement, j'aborderai la question des foyers de la connaissance et de ses dynamiques de circulation grâce à la métaphore du « jeu de ficelles » Navajo, élaborée par la philosophe des sciences Donna Haraway (2012). Cela permettra d'évaluer la dimension micropolitique de l'épistémologie complexe à l'étude. La description que fait Haraway de la méthodologie féministe offrira une piste pour aborder les phénomènes de don/appropriation de la connaissance dans le milieu chorégraphique contemporain.

Je m'interdirai d'utiliser la méthode pour imposer un rapprochement ontologique entre science et art. Ils opèrent dans des registres distincts et ne partagent pas d'emblée les mêmes matières d'inquiétude. Toutefois, un détour par la philosophie des sciences permet de tester, dans le champ de l'art, la résonance de certains arguments utilisés par les pourfendeurs de la raison scientifique dite « moderne ». Qu'il agisse d'une récalcitrance devant la méthode (Feyerabend) ou, dans un registre moins dramatique, de la promotion d'un ralentissement des sciences et d'une popularisation des vérités

scientifiques (Stengers), ces postures procèdent d'une armature critique que la pratique chorégraphique pourrait participer à consolider ou à faire fléchir.

### 2.3 Avancer dans l'obscurité

« La vie est une histoire, plus elle est absurde, mieux c'est » (traduction libre), s'esclaffe Deborah Hay, lors d'une conférence livrée à Helsinki en 2015. La chorégraphe américaine, figure magistrale de la postmodernité, livre alors une passionnante réflexion sur l'épistémologie de la chorégraphie. Devant l'alternative en apparence insurmontable qui oppose savoir et ignorance, elle propose d'ouvrir une voie médiane, esquissant le tracé cognitif et affectif d'un *non-savoir* émancipateur. Ce non-savoir, dit-elle, ne saurait se confondre avec l'ignorance et ne saurait non plus se traduire en *formule* favorable à l'accumulation de connaissances somatiques. Il est plutôt un lieu d'expérimentation radicale qui convoque en un même moment intuition et optimisme. Double disposition donc, qui, lorsqu'elle est appliquée à une pratique d'improvisation dansée, permet de se laisser saisir par des vérités temporaires (intuition) et d'accepter ces vérités temporaires comme étant porteuses d'une occasion d'expérimentation somatique inouïe (optimisme).

Hay a dédié la majeure partie de sa vie artistique à développer des pratiques d'improvisation et d'exploration somatiques fondées sur une prise de conscience globale du corps, dont l'aspiration principale — dont elle moque gentiment le caractère en apparence irraisonné — est de faire redescendre la conscience jusqu'au niveau cellulaire des tissus, organes et os du corps. L'histoire de son rapport intime (physique et cognitif) aux études scientifiques sur la constitution cellulaire du corps est le point d'amorce d'importants questionnements portant sur l'épistémologie de la danse et de

la chorégraphie. Au fil des années, révèle-t-elle, les études scientifiques, préoccupées par le calcul du nombre de cellules contenues dans le corps humain, ont revu leur estimation, faisant passer de neuf millions à cent mille milliards le nombre de cellules dans le corps humain. L'instabilité de ces évaluations à elle seule pourrait justifier le caractère impraticable des exercices somatiques de Hay. Mais devant l'absurdité apparente de sa pratique quotidienne, consistant à laisser advenir une danse libre à partir d'une « écoute cellulaire », la chorégraphe s'esclaffe, laissant transparaître la délicate humilité qui la caractérise. En effet, soulève-t-elle, comment est-il même possible d'activer physiquement une quelconque conscience cellulaire si la connaissance même du nombre de ces cellules doit être constamment revue? Devant ce qui peut sembler un contresens, sinon la porte ouverte à une facétie New Age, Hay répond avec la modestie sérieuse et la profondeur spéculative de celles qui ne craignent pas de « rêver l'obscur », pour reprendre la formulation de la sorcière-philosophe Starhawk (2015)<sup>44</sup>. Car le non-savoir n'est pas synonyme d'ignorance, mais plutôt le travail ardu de *transcendance du savoir*, dit Hay. Il est donc doté d'une efficacité pratique : « *not knowing is not a manifestation of ignorance but a difficult transcendence of knowledge.* » (Hay, 2015) Plutôt que de restreindre le champ de l'expérience par manque d'information, Hay poursuit l'expérimentation et voit ses mouvements se transformer au gré de l'acquisition d'une acuité sensorielle. Elle constate avec étonnement que le ressenti cellulaire peut se raffiner au fil du temps lorsque la connaissance objective (du nombre, de la composition, de la fonction des cellules) se rectifie par à-coups. Ce ressenti est suffisant pour appeler à un recadrage de la question épistémologique en marge de l'alternative humaniste « obscurité, lumière ». Chez Hay, l'approfondissement paradoxal de la conscience somatique

---

<sup>44</sup> « De son vrai nom Miriam Simos, Starhawk est née en 1951 aux États-Unis. Écrivaine, formatrice et militante altermondialiste, elle vit et travaille à San Francisco. Célèbre dans le monde entier pour être une théoricienne du néopaganisme et une figure du mouvement Wicca, elle se définit elle-même comme féministe et sorcière, se réappropriant cette figure subversive en vue d'unifier spiritualité et politique. » Dans *Rêver l'obscur : femmes, magie et politique* (Starhawk, préface d'Isabelle Stengers, 2015).

signifie que l'éclat brut de l'expérience ne se situe pas dans l'*adhérence* à une connaissance, mais dans un *penser* et un *sentir*<sup>45</sup> qui s'expriment sous la forme d'une *capacité de réponse réelle du corps à une énigme*.

L'efficacité pratique du non-savoir s'approfondit en studio grâce à des tâches qui exercent un pragmatisme spéculatif. Le corps est questionné : « Et si chacune des cellules de mon corps réagissait simultanément à l'espace et au temps? » ou « Et si chacune des cellules renonçait à l'expérience " dirigée ", suivant une " direction "? » ou encore « Et si chacune de mes cellules, simultanément, s'abandonnait à la beauté? » (Hay, 2015) (traduction libre). Hay poursuit sur une note espiègle : « Vous voyez donc que je me suis livrée toute ma vie à une tâche absurde » (Hay, 2015), ricane-t-elle. Mais l'absurde ne déçoit pas nécessairement la connaissance. Savoureusement paradoxal, l'absurde cultive bel et bien, chez elle, une *lucidité* du corps, qui ne dépend pas d'une accumulation de connaissances ou des capacités techniques. Pratique du déroutement, l'absurde tire le corps sur le terrain du conditionnel : fabulant sur des « et si... », Hay ancre le corps dans un présent perceptuel hyperconscient de ce qui le constitue phénoménologiquement; environnement, émotions, formes, courants, impulsions cohabitent sans discrimination dans l'expérience. L'improvisation ballote le corps, le livre à des expériences discontinues, spontanées et hors de toute maîtrise. *L'absurde est cette dynamique paradoxale qui rend le non-savoir participant d'une forme de lucidité.*

La méthode de Hay propose de faire l'*expérience* d'une réponse cellulaire globale à un questionnement spéculatif : cette pratique transformative se nourrit d'un affect précis qu'elle nomme « optimisme », une disposition totale de l'être devant ce qui advient *au*

---

<sup>45</sup> Cette distinction est également soulevée par Isabelle Stengers dans sa postface au livre *Rêver l'obscur : femmes, magie et politique* de Starhawk (2015).

*moment* de l'expérience, soutenue par une curiosité jubilatoire de voir les réponses se manifester d'elles-mêmes au fur et à mesure. Ainsi, les exercices développés par Hay s'imposent comme méthode tendue vers un non-savoir émancipateur qui *accueille* le sentir et travaille son acuité, sans jamais rechercher la « justesse » d'un geste et sans accroche à une vérité antérieure. À la transcendance du savoir vient se greffer non pas le pouvoir, mais bien plutôt la formulation d'un espoir<sup>46</sup>.

#### 2.4 Anarchisme méthodologique : récalcitrance et contre-pouvoir

Une parenté de posture peut être reconnue entre Hay, qui refuse d'obliger son corps à trancher entre savoir et non-savoir, et la position récalcitrante du philosophe des sciences Paul Feyerabend qui, quant à lui, s'interdit d'arbitrer entre science et non-science. En effet, un rapprochement affinitaire peut être repéré entre Feyerabend et certains artistes chorégraphes sur plusieurs aspects : dans la poursuite d'objectifs épistémologiques au-delà d'une apparente irrationalité, tel que vu chez Hay; dans la volonté d'ébranler les règles prescriptives d'accès au savoir, ou encore dans un encouragement au pluralisme méthodologique en vertu de la règle du « *a priori* tout est bon » anarchiste (décrit plus bas) plutôt que le remplacement des théories scientifiques de manière linéaire suivant des critères de falsification (Popper).

Feyerabend, en signant *Contre la méthode* (1975), jette un pavé dans la mare de l'épistémologie : non seulement il révoque toute transcendance comme point de repère dans la recherche, mais il s'oppose catégoriquement aux normes, aux lois et aux idées universelles et laisse de côté « Vérité », « Justice », « Honnêteté » ou « Raison ». Ouvertement frondeur, il fait la promotion de l'arbitraire, de la tromperie, voire même

---

<sup>46</sup> Nous retrouverons ces notions au prochain chapitre.

du scandale de manière à « confondre les rationalistes en inventant des raisons irrésistibles. » (p. 208) S'appliquant à la déhiérarchisation des savoirs, le philosophe met sur un pied d'égalité théorie et expérience et cherche à élever la magie et la sorcellerie au même degré de pertinence que la science dite « moderne ». Dans ses thèses sur l'anarchisme épistémologique, il va jusqu'à revendiquer le mouvement dadaïste comme repère théorique et n'hésite pas à brandir en étendard la formule de Hans Richter (1996) : « Dada n'a pas de programme, il est contre tous les programmes<sup>47</sup>. » Feyerabend fait du paradoxe une arme rhétorique de prédilection, lui permettant d'être à la fois systématiquement contre le *statu quo* et contre ceux qui s'y opposent par simple esprit de contradiction. Son épistémologie est qualifiée d'anarchiste en vertu du contre-pouvoir qu'il établit face à l'idéologie du rationalisme. Et parce qu'elle admet la pluralité autoritaire, elle attaque frontalement le conservatisme de la science et l'*établissement* qui la maintient. Celui-ci use davantage de « menaces, intimidation, tromperie » que de « rationalité » lorsqu'il fait ployer les chercheurs et chercheuses sous des outils technocratiques en vue du maintien de normes inquestionnées, mais surtout lorsqu'il sélectionne tout à fait artificiellement des programmes de recherche en vertu d'un *avancement* des savoirs. Ce faisant, elle sabre d'autres programmes qui, selon des critères arbitraires, sont perçus comme en déclin, et ce, en dépit de l'attachement des chercheurs et chercheuses à ces derniers. Toute méthodologie est donc, par défaut, soumise à une force plus grande encore que la rationalité; le pouvoir :

Pour résumer : dans la mesure où la méthodologie des programmes de recherche est « rationnelle », elle ne diffère pas de l'anarchisme; et dans la mesure où elle en diffère, elle n'est pas rationnelle. Et même si l'on accepte cette méthodologie totalement et sans réserve, cela ne niera certainement pas que les règles méthodologiques peuvent être (et sont, en général) renforcées par les menaces, l'intimidation et la tromperie. C'est, après tout,

---

<sup>47</sup> Texte intégral disponible en ligne sur le site de la Fondation Paul K. Feyerabend : [www.pkfeyerabend.org](http://www.pkfeyerabend.org)

une des raisons pour lesquelles il mobilise (non des contre-arguments) mais des contre-pouvoirs afin de vaincre les restrictions imposées par la règle. (Feyerabend, 1975, p. 219)

Devant ce constat que la méthodologie scientifique est soit irrationnelle parce qu'elle est diverse, diffuse et plurielle, soit irrationnelle en vertu des jeux de pouvoir qui la manipulent, Feyerabend conclut que « *a priori*, tout est bon », qu'aucune méthodologie ne peut s'absoudre complètement du règne de l'aléatoire ou du pouvoir, et qu'il faut alors considérer d'autres critères pour juger de la densité épistémologique de certaines expérimentations. Par exemple leur propagation, c'est-à-dire leur capacité à ne pas tenir en place, à circuler, à inquiéter, à passer de main en main. Il n'y a, selon lui, aucune idée qui ne soit trop ancienne ou trop absurde et qui ne puisse faire avancer notre connaissance. Ce sont bien davantage les règles et les théories monopolisantes qui sont propices à sa restriction.

La pensée de Feyerabend a été très longtemps réduite à un relativisme frondeur et non-constructif. La philosophe des sciences Isabelle Stengers met en garde contre la fixation de Feyerabend à une pensée de type carte postale qui le ferait céder à la menace de l'arbitraire. Elle invite plutôt à prendre, avec lui, de l'expansion : « Mais dans ce cas, on peut chercher à saisir non pas l'identité d'une pensée qui aurait été "celle de Feyerabend", mais le mouvement d'une pensée au sens où ce mouvement se traduit par ses effets, ce qu'il exige de ses lecteurs, ce qu'il rend perceptible et met en problème<sup>48</sup>. » (Stengers, 1994) Voyons comment ce mouvement de la pensée affecte la chorégraphie.

---

<sup>48</sup> Article non paginé. Récupéré sur le site de Multitudes : <http://www.multitudes.net/la-mort-de-feyerabend-une-pensee/>

### 2.5 *A priori*, tout est bon

Le temps est révolu où les techniques en danse répondaient aux principes d'un falsificationisme qui les faisaient rivaliser dans une dynamique du « remplacement » et où l'avènement d'une nouvelle technique, dès lors qu'elle parvenait à asseoir sa validité sur une vérité scientifique, l'emportait sur la précédente. On accepte plus communément aujourd'hui que la danse est du domaine d'expérience à la fois biomécanique et sensible qui s'enrichit par la *multiplication* de théories et de méthodologies rivales, et non pas par leur restriction monopolisante.

Ce principe dit d'« incommensurabilité des conceptions rivales » défendu par Feyerabend trouve écho dans la praxis chorégraphique dilatée. Prenons un exemple : le chorégraphe Loïc Touzé a élaboré une méthode d'entraînement qui fait parfaitement l'éloge du « *a priori*, tout est bon », sans toutefois le thématiser ainsi. Au cours d'une pratique d'entraînement intitulée le *Pillow Training*<sup>49</sup>, les participant·e·s s'échauffent en plusieurs exercices simples — mais ordonnés — lors desquels ils et elles manipulent des oreillers en suivant les consignes précises de Touzé; ils et elles s'en servent alternativement comme glissoire, comme socle instable, comme projectiles doux. Le *Pillow Training* est une méthode, au sens fort du terme, mais demeure néanmoins contre *la* méthode — celle qui s'annoncerait comme *valide* ou comme *complète* en vertu de normes propres au « bon réchauffement » menant au « bon travail » de danse. Ici, la méthode se consolide autour d'un élément aléatoire, l'oreiller, mais le choix de cet élément n'est condamnable en vertu d'aucune école, car il est admis implicitement,

---

<sup>49</sup> Le *Pillow Training* est décrit en ces termes par Touzé : « Le *Pillow Training* est une méthode d'entraînement qui permet de travailler la motricité au moyen d'une " extériorisation pondérale " donnée par un coussin que l'on manipule, lance, soutient, etc. Elle se pratique seul, à deux ou à plusieurs; cette méthode engage le corps dans tous les aspects de la relation : empathie kinesthésique, écoute, coordination. De façon générale, tous les exercices de travail corporel proposés permettent d'éprouver le corps comme étendue et relation, configuration et transfiguration; toutes les propriétés qu'il partage avec l'image. » (Touzé, sans date) voir le site de l'artiste : <http://loictouze.com/>

dans le studio de Touzé, que *tout* peut *a priori* faire école temporairement en même temps que *rien* ne fait école par nécessité ni éternellement. Tout est bon : aucune pression ne force à faire du *Pillow Training* une méthode « privilégiée » d'entraînement au quotidien, car elle amène sa part de doute — mais enfin, pourquoi un oreiller et pas autre chose? Or, rien ne suggère non plus que nous devrions la repousser, car malgré sa part d'aléatoire, elle parvient à ses fins : après une séance d'une quinzaine de minutes, les participant·e·s sont bel et bien échauffé·e·s et disposé·e·s au travail. La seule règle méthodologique qui confère une validité à cette méthode d'entraînement est l'effet mesurable sur le corps (il gagne en agilité, s'amuse, entre en relation et se questionne sur ses connaissances) et sa force de propagation, difficilement mesurable à l'aide de critères objectifs, mais dont on peut retracer tout de même un indice : le désir ou l'intérêt soutenu qui lui est porté de la part de multiples regroupements, centres chorégraphiques, écoles, compagnies.

Le chorégraphe montréalais Andrew Tay laisse planer une atmosphère sobrement magique dans le studio alors qu'il guide les participant·e·s en marge d'une méthode dite « rationnelle » d'échauffement, intitulée *Sticks and Wands* (Bâtons et baguettes) (2016). Ils et elles sont d'abord invité·e·s à construire une baguette magique avec des éléments de bricolage, feutres, bandes adhésives multicolores, objets de plastique divers glanés au Dollarama. L'échauffement consiste ensuite à donner des coups de baguettes dans l'espace pour faire « apparaître » des objets, comme le ferait un·e magicien·ne. Les coups de baguette sont initiés par la main, le bras ou par le poids du corps entier, par gestes doux ou agressifs selon l'intention qui les porte, l'énergie qui les traverse. Le désir de faire apparaître l'objet est certes fictif, mais non moins fécond : il se fait onde et remonte jusqu'au bout du bâton, faisant grimper l'énergie et la chaleur des muscles mis sous tension. La répétition du geste induit un état d'acharnement dans tout le corps; la volonté est continuellement renouvelée et ne tient pas compte de l'échec — personne n'est dupe et le mysticisme ici n'est que décoratif.

Il suffit de vouloir faire apparaître l'objet, tenant pour acquis que cette simple volonté est suffisante pour entamer un voyage énergétique et spatial. Tout au long de l'heure que dure la pratique, il incombe aux participant·e·s d'ajuster leur schéma corporel pour traverser un large spectre d'intensités. C'est la qualité d'une *dépense* qui résonne dans l'espace lorsque les corps se laissent choir au sol après avoir fouetté l'air sans interruption<sup>50</sup>.

Les pratiques d'entraînement atypiques de Touzé et de Tay déjouent un lieu commun persistant en danse, celui que le corps doit s'entraîner seul, c'est-à-dire se travailler lui-même comme matière autoréflexive en s'affranchissant de toute fonctionnalité externe. Le geste dansant, selon une constante philosophique ontologisante, serait *intensification pure* qui, selon la tradition, nécessiterait un espace vide, neutre. L'interaction avec l'objet ferait maladroitement dévier vers autre chose que la danse : le théâtre, les arts martiaux ou autre. Tay et Touzé prennent le contrepied de *la* méthode pourtant si profondément ancrée dans les studios de danse, prouvant sans complexe que les objets *font danser*. Le développement d'une sensibilité chorégraphique qui fait jouer la méthode contre elle-même encourage la reconnaissance que tous les objets appellent à une danse. Non pas une danse qui ferait « bouger l'objet » à son tour, mais une danse motivée par une nécessité contenue *dans* l'objet lui-même et qui mettrait en mouvement dans une intimité avec sa forme, sa densité, sa fonction ou sa valeur symbolique. L'objet ici est soudainement *partition*; il peut être joué, il contient l'expansion potentielle de la danse, l'occasion par laquelle la

---

<sup>50</sup> Après avoir envoyé ce passage à mon collègue Andrew Tay pour lui demander son avis sur ma description de *Sticks and Wands*, il me répond ceci : « *This all sounds really good – I really enjoy hearing others articulate my practices from their experience it's so cool! I don't know if there is anything really to add, except maybe that I usually give the instruction that the "Something" that folks are trying to make appear at the end of stick should not be specific (like a rabbit or car haha) nor should you premeditate what you want to appear as you perform the task. This is to keep the possibility for endless potential and power at the end of the stick. Of course as you are performing the task you may notice stuff appearing, but hopefully this continuously changes throughout the duration of the exercise. Honestly though, I don't know if you need to add anything else to what you've written, it may complicate things. [...]* » (A.Tay, conversation par courriel, 2018)

danse se reflète elle-même comme *autre*. En soutenant « *a priori*, tout est bon » à la manière de Feyerabend, Tay et Touzé reconnaissent que chaque objet peut chorégraphier sans restreindre la danse, mais contribuer à l'élargissement de son expérience. Bien que ces méthodes d'entraînement rivalisent avec celles qui promeuvent le développement d'une expertise dansée, elles ne rejettent pas ces dernières suivant la ligne d'un programme critique, mais demeurent, devant celles-ci, incommensurables, et participent d'une *prolifération des méthodes* qui ensemble fortifient la connaissance élargie de la danse. Elles ouvrent une voie alternative à l'épistémologie classique de la danse qui, pour prendre l'expression de Morin, opère un « contrôle non contrôlé sur le savoir ». Elles travaillent à l'inachèvement de la vérité de la danse.

## 2.6 Vers une sensibilité chorégraphique

Faire agir la méthode contre elle-même pour minimiser sa tendance à tomber sous un contrôle non contrôlé nécessite d'interroger non seulement ses effets, mais également ses conditions de possibilité. La tâche relève de l'épistémologie complexe, laquelle, dans les termes de Morin toujours, « se proposera d'examiner, non seulement les instruments de la connaissance en eux-mêmes, mais aussi les conditions de production (neuro-cérébrales, socio-culturelles, micro-politiques) des instruments de la connaissance. » (1986, p. 23) Plusieurs chorégraphes contemporains s'emploient à cette recherche assidue. Mon expérience comme participante à 8 DAYS a été très révélatrice à cet égard.

8 DAYS est une résidence annuelle nomade pour chorégraphes canadien·ne·s, imaginée par les chorégraphes Ame Henderson et Ted Robinson en 2010. La rencontre est l'occasion du rassemblement d'une communauté d'artistes préoccupé·e·s par la question chorégraphique. Elle vise à faire le point sur la question et à la défier, à la déplacer de son socle, gentiment ou périlleusement, en cherchant, à l'abri des impératifs de la production, à la connaître et à connaître ce qui en permet la connaissance. S'organisent, au fil de la semaine, des sessions d'explorations et de partages de tous genres qui amènent les participant·e·s à prendre le pouls, collectivement, d'un monde non pas « œuvré » ou « travaillé » par des œuvres chorégraphiques, mais plutôt *traversé d'une sensibilité chorégraphique*. Disposition au savoir, capacité plutôt que savoir propre, la chorégraphie est comprise comme la touche sensible et expérimentale qui accompagne et surtout dynamise le *gestus* quotidien : que signifie parler, manger, marcher *chorégraphiquement*? Traitée en adverbe, cette sensibilité englobante, presque matricielle, permet de saisir d'infinies situations comme matières de curiosité. La recherche épistémologique consiste alors à tester cette adhérence; tester la manière dont notre sensibilité chorégraphique instruit notre connaissance du monde et nous force à agir face à lui avec une conscience élargie, à la fois plus vaste et plus profonde, et par le fait même d'apprécier la manière dont cette conscience renouvelée transformera en retour notre manière de chorégrapheur, au sens plus « compositionnel » du terme.

À tour de rôle, chaque participant·e initie une pratique. Le chorégraphe et danseur montréalais Peter Trotzmer y anime une séance d'exploration en 2016 à Gibarlar Art Point, sur l'île de Toronto aux abords du lac Ontario. Il propose au groupe la construction d'une tente de sudation, sans fournir d'autre instruction que celle de suivre notre intuition et d'accomplir la tâche dans un délai d'une heure. L'environnement s'y prête : la plage du lac Ontario donne l'impression d'une vaste étendue sauvage, alors même que la ville de Toronto nous parvient comme un lointain murmure.

L'éloignement de la ville et la proximité de l'eau et de la forêt rendent propice la construction de cette hutte de fortune, qui, outre sa vocation de giron intime et purificateur, nous permet d'entrer en contact avec une absence; celle de participant·e·s autochtones dans le groupe. Nous nous trouvons pourtant sur une terre Anishinabeg et l'idée de notre tente est directement inspirée d'une pratique ancestrale de cette nation autochtone. Nous animons cette conscience historique *chorégraphiquement*, en intimité avec la conscience de sensations qui ont été saccagées par un *nous* à la fois antérieur mais toujours vivant à travers nos privilèges, avec le désir de convoquer des corps absents et avec la conscience d'un non-transfert de connaissances du fait d'une assimilation culturelle. En une heure à peine, un enchevêtrement de branches à l'aspect d'un dôme géodésique forme le squelette de la tente. Les diverses étapes de la construction sont assurées par les participant·e·s : recherche de branches pour tisser la structure, de pierres pour en solidifier la base, de bois de grève qui feront office de bancs, de cordes pour solidifier les pans opposés, de bâches et sacs de couchages pour envelopper la structure. L'architecture de la tente prend forme sans qu'un plan initial n'ait été dessiné, sans qu'une autorité ne distribue les tâches par avance ou en fasse l'arbitrage au fil de l'activité; l'improvisation laisse chacun·e disposer de son intelligence dans les gestes jugés adéquats, entendu que nul·le ne peut puiser dans une expérience antérieure pour justifier un savoir-faire, une raison supérieure. Cédant à un pragmatisme radical, l'improvisation comme méthode indique que la connaissance de l'objet résulte en continu des mécanismes, des choix, tentatives qui le font *advenir à la connaissance*.

Procédant ainsi par esquisses, nous suivions diverses méthodes certes, mais sans se plier à une méthodologie, c'est-à-dire sans vision programmatique ou vision d'ensemble qui provoque, distribue et ordonnance les méthodes et qui, parmi celles-ci, permettrait de choisir « la meilleure ». Bien que notre méthode n'ait découlé d'aucun savoir préalable ni d'aucun principe scientifique établi, la tente de sudation fut construite en une heure. Le soir venu, nous nous sommes retrouvés prenant place autour

des pierres rutilantes, réchauffées par les braises du feu de grève, sur lesquelles nous versions par à-coups des seaux d'eau puisée à même le lac Ontario pour embuer l'espace jusqu'au point de suffocation. Nous avons alors la sueur non seulement comme signe d'une sensibilité partagée, comme indice d'une réussite, mais également comme « preuve » que persister dans le non-savoir individuel ne contrevient pas à la possibilité d'établir un savoir collectif. Et qu'au terme de cette épreuve, le savoir *de* l'objet se manifeste, non pas en manuel d'exécution (« Bâissez votre propre tente de sudation! »), mais dans des transformations effectives : purification, rapprochement des corps, fierté collective, fatigue, appréhension des éléments naturels qui nous entourent, réflexions partagées sur les privilèges épistémologiques et partage d'intimités.

À 8 DAYS, l'intersubjectivité est l'expérience fondamentale où le vécu corporel met à l'épreuve sa plasticité, sa capacité à se transformer, à étendre le domaine de ses possibilités. Les *conditions de possibilité* de notre connaissance de la chorégraphie et de notre capacité à nous servir de méthodes pour travailler notre sensibilité sont multiples. Toutes les dimensions profondes du vivre-ensemble sont examinées — espaces communs, commensalité, communication, organisation —, toutes sont maintenues à vif dans l'horizon cognitif de chacun·e de manière à ce que la connaissance ne se replie jamais dans l'expérience intime, ou encore s'invalide dans des réflexes de replis causés par la précarité, l'ignorance, la peur ou des mécanismes d'exclusion : capacitisme, sexisme, âgisme, etc.

C'est ainsi que dans un habile retournement, *ce qui rend possible la chorégraphie se retrouve dans l'exploration chorégraphique elle-même*. Les situations intersubjectives deviennent matière à expérimentation chorégraphique : repas, discussions, ateliers d'exploration suivent une logique partitionnelle minimale, ils s'organisent suivant des paramètres sommaires. La partition chorégraphique tranche dans le continuum

précarité-productivité-fatigue-précarité, principal agent sclérosant la chorégraphie et sa connaissance et la limitant à ses manifestations les plus « attendues » (produit culturel sous forme d'œuvre de scène). Cette partition fait émerger un nouveau continuum propulsé par l'*abondance* : rassemblement, accumulation, prolifération et dissémination des connaissances, talents, ressources, idées. *La logique partitionnelle est la contrainte qui vient assurer le non-endiguement de cette abondance*. Si la contrainte empêche temporairement de se livrer à l'accomplissement d'une abondance individuelle (savoir, compétence), elle a, en dernière instance et paradoxalement, le pouvoir de repousser les limites de cette abondance. La philosophe Isabelle Stengers (2012) résume magnifiquement ce paradoxe : « chacun est plus fort d'être dans un collectif qui ne les laisse pas être souverains, maîtres de ce qu'ils produisent.<sup>51</sup> »

Pour que les chorégraphes puissent ne pas être souverain·e·s dans leur production, ils et elles doivent continuellement travailler à une dilatation en utilisant des contre-méthodes qui assurent une amplification et une circulation du sens, du leadership, des ressources et qui évitent l'endiguement, l'amalgame et la « capture » autoritaire. Les contre-méthodes ne signifient pas l'exclusion de toute autorité, mais l'affirmation de son instabilité et de son éphémérité radicale : le leadership ici est une invitation à livrer notre confiance en une idée, à répondre à une intrigue que l'un ou l'une d'entre nous formule « avec ses moyens, son style, ses propres inquiétudes et ses propres confiances. » (Stengers, 2012) À 8 DAYS, les participant·e·s proposent des ateliers en alternance. Il y a transfert d'autorité constante, et une liberté de décliner le leadership en absence de désir. La contre-méthode évite également l'écueil de la réussite comme seule issue possible à la recherche. « Réussir à rater » met en garde contre une

---

<sup>51</sup> Sur le site de Sarma : « *Désamalgamer la pensée* présente un long entretien croisé entre la philosophe Isabelle Stengers, le danseur, chorégraphe et plasticien Julien Bruneau et le professeur de philosophie (et d'aïkido) Jonathan Philippe. Cet entretien s'est tenu en octobre 2012 chez Isabelle Stengers et a pour objet divers dispositifs de pensée collective. » [http://olga0.oral-site.be/oral-site/pages/Desamalgamer\\_la\\_pensee/](http://olga0.oral-site.be/oral-site/pages/Desamalgamer_la_pensee/)

métacapture, une propension à rendre tout dispositif apte à désamalgamer uniquement en vertu d'une *intention* à faire comme tel. Les effets peuvent avoir raison des intentions (tel que l'a révélé l'étude généalogique au chapitre 1).

Le liant principal du séjour exploratoire est une chorégraphie des repas, suivant une partition qui provoque et réorganise les rouages de la commensalité. Elle est un surplus de lucidité donné aux dimensions vitales du corps, dont la plus fondamentale d'entre elles, la subsistance, est ce *grâce à quoi* le corps se dispose à la connaissance. Plonger jusqu'à ce niveau de conscience, jusqu'aux enjeux biologiques fondamentaux qui soutiennent tout phénomène de connaissance et d'action, annonce l'heuristique circulaire propre à l'épistémologie complexe de la chorégraphie : chorégraphier les gestes de subsistance permet de chorégraphier *en général* et donc de chorégraphier les gestes de subsistance. Plus concrètement, la partition chorégraphique cherche à paramétrer la subsistance pour la rendre accessible, vouée au partage et abondante, mais sans zones d'« accumulation », donc hors de la logique capitaliste.

## 2.7 L'accomplissement de l'inachèvement

Une épistémologie complexe de la chorégraphie doit ajouter au volet pratique (travail du sens par les gestes) un volet discursif (travail du sens par les mots). Ce dernier anime les artistes de manière parfois passionnée. Le temps est révolu où les chorégraphes devaient céder aux instances philosophiques la mainmise sur les assises conceptuelles de leur art, dans un rapport d'étrange subordination, rappelant le mythe tenace de l'« aphasie » propre aux danseurs et danseuses dont nous avons pu retracer la souche dans le chapitre précédent. L'espace de parole et le travail du sens sont aujourd'hui eux-mêmes les objets d'un jeu chorégraphique inusité.

Le site [corpusweb.net](http://www.corpusweb.net)<sup>52</sup> (2015) présente les résultats d'une enquête sur l'actualité de la chorégraphie. Cette plateforme en ligne a été développée par un groupe de chercheurs et chercheuses allemand·e·s avec comme objectif l'inachèvement de sa définition. À la manière d'un sondage d'opinion, ils ont demandé à cent artistes, critiques et penseuses et penseurs d'offrir en partage leur définition personnelle de la chorégraphie. Un taux de réponse de 52 % leur a permis d'amasser un total de 49 textes qui constituent un vaste corpus polyphonique de définitions, ouvertes dans leur forme, qui combinent énoncés conceptuels, poétiques, historiques ou didactiques. Les propositions qui complexifient le concept côtoient celles qui cherchent à le simplifier, dans une heureuse cohabitation qui, selon les auteur·e·s du site, forment « un volume de possibilités aux limites de l'extatique » (voir la présentation du projet sur le site). Leur classement est soumis à une contre-méthode : les éditeur·rice·s ont d'abord choisi d'assembler les propositions en sept sections, par voie de familiarité conceptuelle. Ils et elles ont ensuite rendu ce classement opaque en reclassant les propositions par lettre alphabétique, par nom d'auteur·e·s, de manière à ce qu'elles apparaissent d'abord dans leur variété et leur hétérogénéité, sans « freiner l'appétit des lecteurs à chercher des indices. » (corpusweb.net)

Ce site démontre de manière exemplaire que les contre-méthodes n'équivalent pas à l'échec de l'épistémologie, mais au contraire, ouvrent la voie à une épistémologie complexe. Ici, le sondage, outil privilégié des sciences sociales et politiques, est employé simultanément *pour* ses vertus et *pour* ses limites — aucune mesure n'est prise pour réduire une « marge d'erreur », aucune représentativité n'est promise —, ce qui à première vue amènerait à douter de la valeur heuristique de la démarche. S'il répond effectivement à un désir d'actualisation de la connaissance (accumuler, classer les perspectives), ce sondage travaille également à un inachèvement inéluctable. Les réponses ne sont pas un « reflet » de la chorégraphie à un moment arrêté de l'histoire,

---

<sup>52</sup> Thème : « *What is choreography?* », en ligne : <http://www.corpusweb.net/answers-0107-2.html>

elles sont plutôt le reflet du mouvement même de sa dilatation continue. Le site fournit le réceptacle pour une matière qui ne saurait être contenue que temporairement et sous une forme délibérative. Et ce réceptacle « parle » : il laisse apparaître les frictions, les dissensus, et montre que si la chorégraphie est arrivée à un point sensible, nommé point d'« irritation » par les éditeur·trice·s, elle n'est toutefois pas au point d'épuisement ni même au point de saisie catégorique ou de synthèse. Le site investit cette double mission de l'épistémologie complexe, toujours selon Morin : « Il faut, non pas relâcher la discipline intellectuelle, mais en inverser le sens et le consacrer à l'accomplissement de l'inachèvement. » (1986, p. 30)

Ce sondage est un dispositif subtil; non pas dispositif de contrôle, mais partition chorégraphique qui établit une contrainte de mobilisation : force de traction ou de succion, il fait « sortir la matière » tout en repoussant les limites de ce qui est possible de connaître. L'utiliser comme méthode et contre-méthode simultanément active le travail de l'épistémologie complexe qui « doit ouvrir son champ au maximum tout en le fermant et le nucléant », et ce, tout en acceptant d'être « débordé par tout ce qu'il lui faudrait connaître », pour citer à nouveau Morin (1986, p. 29). Travail de soupape, d'oscillation ou de résistance fluide à la manière d'une danse. Le sondage fonctionne comme embrayage d'un désir qui reste inassouvi, reflet de la chorégraphie elle-même, livrée à l'érotisme, tel que l'estime la théoricienne Jenn Joy : « [L]a chorégraphie teste, séduit et propose sans ne jamais dire quoi que ce soit. La chorégraphie est un passage charnel dans lequel le corps est à la fois la question et l'inaccessible réponse. » (Joy et Lepecki, 2010, p. 73) Mais le dispositif du sondage n'est pas sans autorité; il est sans autorité « campée », ou, pour invoquer à nouveau Stengers, devant lui « on fait confiance à une corrélation qui n'appartient à personne » (2012). Que l'autorité de la connaissance ne soit pas située ne signifie pas que la connaissance ne puisse être actualisée, mais plutôt qu'elle demande à être une « tâche historique pour chacun et pour tous », et non pas un « luxe spéculatif pour philosophes » (Morin, 1986, p. 29).

Le site [corpusweb.net](http://corpusweb.net), en n'arbitrant pas sur la diversité et l'inachèvement, accepte l'état anarchique de la chorégraphie qui contient en elle-même des définitions multiples et incommensurables (à l'image de ses méthodes).

## 2.8 La non-innocence des connaissances « par défaut »

L'absence d'autorité campée se mesure également par l'absence de consignation, et donc de stabilisation, même temporaire, des pratiques et méthodes chorégraphiques dans des registres, corpus ou manuels. Nommons quelques exceptions qui confirment la règle : le *Choreographic Handbook* de Jonathan Burrows (2010) qui sert de talisman à une grande communauté d'artistes ou le livre d'artiste *Are We Here Yet?* de Meg Stuart (2010), au centre duquel se retrouvent listés et explicités une variété d'exercices auxquels la chorégraphe-performatrice se livre en studio, seule ou entourée de collaborateurs et collaboratrices. Hormis quelques tentatives d'explicitation textuelle des mécanismes à l'œuvre dans la « fabrique chorégraphique », les méthodes et pratiques demeurent encore très largement tributaires d'une transmission orale et charnelle, qui exige de la part des artistes chorégraphiques une constante réaffirmation de leur présence (en chair et en os), comme activateurs et activatrices ou récepteurs et réceptrices de ces savoirs, et, par conséquent, leur migration constante pour se retrouver aux épicentres, toujours mouvants, des lieux de partage. Engagé·e·s dans une coresponsabilité face à la constitution et à la circulation des savoirs, ils et elles participent parfois malgré eux et malgré elles à l'avènement d'une « économie de la présence » qui fait de leur participation une obligation tacite dans un système d'échange où les coûts (présence, énergie, argent, déracinement) annulent souvent les bénéfices (ressourcement, apprentissage, réseautage), lorsqu'ils ne les dépassent pas de manière significative. L'aspiration émancipatrice est constamment compromise, les artistes chorégraphiques ne parvenant pas, malgré des tentatives de résistance, à

déstabiliser la pression capitaliste qui tend à réduire leur présence à un état de marchandise et à rationaliser constamment les dépenses (salaires, aides, soutiens techniques) reliées à la mise en place du système. Cette tendance fait ponctuellement basculer l'*état* d'épuisement, évoqué plus haut, au niveau d'un *ethos*, agissant comme goulot d'étranglement à la connaissance; il menace l'intégrité de la discipline elle-même en la poussant vers la pente glissante du *capacitisme* et du déterminisme (de classe, de situation géographique). Devant ces dérives potentielles et les dynamiques d'exclusion qu'elles véhiculent, les artistes ou programmeurs et programmatrices sont tenu·e·s de déployer une attention constante afin d'évaluer les coûts de cette non-innocence sur la connaissance de la chorégraphie (de quoi se prive-t-elle, de qui, de quels points de vue?), à prévenir ses contrecoups ou à les réparer. À cet égard, la chorégraphie, évaluée dans le spectre d'une épistémologie complexe, ne peut faire l'économie de la question de la responsabilité, voire retrouver dans ses fonctions premières la prise en compte radicale de cette question, c'est-à-dire la conviction *qu'il n'existe pas de connaissance innocente*. La responsabilité comme vigilance signifie qu'il faut sans cesse faire compter tous les choix pour éviter les écueils d'une connaissance par défaut.

À chaque année, lors du festival ImPulsTanz, à Vienne, le groupe DanceAbility propose une rencontre dansée entre des participant·e·s aux capacités variées. Elle aménage un « terrain commun », où les divisions relatives aux capacités physiques sont questionnées activement. Le groupe revendique le contre-pied d'une perspective « méliorative » de la danse, fortement répandue, qui encourage, dans son acception la plus rudimentaire, l'amélioration constante des capacités physiques ou de la conscience corporelle. Résistant à cette tendance, le célèbre danseur, chorégraphe et pédagogue Steve Paxton, relate son expérience de DanceAbility :

Utiliser l'art de la danse, l'art du corps, c'est s'avancer sur le terrain factuel du corps — les faits concernent tous les corps et les esprits — et doucement, gentiment, ceux-ci guident les partenaires de la danse vers la découverte d'un terrain commun. Un événement survient qui ne peut d'ailleurs survenir que par la rencontre entre ces deux personnes, une invention qui révèle l'opposé de ce qui est normalement pris pour acquis, et qui ouvre une voie vers la guérison de ces divisions qui prennent racine partout — les organisations dites « par défaut » — dans nos environnements, dans nos esprits, dans nos cœurs<sup>53</sup>. (Paxton, cité dans Rosner, 2018) (traduction libre)

La pratique chorégraphique, lorsque vouée au non-endiguement, est un terrain qui soigne et ouvre les occlusions qui font barrage, cristallisation d'expériences corporelles en factuelités préconscientes. Elle sonde et tourmente les acquis du corps, ses schémas les plus profondément ancrés. Dans sa conférence de 2015, Deborah Hay disait d'ailleurs : « un jour j'ai réalisé qu'en entrant dans le studio, je déterminais toujours un côté du studio comme "devant", de manière tout à fait inconsciente, et ce devant imposait un point de vue sur mon corps [...]. » Pour la chorégraphe, le choix d'investir l'espace « sans devant » a une valeur thérapeutique. Elle se guérit de l'étreinte de la représentation qui étouffe ses sensations en leur imposant un mode d'existence directionnel. Les explorations en mouvement de Hay cherchent alors à abandonner complètement la notion de direction. Ce sont toutes les cellules de son corps qu'elle amène sur cette piste spéculative : « et si chacune d'elle pouvait abandonner la notion de direction? »

L'épistémologie complexe de la chorégraphie l'illustre comme une pratique *sensible* à double versant : d'une part pratique de la *non-innocence* — disposition à une forme de (re)connaissance de ce que peut le corps individuel ou collectif s'il n'oublie pas la vie qui le porte — et d'autre part *attention* spécifique aux manières dont le corps existe au

---

<sup>53</sup> Je traduis ces propos de Paxton, rapportés dans l'article de Vera Rosner (2018) sur Danceability qui présente son atelier annuel ImPulsTanz livré à Vienne. <https://www.impulstanz.com/en/workshops/2018/id3726/>

monde « par défaut » et qui font barrières (motrices, perceptuelles, mais aussi sociales et morales).

## 2.9 L'épistémologie complexe comme jeu de ficelle

L'épistémologie complexe de ce qui est connaissable *de* la chorégraphie et *par* elle vient s'enrichir d'une troisième considération (mais non pas tertiaire), qui concerne « ce par qui on la connaît », également décisive car indéniablement non-innocente elle non plus. À cet égard, la question des points de vue situés comme portails épistémologiques ouvrant sur la connaissance est finement analysée dans les écrits de Donna Haraway portant sur la méthodologie féministe, entre autres dans *Staying With the Trouble: Making Kin in the Chtuluhcene* (2016). Afin d'illustrer mais aussi d'élucider la manière dont la connaissance se constitue et se déplace dans l'univers savant (*scholarship*) des études féministes, la théoricienne utilise la métaphore du jeu de ficelle Navajo. Ce jeu, aux attributs chorégraphiques ostensibles, consiste à former des figures à partir de bouts de ficelles en les entrelaçant autour des doigts et en les faisant passer de mains en mains, dans une dynamique d'altération continue (chaque participant·e transforme la figure en procédant à un nouvel entrelacement). Haraway explique :

Les jeux de ficelle sont des pratiques d'érudition, relayant, pensant avec, devenant avec [*thinking with, becoming with*], dans des constructions matérielle-sémiotiques. [...] Le jeu de ficelle est un jeu de relais de schéma, d'une main, d'une paire de mains, des bouches ou des pieds, ou de n'importe quelle chose tentaculaire, immobile en recevant quelque chose d'une autre personne, et puis relayant en ajoutant quelque chose de nouveau, en proposant un autre nœud, une autre toile. Ou mieux, ce n'est pas exactement les mains qui donnent et qui reçoivent, mais plutôt le

schéma, la schématisation. Les jeux de ficelle, na'a'atl'o<sup>54</sup>, peuvent être joués par plusieurs, sur plusieurs parties du corps, tant que le rythme de la réception et du don est maintenu. L'érudition en va ainsi; c'est passer les torsions et les écheveaux qui réclament passion et action, immobilité et mouvement, ancrage et la lancée<sup>55</sup>. (p. 13) (traduction libre)

Cette dynamique illustre parfaitement la manière dont la chorégraphie elle-même trouve un nouvel essor auprès des avant-gardes de la discipline. Aujourd'hui, il est plus couramment admis que les pratiques « passent de mains en mains », ce qui les rend de plus en plus difficilement localisables en termes d'école ou de style. Dans cette logique de passation, il devient de plus en plus rare chez les chorégraphes de revendiquer la paternité/maternité d'un jeu ou d'une pratique chorégraphique. *A contrario*, ils et elles reconnaîtront volontiers les mains qui leur ont transmis le schéma (le jeu de composition, la pratique, l'exercice). C'est ainsi que le schéma voyage (le *pattern*), voire la schématisation elle-même. C'est le fait de *faire schéma* tous et toutes ensemble sur un terrain commun qui devient promoteur de sens, dans un double mouvement de déférence envers le passeur et de liberté de transformer ledit schéma lorsqu'il arrive entre nos mains. C'est ce *pensant avec*, où la forme se manifeste dans un jeu de relais, qui devient « construction matérielle et sémiotique ». Certes, la « matérialité » se manifeste plus subtilement dans le contexte chorégraphique que dans le jeu de ficelle, mais on la retrouve à l'œuvre dans la métabolisation individuelle et collective d'une *sensibilité* chorégraphique. C'est ainsi qu'au fil des ans, j'ai pu expérimenter des exercices chorégraphiques instigués par Deborah Hay ou Steve Paxton par l'intermédiaire d'autres chorégraphes comme Christopher House ou Keith Henessy.

---

<sup>54</sup> « In the Navajo language, string figure games are called na'atl'o'. They are one form of "continuous weaving" practices for telling the stories of the constellations, of the emergence of the People, of the Diné. These string figures are thinking as well as making practices, pedagogical practices and cosmological performances. Some Navajo thinkers describe string figures as one kind of patterning for restoring hózhó, a term imperfectly translated into English as harmony, beauty, and right relations of the world, including right relations of humans and nonhumans. » (Donna Haraway, 2016, p. 14)

<sup>55</sup> Je traduis de manière à pouvoir poursuivre mes arguments en empruntant les termes torsion, nœuds et écheveaux.

Aujourd'hui, je les enseigne moi-même à ma manière, libre de m'approprier l'« écheveau de ficelle » en le soumettant à une nouvelle torsion, alors que d'autres s'appliquent à cette même tâche, ailleurs dans le monde, simultanément et avec leurs propres préoccupations.

Cette pratique relève d'un anarchisme méthodologique : elle ne dit pas « il n'y a aucun pouvoir », mais plutôt que chacun·e peut, alternativement, détenir ce pouvoir en tant que force transformatrice, sans toutefois resserrer sa main autour de lui. Toutes les mains participent également du même geste de passation, lors duquel les coordonnées du schéma, du diagramme, doivent être suffisamment claires pour être récupérées. Dans le jeu de ficelle, il réclame une tension et une immobilité dans la main et des espaces entre les mailles suffisamment aérés pour permettre le remplacement d'une main par une autre. Cela équivaut, dans le contexte chorégraphique, à la possibilité de donner forme à la pratique en l'acquérant, momentanément, « en mains propres ». À cette fin, les consignes ou prescriptions minimales doivent être exposées rigoureusement. Cette boucle infinie de passation est une contre-méthode : c'est une méthode qui n'entraîne jamais un « contrôle non contrôlé du savoir ». Pour conclure provisoirement sur ces questions, disons simplement que l'épistémologie de la chorégraphie, livrée à l'appréciation de sa propre complexité, si elle désire véritablement reconnaître ses propres conditions d'émergence, doit admettre leur assujettissement à des dynamiques micro-politiques.

## 2.10 Conclusion

Si la question épistémologique suscite un rapprochement entre science et art, il est néanmoins important de maintenir l'irréductibilité de la distance qui sépare les deux

domaines, d'éclairer ce qui maintient cette spécificité tout en contemplant le magnétisme qui les met sous tension lorsqu'ils sont considérés par la lorgnette de la méthode. En effet, comme nous l'avons vu, la question de la méthode est consubstantielle à l'analyse épistémologique dès lors que l'étude de la connaissance de la chorégraphie ne peut se passer de la question du *par* quoi on la connaît, *par* qui, et comment on connaît *par* elle. Cet aspect *transitionnel* de la connaissance implique que les manières de faire et le contenu des connaissances sont en rapport de codétermination. Deborah Hay (2015) confesse : « cela peut prendre des années à mon esprit avant qu'il assimile ce que j'ai appris par mon corps. Une fois ce savoir intégré et transformé en langage, il peut "redescendre" à nouveau jusqu'à mon corps sous forme d'enseignement pratique. » Elle relate la fonction proprement non linéaire de l'apprentissage en danse et en chorégraphie, qui rend cosubstantiel l'objet de la connaissance et ses modalités d'acquisition, à savoir *la sensibilité et la lucidité somatique*, lesquelles, comme nous l'avons vu, relèvent de fonctions biologiques, intersubjectives et micro-politiques. L'intelligence qui en émane n'est pas la saisie d'une vérité ni l'accumulation de savoirs. Elle est une *faculté* disposée à désamalgamer la pensée du corps dans le temps et dans l'espace.

Finalement, le dialogue entre art et philosophie des sciences fondé sur l'anarchisme méthodologique éclaire l'indétermination dans laquelle la chorégraphie se retrouve dorénavant plongée, qui fait cohabiter des pratiques incommensurables et des définitions variées. La chorégraphie, soumise à cet anarchisme, n'exécute pas une tâche critique *directement*, c'est-à-dire par l'entremise d'un montage discursif qui viserait à « battre » de vieilles manières de faire. Elle ne le fait pas non plus comme expérience prédiscursive, purement charnelle. Elle prend plutôt la forme de ce que Donna Haraway (2016) appelle le « *thinking-making* », posture pragmatique relevant d'une pratique [*craft*] tendue vers la philosophie mais *sans en appeler à sa supervision*. Autonome et soumise à une épistémologie complexe, la chorégraphie appelle à une

responsabilité accrue, car rappelons qu'aucune de ses méthodes, mécanismes, ni aucun des porte-voix ne sont innocents. Tous sont susceptibles de contribuer à un « contrôle incontrôlé sur le savoir ».

## CHAPITRE III

### DILATER LA CHORÉGRAPHIE POUR LIBÉRER L'INTELLIGENCE

Dans les deux premiers chapitres, j'ai cherché à dénouer en douceur le lien entre la chorégraphie et le traitement théorique qui l'assigne par défaut à une pratique dominante, qui *endigue et hiérarchise* les savoirs (du corps, de la danse). Le chapitre consacré à la généalogie de la chorégraphie a permis de mettre en lumière l'indétermination manifeste de sa définition et l'incommensurabilité de ses fonctions et méthodes depuis l'avènement du terme orchésographie. Il a été l'occasion de décortiquer les nombreux événements « au théâtre des interprétations » qui sont autant de jeux de déplacement de la *tension dialectique* qu'elle entretient avec la danse. Cette reconnaissance de la labilité du concept a permis de freiner la simplification de son mode opératoire et de l'ouvrir à un traitement épistémologique complexe qui neutralise le « contrôle non contrôlé » sur ses connaissances. Pour ce faire, j'ai démontré que certain·e·s chorégraphes recourent à des méthodes diverses (ou plutôt de contre-méthodes) qui permettent l'apparition d'un contre-savoir, non dominant, situé, mineur, lequel donne lieu à un savoir-faire non prédicatif, en convoquant des modes non conventionnels d'accès à la connaissance (intuition, sensibilité). Dans le contexte d'une chorégraphie dilatée, toutes les méthodes qui tendent à l'élargir de la sphère sensible et à désamalgamer la pensée sont potentiellement fertiles; pour cela, elles doivent s'employer à défaire les certitudes, déhiérarchiser les savoirs, embrasser la contingence. Qu'elles opèrent sur un versant pragmatique ou théorique, elles embrassent l'ignorance ou procèdent par voie d'opacification. Par négativité donc, mais *dans un but d'amplification*.

Dans le présent chapitre, je souhaite ouvrir une nouvelle piste à l'épistémologie complexe de cette chorégraphie aux traits dilatés. Alors qu'il était question de savoir comment connaître son mode opératoire et la tension interne qui l'anime, il s'agira ici de soupeser les apprentissages que *permet* son mode dilaté : quels sont les nouveaux savoirs du corps et du mouvement que l'on peut connaître par elle? Et *qui* est habilité à cette rencontre? On voit se dessiner de proche en proche la problématique de l'intelligence, simultanément à titre de capacité et d'*exercice de cette capacité*. Comment affecte-t-elle l'épistémologie complexe relative à la chorégraphie? Poser la question, nous le verrons, permet d'approfondir les intuitions concernant le fondement éminemment politique de toute épistémologie.

Comme j'ai tenté de le démontrer, et comme la généalogie de la chorégraphie l'a également révélé, les dispositifs chorégraphiques ne fournissent pas *par défaut* un contexte favorable à l'égalité de l'intelligence. Leur tendance à la capture doit être en permanence épiée. Dans le prolongement du précédent chapitre qui concernait le jeu fascinant d'une méthode chorégraphique qui s'oppose à elle-même, nous verrons ici comment ce jeu permet de dilater l'espace d'émancipation des individus concernés. Il s'agira, à partir de cas concrets, de repérer comment travailler chorégraphiquement à cet objectif *à partir de la prémisse de l'égalité de l'intelligence*. Cette notion clé, développée par le philosophe Jacques Rancière (1987), stipule que les intelligences ne peuvent être hiérarchisées : à titre de « capacité à apprendre », tous les êtres en disposent de manière égale. L'apprentissage de la langue maternelle en est la preuve hors de tout doute. L'intelligence n'est pas un point d'arrivée à la connaissance, elle est le *point de départ* d'où s'entreprennent le voyage menant à elle, le long d'un chemin qui peut être parcouru par tous et toutes, à condition qu'ils et elles soient mués par la *volonté*. Ce renversement rancien est un appel à l'expérimentation : à partir de cette prémisse, toute aventure sollicitant la volonté d'apprentissage est susceptible d'armer les connaissances.

Saisissant à dessein, quoique momentanément, la pensée ranciérienne, les cas étudiés dans le présent chapitre élargiront sa portée en se frottant à la théorie des *savoirs situés* élaborée notamment par la philosophe féministe Donna Haraway (1988). Celle-ci partage avec la pensée ranciérienne la formulation d'un *partage du sensible* (Rancière, 2000) à l'origine de toute capacité à penser et à participer au monde commun. Un partage qui « configure » :

Le partage du sensible est la façon dont les formes d'inclusion et d'exclusion qui définissent la participation à une vie commune sont d'abord configurées au sein même de l'expérience sensible de la vie. [...] il s'agit de savoir d'abord comment l'ordre du monde est pré-inscrit dans la configuration même du visible et du dicible, dans le fait qu'il y a des choses que l'on peut voir ou ne pas voir, des choses qu'on entend et des choses qu'on n'entend pas, des choses qu'on entend comme du bruit et d'autres qu'on entend comme du discours. (p. 34)

La théorie des savoirs situés emboîte ainsi le pas au projet ranciérien qui cherche le passage d'un partage comme « partition » du sensible (division des parts) au partage compris comme « mise en commun » du sensible. Haraway mise quant à elle sur un respect des qualités différentielles de ces savoirs et sur leur *puissance* spécifique. Comme nous le verrons, le rapprochement n'est possible que dans l'appréciation préalable de l'irréductibilité du savoir de l'autre. Sous cette condition, l'égalité précise son mode en tant que *capacité à entrer dans une zone d'affectation mutuelle, où les puissances des uns et des autres pourront toutes, également, subir des variations*. C'est ce que les pratiques convoquées dans le présent chapitre révéleront.

L'analyse portera, en premier lieu, sur le contraste entre deux types de pratiques qui semblent cohabiter aujourd'hui; l'une à tendance critique<sup>56</sup>, portée par des

---

<sup>56</sup> La critique recouvre un large territoire sémiotique où se retrouvent entrelacées plusieurs notions, de façon proxémique : la crise, l'instabilité, le seuil, le basculement, la polémique, l'examen, le jugement. Cette polysémie dénote la complexité et la richesse de la notion, c'est-à-dire de son large potentiel

chorégraphes issus du courant de la danse conceptuelle et travaillant dans le champ de la représentation, et l'autre disons postcritique, relevant d'une approche dilatée de la chorégraphie. Seront ensuite analysées les expériences relatives à ce second champ, qui relèvent d'un savoir situé et adoptent l'égalité des intelligences comme *prémisse*. Sans chercher directement l'activation d'un contre-pouvoir du savoir mineur sur le savoir majeur, ces pratiques sont plutôt le signalement de l'existence de savoirs situés et les modalités de leur coaffectation. Elles cherchent à aménager une voie de contournement à la pensée capacitiste qui pèse sur la danse (l'application normative des capacités du corps engendrant des inégalités systémiques), tout en résistant à l'appel d'une pensée critique qui surexposerait l'empêchement par désir de le dénoncer (travaillant sur la représentation). Récusant la réification de la division « capable-incapable » que la critique classique plante comme un pieu au centre de l'expérience pour y graviter mélancoliquement<sup>57</sup>, les pratiques étudiées viennent opposer à cette

---

opératoire. Comme révèle Ladmiral (1989) dans son article « Critique » pour l'*Encyclopédie philosophique universelle*, la notion de *critique* en philosophie dénote, selon l'acception courante, la faculté de la pensée d'*examiner* le monde et notre connaissance du monde par l'entremise du discours, lui-même soutenu par la rationalité. Cette acception s'est transformée au cours de l'histoire et elle semble aujourd'hui principalement soudée à la notion de *polémique*. La critique, activité historiquement ancrée dans l'humanisme des Lumières, témoigne d'un privilège octroyé au cognitif (jugement, contestation discursive) dans la faculté d'analyser le monde et de le juger. La notion semble *a priori* profondément ancrée dans le logos, la pensée rationnelle et le langage. Adorno, père de la théorie critique (*Kritische Theorie*) dit, dans son court article intitulé *La Critique de la raison sociale* (1969) : « Ainsi exagère-t-on à peine en identifiant à la critique le concept moderne (*neuzeitlich*) de raison. » (cité dans Ladmiral, p. 706) À première vue, provoquer un rapprochement conceptuel entre « corps » et « critique » semble pousser la critique vers un hors-champ conceptuel, la forçant à s'extraire de son lieu habituel, le cognitif. Or, sa polysémie constitutive ne lui permet-elle pas d'emblée cette délocalisation? Appliquer la critique au domaine de l'existential pourrait signifier, par exemple, de porter « l'examen » à une activité hors de la sphère discursive, dans la sphère sensorielle. Or, cela ne serait pas sans bousculer les repères de la philosophie : « Bien plus, la philosophie ne sera pleinement elle-même qu'à renoncer, paradoxalement, au primat envahissant du cognitif dont elle procède et à se ressouvenir que, comme toute chose, la critique est d'abord une fonction de l'existential. Au reste, c'est bien ce que nous suggère le *De anima* d'Aristote qui assigne à « la critique » non seulement la tâche de penser mais aussi la fonction de sentir (et ce, chez tous les êtres vivants), par opposition aux fonctions volontaires de la locomotion et de l'action. N'y a-t-il pas là une invitation à dégager la critique des connotations trop massivement polémiques de négativité qu'y a sédimentées la modernité pour renouer avec les suggestions de l'étymologie qui la commettaient à une profession d'examen? » (Ladmiral, p. 706)

<sup>57</sup> Selon Bruno Latour (2004), la critique et la modernité sont couramment appréhendées comme des notions équivalentes. Mais cette synthèse historique passée au compte du lieu commun, selon lui, est

mélancolie un espoir célébrant l'hétérogénéité fondamentale des corps, la singularité des gestes et des savoirs qui les animent, peu importe la vie qui les porte, en animant des occasions de partage des connaissances. En redistribuant les rôles, en faisant varier les puissances, la chorégraphie se détourne de la représentation maussade du « monde tel qu'il est » ou plutôt, elle l'enjambe. La graphie sera abordée ici dans son potentiel à rehausser les capacités et à les faire circuler plutôt qu'à les fixer.

### 3.1 Egalité de l'intelligence, spécificité des savoirs

Le présent chapitre convoque des expériences chorégraphiques qui explorent la question épistémologique de manière très directe. Elles se dédient à la connaissance du vécu de l'*autre*, ses savoirs expérientiels, et tentent, chacune à leur manière, d'ouvrir des voies de partage de ces savoirs. Ces expériences procèdent par rapprochements et par transformations charnelles qui délaissent la posture critique classique de la représentation des objectivités. Comment connaître le mode d'être canin?, demande l'artiste Audrée Juteau qui y répond *chorégraphiquement*, mettant en place un

---

fautive. La modernité, dans le projet critique, n'a jamais véritablement relevé le défi de la critique, elle s'est plus souvent cachée derrière cette dernière pour proclamer un affranchissement qui a souvent eu les traits d'une affirmation de supériorité. En affirmant sa toute puissance, la critique a contribué à assombrir la pensée plutôt que de raffermir son intelligence et sa capacité à comprendre les phénomènes. Elle est, selon lui, une force en perte de vitalité depuis qu'elle a renoncé de façon morbide au respect des objets que chérit l'humanité. À force de vigilance jalouse, la critique se refuse au monde, à ses évidences et à ses objets d'inquiétudes. Son renoncement systématique est tel qu'elle parvient à réduire des faits scientifiques à l'état de savantes constructions destinées à enrôler les esprits. Si, à son avis, la critique peut ainsi être employée à mauvais escient par des obscurantistes qui démantèlent les faits (par exemple, le réchauffement climatique) en invoquant injustement des notions comme l'autonomie de la pensée rationnelle, c'est donc que la critique a atteint un cul-de-sac ou, pire, ruiné ses perspectives. Elle entretient aujourd'hui de façon artificielle des controverses par simple mauvaise foi en rejetant systématiquement les *conditions de possibilités* des faits. La critique est radicalement inopérante dans sa façon de renoncer à la notion de construction, en imposant un rejet violent (et impoli, dira-t-il) des icônes. En tant qu'*iconoclasme*, elle semble avoir oblitéré la factualité de ce que Latour nomme les « matières d'inquiétudes » (*matters of concern*). Pour lui, les tenants de la critique sont inconstants : d'un côté ils jugent les fétichistes qui réifient certaines réalités dans un élan constructionniste et, en retour, ils réifient eux-mêmes d'autres réalités en se fixant sur un sauvage positivisme des faits.

dispositif qui rend la coprésence des corps — le sien et celui de sa chienne — *agissante*, révélatrice de la puissance d'être au monde spécifique à chacun·e. L'égalité des intelligences prend ici la forme d'une capacité à s'affecter mutuellement, à laisser agir l'*autre en nous*. Comment un corps atteint d'une maladie peut-il être reconnu comme possédant un savoir spécifique sur lui-même? Les chorégraphes de Dingdingdong mettent cette question au défi de la création. Ils libèrent la maladie de sa réduction à une liste de « symptômes » génériques désignés par la raison scientifique pour faire valoir les « compétences mystérieuses », spécifiques au vécu de chaque malade. Au fil du chapitre, nous découvrirons que la plus petite unité d'analyse politique de l'épistémologie complexe est la *relation*; c'est dans les opérations de partage, dans l'espace s'ouvrant *entre* les corps, que le savoir et le sensible se manifestent. Conserver cet espace ouvert, ample et aéré afin de faciliter la circulation des savoirs, c'est la gageure qu'ont pris les artistes français·es du projet *Autour de la table*, Loïc Touzé, Anne Kerzerho et Alain Michard. Ils ont imaginé une partition chorégraphique où la circulation des savoirs demeure en tout temps expansive, irréductible à la synthèse analytique.

### 3.2 Le régime post-conceptuel de la chorégraphie dilatée

Il est à noter que les expériences chorégraphiques convoquées dans ce chapitre ne sont pas destinées à *faire œuvre* : elles laissent d'ailleurs cette notion de côté. Non pas que le problème de l'œuvre chorégraphique soit réglé<sup>58</sup>, mais, tout simplement, elle n'est

---

<sup>58</sup> À cet égard, un ouvrage récent de Frédéric Pouillaude (2009) intitulé *Le désœuvrement chorégraphique* rend justice à la complexité des enjeux recouvrant la notion d'œuvre chorégraphique. Ni autographique ni allographique, il serait impossible de déterminer précisément le statut ontologique de l'œuvre chorégraphique. Si, pour le démontrer, Pouillaude a choisi d'avancer sur la voie de la philosophie analytique, il a également absorbé les vents puissants soulevés par les autres écoles de pensées. Son ouvrage se démarque par cette souplesse épistémologique marquée par un ancrage solide dans les manifestations artistiques contemporaines et celles du passé.

pas le moteur de la réflexion dans ces contextes. La posture post-conceptuelle ne signifie pas que l'art n'est plus du tout une proposition sur l'art ou sur la représentation, mais simplement que si elle en est une, ce n'est pas par vocation directe. Elle cherche plutôt à proposer une alternative à la question ontologique en la rabattant sous la question pragmatique. Ainsi, la question ontologique — ce que l'art *est*, ce que l'œuvre *est* — apparaît de second ordre devant la question pragmatique — ce que l'art *peut* faire. Ainsi, la chorégraphie dilatée, sous le régime post-conceptuel, délaisse la question ontologique afin de demeurer une proposition *sur le monde* et non *sur elle-même*. Bien sûr, elle ne rejette pas d'un trait le travail conceptuel, mais elle s'éloigne du postulat qui affirme que, telle la vague qui s'écrase cycliquement et inéluctablement, la proposition sur l'art est l'inévitable de l'art (Kosuth, 1969). La chorégraphie dilatée se détourne également des opérations dérivées de ce mode conceptuel : critiques de la représentation, de l'institution, dédiées à stimuler la question ontologique. Les artistes post-conceptuel·le·s<sup>59</sup> préfèrent se mettre en retrait de la critique — et se prémunir contre l'ironie qui la teinte très souvent — afin d'embrasser *autre chose*, dont les contours doivent être constamment redéfinis. Autre chose qui vit au diapason de dispositions sensibles : la reconnaissance de l'hétérogénéité du mouvement du monde et l'espoir d'une amplification continue des connaissances et des capacités.

### 3.3 La problématisation du savoir face à la représentation de l'ignorance

Sur un plan épistémologique, donc, le projet post-conceptuel, auquel appartient la chorégraphie en son mode dilaté, ouvre à des pratiques orientées vers le savoir de

---

<sup>59</sup> Ces artistes ne forment pas un groupe revendiqué. Il est d'ailleurs délicat de les invoquer d'une manière qui laisserait entendre qu'ils et elles appartiennent à une catégorie définie et qu'ils et elles agissent de manière concertée.

l'autre dans sa singularité. Il se situe en contraste, voire même en contradiction avec le projet conceptuel issu de la critique des représentations qui *met en scène l'ignorance dans un objectif d'ébranlement des « lois du spectacle »*.

Afin d'éclairer ces divergences, isolons un cas concret. La pièce *Gala* (2015), de Jérôme Bel<sup>60</sup>, est un formidable exemple du type de projet conceptuel axé sur une critique des représentations. Elle est annoncée sur le site Web du chorégraphe comme une nouvelle étape dans la « lente déconstruction de la représentation » à laquelle se livre sans relâche le chorégraphe en danse conceptuelle. La pièce met en scène un défilé de danseuses et danseurs professionnel·le·s et amateur·e·s de différentes générations et profils culturels (toutes et tous recruté·e·s dans la ville qui accueille le projet), lequel·le·s exécutent des pas de danse devant le public avec une assurance surprenante qui défie la retenue « normale » à laquelle on imagine leurs corps être assignés. Présentée comme un opus jubilatoire et accueillie comme telle par la majeure partie du public et de la critique, la pièce surfe sur « la vertu comique de l'échec », comme le suggère à juste titre l'intitulé d'un article du quotidien *Le Monde* signé par Rosita Boisseau (2015) qui en fait l'apologie. L'objectif de la pièce est certes plus profond, on le comprend vite : elle veut nous faire avancer tranquillement vers le dépassement de ces « empêchements », face cachée du diktat de la scène qui oppose tacitement expertise et amateurisme, afin d'accéder à une matière plus précieuse, l'*authenticité* touchante des corps en mouvement.

Bel se présente en maître d'œuvre d'une critique des représentations, laquelle prend comme point de départ l'inégalité des capacités, revendiquant la place de ces inégalités dans la représentation scénique (« tout le monde a le droit d'être vu, pas seulement ceux

---

<sup>60</sup> « Jérôme Bel vit à Paris et travaille internationalement. Précurseur dans l'apport de la performance à la danse, il occupe une place à part sur la scène internationale de la danse. Il compte parmi les artistes français les plus prisés et on a pu voir son travail aussi bien dans les musées que dans des institutions comme l'Opéra de Paris [...] » (Festival TransAmériques, 2016, Archives)

qui sont capables »). Cette position qui *tend vers* un universalisme aux vertus libératrices est possible grâce au geste affranchisseur du chorégraphe<sup>61</sup>, geste qui rayonne à partir de son centre stable, lequel, par comparaison (force est de comparer), est *tout sauf* ce qu'il met en scène : il demeure inchangé, non affecté, neutre, savant et, surtout, critique, car il a su débusquer la différence entre savoir majeur et savoir mineur. C'est ce centre stable qui *est* le théâtre sur lequel ce savoir mineur, de coutume condamné au « second ordre » accède à un court moment d'attendrissement loufoque. Le génie du chorégraphe est alors de transformer la scène d'un espace de condamnation à un espace de libération en la retournant sur elle-même, à « ouvrir le théâtre à ceux qu'il ne représente jamais » ([www.jeromebel.fr](http://www.jeromebel.fr)).

Or, en dernière instance, qu'est-ce qui se retrouve bousculé? Les représentations, certes, mais *quid* des rôles et de leur distribution dans l'économie de la représentation? Ce spectacle est-il bien différent des autres? Il y a d'un côté la masse « diverse » et anonyme — qui n'a pour seule expertise que de *représenter* ce qu'elle est, la diversité et l'anonymat, les « gens en général », incapables mais fiers — et de l'autre côté, Bel, artiste *reconnu*, sagace et critique, au gouvernail des grands revirements. Dans une critique lapidaire intitulée *S'il te plait, va te faire foutre Jérôme Bel*, Lily Kind (2016), dans un article de blogue qui, bien que moult fois relayé, ne fait pas contrepoids au discours dominant, met en lumière ce qui apparaît plutôt *maintenu* dans le geste chorégraphique de Bel. Cette pièce est, selon elle, une vulgaire « parade littérale de la diversité, en surface » (traduction libre) qui manipule les esprits. « *It was authoritarian, controlling to keep things safe. It feels American Apparel hip-corporate; claiming to be one thing, but feeling creepily like another* », ajoute-t-elle. Le chorégraphe nous

---

<sup>61</sup> Cette posture serait-elle le pendant conceptuel des velléités libératrices de la danse expressionniste telles que Doris Humphrey les formulait dans les années 50? (voir chapitre1)

manipule en simulant le souci (*care*) envers des individus dont il ne se préoccupe pas réellement :

What I watched was a parade of beautiful individuals willingly or not putting aside their full beautiful individuality in order to stand in for the idea of their most bumper sticker self. *Gala* is presenting bodies traditionally underrepresented in dance and theater. But it is presenting them as interchangeable, as check boxes for their particular brand of otherness instead of as their actual, unique, individual selves, capable of deeper, complex meaning. (Kind, 2016)

La jubilation conceptuelle ne s'écartant pas du registre des représentations, Bel ne parvient pas à mettre de côté sa posture de fin sociologue (détaché, non affecté). Plutôt, il prouve par l'absurde que l'égalité des intelligences est un lieu beaucoup trop périlleux pour lui et sa carrière. Il prétend les savoirs réductibles à des catégories sociales préexistantes qui lui sont repérables de loin, de très loin, sans même requérir sa présence (le *casting* peut se faire à distance). *Gala* est, selon Lili Kind, un dispositif de capture exceptionnel pour les interprètes, le public, la critique, qui nourrit de faux espoirs, de la même manière racoleuse que le fait la publicité à la télévision<sup>62</sup>. Les humains qui composent la distribution de *Gala* disparaissent derrière leur danse, transformée en *prétexte* pour regarder *la diversité* d'humains, de manière conceptuelle. On ne regarde pas leur danse, on regarde *la danse*, une « danse sans qualité<sup>63</sup> ».

S'il y a jubilation par l'échec, c'est parce qu'il y a, d'abord et avant tout, non-apparition du savoir singulier et *contraste entre capacité et incapacité* (même si cette non-apparition n'est pas volonté de disparition). Chaque moment dédié à la représentation

---

<sup>62</sup> La critique va plus loin et affirme que la pièce est colonialiste en cherchant à être « populaire ».

<sup>63</sup> Cette description est de Marie-José Malis, metteuse en scène et directrice de La Commune – Centre dramatique national d'Aubervilliers, et relayée sur le site de l'artiste [www.jeromebel.fr](http://www.jeromebel.fr)

du savoir spécifique de l'un sert à éclairer l'échec des autres. Le comique qui se dégage ainsi de l'inégalité des savoirs, en tant que prémisses inaliénables car prise par les dispositifs de représentation, est certes plus joyeuse que sa déploration, mais elle n'est pas davantage tendue vers l'émancipation.

Je tenterai ici d'ouvrir une voie alternative, en évoquant des artistes qui travaillent ces mêmes questions autrement. Saisissant le relais post-conceptuel — tout à la fois une posture post-critique —, ces artistes mettent à l'avant-plan l'égalité de l'intelligence dans des formes beaucoup plus subtiles et complexes. Pour y parvenir, ils et elles bifurquent momentanément de la critique de la représentation, mais surtout, résistent à la tentation de s'annoncer en maître d'œuvre de celle-ci. Travailler chorégraphiquement à partir de la prémisses de l'égalité de l'intelligence est une posture bien singulière; elle suppose d'accompagner le temps long du savoir qui se constitue en circulant d'un corps à un autre, plutôt que de souligner l'inégalité face à un savoir spécifique (la danse) sur un terrain réservé (la scène).

### 3.4 Préserver la spécificité des savoirs

Marquons un bref détour pour contextualiser la question de l'égalité des intelligences dans le contexte spécifique des apprentissages du corps. Tout d'abord, l'intelligence du corps est universelle — la conscience est la constante de tout corps vivant. Cette intelligence est partagée également par tous et toutes, puis se particularise en connaissances spécifiques, elle s'approfondit, gagne en spécificité, devient ou non un objet d'attention, devient ou non problématique. Sa singularité se déploie soit par choix (ex. : la danseuse de ballet doit continuellement travailler son « en dehors », en travaillant la souplesse de ses articulations, en étudiant l'anatomie, en évitant les

blessures, en mesurant le terrain gagné et le terrain perdu, en prenant soin de sa santé globale) ou par obligation (ex. : un accident force une personne à intégrer des aides prothétiques dont le maniement sera perfectionné au fil du temps). L'intelligence peut aussi se singulariser en savoirs spécifiques par la force de l'habitude, sans le concours d'une volonté de perfectionnement (ex. : les bras du parent s'organisent de manière intuitive autour du nouveau-né pour soutenir son poids efficacement et de manière sécuritaire, selon ce qui est préféré par le parent et selon les tâches à réaliser avec le reste du corps). Ce « savoir-comment » (processuel), distinct du « savoir que » (prédicatif), semble pouvoir se subdiviser infiniment selon les multiples « situations » ou se particulariser, se raffiner par la pratique, la répétition (Lave, 1991). Il s'agit d'un savoir dit « situé ». Nous verrons plus loin comment ces savoirs correspondent à des systèmes de valorisation.

Ainsi est-il possible, d'un seul mouvement, de *généraliser* l'intelligence et de *particulariser* les savoirs situés. Les trois expériences chorégraphiques qui suivent démontrent la densité pragmatique de cette prémisse. Elles montrent que si les savoirs hétérogènes, mystérieux car *autres*, peuvent s'affecter mutuellement, cela dépend de la reconnaissance de leur *puissance* spécifique. Cela requiert une forme de sensibilité, mais aussi, comme nous le verrons, d'embrasser une forme de *vulnérabilité*, disposition à se laisser affecter, voire ébranler par ces savoirs autres, essentielle au jeu d'écoute. C'est cette disposition dont le créateur de la pièce *Gala*, malgré ses intentions, semble d'ailleurs faire l'économie.

### 3.5 Altérité signifiante

La chorégraphe montréalaise Audrée Juteau présuppose cette égalité lorsqu'elle convoque, dans son œuvre *Sam affecte* (2014-2015)<sup>64</sup>, l'intelligence kinesthésique de son chien Sam. Elle cherche à s'en approcher au plus près, elle en fait une intrigue lui permettant de mettre à l'épreuve sa propre motricité. L'égalité est-elle synonyme d'une absence de distance entre soi et l'autre?, se demande-t-elle à partir des études sur l'empathie d'Alain Berthoz et Gérard Jorland (2014) : « Est-il imaginable qu'un être humain puisse "rejoindre sans distance le corps de l'autre" lorsque ce corps est celui d'un quadrupède doté d'un autre cerveau et d'organes sensoriels différents? Et comment un être humain pourrait-il percevoir la manière qu'a un animal d'habiter le monde ?<sup>65</sup> » (Juteau, sans date) Cette question est le fil d'Ariane de *Sam affecte*, une pièce chorégraphique qui s'ouvre comme un espace de contemplation de leur relation.

Le pari chorégraphique que prend Juteau est de réduire la distance entre elle et l'animal, de susciter l'exploration de l'entre-deux, cette zone d'affectation mutuelle qui s'ouvre dès lors que l'égalité est considérée comme prémisses à la rencontre, à la « discussion inter-espèce » comme la nomme Donna Haraway dans son manifeste (2003, p. 8). Au fil des explorations, Juteau suit le filon de quelques philosophes, moins pour sécuriser la charpente théorique de son propos que pour y trouver des occasions d'embrayer la recherche sur une voie empirique; car chez elle la pensée est *agissante*, elle façonne les décisions chorégraphiques et inversement. Juteau cherche un branchement spécifique qu'elle articule en intrigue : comment considérer et définir les existants (l'humain, le chien) en vertu de leur *puissance spécifique* dans le monde plutôt qu'en vertu de leur

---

<sup>64</sup> *Sam affecte* a été créé en 2014 et présentée en 2015 à la Piscine-théâtre de l'UQAM en collaboration avec le danseur Nathan Jan Yaffe et le compositeur Antoine Berthiaume.

<sup>65</sup> Le texte d'Audrée Juteau est disponible sur le site Web de l'artiste : <https://www.lannexe-a.com/publications-et-communications>

*être*? Spinoziste, elle nous invite à considérer d'abord et avant tout le *mode* d'être des existants :

Si l'*Éthique* de Spinoza est tout le contraire d'une morale, c'est qu'ontologiquement, elle définit les existants non pas par ce qu'ils sont (en terme d'être), mais par leurs manières d'être dans l'être (en terme de mode). Et s'intéresser aux manières d'être-au-monde de l'animal ou de l'humain est le propre de l'éthologie (Deleuze, 1980). Définir l'existant par l'être implique une instance supérieure (le bien) extérieure à l'être permettant de le juger moralement. Alors que le définir en termes de puissance (de manière d'être) le place dans un rapport immanent et égalitaire à lui-même et aux autres. (Juteau, sans date)

Chez Juteau, l'égalité est cette capacité à s'affecter *mutuellement*, à faire varier les degrés de puissance de l'autre (ses affects) autant que l'autre fait varier les siens. C'est, par contraste, le point d'achoppement dans la pièce de Bel, qui ne parvient pas à faire en sorte que les intelligences s'affectent positivement pour faire varier la puissance. La mise en scène du contraste entre un savoir et un autre est une manière de souligner l'ignorance et n'offre pas de possibilité de dépassement autre que symbolique, c'est-à-dire pris dans le monde des représentations. La possibilité de se laisser *affecter* comme chorégraphe nécessite d'accepter une certaine vulnérabilité qui indique que notre puissance *tout comme celle de l'autre* sont potentiellement faillibles et perfectibles. Il faut également admettre qu'aucune « formule » conceptuelle ne peut venir à la rescousse ni de l'une ni de l'autre, ni de leur mise au jeu, par extension. À cet égard, la formule de Bel se révèle « payante » aux yeux du public puisqu'elle réussit à tout coup, ou disons qu'à tout coup, il réussit la critique de la représentation en mettant sur scène le contraste entre savoir et ignorance. Mais la pièce ne révèle absolument rien sur la manière dont il pourrait être lui-même affecté par ce qu'il a représenté.

Juteau insiste quant à elle sur la puissance de l'animal et sur sa capacité à affecter la sienne :

S'intéresser aux puissances de l'animal a d'abord voulu dire pour nous de laisser Sam libre de faire ce qu'elle voulait en studio et d'improviser à partir de ses actions. Bien sûr, ses actions sont elles-mêmes influencées par les nôtres et il devient parfois impossible de dissocier ce qui provoque les impulsions. [...] Comme nous ne savions pas à l'avance les actions de Sam, il s'agissait de se syntoniser afin d'entrer dans une immédiateté entre l'action et la sensation de l'un et de l'autre. S'immiscer dans cette immédiateté semblait requérir un certain relâchement du contrôle conscient pour embarquer dans un mouvement opérant en deçà de la conscience réfléchie. (Juteau, sans date)

En résistant au dressage, à l'expression de sa propre puissance, Juteau brouille les rôles pour susciter un *partage du sensible*. Cette opération, qui pourrait être dite de *décalibrage* — les êtres ne font plus leur « poids normal » dans la balance du sensible — fait ressortir les modes d'être et les intelligences respectives comme autant de spécificités dont il est possible d'apprendre, qui suscitent le déplacement dès lors que nous les laissons *agir sur nous*. L'empathie, disposition patiente que Juteau qualifie d'« écoute latérale et décentralisée », comme pour la ressentir en force agissant sur un « plan » plutôt que le long d'une ligne (l'empathie n'a rien à voir avec la pitié : elle n'est pas directionnelle ni ascendante), rend sensible à la *spécificité* des savoirs et donc à la complexité des modes d'être. Ainsi, Juteau et son équipe ont patiemment syntonisé les particularités de l'animal :

Singuliers à *Sam* sont ses regards alertes aux bruits les plus infimes qui ont le pouvoir de suspendre le temps de la pièce. Et toutes ses réactions à des stimuli imperceptibles aux humains [qui] créent un espace étrange et dynamique autour de nous. Ou encore ses déplacements et arrêts avec lesquels elle crée des tableaux d'une géométrie mystérieuse dans l'espace. Nommons aussi son incessante recherche à se faire flatter qui nous fait entrer dans la texture et la sensation de sa fourrure et donne une dimension sensorielle aux pièces. (Juteau, sans date)

La chorégraphie, chez elle, est un *procédé sensible qui rend disponible aux modes d'être et à leur affectation mutuelle*. Elle est un geste de retournement; l'état de radicale disponibilité qu'elle génère perturbe nécessairement la notion de contrôle dans le geste de composition (elle endigue le contrôle non contrôlé sur les corps et la connaissance pour reprendre la formule de Morin établie au chapitre 2). En adoptant la prémisse de l'égalité de l'intelligence — la chienne comme interprète-improvisatrice à part entière, au même titre que les autres interprètes-improvisateurs et interprètes-improvisatrices —, Juteau adopte une contre-méthode qui dilate le potentiel chorégraphique. Sam devient un « élément de non-contrôle au processus, permettant d'accéder à un état de corps alerte et sensible », dit-elle. Il y a reconfiguration de la sensibilité, déconstruction des réflexes moteurs (pour improviser avec la chienne), libération du contrôle, acceptation de l'inconnu, d'un devenir géométrique et dynamique de la scène se produisant à son insu.

Juteau travaille ainsi à la révélation de ce que Donna Haraway appelle la qualité métaplasmique de la relation humain-chien (2008, p. 20). Le métaplasme, mot issu du grec ancien, signale un changement dans un mot « par ajout, oubli, retrait, inversion, transposition des lettres » (p. 20). Il est utilisé chez la philosophe pour désigner « le remodelage de la chair humaine et canine, le remodelage des codes de la vie » (p. 20). Il est un trope, c'est-à-dire une figure procédant d'un *trébuchement* sémiotique : par extension, il désigne la modification de la chair de l'un et de l'autre, au gré de successions de relations singulières et hétérogènes. Fait surprenant, Haraway qualifie de « chorégraphie » les agencements divers entre l'humain et le chien qui ont pour incidence la modification mutuelle de leur constitution (corps-esprit) dans le domaine de ce qu'elle nomme la « natureculture », réalités inséparables et donc forçant l'invention d'un mot-valise. Ce continuum est aussi élémentaire qu'incontestable : « il n'y a nul moment ni lieu où la génétique termine et où l'environnement commence. » (p. 29) La chorégraphie est à son tour un trope pour nommer le schéma dynamique où

s'actualise la complexité du récit génétique de l'évolution du chien. L'utiliser comme trope crée une intrigue qui *fait réfléchir* en marge du récit mystificateur qui scelle les rôles de l'humain et du chien dans une relation univoque et unidirectionnelle. Le récit habituel, selon lequel l'humain aurait « créé » le chien — son désir de contrôle et son inaptitude à cohabiter avec le sauvage l'aurait amené à élever le loup (libre) en chien (serviteur) — est, selon Haraway, une formule catastrophiste qui fait l'économie de la complexité des agressivités chez l'un et l'autre, en ne mettant l'accent que sur celle de l'humain et en refusant de reconnaître celle du chien. Cette théorie anthropocentriste, soutient-elle, alimente le récit mystificateur cher aux écologistes. À la tendance réductrice de celui-ci, elle oppose un récit *métaplasmique* qui reconnaît aux chiens (et autres espèces) le geste inaugural de la « chorégraphie de cette danse infinie des agentivités distribuées et hétérogènes » (p. 28)<sup>66</sup>. Le métaplasme fait basculer l'usage normal des mots et la chorégraphie fait *trébucher* la puissance normale des gestes, en redistribuant ses zones d'affectation dans la zone indéterminée natureculture.

Revenons à Juteau. Chez elle, la scène est le théâtre d'une relation intime entre la femme et la chienne : la première répondant d'une surconscience de sa présence performative — elle *sait* qu'elle est en représentation et doit alors la *subir* sans relâche, *se laisser affecter* par elle car ne pouvant l'esquiver — et la seconde, répondant de son inconscience présumée à la représentation — elle doit également la *subir*, puisqu'elle n'est même pas, pour elle, un « espace » thématifié. Il y donc, d'entrée de jeu, égalité de capture par le dispositif, même si le mode d'affectation de cette capture varie (entre surconscience et inconscience) en distribuant à chacune d'elles des occasions de puissance et des nécessités de repli.

---

<sup>66</sup> Les nouvelles découvertes en matière d'ADN suggèrent que les chiens seraient apparus il y a plus de 150 000 ans en Asie, soit à l'origine des Sapiens, et que la raison principale de leur transformation est qu'ils se nourrissaient, en bons opportunistes, à partir des déchets humains à haute valeur calorique. Émergences de chair, adaptés aux nouvelles circonstances, ils sont devenus moins tolérants aux distances, le développement du chiot ralenti au profit de nouvelles aires de socialisation interespèces (Haraway, 2008).

La question de la représentation n'est pas première, elle arrive par *extension* au reste; elle dérive d'autre chose qui la précède et épaissit son intrigue. Elle se dégage en vertu du *mode d'être* de Sam, et non pas en faisant d'elle un élément performatif au service d'un geste conceptuel<sup>67</sup>. Pour Sam, la scène est un lieu uniforme où toutes les présences et les stimuli s'équivalent, disposition qui la garde fixée au moment présent. Expérimenter en vertu de ce mode d'être pourrait amener sur un terrain conceptuel (avec des questions du type : «*Pouvons-nous dire qu'il s'agit bel et bien d'une scène si la présence qu'elle encadre en est inconsciente?* »), mais Juteau cherche plutôt la densité *a priori* pragmatique de cette rencontre. Elle se demande : comment *habiter cet espace commun* qui est performatif pour l'une et non pour l'autre? Comment un duo dansé peut-il émerger d'une agentivité également répartie entre les deux corps? Elle fabule à partir de ces questions, mais toujours dans l'expérience qui l'amène à essayer, tenter, rater. Certaines réponses sont exceptionnelles : à un moment de la pièce, Juteau flatte Sam avec une gestuelle très spécifique à leur relation; on voit qu'elle connaît la vitesse et la pression qu'elle doit exercer avec ses mains pour satisfaire sa camarade. Ce geste, d'abord intime et infime, devient de plus en plus performatif alors que Juteau l'amplifie jusqu'à le rendre grossier et cadencé, danse non harmonieuse dont les mouvements demeurent déterminés par les réactions imprévisibles de la chienne.

Contournant le réflexe anthropocentriste qui hiérarchise les agentivités et sacralise les questions conceptuelles, Juteau force à considérer la question du mode d'être humain comme une *singularité parmi d'autres*, dans un espace de coaffectation qui force à la transformation charnelle permanente. Haraway appuie sur le pragmatisme d'un vivre ensemble qui ne dérive pas d'une armature conceptuelle : «*Les chiens ne sont pas un alibi pour aborder d'autres thèmes; les chiens sont des présences matérielles-sémiotiques faites de chair. Les chiens ne sont pas des remplaçants à la théorie. Ils ne sont pas là juste pour que nous puissions penser avec eux. Ils sont là pour que nous*

---

<sup>67</sup> Elle se situe ainsi à l'exact opposé de l'initiative de Bel.

vivions avec eux. » (2008, p. 5) La philosophe dit s'intéresser aux pratiques émergentes qui inventent des motifs dans lesquels les participant·e·s ne sont « ni un tout ni des parties », où se tissent entre eux et elles des « connections partielles ». Ces expérimentations ne cherchent pas à rendre vulnérables au sens de friables, mais plutôt au sens d'une faculté paradoxalement prodigue qui embrasse un bricolage d'agentivités non harmonieuses qui relèvent d'« héritages historiques disparates et d'un nécessaire mais presque impossible futur commun. » (p. 7)

Le pari pris par Juteau de décentrer son autorité pour se laisser affecter matériellement dans sa cohabitation avec Sam révèle la puissance éthique de l'épistémologie complexe de la chorégraphie dont il a été question au chapitre précédent. La parenté de pensée avec Haraway, bien que non réclamée par la chorégraphe, est pourtant surprenante. Cette dernière fournit d'ailleurs une précieuse formule pour aider à penser la dilatation du chorégraphique à partir du noyau de la *relation* où la question éthique se fait pénétrante :

Comment vivre éthiquement dans ces flux mortels, finis, qui concernent ces relations hétérogènes — et non pas à propos de l'« homme » [...] *La relation est la plus petite unité d'analyse*<sup>68</sup>, et la relation relève de l'altérité signifiante à tous les niveaux. Voici l'éthique, peut-être le mode d'attention, avec lequel nous devons approcher les cohabitations durables entre les humains et les chiens. (2008, p. 24)

Suivons l'élan donné par Haraway. Explorons d'autres cas où l'altérité signifiante est ce lieu de travail que la chorégraphie, en son mode dilaté, investit.

---

<sup>68</sup> Je souligne.

### 3.6 Savoirs de la vie altérée

Dès lors qu'elle cultive des rencontres profondes, la chorégraphie permet de rejoindre une altérité qui n'est pas *hors de nous*, mais qui désigne davantage un *autre en nous*. Un autre qui est « en nous » parce qu'il nous modifie et que nous habitons en tant que nous le modifions continuellement. Un autre ombrageux que l'on ne peut éclaircir par une volonté savante en le mettant à distance. Le collectif français Dingdingdong ([dingdingdong.org](http://dingdingdong.org)), « Institut de coproduction de savoir sur la maladie de Huntington », étend les possibilités de ce type de rencontres intimes dans le domaine de l'*épistète*. Il mène des explorations où le vécu des malades entre en dialogue créatif avec la science, la philosophie, l'art, l'anthropologie, la justice, la psychologie<sup>69</sup>. La danse et la chorégraphie ont la part belle de ces expériences. Je suivrai ici la trace de la manière dont la chorégraphie fait varier les regards sur la maladie, et comment elle se dilate par la même occasion.

Comme le rappelle Valérie Pihet, « [I]a maladie de Huntington a longtemps été appelée “ chorée de Huntington ” [ou danse de Saint-Guy<sup>70</sup>] parce qu'un des symptômes de la

---

<sup>69</sup> « Chacun de ses départements s'attèle à des chantiers différents, qui s'entre-nourrissent cependant, allant de l'exploration de terrains auprès de malades et de proches ayant développé des modes d'existence harmonieux avec leur Huntington, aux investigations de certaines hypothèses autour du sens de la mutation propre à cette maladie (pour ceux qui la vivent, pour le monde qui les abrite), en passant par des explorations sur ce que cette maladie fait au corps tandis que ce dernier “ perd le contrôle ”, mais semble gagner des compétences mystérieuses, ou encore la mise en œuvre anticipatoire, plantée dans l'avenir, de procédures médicales qui apprendraient à pratiquer la divination sans écraser les modes d'existence certes ultra altérés, mais intéressants et dignes d'être vécus, de ces malades. » (Collectif Dingdingdong, 2016, Bons baisers de Huntingdonland)

<sup>70</sup> « L'appellation “ danse de Saint-Guy ” est ancienne. Elle désigna tout d'abord l'ancienne danse curative du solstice maintenue lors de la fête de Saint-Guy. Cependant, pendant longtemps, elle fut utilisée pour désigner des phénomènes divers dans lesquels on trouvait des mouvements choréiformes (ainsi le mal de Saint Vit et, à partir de 1518, les épidémies de danse du Moyen Âge). Puis les médecins l'appliquèrent à toutes les affections qui donnaient lieu à des gestes convulsifs même si ceux-ci ne rappelaient pas les mouvements des danseurs. Aujourd'hui la “ danse de Saint-Guy ” désigne une affection bien connue médicalement : la chorée de Sydenham. C'est une maladie de nature infectieuse

maladie consiste en l'expression de mouvements, en apparence aléatoires et incontrôlables » (Collectif Dingdingdong, 2014, section Carnet de notes). Le site Internet regorge de témoignages des personnes atteintes par la maladie : « Moi, ma maladie, elle ne me fait pas perdre la tête, mais elle me fait danser, et j'en suis fier », revendique Monsieur D., un huntingtonien participant aux recherches de Dingdingdong. L'expression dite « choréique » de la maladie — le mot chorée est dérivé du mot grec *khoreia* signifiant « cercle » et désignant la danse en chœur — causée par une infection du système nerveux, n'est qu'un des symptômes de la maladie, le plus visible :

La chorée est aujourd'hui définie par la World Federation of Neurology comme une succession de mouvements spontanés, excessifs, abrupts, imprévisibles et irréguliers. La chorée peut gagner tout le corps, y compris les muscles respiratoires ou laryngés et peut donc affecter la déglutition, la parole, la marche, ou bien l'équilibre. Le plus souvent, les malades en seraient inconscients (anosognosie). (Pihet, 2014)

Mais « une fois qu'on a dit ça, on n'a rien dit », répondent les chercheurs et chercheuses de Dingdingdong, pour qui un avancement de la science médicale ne provoque pas inéluctablement un approfondissement de la connaissance. L'analyse du phénomène matériel de la maladie et de ses symptômes laisse de côté la profondeur de l'expérience et, surtout, celle des savoirs spécifiques. La science pourrait même, de par son autorité définitionnelle, sceller des sorts, voire limiter l'émergence de situations nouvelles. C'est ce qui se produit dans le cas de l'anosognosie (qui désigne la situation où le ou la patient·e atteint·e d'une maladie ou d'un handicap ne semble pas avoir conscience de sa condition) souvent liée au phénomène de chorée, dont certaines expériences d'éducation somatique nous apprennent la réalité toute relative : la conscience du corps

---

ayant des relations avec le rhumatisme articulaire aigu et qui atteint surtout l'enfant. [...] » (Rivières, 2012, p. (si applicable))

doit plutôt être appréciée dans son immense variabilité. À cet égard, la danseuse-chercheuse Julie Salgues et le danseur-chercheur Philippe Chéhère, qui animent des séances de danse à l'hôpital de La Salpêtrière, montrent que lorsque les malades offrent un « espace d'apaisement » à leur système nerveux, ils et elles peuvent disposer plus spontanément de leurs moyens locomoteurs, voire même danser. En travaillant « le mouvement par le mouvement », c'est-à-dire en bougeant à partir de ce « bouger » qui est déjà là en eux et en elles — et qui *appelle* à « faire avec lui », appelle son prolongement —, l'espace de liberté augmente, l'anosognosie perd du terrain et la conscience s'élargit.

Le mouvement des huntingtonien·ne·s, *autre* plutôt qu'*étranger*, est apprécié chez Dingdingdong *pour ce qu'il rend possible* : transport exceptionnel et improvisé, la chorée engage détours, surprises, méprises, reprises. Il y a peut-être, dans ce contrôle imparfait, autant d'occasions gagnées que d'occasions ratées au dire des chercheuses et chercheurs de Dingdingdong et des malades, bien sûr. En effet, et c'est ce que Dindingdong s'emploie à démontrer pragmatiquement. La description d'un symptôme par la science fait souvent ployer la spécificité du vécu sous la raison catégorielle et dirige l'attention vers la convergence (entre les cas) plutôt qu'à la divergence (d'un cas à l'autre), vers la révélation d'une tendance plutôt que vers la variabilité. Pourtant, les vécus sont infiniment texturés, la subtilité des expériences, la singularité et le spectre des imaginaires reliés aux symptômes, dès lors qu'ils reçoivent une attention particulière, n'ont plus le caractère extrinsèque et contingent que la science leur octroie, mais deviennent centraux aux *relations* que ces personnes entretiennent avec le monde et avec les autres. Ces relations sont, comme pour les personnes non atteintes par la maladie, la plus petite entité analysable en regard d'une perspective à la fois sensorielle, sémiotique et éthique. Elles *sont* cette zone d'affectation mutuelle — relation métaplasmique — qui fait varier les puissances : c'est dans cette zone que ce qui était alors considéré comme une sorte de glossolalie gestuelle (langage proféré à voix haute,

mais indiscernable) peut alors traverser la barrière du symptôme et devenir compréhensible, lisible.

C'est à cette tâche que se prête, chez Dingdingdong, la chorégraphe Anne Collod, qui réalise des « portraits chorégraphiques » de personnes malades sous forme de partitions destinées à les faire voyager, à les offrir à la transmission, à l'interprétation. Pour ce faire, elle fait appel à la « cinétophographie<sup>71</sup> » Laban (voir chapitre 1), mode de notation complexe dont elle possède la science, de manière à traduire en signes les mouvements particuliers de chaque personne, leurs trajets et dynamiques, et à rendre hypervisible la variabilité entre les cas (Collod, 2013). Chacun·e possède son propre « pas de danse » et celui-ci est « une caractéristique singulière, qui ajoute à la personne, et non qui soustrait » (Dingdingdong, 2014), souligne Pihet. Collod redonne la graphie à la chorée, l'écriture à la danse, offrant un nouvel espace de lisibilité à la maladie. La *graphie* de la cinétophographie est convoquée en vertu de sa capacité d'agir sur la *littératie*, comprise non pas comme expertise à décoder les symptômes, mais comme *capacité à lire* les mouvements, étant entendu que ceux-ci doivent également *s'offrir à l'espace de lisibilité* (réversibilité du langage). Les lire de manière à révéler les variations dans la *puissance d'agir* : opportunité de rapprochement, sortie du langage privé, amplification des connaissances et des capacités, accentuation de la conscience des mouvements, expression de l'identité, esthétisation du geste, expression de soi, danse. Collod réalise cette cinétophographie grâce à un enregistrement vidéo qu'elle rejoue au ralenti pour faire ressortir les détails des mouvements, au moyen d'un procédé de décortication plan par plan — non sans rappeler les procédés chronophotographiques — qui découpe en moments singuliers les mouvements trop rapides pour l'œil, afin d'en révéler la mécanique subtile. À partir de ce ralentissement extrême qui permet l'attention aux

---

<sup>71</sup> En français, le terme cinétophographie est désormais utilisé pour désigner le système d'écriture du mouvement créé par Laban, puisque que l'appellation « chorégraphie », initialement choisi en 1926, a vu son sens commun se transformer au point où il est impossible de l'utiliser aujourd'hui pour désigner un tel système, qui porte désormais dans le langage ordinaire le nom courant de « notation ».

détails, Collod opère le transfert sur papier. L'encryptage permet d'*amplifier* les intentions kinesthésiques présidant aux mouvements de secousse. Tout est rendu hypervisible. La partition qui en résulte incorpore également des témoignages oraux des sensations des malades. C'est ensuite à une rencontre hétérogène que se prête Collod : elle utilise les partitions pour tenter de s'appropriier (même si cela est proprement impossible) chacune de ces « chorées »; elle laisse la maladie de chacun·e prendre possession de son propre corps. C'est là que se joue le jeu métaplasmique de la chorégraphie : dans le transfert d'une chair à l'autre, ici par l'intermédiaire de l'écriture, dans la cohabitation qui rend possible la coaffectation et la variabilité dans la puissance des modes d'être de chacun·e. Ici, on pourrait dire que c'est la maladie qui chorégraphie, en tant que puissance à faire bouger l'autre. Si les chercheurs et chercheuses de Dingdingdong ont eu l'intuition que faire appel à des chorégraphes permettrait de stimuler une épistémologie complexe de la maladie, ce rapprochement a eu pour effet de faire varier la chorégraphie elle-même, multipliant les méthodes pour dilater les connaissances et désamalgamer la pensée.

### 3.7 Cocréation de savoir et d'espoir

Approcher l'autre par l'entremise de ses symptômes, signes d'une vie *amoindrie*, est bien différent que de l'approcher *en vertu des expériences propres à sa « vie altérée »*, disent les artistes de Dingdingdong (2014). La racine latine *alter*, qui signifie autre, est une invitation à considérer la vie non pas comme dégradée, mais comme *devenue autre*, ou agissant dans un *devenir autre*, c'est-à-dire tendue vers d'autres possibles, émanant de sa propre puissance d'agir. Cette vie altérée est « si puissamment hétérogène », disent ces artistes, que son expérience doit être considérée dans toute « la complexité de ses profondeurs et de ses nuances ». C'est à un basculement épistémologique qu'il faut alors consentir, à un changement net du point de vue sur la connaissance qui permet

de renverser la familière « perte de contrôle » des malades Huntington en « gain de compétences mystérieuses. » Loin de la critique ou de la déploration, car célébrant une occasion de renouvellement de la pensée, ce renversement n'est possible qu'en accueillant l'autre comme une « altérité absolue », c'est-à-dire se connaissant mieux que nous ne pourrions jamais le connaître : « [...] l'équipe de Dingdingdong s'embarque dans une expédition qui vise l'exploration des régions encore inconnues de la maladie : ses formes d'altérité absolues. » (Collectif Dingdingdong, 2016, Bons baisers de Huntingdonland) Il y a mystère, irrésolu, persistance de l'opacité de cette altérité, obscurité qui force de nouvelles manières de connaître (par tentatives de traduction, d'incorporation, de spéculation, de fabulation).

Ces manières inédites, contre-méthodes, ouvrent des espaces de *rapprochement* épistémologique qui permettent au malade de demeurer *autre* dans la connaissance sans toutefois être *étranger*, préservant la singularité de son mode d'être, gardant son vécu subjectif, irréductible aux opérations d'éclaircissement de type physicaliste, aux connaissances scientifiques s'articulant *sur* lui et le réduisant à des composantes matérielles. Puisque l'autre peut y demander à rester autre, les contre-méthodes concernent alors les manières de le faire devenir un « autre en nous » (précisons que l'inverse ne peut pas être l'objet d'une reconquête analogue, puisque nous forçons déjà, avec nos normes, nos institutions, nos outils, notre architecture, notre autre en eux et en elles). Cet autre nous modifiera pour autant que nous soyons capables d'une vulnérabilité, faculté prodigue à se laisser affecter et transformer.

À cet arrière-goût d'éternité du couplage « savoir-pouvoir », cher à la postérité foucauldienne, les chercheur·euse·s·artistes optent pour une nouvelle ritournelle, la « co-fabrication de savoirs et d'espoirs » (Rivières, 2012), trafiquant la rime comme pour affirmer un nouveau *conditionnement* épistémologique. L'espoir ne repose plus uniquement sur une solution curative (abaisser le niveau de la protéine toxique

pathogène dans le système nerveux, espoir reposant sur des connaissances externes de la science), mais sur la possibilité de laisser notre connaissance être d'abord affectée puis augmentée par la rencontre avec les malades. En effet, Dingdingdong montre que les huntingtonien·ne·s instruisent abondamment : sur un bouger hétérogène, sur des manières d'interagir avec le monde, sur la capacité de préserver une singularité et une puissance d'agir tout en étant porteur ou porteuse d'une maladie qui, au moindre manque de vigilance, cède au « contrôle non contrôlé » de la science sur les connaissances dont elle est le véhicule.

### 3.8 Redistribuer les savoirs autour de la table

Une ultime expérience retiendra mon attention. Elle complète la question à savoir « Que pouvons-nous apprendre par la chorégraphie dans son mode dilaté? » Né d'un désir de créer un mode alternatif de circulation des savoirs singuliers sur le corps, le projet *Autour de la table*, instigué et animé par les artistes chorégraphiques français·e·s Anne Kerzerho, Loïc Touzé et Alain Michard, est activé par des communautés locales où il jette l'ancre depuis 2007. Ces trois artistes ont dessiné ensemble les contours d'une partition chorégraphique *minimale*, c'est-à-dire contenant peu de motifs prescriptifs, adaptable à chaque lieu précis et assimilable par une variété de communautés. Leur objectif : provoquer la circulation de savoirs *singuliers* sur le corps relevant d'une variété très large d'expériences — professions, activités ou passe-temps divers — faisant appel à un savoir corporel spécifique. Ce dispositif simple, à la portée de communautés locales, ouvre un espace de partage collectif autour de la singularité et l'hétérogénéité de ces savoirs corporels. Il fait passer ces savoirs de la sphère intime et implicite à la sphère publique et explicite. Les artistes ont choisi le canevas de la conférence pour leur exploration chorégraphique et s'appliquent à démonter les paramètres qui constituent par défaut ce type de convocation publique, d'en déplacer

les lieux et formes d'expression habituels. Ces artistes utilisent, nous le verrons, la partition chorégraphique comme occasion de redistribuer le sensible et les savoirs.

Tel que le veut l'usage, les intervenant·e·s, dans le cadre habituel d'une conférence, possèdent une *expertise* validée par une institution, laquelle est doublée d'une *accréditation* tacite ou explicite à la prise de parole. En conservant l'aspect performatif de l'acte locutoire de la conférence, les artistes ont voulu le mettre à la portée d'une variété de locuteurs et locutrices potentiel·le·s. Dans le projet *Autour de la table*, ceux-ci et celles-ci ont été sélectionné·e·s en vertu d'une *expérience*, d'un savoir incorporé dont le partage est habituellement restreint à cause de leur statut. En effet, pour la plupart, la sphère publique n'est pas un espace de partage envisageable, puisque leur expérience n'a pas valeur d'expertise aux yeux d'une culture savante qui fixe son attention sur les savoirs prédictifs (« *savoir que* »). Revirement heureux : sages-femmes, charpentières, potiers, laveurs de vitre, autant de travailleurs et travailleuses traversé·e·s par des savoirs du corps et qui habituellement restent muet·te·s sur ces savoirs de type processuel (« *savoir comment* »), trouvent « autour de la table » un espace dédié à leur mise en circulation. Ils et elles se voient offrir une parole libre<sup>72</sup>.

La chorégraphie procède ici d'une attention spécifique au partage de la connaissance comprise comme un vécu sensible. Les trois chorégraphes facilitent le passage du *partage comme division* au *partage comme mise en commun*. Le « filtre » imposé (la partition) est délicat, il intime une modification dans une dimension microscopique, c'est-à-dire maintenue dans un contexte délimité où le réagencement des pouvoirs se joue dans le détail infime des relations autour de la table. Les rôles des un·e·s et des

---

<sup>72</sup> L'expérience de Dingdingdong résonne ici au premier plan : « Des savoir-faire plutôt que des savoirs tout court. Nous ne cherchons pas tant à dégager des savoirs “ sur ” la maladie de Huntington ou les malades, que de dégager des prises pragmatiques qui permettent d'apprendre avec nos interlocuteurs, depuis la complexité des expériences de ces derniers, des manières vivifiantes d'appréhender la maladie. » (Collectif Dingdingdong, 2014, *Dans les coulisses de notre enquête sur les savoirs invisibles*)

autres s'extraient de leur expression normative : les auditeur·trice·s de la conférence sont hissé·e·s au statut de participant·e·s-contributeur·trice·s, voire de chercheurs·euse·s (la majeure partie de la discussion s'organise autour de leurs questions), tandis que les conférencier·ère·s communiquent en témoins-expert·e·s d'une compétence singulière, irréductiblement *autre*.

### 3.9 Le *logos* au large de la *-logie*

L'expérience mouvante et évolutive *Autour de la table* cherche à retrouver la fonction primordiale du *logos* — l'explicitation d'un savoir implicite grâce à la raison organisatrice — en mettant en exergue la *-logie*, c'est-à-dire la science et son pouvoir constituant, la mise à l'étude systématique. Ce jeu de la négativité, procédant d'une contre-méthode, signale une retenue; il favorise le rayonnement du savoir situé sans le concours de la raison analytique, assure le passage direct des données de l'expérience à leur intelligibilité — leur potentiel de circulation —, sans que soient tirées des tendances, des normes, des conclusions qui viendraient les factualiser, les porter au registre des savoirs prédicatifs.

Les chorégraphes d'*Autour de la table* signalent à juste titre que la sociologie, l'anthropologie, la biologie, ont « inventé théoriquement le corps » à travers le 20<sup>e</sup> siècle (Touzé, Kerzerho, sans date)<sup>73</sup>. Ces sciences ont circonscrit et systématisé les savoirs spécifiques, mais n'ont pas pour autant libéré ces savoirs politiquement. Pour les artistes du projet, « [u]ne place est donc à trouver où s'échangent ces savoirs et pratiques non pas dans un entre soi (entre “ spécialistes ”) mais bien au contraire d'en faire un espace d'expériences publiques. » (Touzé et Kerzerho, sans date) C'est à cet

---

<sup>73</sup> La description du projet est relayée sur le site [laboratoire.dugeste.com](http://laboratoire.dugeste.com))

endroit précis que la chorégraphie intervient : dans sa forme dilatée, elle possède un potentiel à désamalgamer la pensée, pour reprendre l'expression de Stengers. Elle peut défaire la suture qui lie, par exemple, savoir situé et sphère privée, pour ouvrir d'autres combinaisons fertiles, d'autres modes de circulation et de coaffectation : l'intimité du savoir peut par exemple être couplée à la vie publique, le savoir particulier peut être couplé à la vie collective. Ce potentiel à dénouer le lien classique du savoir avec le pouvoir pour le renouer à l'espoir se libère de la posture critique traditionnelle pour faire varier la puissance, amplifier les capacités d'action.

Dans *Autour de la table*, le potentiel désamalgamant de la partition chorégraphique est directement issu d'un pouvoir propre à la *graphie* : ici, elle se fait *réécriture* de la forme, réaménagement du partage habituel des rôles qui rythme la circulation du savoir :

[R]enouveler la forme de la conférence en proposant une horizontalité de l'échange qui loin d'aplanir la singularité des intervenants et des participants ne préjugera pas de leur positionnement respectif (celui qui transmet et celui qui reçoit; celui qui sait et celui qui ignore, celui qui pense le corps et celui qui le pratique), s'affranchissant ainsi des hiérarchies implicites de savoirs et de paroles. (Touzé et Kerzerho, sans date)

La méthode, ici, ne répond à aucune méthodologie propre, sauf peut-être à un anarchisme méthodologique proche de celui de Feyerabend (voir chapitre 2). Aucune véritable science de la méthode ne préside à l'épistémologie que la méthode permet de déployer. Voyageant le long de circuits ouverts, le savoir n'est pas *traité*, il ne répond à aucune grille d'analyse, il n'est pas synthétisé. Les faits de l'expérience existent, mais ils ne « prouvent » rien, ils ne permettent pas de réfuter des faits antérieurs ni de faire des schémas, de dresser des tendances, de comptabiliser ni de classer. Les connaissances qui circulent autour de la table ne valident aucune hypothèse, elles fournissent des faits de l'expérience, mais ceux-ci ne permettent pas de confirmer ou

d'infirmier un savoir anticipé (les conférencier·ère·s ne disent pas ce que l'on soupçonne mais sans l'avoir encore entendu). Le seul lieu où ces connaissances peuvent « s'instituer » est dans la conscience intime des spectateurs et spectatrices et dans l'espace qui les relie par la suite.

L'expérience subjective, aussi intime soit-elle, n'est pas sans factualité, mais celle-ci ne se constitue pas seule, indépendamment d'une certaine « charge » (émotive, éthique, intellectuelle, ésotérique ou autre). C'est cela que la chorégraphie *Autour de la table* révèle : les artistes insistent sur la non-dissociation du fait et de la *valeur*. On retrouve ici, en écho, la pensée d'Isabelle Stengers (voir chapitre 2) : le ou la locuteur·trice·performeur·euse livre son expérience en ciblant ce qui lui importe, et cette *valorisation* est accueillie comme ayant un indice de réalité égale aux faits de l'expérience elle-même. La valeur, ainsi, n'est pas *enfermée* dans l'expérience individuelle, elle *procède* de celle-ci mais s'en libère automatiquement en prenant place dans un système de relations qui lui confère une objectivité. Puisque la valeur accordée à une expérience ne peut être « mise en doute » dans le face à face, dans la *relation*, elle demeure irréductible aux impératifs de vérifiabilité du positivisme matérialiste. Les traits a-relationnels de celui-ci sont coconstituants de cette mise hors-jeu de la valeur dans la recherche d'une factualité. La chorégraphie d'*Autour de la table*, en revanche, souligne à grands traits la plasticité de ces *relations* qui agissent comme plus petites entités sémiotiques et éthiques, comme le soulignait Haraway; réagencées, elles établissent un lieu d'écoute inédit, une occasion d'explicitation qui, simultanément, *confère* une réalité aux faits de l'expérience, *relâchant* ainsi l'expérience individuelle dans le domaine de la connaissance partagée.

### 3.10 La vérité à crédit?

En tant que participante au sein de l'équipe locale d'*Autour de la table* à Montréal<sup>74</sup>, j'ai rencontré Rocio Vargas, sage-femme à la Maison de naissance Côtes-des-neiges. J'étais chargée de l'épauler dans la préparation du témoignage qu'elle devait livrer au public lors de la soirée performative à l'Agora de la danse. Mon rôle comme interlocutrice était de l'aider à organiser sa prise de parole autour de la question focale « Qu'est-ce qui t'importe? ». Nous cherchions ensemble à cibler, au fil de longues discussions, ce qui magnétise et organise la sphère gestuelle dans laquelle elle évolue au sein de la profession. Nous analysions ces situations gestées où poésie et efficacité du mouvement sont indémêlables. Procédant d'une pensée pragmatiste sans en revendiquer les débats, conventions et ressorts, le discours de Rocio illustre néanmoins les tensions au sein de cette tradition. Elle posait et défendait une série de gestes qui démontrent l'inextricabilité du fait et de la valeur. À titre d'exemple, elle expliquait que la posture qu'elle adopte, tout au long du processus d'accouchement, est volontairement située en dessous du niveau de la femme, jamais elle ne s'approche de la femme « de haut ». Si la femme est couchée, Rocio sera accroupie à ses côtés, si la femme est accroupie, Rocio est allongée au sol. La position de surplomb est évitée de manière à éloigner toute confusion sur la valeur accordée au travail en cours : celui de la femme qui accouche est jugé primordial et la sphère gestuelle s'organise autour de cette considération, à l'opposé du milieu hospitalier qui organise sa sphère gestuelle autour du travail du ou de la médecin dans le but de préserver ses énergies au détriment des postures pouvant faciliter le travail de la femme. Autre exemple : Rocio tricote alors que la femme accouche. On pourrait croire à un geste trivial et périphérique, mais tout au contraire, il est selon elle essentiel au déroulement efficace de l'accouchement. La logique, on s'y surprend d'ailleurs, tient ses fondements en une vision matérialiste

---

<sup>74</sup> La diffusion du projet a été réalisée les 8 et 9 septembre 2014, mais la recherche s'est étendue sur toute l'année précédent ce moment de partage public. Voir le site de L'Agora de la danse : <https://agoradanse.com/evenement/autour-de-la-table/>

de la psychologie autant que symbolique. Le tricot symbolise la détente et l'absence de souci. Ainsi, lorsque la sage-femme tricote, toutes les participant·e·s (la femme, le ou la partenaire) reçoivent un signal de bien-être et d'abandon, essentiels à la libération de l'ocytocine, hormone sécrétée par l'hypophyse et utile à l'accélération de l'accouchement. La fonction est matérielle, mais le geste est pratique et poétique. Enfin, c'est la *valeur* accordée aux *faits* qui les met en accord. Les gestes de la sage-femme se rapportent à une vérité, mais cette vérité devient consistante — détient une possibilité pratique minimale — *parce qu'*une valeur lui est attribuée (elle est une vérité en tant que correspondance). La valeur ici fait acte de résistance sans mettre l'efficacité hors-jeu. Comme le dit si bien le philosophe pragmatique William James : « la vérité vit à crédit, la plupart du temps. Nos pensées et nos croyances “ passent ” comme monnaie ayant cours, tant que rien ne les fait refuser, exactement comme les billets de banque, tant que personne ne les refuse. » (1907/1968, p. 148) Le travail de la sage-femme dans le domaine obstétrique vise à reconditionner la question de l'efficacité en vertu de valeurs précises, à écarter certains gestes jugés inefficaces et à en promouvoir d'autres qui invitent sur la voie de l'émancipation des savoirs. Il reste inébranlable devant la menace sceptique car la raison analytique n'est pas mise hors-jeu au profit de la valeur, mais agit en cadence avec elle.

Nous pouvons donc dire que dans le projet *Autour de la table*, la partition chorégraphique crée un plan d'apparition où l'épistémologie complexe relative aux savoirs processuels se dévoile; les gestes sont le versant pratique de cette indistinction fait-valeur qui leur préside. Il n'y a pas de stricte vérificationisme, au sens où la vérité n'est pas la conclusion portée suite à une vérification; elle est correspondance, procède d'une *cohérence entre les faits, leur valeur et la sphère gestuelle qui leur est associée*. Il s'agit là, sans nul doute, d'une contribution exceptionnelle de la chorégraphie au monde de l'épistémologie.

### 3.11 Vers une libre appropriation

La partition chorégraphique d'*Autour de la table* est *minimale* : elle prescrit les éléments nécessaires pour qu'un moment collectif ait lieu (méthode de circulation dans l'espace, temps de parole), mais laisse ouvert ce qui constitue la rencontre. Plutôt que de chercher à contrôler l'hétérogène et l'irrégulier, elle fournit des balises qui fonctionnent comme des incitatifs visant à en assurer la pleine expression. Grâce à ses lignes directrices et paramètres minimaux, il est facile de s'approprier la partition. C'est d'ailleurs le but de l'exercice :

[La partition] liste les règles de jeu mais reste suffisamment ouverte pour que les différents partenaires puissent s'en ressaisir et l'aménager à leur façon et selon leur environnement. Si nous apportons l'idée originale et sa transposition en une partition, les partenaires sont co-auteurs d'une manifestation qu'ils redessinent et organisent en lien avec leur contexte. (Touzé et Kerzerho, sans date)

L'écriture chorégraphique ne présume donc de rien, ni de son lieu d'apparition, ni des savoirs qui seront partagés, ni des personnalités des participant·e·s, ni de leur nombre. Elle comporte une série de règles du jeu qui dit « Voyez par vous-mêmes! », rendant chaque occurrence du projet irremplaçable, convoquant tant de contingences qu'elle ne saurait créer de la ressemblance. La graphie qui suscite la « danse des savoirs » sans la stabiliser lui fait prendre des directions insoupçonnées; elle s'exprime *a minima* de manière à laisser les savoirs s'exprimer *a maxima*. La chorégraphie a fonction de dispositif, certes, mais il faut voir celui-ci comme étant au service d'une préservation de la spécificité des savoirs. Elle ne prévoit ni leur mise au pas ni leur capture.

### 3.12 Conclusion : la graphie comme littérature

Ces pratiques montrent bien que rien n'oblige la chorégraphie à demeurer subjuguée à une fonction autoritaire ni soudée à son potentiel de capture. Mais pour toucher à son plein potentiel de pensée post-critique, les artistes doivent se risquer à la considérer hors d'une politique de la représentation. L'épistémologie complexe qui la concerne requiert d'un même coup une *sensibilité* à une altérité irréductible et une *disponibilité* au rapprochement. Ainsi la *-graphie* doit se dilater; elle ne peut rester attachée à un geste de « composition », d'exposition, de « représentation des différences ». Avant même de pouvoir composer, l'artiste chorégraphique doit pouvoir se mettre au diapason du mouvement du monde et reconnaître son immense complexité. Cette disposition, capacité de lecture, *littératie*, est le mode dilaté de la *-graphie* qui rend son centre perméable à ses propres conditions de possibilités. « Comment écrire? » devient indissociable de la question « Comment connaissons-nous ce que nous connaissons? ». La chorégraphie aménage la reconnaissance des vécus corporels singuliers, réassocie les faits à leur valeur et crée des modes de circulation des savoirs en permettant de redescendre jusqu'à la plus petite unité où ils s'exposent et s'organisent, la *relation* (pour marquer un bref retour à Haraway). Vérifiant la prémisse de l'égalité des intelligences, la connaissance se construit par transformation mutuelle, dans un contact métaplasmiq ue où la chair est à risque, où aucune figure ne se protège. La chorégraphie n'est plus une écriture consignatrice, prescriptive, ni une écriture stimulatrice grâce à laquelle l'interprète enfin « sortirait un potentiel dormant », mais une écriture *dilatatrice*, opérant de manière à reconnaître et à *étendre* le champ du mouvement et des connaissances. *Méthode sans méthodologie*, elle ne peut se réduire à des formules gagnantes où ces « autres » sont au service d'une proposition conceptuelle ou formelle, mais doit procéder par retenue et humilité, pour ne pas se surimposer à ce dont elle cherche le dévoilement et en n'anticipant pas sur ses effets.

## CHAPITRE IV

### LES ANARCHIVES DE LA DANSE

Dans les précédents chapitres, j'ai tenté de délimiter les enjeux relatifs à une épistémologie complexe de la chorégraphie en explorant ses multiples aspects : *ce que nous pouvons connaître d'elle, ce que nous pouvons connaître par elle, et, par qui?* C'est au terme de cette épreuve, où j'espère avoir explicité clairement les conditions de possibilité de la connaissance de/par la chorégraphie, que j'ouvre un volet plus personnel à cette étude. Clé de voûte, il fait culminer les intrigues tout en les complexifiant. Dans cet ultime chapitre, je reviendrai sur mon projet de création *Les Anarchives de la danse*, qui a connu deux importants moments d'activation à l'été 2016; l'un à la Fonderie Darling à Montréal et l'autre à La Friche la Belle de Mai à Marseille. Cette création, que je qualifie de « chorégraphie de la mémoire », est le résultat d'une contre-méthode qui fait entrer la danse dans un état de fabulation où elle peut s'émanciper de ses attaches conceptuelles essentialisantes. *Les Anarchives* prolongent l'étude généalogique de la chorégraphie en surexposant son enseignement fondamental : la chorégraphie est, historiquement, une pratique indéterminée, autant dans ses dénotations que dans ses fonctions. Souscrivant pleinement à cette tendance qu'a la chorégraphie à se dilater, *Les Anarchives de la danse* en testent les effets de manière directe, voire les amplifie pour en ressentir davantage la vigueur.

Une brève description de l'œuvre permettra tout d'abord d'y replonger, de rouvrir son univers pensant, son *pensum*. Un retour sur sa genèse ainsi que ses différentes étapes de réalisation permettront, dans un second temps, de retracer son fil conducteur en exposant son dynamisme interne, ce qui en elle a fonctionné comme un moteur, me poussant dans cette direction-ci ou dans celle-là. Finalement, dans la dernière section

de ce chapitre, je m'attarderai à développer le réseau conceptuel qui la met sous tension en tant qu'objet de connaissance complexe. En bref, l'exercice consiste ici à délimiter les contours du large territoire théorique et pratique qui a été foulé tout au long de l'aventure, au gré des nombreuses bifurcations, à la fois dans ma pensée et dans mes gestes de création.

Entamée en 2014, l'expérimentation chorégraphique *Les Anarchives de la danse* s'est organisée autour d'intrigues précises : comment révéler la puissance intempestive des archives de la danse, autrement dit, est-il possible de rendre hommage à l'histoire de la danse en lui faisant légèrement outrage? Quel est l'avantage de cette contre-méthode pour la connaissance? Puisant dans la technique du collage, *Les Anarchives de la danse* consistaient tout d'abord à fusionner des figures marquantes du patrimoine de la danse de manière désordonnée, disproportionnée et anachronique (voir *Annexe A*, fig. 6 et 7). De nouvelles danses, souvenirs inouïs, consignés sous la forme d'archives fictives, surgissaient alors à partir de cette collision d'images. En faisant entrer le patrimoine de la danse dans le régime de la fabulation, ce projet de création visait le dévoilement du potentiel anarchique de l'archive : nulle figure historique ou autorité classificatrice ne demeurait intouchable, nulle hiérarchie temporelle n'était maintenue. Dès son amorce, cette recherche plastique a fait surgir de nombreuses questions : quelles sont les conséquences affectives suscitées par ce geste de brouillage, de collision? Et si ces documents servaient de partitions à la création d'œuvres originales? Quelles seraient les stratégies employées par les interprètes pour incorporer ces images disproportionnées et fragmentées?

Ces collages ont servi ensuite de partition chorégraphique : nous tentions, en direct devant le public, de les reproduire sous la forme de tableaux vivants. Ce passage du 2D au 3D était une tâche d'emblée impossible, mais il s'agissait précisément d'agir *dans* cette impossibilité : nous devons ruser allègrement pour intégrer les disproportions,

les impossibilités gravitationnelles, les inversions, les membres cachés, tronqués, les impossibilités stylistiques, etc. (voir *Annexe A*, fig. 8, 9 et 10). Au moment où nous performions ces tableaux vivants, une trame sonore nous accompagnait, composée d'un collage aléatoire de moments d'archives sonores issus de l'histoire de la danse (entrevues, visites en studio, musiques de pièces, etc.<sup>75</sup>).

Une troisième et ultime étape consistait à fusionner ensemble les photographies de ces réinterprétations avec les collages originaux, dans un second geste de montage qui générait une démultiplication formelle des corps et fusionnait le passé au présent. Les corps prenaient de plus en plus l'aspect de motifs formels et de moins en moins de représentations reconnaissables. On constatait alors que la recherche devenait rythmique, le travail de répétition donnait au travail une qualité formelle. (voir *Annexe A*, la suite des fig. 11, 12, 13 et 14).

Ce relais continu, cette possibilité sans fin de pouvoir imiter, répéter, monter, coller, dans un geste de régression à l'infini, provoquait *à la fois* la remise au jour de l'archive — retour de ces images oubliées dans les fonds d'archives sur lesquelles les yeux ne se posent jamais ou rarement — *et* leur dégénérescence par leur découpage, par le flou identitaire des nouveaux couplages, provoquant une certaine confusion mnésique. Ce geste venait clore l'expérience en annonçant un basculement conceptuel : toute réactivation est une modification, un brouillage, un brouillard. Il y a un phénomène de perte inéluctable contenu dans tout processus de conservation et de réactivation.

---

<sup>75</sup> Pour un aperçu de l'expérience des *Anarchives de la danse* à la Fonderie Darling (juin 2016), voir le vidéo-témoignage filmé et réalisé par Maxime Brouillet à l'adresse suivante : <https://vimeo.com/178616485>

#### 4.1 Pour une théorie enracinée

Le présent chapitre ne vise pas à cerner la définition de la chorégraphie à laquelle les *Anarchives* se rapportent. Si c'était le cas, elle resterait subordonnée à un traitement conceptuel, alors que nous avons vu que la dilatation de la chorégraphie s'actualise d'abord dans les relations *entre* les chairs. Je tente plutôt de démontrer ma tentative d'encapsuler dans une création la complexité vibrante et incarnée de la chorégraphie en son mode dilaté (relativement à ses fonctions et à ses significations, ne l'oublions pas). C'était d'ailleurs le pari du projet : éprouver sur mon art les effets d'une épistémologie complexe de la chorégraphie dilatée dans une recherche où c'est *la méthode qui fait œuvre*, ou disons plutôt la « contre-méthode » qui fait « anti-œuvre », comme nous le verrons plus loin.

Afin de tirer les conclusions théoriques d'une recherche-crédation de ce type, j'ai opté pour la stratégie de la *théorie enracinée*. La présente thèse contribuera, je l'espère, à illustrer avec clarté cette prémisse, au potentiel inestimable, selon laquelle « l'art se pense ». Le « se » réflexif, dont on pourrait croire qu'il cherche à faire l'économie d'un dialogue avec la philosophie, est plutôt le pari d'une philosophie émergeant de ce vis-à-vis de l'art avec lui-même, en contact direct avec ses propres tensions, seuils, désirs et espoirs. Laurence Corbeil (2013), qui puise la matière première de ses recherches à même le discours des artistes, propose une vision nuancée de cette théorie enracinée :

À rebours de la philosophie de l'art ou de l'esthétique qui adopte sur l'art une position de surplomb [...] Il s'agit ainsi de mettre en lumière la fécondité du point de vue singulier de la pensée artistique, du discours *de* l'art qui se distingue du discours *sur* l'art, en ce qu'il s'élabore à partir d'une pratique de l'art et du lieu de l'art même. (p. 25)

C'est le pari du présent chapitre : faire confiance à ma pratique comme lieu d'émergence d'un savoir et démontrer du même coup que cette confiance n'est possible que dans le contexte général d'une démarche d'humilité, soumise à une vigilance sceptique qui garde la pensée en mouvement. La théorie enracinée possède une double déclivité naturelle qui met continuellement en jeu cette nécessité d'humilité : elle est à la fois démarche intellectuelle expansive (elle cherche à déplier l'expérience singulière/multiplier les pistes) et délimitative (elle cherche à limiter les généralités et les discours ascendants d'un contrôle non contrôlé sur les connaissances et à confronter ceux-ci de manière systématique). Ma propre pensée ne se soustrait pas à cet examen. Parce qu'elle engage un regard sincère sur ce qu'il est possible de penser à partir du lieu spécifique d'où la pensée s'organise, elle m'oblige à résister à un regard conquérant et conclusif. Elle force à admettre, au fil de la réflexion, que parfois « au-delà d'ici, il faudrait chercher davantage », ou « ici, il y a piétinement ». La théorie n'est jamais *a priori* enracinée, l'enracinement est une fixation profonde graduelle qui nécessite un long processus d'essais, d'erreurs et d'errance. Ce chapitre déploie sa matière par à-coups, à l'image de la création elle-même : saccadée, discontinue.

Ce retour critique sur *Les Anarchives de la danse*, dont le présent chapitre fait l'objet, est l'occasion d'une vue d'ensemble sur les moments de réalisations pratiques et les dévoilements théoriques qui se sont succédés dans son giron temporel élargi (pendant la création, mais également en amont et en aval). À cet égard, il est nécessaire de souligner que s'il y a apparence de congruité entre ces moments, ceux-ci sont par nature *discontinus*, éparpillés dans le temps (entre 2014 et 2016), puisant à plusieurs sources, parfois embourbés dans les contradictions. Ce n'est qu'au terme d'une opération de reliaje, de « mise en solidarité » qu'ils se retrouvent ici traversés d'une sorte de cohérence théorique. Loin d'être une édification pierre sur pierre, cette aventure créative et intellectuelle a plutôt été, pour moi, une avancée par tâtonnements au cours de laquelle se sont manifestées graduellement les zones de frottement entre la théorie

et la pratique chorégraphique. Ainsi, le regard analytique aménagé dans ce chapitre a la fonction d'un point d'orgue; il conclut l'expérience tout en tâchant d'étirer sa durée d'action. Il est une manière de *s'attarder*. Il porte l'espoir que le geste pourra *s'allonger*. Dans le paysage de mon quotidien de créatrice, ce travail théorique a fonction d'accumuler un sain retard dans la cadence d'une vie professionnelle qui, en temps normal, oblige à se renouveler sans cesse, à anticiper sur les prochains gestes, à travailler en surplus par crainte que les moyens et les opportunités se raréfient. S'attarder devient une manœuvre de dilatation qui repousse sainement les délais d'action dans un monde qui m'accélère souvent à mon insu. Cette dilatation est le reflet, dans mon univers personnel, d'un désir qui se retrouve au cœur des *Anarchives*; de considérer le temps non pas comme une succession de moments qui empiètent les uns sur les autres, ni comme une trame où le nouveau balaie l'ancien, mais plutôt comme un espace de pensée où les significations sont en reconfiguration permanentes, au fil des ressacs, des basculements, et en réponse à une oscillation entre des états d'inconscience et de surconscience.

#### 4.2 Indistinction des fonctions

Je souhaite tout d'abord dégrossir le réseau conceptuel qui entoure et soutient cette création et dégager les quelques points d'ancrage généraux que j'approfondirai ensuite de manière systématique. L'objectif des *Anarchives de la danse* était d'embrasser les enjeux relatifs à la complexification du domaine de la chorégraphie en son mode dilaté et de faire de cette complexité le matériau central d'une création. Informée par le caractère mouvant de sa dénotation et de ses méthodes à travers le temps et dans le paysage artistique actuel — parcours dont j'ai tenté d'élucider quelques sinuosités dans les précédents chapitres —, j'ai tenté, dans les *Anarchives*, de mettre en jeu *simultanément* plusieurs des dénotations de la chorégraphie. Ainsi, fonctions

scripturaire, compositionnelle, archivistique et auctoriale s’y côtoient, selon un principe cumulatif qui s’accommode du « *a priori*, tout est bon » de la méthodologie anarchiste de Feyerabend<sup>76</sup>. Cette *indistinction des fonctions* était doublée d’un aspect intermédial capital : l’œuvre naviguait *a priori entre* les disciplines de la danse et des arts visuels et stimulait ainsi un engagement des systèmes optiques, haptiques et kinesthésiques. Le pari d’offrir une performance en galerie devait consister, à mon sens, au basculement ou, du moins, au déplacement du « mode d’apparition » de mon travail chorégraphique. Occuper ainsi pour la première fois un espace dédié à l’art visuel exposait mon travail chorégraphique à un « défi optique », lequel en retour posait un « défi haptique » à l’art visuel. Relativement au défi optique, je m’interrogeais sur la manière de voir, épier et constater la chorégraphie dans ce qu’elle a de plastique, en sa qualité de « matière souple » se transformant au gré des gestes, des paroles, des décisions, traduisant chaque moment décisif comme une précision de sa forme. Pour parvenir à ce dévoilement, il fallait mettre à nu la manière dont ses paramètres se livraient continuellement à une modification, rendre hypervisible leur façonnement à notre main. À cet égard, considérer *la méthode comme œuvre* annonce une opération de monstration de la chorégraphie en sa qualité hypertexturée : la sensibilité et la discursivité qui lui donnent forme sont soumises à une multitude d’opérations de précisions, déclinaisons, modifications de contours, achoppements.

Le double aspect « indémêlable » de l’œuvre, relativement à sa fonctionnalité et à l’usage de ses matières, était pour moi l’occasion de cibler au plus près l’intrigue qui tenaille la *graphie* chorégraphique : comment maintenir, dans l’écriture, la force d’une négativité, de manière à ce qu’elle n’endigie pas la connaissance (de la danse et des savoirs sur le corps) et les capacités, mais plutôt qu’elle favorise leur expansion en organisant son propre retrait. Les précédents chapitres font état de cette formidable tension dialectique qui exige une épistémologie complexe pour approcher la

---

<sup>76</sup> Voir chapitre 2 à cet effet.

chorégraphie. Dans le contexte des *Anarchives*, j'ai abordé cette négativité au moyen du concept d'opacité : l'hypothèse de recherche était que la chorégraphie pourrait devenir un puissant processus scripturaire a-représentationnel ayant pour effet de *recouvrir* la danse (son expression, ses traces, ses apparitions) de manière à en forcer la *redécouverte instructive*. Elle provoquerait ainsi le dépouillement des qualificatifs essentialisants de la danse, l'authenticité, l'organicité, l'éphémérité — qualificatifs hissés au rang de valeurs qui ont eu pour effet, paradoxalement, de la conserver dans un état « mineur<sup>77</sup> » — vers un lieu de fabulation qui la forcerait à entrer dans un dialogue critique avec elle-même. La fabulation et le travail de l'imaginaire laissent tomber le *vrai*, au sens de la représentation adéquate de la réalité préexistante (puisque celle-ci résulte elle-même d'opérations de simulation) et se tournent vers la création de réalités alternatives. La tâche de l'opacité n'est pas de venir *falsifier* la danse, mais de privilégier *la connaissance indirecte de celle-ci, de manière à pouvoir, par voie oblique, se mettre à observer notre propre manière de la connaître et, peut-être, à court-circuiter certains blocages ou lieux communs qui nous en parasitent l'accès*. Je tâcherai de démontrer en quoi cette méthodologie aux traits anarchistes participe de l'épistémologie complexe de la chorégraphie.

#### 4.3 Historique et étapes de création

*Les Anarchives de la danse* fusionnent plusieurs moments d'apprentissages qui ont ponctué mon parcours de chercheuse et de chorégraphe au cours des dix dernières années. L'élément déclencheur de ma curiosité pour l'histoire de la danse et de la chorégraphie remonte à la vaste recherche archivistique que j'ai menée en 2008, commandée par le Regroupement québécois de la danse (RQD), en vue de la création

---

<sup>77</sup> Voir chapitre 1

de la Toile-mémoire de la danse au Québec<sup>78</sup>. À l'occasion de cette recherche, je me suis familiarisée pendant plus d'un an avec les fonds d'archives de la danse au Québec et j'ai tenté d'en dégager un récit (possible) des filiations. J'approfondissais ma réflexion sur la manière dont la connaissance se passait « de corps à corps ». Le projet des *Anarchives* s'est amorcé quelques années plus tard, alors que je menais des recherches sur la performativité de la documentation en vue d'une publication aux Presses du réel sous la direction d'Anne Bénichou (2015) intitulée *Recréer, scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Je me suis alors replongée dans les archives explorées antérieurement pour les questionner : sont-elles des artefacts destinés à la domiciliation uniquement? Servent-elles seulement une histoire monumentale de la danse au Québec? Comment peuvent-elles témoigner d'un avenir de la danse qui ne soit le simple prolongement de ce qui se conserve, mais une fabulation spéculative où le passé modifie activement le présent et inversement? Quelle prise nos désirs ont-ils sur elles?

Partant de l'idée que l'histoire est un récit soudé à l'imaginaire collectif qui détermine la valeur de ses événements, j'ai imaginé d'emblée le projet des *Anarchives* exécuté par un groupe de danseuses et danseurs pouvant m'instruire ce qui *importe* dans un projet anarchiviste. Pour honorer le processus de réécriture de l'histoire qu'il promettait, je devais mettre à vif l'affectivité liée à ce geste et valoriser l'activation des collages (en tant que processus) plutôt que leur résultat esthétique. J'ai pour cela voulu mettre en place un espace de travail et d'étonnement qui aurait en son centre la question à haute densité critique et aux relents nietzschéens : « À qui appartient l'histoire? »

---

<sup>78</sup> Je réfléchissais déjà à l'esthétique de la danse comme un territoire en création permanente qui ne peut dégager le passé du présent : « La Toile-mémoire rappelle autant la toile de l'artiste que celle de l'araignée : un système de lignes générées par l'araignée elle-même et qui permettent de la supporter. Le terme mémoire est compris plutôt comme un exercice que comme un acquis, ou une finalité. Le néologisme Toile-mémoire décrit cette forme nouvelle dont l'organicité des traits suggère un territoire mouvant. » La description du projet de la Toile-mémoire de la danse au Québec peut être trouvée sur le site du RQD à cette adresse : <https://www.quebecdanse.org/rqd/memoire>.

Ainsi, dans une perspective visant à tester le caractère participatif du collage, j'ai réalisé deux ateliers en France au printemps 2015 à partir d'images tirées du patrimoine chorégraphique français. D'abord au centre chorégraphique Honolulu, dirigé par Loïc Touzé, puis au Musée de la danse de Rennes, dirigé par Boris Charmatz<sup>79</sup>. Lors du premier atelier à Nantes, il s'agissait uniquement de présenter ma pratique de collages et d'inviter les participant·e·s à en réaliser à leur tour. Chaque participant·e a ainsi eu l'occasion de créer ses propres collages. Cette activité a suscité des discussions captivantes sur la possibilité de travailler l'art chorégraphique par d'autres moyens, notamment celui de l'art visuel (voir *Annexe A*, fig. 15). La plus importante conclusion de cette expérience signalait un déplacement : une feuille de papier pouvait devenir une sorte d'espace scénique anarchique, défiant les lois physiques, esthétiques et figurales. La chorégraphie était alors précisément le jeu de cette défiance.

À Rennes, l'atelier a été proposé dans le cadre de la série « Gift<sup>80</sup> », construite autour d'une proposition pour le moins étonnante; chaque semaine, une nouvelle personne est chargée d'animer un atelier de son choix auprès d'un groupe, sans annoncer le thème ni le type de travail par avance. Le groupe, constitué de danseurs et danseuses et de performeurs et performeuses non professionnel·le·s, se livre ainsi à des surprises en tous genres. Dans le cadre de cet atelier, j'ai pu tester pour la première fois mon idée d'utiliser les collages comme des partitions à interpréter. Une fois les collages terminés et affichés au mur, j'ai divisé le groupe en sous-groupes et distribué à chacun d'entre

---

<sup>79</sup> Le Musée de la danse mène, depuis l'arrivée en poste de son directeur, le chorégraphe Boris Charmatz, des recherches parfois assez subversives sur l'histoire de la danse, comme l'annonce d'ailleurs son manifeste : « Un musée aux temporalités complexes : il pense l'éphémère et le pérenne, l'expérimental et le patrimonial. Actif, réactif, mobile, c'est un musée viral qui peut se greffer sur d'autres lieux, diffuser la danse là où elle n'est pas attendue. C'est aussi un musée dont le programme évolue au rythme des saisons, capable de s'installer sur les plages en période estivale ou de proposer une Université d'hiver... » (Charmatz, sans date) voir le Manifeste pour un Musée de la danse, <http://www.museedeladanse.org/fr/articles/manifeste-pour-un-musee-de-la-danse>

<sup>80</sup> « Un cadeau possiblement empoisonné (*gift* en allemand, c'est le poison, mais en anglais, c'est le cadeau). » <http://www.museedeladanse.org/fr/articles/gift>

eux trois collages à « activer » (voir *Annexe A*, fig. 16, 17 et 18). L'opération, simple en apparence, se manifesta rapidement dans toute sa complexité. Après distribution des rôles (« Je vais incarner le personnage au sol la tête à l'envers dont on ne voit qu'une seule jambe »), les étudiant·e·s-interprètes devaient faire preuve de beaucoup de ruse pour assurer le passage du 2D au 3D : utilisation des gradins ou de chaises pour y disposer les corps en hauteur, utilisation des gradins pour créer l'illusion de défier la gravité. Entre les trois tableaux, une transition simple, lente, permettait de quitter une image pour en trouver une autre. C'est grâce à cet atelier que j'ai pu effleurer le potentiel créatif de l'exercice.

De retour à Montréal, plusieurs occasions m'ont permis de témoigner de mon expérience française. Tout d'abord à l'occasion du groupe de recherche dirigé par Anne Bénichou intitulé « (Re)Performance et transhistoricité » et ensuite dans le cadre de l'événement Psi #21 à l'Université McGill, sous la direction de la professeure Amelia Jones (2015)<sup>81</sup>. À ces deux occasions, j'ai tenté d'approfondir une réflexion sur le basculement épistémologique qui prend place lorsque la mémoire chorégraphique (forme de domiciliation des traces) est doublée de ce que j'appelle une « chorégraphie de la mémoire » (forme d'appropriation libre). La question pour moi était de savoir : à quoi est-ce que l'on cède (à quelle faute ou à quelles possibilités) en soustrayant la mémoire de l'opération systématique de conservation et en la rendant au jeu libre d'appropriation, qui dénouerait simultanément ses dimensions historique, symbolique, formelle, plastique, émotive ? L'archive, devenant ainsi objet d'un désir, ou objet désirant, répondrait ainsi à des impératifs d'autres ordres. Lesquels ? Ce jeu nous ferait-il tout simplement céder à une trivialisation de l'histoire, une offense gratuite portée aux institutions de mémoire, une perspective critique qui, en somme, ruserait avec ironie pour prouver sa propre sagacité ? Ou bien y aurait-il une charge pédagogique,

---

<sup>81</sup> La thématique de cette édition était « *Fluid States* » et l'événement montréalais se nommait quant à lui TransMontréal. Voir le site de l'événement : <http://www.fluidstates.org/article.php?id=181>

émancipatrice et créative latente dans ce geste, et si oui, comment en étendre la portée? Bref, à ce stade de l'investigation, j'entrevois l'objectif fondamental de l'exercice, qui était de nature davantage épistémologique et affective que représentationnelle et que je tentais d'exprimer grâce aux formules paradoxales de « l'hommage déguisé en outrage » ou du passage de la « mémoire chorégraphique » à la « chorégraphie de la mémoire ».

Quelques semaines plus tard, je suis surprise par la lecture d'un compte-rendu critique de ma présentation par l'historien de l'art Vincent Marquis (2015), présent lors de ma communication à TransMontréal, qui prolonge mes réflexions par des questionnements personnels :

[*Les Anarchives de la danse*] soulève d'importantes questions. Il me semble en effet que les archives comme ensemble global présentent le passé social sous forme canonique, et que l'activité d'archivage elle-même est similaire à l'acte de construire des monuments. En archivant, on sélectionne un certain passé. On construit une histoire, on choisit comment et de quoi se souvenir. Qui plus est, cette sélection a un caractère fondamentalement moral, c'est-à-dire qu'on affirme, à travers l'acte d'archivage, que ce passé pré-sélectionné, et donc politiquement approuvé, vaut la peine d'être gardé vivant et préservé dans les consciences des générations futures. [...] Dans quelle mesure est-il possible de renverser l'histoire publique générale et canonique? Quelles sont quelques-unes des méthodes que l'on devrait employer afin d'arriver à cette fin? À quoi ressemblent des modèles de mémoires alternatifs? Autrement dit, dans quelle mesure est-il possible de mettre en œuvre une modalité plus fluide de mémoire collective? Pour utiliser les mots de Lavoie-Marcus, comment encourager une « chorégraphie de la mémoire », plutôt qu'une mémoire chorégraphique? (Marquis, 2015)

J'ai été inspirée par sa manière de ne pas céder à la binarité canonisation-déconstruction, mais plutôt de convoquer la « fluidité » comme posture de résistance face à une qualité inhérente au phénomène canonique, soit la tendance à la « rigidification » de l'histoire (sa fixation dans la question de l'« œuvre marquante »,

au superlatif, au temps linéaire, à la monumentalité). Le choix d'une critique organisée comme tension sensible plutôt que comme opposition conceptuelle résonnait avec mes intuitions de recherche. Sous la loupe de la « fluidité », l'épreuve de la mise en mouvement des corps des danseurs et danseuses lors de l'atelier de Rennes est devenue l'indice d'un travail de « transfert sensible », révélant ce pouvoir de la coprésence de l'ancien et du présent, aux qualités que Haraway nommerait de métaplasme (voir chapitre 3). Car répondre à la rigidité de la canonisation par la fluidification de la mémoire collective devait engager des gestes plus complexes que la simple désorganisation des documents historiques en collage (ce qui nous ferait rester au stade critique). Seul, ce geste demeurerait, malgré son potentiel formel surprenant, fixé registre visuel et figural. La réponse devait également engager des sauts sensibles qui promettaient une reformulation à plus large spectre de l'organisation corporelle, temporelle et spatiale. C'est à cet endroit délicat où le jeu du collage est devenu un jeu chorégraphique à part entière que se produit le glissement du moment plastique en un moment existentiel, transformant simultanément la matière charnelle et les subjectivités.

J'ai choisi alors de remonter le projet en poussant plus loin son aspect performatif. C'est à ce stade de la recherche qu'un projet spécial a été développé à l'invitation de la commissaire Anne-Marie St-Jean Aubre visant une diffusion en deux temps, tout d'abord à la Fonderie Darling (Montréal) puis au centre d'artistes Astérides (Friche la Belle de Mai, Marseille). Le passage au performatif devant public était l'occasion d'éprouver la question de la dilatation de la chorégraphie. Dès ce moment, il me semblait qu'elle devenait de plus en plus « diffuse » à vue d'œil : elle était toujours présente dans le geste de collage des documents d'archives par le public, comme c'était le cas dans les ateliers français. Elle se manifestait en tant que partition lors du moment du passage du collage au tableau vivant, puis elle était présente dans ma livraison de consignes aux danseurs et danseuses pour l'enchaînement des tableaux vivants.

Finalement, la chorégraphie agissait sur le déplacement des corps des spectateurs et spectatrices dans l'espace de la galerie et sur la répartition des gestes dans le temps (ex : 40 minutes pour coller, 20 minutes pour performer, dans une logique cyclique). Bref, il devenait de plus en plus difficile de lui attribuer une fonction ou un lieu précis. Déclinée en de multiples gestes, la chorégraphie recelait cette qualité « dilatatoire » en adoptant, successivement ou simultanément, plusieurs de ses dénominations/fonctions (annotation, script, consigne, composition, organisation, partition, disposition sensible et affective), permettant ainsi l'ouverture de discussions critiques relevant de différents registres théoriques et pratiques. La « qualité fluide » de la chorégraphie la rendait propice à des réflexions sur ces différents aspects, disposés en réseau.

#### 4.4 *Les Anarchives de la danse en galerie*

Avant de décliner les conclusions sur chacun de ces aspects, une description exhaustive de l'œuvre telle qu'elle fut activée dans le contexte de la Fonderie Darling et de la Friche la Belle de mai s'avère incontournable. D'entrée de jeu, il est important de noter que l'œuvre n'a pas de forme fixe. Ainsi, il m'est impossible de circonscrire une version « officielle » de l'œuvre puisque son caractère principal est d'être une *méthode en tant qu'œuvre*, et qu'à cause de ce trait spécifique elle est susceptible de générer plusieurs moments de création, événements, formes, agencements, objets (photographies, livres). Je reconnais *a posteriori* qu'à la fois les ateliers collectifs, les collages, les interprétations dansées, peuvent tous être nommés « Anarchives de la danse » tout autant que leur agencement dans une exposition en galerie peut se voir attribuer le titre d'« Anarchives de la danse ». Si une pièce de scène venait à voir le jour à partir de ces essais, elle serait également l'œuvre (à la fois sa partie et son tout) tout comme le serait une publication qui rassemblerait une sélection des collages et leur réinterprétation. Toutes ces déclinaisons pourraient être *prises pour*

l'œuvre, confondue avec elle. S'il advenait que les collages soient déposés dans un fond documentaire avec des instructions de lecture, ce fonds serait également l'œuvre (sa partie peut être prise pour son tout). Cette variété de déclinaisons possibles ne relève pas d'un « arbitraire » de la forme où n'importe quel geste conviendrait mais relève du caractère indéterminé de l'œuvre qui *se questionne continuellement sur ses formes admissibles*. Le projet n'anticipe pas sur celles-ci pas plus qu'il n'arrête la signification de la chorégraphie lors de ses usages variés<sup>82</sup>.

Sans surprise, donc, les versions en galerie des *Anarchives* présentées à la Fonderie Darling et à Astérides (Friche la Belle de Mai) n'avaient pas le même aspect. À la Fonderie Darling, je me suis entourée d'une équipe locale d'artistes et de chercheuses. À mes côtés, la chercheuse en histoire de la danse et muséologue Gabrielle Larocque s'est chargée de constituer le bassin de documents d'archives photographiques qui allait être décheté systématiquement sous les coups de ciseaux du public. Elle agissait, lors de la performance, comme archiviste-documentaliste : elle classait les collages, en photographiait les interprétations, affichait au mur les collages et interprétations (voir *Annexe A*, fig. 19). Gabrielle a également livré une conférence sur le statut actuel de l'archive en danse aux côtés de l'historienne de l'art Ji-Yoon Han, qui a, quant à elle, présenté un tour d'horizon des enjeux historiques du collage<sup>83</sup>. Les

---

<sup>82</sup> À l'heure où j'écris ces lignes, une proposition m'a été formulée de la part du Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) pour une reprise des *Anarchives* dans le contexte de l'exposition rétrospective sur l'artiste québécoise Françoise Sullivan. Cette dernière a eu une longue carrière en danse, principalement entre les années 1940 et 1980. Les *Anarchives Sullivan* emploieraient comme matière première les archives photographiques des pièces de cette artiste, mais aussi, potentiellement, des arrêts sur image tirés de captations de ses spectacles. L'usage de « moments arrêtés » comme documents d'archive suggère un traitement encore plus anarchique : il rompt avec le mouvement continu de la danse, souvent brandi à titre de caractère essentiel.

<sup>83</sup> Les *Anarchives* étaient une occasion de penser en réseau avec des collègues-chercheuses. J'ai organisé un événement intitulé « Accommoder les restes, conversation autour des *Anarchives de la danse* ». Dans ce contexte, Gabrielle Larocque a livré une conférence intitulée « Traces satellites ou comment assembler les restes de la danse », annoncée ainsi : « La danse a un potentiel perturbateur face aux institutions et aux discours de mémoire (archives, musées, histoire) de par son attache première au corps.

danseuses et danseurs qui se sont prêtés au jeu des interprétations étaient Marie Claire Forté, Aurée Juteau, Georges-Nicolas Tremblay, Brice Noeser et Laurence Dufour. Le compositeur Michel F. Côté, avec qui je collabore depuis de nombreuses années, a élaboré un montage sonore constitué d'extraits d'archives sonores où l'on peut entendre des témoignages d'artistes de la danse (chorégraphes et interprètes) décrire leurs expériences. La superposition du collage sonore avec le collage dansé était générateur de surprenantes collisions : ici et là, une voix retentissait qui commentait l'action en cours, soit dans son prolongement presque complice ou bien, plus vivifiant encore, en contre-emploi au sens véhiculé par le tableau ou l'action. Le temps de l'œuvre, conçu cycliquement, faisait alterner les moments de collage (40 minutes) et de performance dansée (20 minutes). Les cinq journées comptaient environ quatre heures de travail, pour un total d'une vingtaine d'heures de présence en galerie. Les moments de performance dansée s'acquittaient de la tâche — aux traits impossibles — de « danser les collages », intrigue pour laquelle aucune instruction n'a été préalablement livrée aux interprètes. Elles ont été décidées collectivement au fil du déroulement de l'œuvre en galerie (voir *Annexe A*, fig. 20).

La performance marseillaise a suivi de deux mois celle de Montréal. L'œuvre a dû s'adapter au contexte de l'exposition collective présentée à La Friche la Belle de Mai et intitulée *Interprétations à l'œuvre*, coorganisée par les commissaires Anne-Marie St-

---

Qui plus est, ses archives de la danse sont par nature fragmentaires. Explosées dans plusieurs médiums — archives photos, vidéos, mémoire des corps, expériences des spectateurs — et dispersés sur le territoire, les fonds documentaires au Québec étant morcelés dans plusieurs institutions, les archives de la danse appellent à un constant travail de réassemblage. Travailler à partir des archives visuelles de ce bassin d'œuvres chorégraphiques québécoises, ses traces satellites, questionne le phénomène de perte incontournable dans la conservation et la recréation des œuvres. » Quant à Ji-Yoon, sa conférence s'intitulait « Danse tannage collage » et était annoncée ainsi : « Le projet des *Anarchives de la danse* attribue au collage une fonction d'élément perturbateur dans la constitution d'une archive de la danse, mais qu'en est-il du pouvoir disjonctif de la danse dans l'économie du collage? À la lumière d'exemples dada et surréalistes, l'on soumettra à la discussion quelques hypothèses sur la prégnance du motif dansé dans les photocollages de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle. (Retracé sur la page Facebook de l'événement du 2 juin 2016 à 16h).

Jean Aubre et Mathilde Guyon, respectivement rattachées à la Fonderie Darling et à l'organisme Astérides. Je partageais l'espace d'exposition de La Friche la Belle de Mai avec plusieurs autres artistes français·e·s et canadien·ne·s. Contrairement à l'expérience à la Fonderie où le moment de l'exposition était indissociable du moment performatif, à Marseille, la performance était un moment circonscrit donnant le coup d'envoi à l'exposition. Elle avait donc davantage la valeur d'un événement marquant une trame plus longue, qui s'est étendue du mois d'août au mois de novembre. Dans mon espace d'exposition, une table, des archives et les outils nécessaires au collage étaient à la disposition des spectateurs et spectatrices pendant toute la durée de l'exposition (*voir Annexe A*, fig. 21). Vite embrouillée par une accumulation de gestes, la surface de la table était remise en ordre au fur et à mesure par les médiatrices d'Astérides. Au mur, plutôt que d'exposer les collages du public, étant donné l'espace restreint qui m'était alloué, j'ai choisi d'exposer mes propres collages le long d'une ligne, laquelle était doublée d'une ligne inférieure où étaient affichées les photos des interprétations par les performeurs et performeuses, et triplée au-dessous d'une autre ligne exposant les collages fusionnant ces deux images du dessus (collages d'archives et leur interprétation) (*voir Annexe A*, fig. 22 et 23). Une déclinaison de plus en plus abstraite et formelle. L'accrochage s'est donc fait durant les deux premiers jours de l'exposition lors des performances. Cette fois-ci, j'étais entourée d'interprètes qui travaillent en France et en Belgique, sans être nécessairement français·e·s : Julie Gouju, Bruno Freire et Calixto Neto (*voir Annexe A*, fig. 24 et 25). Ici, les archives documentaires et sonores sélectionnées provenaient de références françaises (ouvrages de références, documentaires, entrevues radiophoniques). La trame sonore a été prise en charge par le compositeur québécois Jean-Philippe Blouin. À cette occasion, c'est donc le patrimoine français de la danse que nous nous sommes attachés à recomposer au fil de nos explorations.

#### 4.5 Les *Anarchives* à l'épreuve d'une écologie de l'attention

Contrairement au traitement chorégraphique habituel où la composition précède la représentation, les *Anarchives* fusionnaient ces deux moments. Choisir d'exposer la méthode en tant qu'œuvre signifiait que nulle répétition n'a précédé la performance devant le public. Celui-ci a été témoin de nos balbutiements, trébuchements, découvertes, réussites. Seule une brève rencontre d'information avec les interprètes a été organisée. Une feuille de route présentant les paramètres minimaux de l'expérience a été remise à toutes et tous. Celle-ci s'est actualisée au fur et à mesure de la performance à la Fonderie. Les ajustements, ajouts, retraits étaient nécessaires puisque les paramètres qui avaient été choisis en amont de la performance, relatifs au temps, à l'espace de manière très globale, aux heures d'ouverture de la galerie, à l'espace de performance, aux espaces de collages et d'affichage, ne « disaient rien » sur la *manière* de coller ou de s'approprier les collages, de créer une danse à partir d'eux. La façon de faire, le *façonnement collectif*, s'est déterminé au fil des heures en galerie.

Désigner l'œuvre *en tant que* méthode (ayant les traits d'une contre-méthode, nous le verrons) contraint le geste créateur à adopter l'hypothèse pragmatique qui consiste à *découvrir comment faire en le faisant*; le moment de connaissance est enchâssé dans le chemin l'y conduisant. Ainsi, l'amorce de l'œuvre était ouverte, libre, et pour le moins désorganisée. Le travail chorégraphique a consisté alors à trouver et à coordonner les gestes préalablement non coordonnés. À les « mettre en accord ». Mais avec quoi donc? Au fil de la semaine à la Fonderie, nous cherchions à répondre à cette question : à quelle forme de « justesse » aspirons-nous et comment cela se traduirait-il en instructions nous permettant de nous mettre en accord les un·e·s avec les autres, avec le public, dans le temps, l'espace? Nous nous accordions entre nous pour qu'une certaine écologie de l'attention soit maintenue, de manière à ce que le public reste attentif à la performance — autant à sa couche visible qu'à ses procédés d'apparition — et que

nous puissions également demeurer interpellé·e·s par la matière offerte à notre corps tout en n'étant pas submergé·e·s par une accumulation de tâches à exécuter. L'écologie de l'attention a été ciblée comme une manière de ne pas céder à la suroccupation (qui étouffe) et de rester en tout temps vigilant·e à ses potentiels endiguements qui pourraient mettre en péril notre système précaire (ex : donner trop d'explication au public nous empêchait de demeurer pleinement disponibles à notre préparation physique)<sup>84</sup>. L'attention n'est pas intarissable ni constante, elle est aussi infiniment variable d'heure en heure et de jour en jour et d'une personne à l'autre. Porter une attention à l'attention était à la base de ce processus chorégraphique. Nous avançons sur un terrain épistémologique analogue à celui établi par Deborah Hay, où lucidité et ignorance peuvent cohabiter dans une forme alternative de « disponibilité » (voir chapitre 2).

Au fil de la semaine, nous avons trouvé collectivement cette manière précise d'encadrer les performances : entre les tableaux vivants (représentation des collages dans l'espace en 3D), les transitions possibles (sauter sur place, tourner à 360 degrés, tourner sur soi-même, fondus-enchaînés, etc.) recevraient toutes une « étiquette », laquelle pouvait être énoncée sur le vif par l'un·e ou l'autre d'entre nous, forçant le groupe à obtempérer de manière improvisée. Ainsi, le leardership mouvant rendait imprévisible le déroulement des séquences de vingt minutes<sup>85</sup>. Le nombre de transitions possibles entre les tableaux a augmenté puis diminué alternativement, épousant le degré de risque supportable, qui était variable en fonction de l'amplitude de l'attention. Plusieurs discussions de groupe entre les interprètes et moi venaient également ponctuer la

---

<sup>84</sup> Voir à cet égard le splendide essai d'Yves Citton *Pour une écologie de l'attention* (2014), qui pose les questions essentielles : « Comment rediriger notre attention? À quoi en accorder? Faut-il que chacun apprenne à “ gérer ” ses ressources attentionnelles pour être plus “ compétitif ”, ou faut-il plutôt nous rendre mieux attentifs les uns aux autres ainsi qu'aux défis environnementaux (climatiques et sociaux) qui menacent notre milieu existentiel ? » (Extrait de la quatrième de couverture).

<sup>85</sup> Voir l'évaluation que fait Stengers du leadership tournant au chapitre 2, p. 81.

journée. Avant chaque performance de vingt minutes, nous nous rejoignons pour faire un bilan de la performance précédente et orienter stratégiquement la suivante en rafraîchissant notre mémoire de toutes les transitions possibles et leurs noms. Nous nous rencontrons également en début et en fin de chaque journée pour faire le point, mettre en circulation les commentaires sur les situations ou les interprétations qui nous rendaient individuellement et collectivement à l'aise ou mal à l'aise, ou pour retrouver la sincérité des « matières d'inquiétudes » de chacun·e, selon qu'il ou elle se sentait emporté·e par un traitement trop ludique ou trivial de la matière. À titre d'exemple, Marie Claire Forté ramenait souvent l'attention du groupe, à ces moments précis, sur la question de l'incorporation : avions-nous le temps de ressentir sincèrement l'incarnation de ces performeurs-personnages historiques? Cette sincérité était-elle un ressenti intérieur — connexion franche avec un corps du passé —, pouvait-elle être repérable « au dehors »? Au-delà du calquage de la « forme » des corps découpés, nous faisons alors l'effort supplémentaire de « syntoniser » ces présences dans des états de corps qui interpellent autant l'imaginaire que le travail musculaire. Soucieux et soucieuses de rester en contact avec ces éléments essentiels, nous trouvions ensemble des stratégies pour trouver les réponses, intimes et infimes, en nos corps, de ces matières d'inquiétude.

La chorégraphie s'est ainsi déployée comme un jeu précisant ses règles au fil du temps et gardant celles-ci ouvertes, toujours susceptibles d'être modifiées, suscitant un accordage continu. Tout du long, je tentais de garder mon rôle de chorégraphe dans un registre d'intervention aussi ténu que possible, mon objectif étant d'observer la chorégraphie en train de se faire, la reconnaissant chargée d'une force propre et d'une intelligence qu'il m'incombait de laisser se déployer plutôt que de la provoquer. Dans le contexte des *Anarchives*, je dirais que la chorégraphie a été endossée tacitement par toutes est tous comme *l'organisation sensible assurant le passage du non coordonné au coordonné, en vue de servir une écologie de l'attention comme une fin immanente*

*au processus, établi de manière collective.* Les performances livrées à la Fonderie au dernier jour d'exploration étaient imprégnées de ce travail approfondi en continu au cours de la semaine. D'autres décisions formelles sont venues se greffer au travail sur les transitions : pour marquer la fin des séquences des performances, nous procédions à leur « dissolution » graduelle. À l'écoute d'un signal musical envoyé par Michel F. Côté qui indiquait la fin des vingt minutes, nous entamions une série de pauses statuesques aléatoires, tentant de quitter chaque pause en simultané avec les autres interprètes et d'en retrouver une nouvelle, toujours simultanément, en utilisant notre vision périphérique pour rester « à l'écoute » des mouvements furtifs des autres corps dans l'espace. Ce chiasme sensoriel (empiètement mutuel de la vue et de l'écoute) était notre manière de *connaître sensoriellement* l'espace. De pause en pause, nous quittions tranquillement l'espace de performance jusqu'à nous retrouver toutes et tous à l'extérieur de son périmètre délimité.

Le rapport au public s'est aussi précisé au fil de la semaine. Son autonomie (déambulatoire, créative) étant le critère primordial à surveiller, nos intentions et nos gestes se sont organisés de manière à assurer son maintien. Le public était libre d'aller et venir, de faire des collages, de regarder les performances et d'y prendre part ou non, au gré de ses désirs. Tout au plus, des invitations et des indices lui étaient formulés. La question à savoir comment intégrer leur participation aux tableaux vivants nécessitait de constants réajustements; son confort, sa sécurité et son consentement devaient être assurés en tout temps. Ainsi, quand le public participait aux tableaux vivants (pour compléter le tableau dans le cas où le nombre de danseuses ou de danseurs sur le collage excédaient le nombre d'interprètes disponibles), cela devait se faire dans le souci d'une intégration fluide et respectueuse. Il n'était pas question d'exécuter subitement une danse improvisée en les laissant béats d'incompréhension dans l'espace. Nous avons ainsi choisi d'intégrer leur présence seulement pour le montage des tableaux vivants (immobiles) et de les tenir hors de l'espace performatif pour la seconde moitié du

moment performatif où nous enchaînions les tableaux avec des transitions dansées (*voir Annexe A, fig. 26*).

Plutôt que de rebattre toutes les cartes à mon arrivée à Marseille, j'ai choisi de mettre à profit les apprentissages acquis à Montréal. J'ai ainsi pris la « ligne d'arrivée » de la Fonderie comme « ligne de départ » à La Friche. En compagnie des interprètes européens, nous avons ainsi récupéré la partition montréalaise, que j'ai pris soin de transmettre dans le détail. De là, nous avons poussé plus loin le travail des transitions entre les tableaux. Nous en avons imaginé de nouvelles et retiré celles qui ne faisaient pas consensus dans le groupe. À la fin des deux jours de performance, au demeurant bien réussies, nous avons le sentiment d'être restés sur notre faim, comme si nous venions tout juste d'appivoiser la matière, de la mettre à notre main. Le travail à Marseille s'est déroulé sans tracas, avec un public nombreux et participatif (*voir Annexe A, fig. 27*), mais s'est maintenu dans le prolongement plutôt que dans l'approfondissement de la matière performative. Néanmoins, le passage improvisé du collage 2D à la performance 3D demeurait un moment précieux où le public restait témoin du « casse-tête » de l'appropriation/incorporation et dont il pouvait épier les stratégies de réalisation, parfois sérieuses, parfois loufoques, mais toujours entièrement improvisées. Musicalement, l'espace était investi de manière plus prévisible. Contrairement à Montréal où Michel F. Coté pouvait diffuser des sons en direct pour ponctuer la séquence dansée dans ses nombreuses variations, les performances à Marseille étaient accompagnées par une trame musicale conçue d'avance par Jean-François Blouin. À mon grand étonnement, le jeu du hasard tenu hors de la portée du compositeur, et donc livrée à une logique combinatoire imprévisible, s'est révélé tout aussi efficace ; les collisions entre le son et les tableaux donnaient l'impression qu'une volonté supérieure, magique, surplombait l'espace performatif. À l'instant même où nous semblions contrôler la situation, celle-ci venait rappeler que la somme de nos volontés individuelles ne totaliserait jamais l'intentionnalité générale de la

chorégraphie, abstraite et située dramaturgiquement *en surplus* à notre force collective, nous dépassant toujours comme une sorte d'intelligence inapprivoisable. La chorégraphie comme contre-méthode favorisant l'humilité endiguait tout « contrôle non contrôlé » sur la situation. Ce surplus signifiait qu'il était impossible de réduire la situation en l'objectivant, puisque sa dilatation continue (de nouvelles pistes d'action et de réflexion étaient constamment ouvertes) empêchait sa stabilisation ou sa délimitation.

Le projet des *Anarchives* était pour moi une occasion de mener une recherche en acte, de questionner certains enjeux contemporains cruciaux de la chorégraphie en passant *par* elle, en lui laissant en quelque sorte le fin mot de l'histoire. Je souhaitais ainsi garder intact sa propension à la complexification qui rend ses mouvements difficiles à anticiper, sa tendance à se dilater, s'étendre dans d'imprévisibles renflements. Pour la suite de ce chapitre, je souhaite démontrer l'effervescence théorique déclenchée par le projet, ses multiples percées qu'aucune raison conclusive ne peut parfaitement synthétiser.

#### 4.6 La danse à l'épreuve de la fabulation : épistémologie de l'opacité

Si d'emblée la danse se présente comme un art de l'immédiateté, du viscéral, du découvert, et semble jouir d'une radicale authenticité de par son attache au corps, on voit mal comment la fabulation pourrait devenir son lieu d'expression. Comme si rien ne pouvait venir ébranler cette valeur attribuée à la danse — souvent raffermie par la chorégraphie (voir chapitre 1) — devenue la justification idéale pour la distinguer des autres arts, tout laisse croire qu'elle est imperméable aux questions qui relèvent de la fiction, à moins bien sûr qu'elle ne serve une trame narrative, comme dans la tradition

du récit balletique. C'est cette apparente difficulté de s'introduire dans le domaine de la fiction qui s'est présentée comme l'intrigue centrale des *Anarchives*. Quelques interrogations me plaçaient face au courant naturel : la chorégraphie peut-elle faire entrer la danse dans un régime fictionnel, et si oui, quelles sont les implications d'une telle affectation? Adhère-t-elle mal à la fiction et à son pendant pragmatique, la *fabulation*, parce qu'elle *montre trop*? Si tel était le cas, j'envisageais qu'il serait possible de *redécouvrir* la danse une fois qu'elle aurait été *recouverte* par une écriture chorégraphique. Loin d'un simple défi porté au discours, il s'agissait d'observer les retombées pragmatique de ce mode spéculatif : comment cette manière de l'encrypter pouvait-elle occasionner de nouveaux gestes créateurs, lesquels à leur tour n'auraient pas à payer le prix de la densité sensible au profit d'un revirement conceptuel?

Pour percer ces questions, il fallait, me semblait-il, travailler conceptuellement et physiquement à extraire la danse de son aspect « non médié » qui la tient attachée à la chair, au dévoilement (elle ne dissimule rien) et à l'actuel (son temps est le présent dense). Comment, sinon par la voie d'un « recouvrement », d'une forme d'opacité, pourrais-je travailler les attributs de la fiction qui permettent de déplacer ce mode d'apparition consensuel? Mon intuition me disait qu'il serait possible de passer par un obscurcissement afin de parvenir, paradoxalement, à approfondir notre manière de connaître la danse. Mes recherches approfondies sur les différentes contre-méthodes actuelles qui visent à embrasser l'ignorance comme transcendance du savoir (Hay) et à résister au contrôle non contrôlé sur les connaissances m'ont donné confiance en cette intuition. Le concept d'opacité me fournissait une nouvelle piste pour l'aborder en embrassant le registre optique fourni par les arts visuels. J'avançais également dans le sillage de la philosophe Catherine Kintzler (2006). Elle cible le moment d'opacité comme ce qui rend la réalité épaisse dans un premier temps et permet, dans un second temps, de la creuser à nouveau, de la redécouvrir. En extrayant la danse du corps pour la faire apparaître dans d'autres domaines artistiques et en la rendant obscure à tout ce

qui lui est familier, les *Anarchives de la danse* cherchent à provoquer des retrouvailles avec la danse sous la forme d'un étonnement : on retrouve ainsi la danse débarrassée de ses aspects usés par les mythes et l'habitude. Les images d'archives que nous connaissons deviennent soudainement méconnaissables ou sujettes à une méprise. La mémoire se brouille et ce qui était fixe et domicilié se remet en mouvement. Le pouvoir institué du figural n'est plus que transitionnel. L'archive ici n'est plus un lieu qui solutionne le problème de la disparition des corps dansants par leur capture en image, mais un lieu où ces corps réapparaissent performant une œuvre qu'ils n'ont pas connue, remédiatisés et dépossédés de leur ipséité. Les corps deviennent dansants « malgré eux », entièrement défaits de leur agentivité d'une part et, d'autre part, de la domiciliation de leur trace par la fonction conservatrice de l'institution (*archonte*). Expérimenter, nous rappelle Yves Citton (2012), c'est « constituer un contre-pouvoir à l'intérieur même des situations. [...] déployer une question à l'endroit même où les institutions imposent une solution. » (p. 123) Ici, nous recouvrons l'histoire de la danse en l'entraînant dans le registre expérimental de la fabulation : la collision des images crée des souvenirs inattendus. Les modalités de la représentation sont bafouées pour laisser libre cours à une chorégraphie de la mémoire fondée sur l'anachronie et la disproportion.

Retour à la question épistémologique : quel est l'effet de ce geste chorégraphique sur notre manière d'envisager la danse, de la connaître? Dans ce nouveau régime fabulatoire, la création de réalités alternatives au moyen du collage semble *a priori* venir troubler la connaissance, ébranler son socle, mais l'effet est plutôt inverse. La chorégraphie hypermédiée des *Anarchives*, par le collage et ses interprétations, transforme le vécu de la danse, notamment pour le public (qui, ici, se fait partiellement chorégraphe) : plutôt que de recevoir la danse *telle quelle*, il est forcé de se la *figurer*. La plupart des spectateurs et spectatrices exécutent le collage en ayant en tête le moment ultérieur de son appropriation par les interprètes. Au minimum, ils et elles

imaginent le niveau de difficulté de l'interprétation de leur collage et envisagent les stratégies déployées par les interprètes pour y parvenir. C'est que déjà ils et elles *ressentent la danse par anticipation*. Au moment du collage, le déplacement d'un centimètre d'un corps peut faire basculer du tout au tout la stratégie d'interprétation 3D. Ainsi, le collage est déjà l'amorce du geste chorégraphique : bien plus qu'un simple jeu formel, il libère un moment compositionnel sous la forme d'une projection imaginaire. Il incite à envisager le moment d'interprétation et son niveau de difficulté en regard des paramètres qui le traversent ou, nous pourrions dire « inquiètent » la danse : la disposition des membres dans la logique anatomique, l'action de la gravité sur les corps, l'enchevêtrement des corps entre eux, l'effort nécessaire pour la tenue de la pose, la possibilité de répartition des corps dans l'espace et l'incidence symbolique de la combinaison des corps. Déjà, la médiation par l'imaginaire trouble le statut d'hyperprésence de la danse (la danse montre) en ramenant le moment où elle apparaît pour la première fois, où elle est « vue », au moment intime de l'imagination du public, attelé au collage.

Enfin, d'une manière plus sensuelle, le moment de collage provoque une autre manifestation de l'imaginaire : dans le geste de découpage, la caresse de la lame des ciseaux contre les contours du corps suscite une expérience intime surprenante avec le corps dansant. L'œil s'attarde à l'organisation corporelle et aux tensions en présence. Il *ressent* l'image photographique — arrêt sur image — comme la capture d'un moment singulier dans le déroulement d'un mouvement qu'il est appelé à reconstituer par l'imagination. L'œil projette le moment qui précède l'arrêt et celui qui le poursuit. Retrouvant ainsi le continu par l'intermédiaire du discontinu, l'œil interroge (sans nommer) le vécu de l'interprète présenté sur l'image. L'intrigue se déploie dans un temps étendu : comment le mouvement s'est-il amorcé? Où le mouvement se poursuit-il? Le collage s'acquitte ainsi d'une tâche analytique. Poursuivant en termes plus techniques, nous pourrions dire que le moment haptique dans l'analyse kinesthésique

est la durée accordée à l'œil pour percevoir les lois biomécaniques qui président au mouvement dansé. « Haptique est un meilleur mot pour tactile puisqu'il n'oppose pas deux organes de sens, mais laisse supposer que l'œil peut lui-même avoir cette fonction qui n'est pas optique », nous dit Deleuze (1980, p. 614). Ici, le toucher du regard est le moment où la vue adopte cette manière de *s'attarder* propre au sens du toucher. La durée est générée par un certain retard dans le dévoilement de l'objet (le sens du toucher est un sens qui tend graduellement vers la constitution de l'objet alors que la vue peut thématiquer un objet d'un seul coup d'œil). Dans les *Anarchives*, les lois biomécaniques ne sont pas nommées et décortiquées, elles sont tout simplement *ressenties* au moment du collage. Le toucher de l'œil s'attarde à la forme des corps, ressent leur organisation et redonne une sensualité aux reliques.

Une fois le collage terminé et accroché au mur, la fonction haptique de l'opacité du médium est révélée au plus fort. De loin, les collages font illusion : certains pourraient être confondus avec de réels documents d'archives. Pourtant, il ne s'agit pas de jouer le jeu de fausseté, de « flouer » les perceptions du public, de troubler la connaissance à l'aide d'une ruse. L'objectif est plutôt d'encourager le *rapprochement* entre le corps du public et le collage pour qu'il trouve un dénouement. C'est le mouvement des corps dans l'espace de la galerie qui fait passer du malentendu du coup d'œil lointain à l'intelligibilité du regard proximal, regard qui découvre dans un temps allongé. Là se joue le regard haptique, qui dévoile les couches successives du collage, les marques de son effort et sa temporalité profonde. L'opacité de l'image est moins un appel à la fiction comme suspension de l'incrédulité<sup>86</sup> qu'un appel à la *fabulation*, à la redécouverte active par l'imagination. La fabulation n'est pas une falsification. Pour

---

<sup>86</sup> Jean-Marie Schaeffer (1999) éclaire cette fonction de la fiction : dans le régime fictionnel, il y aurait, selon le philosophe, rupture entre nos capacités cognitives qui rendent possibles la représentation et le système de vérification de ces représentations. Ainsi, notre capacité de distinguer le vrai du faux est mise entre parenthèse et notre capacité d'attester de la véracité d'une perception, qui survient dans notre champ perceptuel au même titre que celles de notre vie quotidienne, est troublée (p. 153-155).

*comprendre* comment les différentes temporalités s'enchâssent dans le collage, il faut que le regard puisse « faire la part des choses » et ne pas être subjugué. Didi-Huberman (2009) rapporte superbement la nécessité de la fonction d'opacité du collage lorsqu'il discute ceux de Brecht :

C'est alors que chaque geste devient montage anachronique d'un présent capable d'exposer à la fois son passé (les tenants de sa mémoire) et son futur (les aboutissants de son désir). Il faudra, dans un tel montage, que les jointures ou « chaînons » soient « bien visibles »; mais il faudra aussi « mettre l'accent sur les ruptures », les discontinuités, les intervalles. » (p.138)

L'anachronisme est une caractéristique fondamentale de l'anarchie en tant que brouillage temporaire du temps normatif le forçant à s'auto-examiner. La fabulation comme mode de connaissance, dans le cadre des *Anarchives*, n'est pas un moyen de rompre l'accroche au réel. Elle est plutôt une manière de reconsidérer les relations de manière libre, fluide, de déplacer les figures de leur socle : il n'y a pas d'intouchables, ni dans le discours institué ni dans les figures ou icônes que la danse valide ou perpétue. La fabulation est une force productive qui permet de générer des liaisons inédites. Je rejoins Didi-Huberman qui s'inspire des mots de Baudelaire pour soutenir que « l'imagination accepte le multiple et le reconduit sans cesse pour y déceler de nouveaux "rapports intimes et secrets", de nouvelles "correspondances et analogies" qui seront elles-mêmes inépuisables comme est inépuisable toute *pensée des relations*, qu'un montage inédit, à chaque fois, sera susceptible de manifester. » (2011, p. 14)

La fabulation dans les *Anarchives* n'est pas activée par opposition au réel, mais pour favoriser la découverte d'hétérochronie (temps désagencés) par le regard haptique, favoriser une connaissance indirecte et problématisée de l'histoire. Elle joint le disjoint dans un récit cohérent mais qui laisse voir les coutures. Elle prolonge la définition de la fiction par Rancière : « [la fiction] est le travail qui opère des dissensus, qui change

les modes de présentation sensible et les formes d'énonciation en changeant les cadres, les échelles ou les rythmes, en construisant des rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et sa signification. » (2008, p. 72) Si la chorégraphie peut embrasser d'aussi vastes objectifs, ce n'est pas en abordant la danse « directement » — car celle-ci est trop réfractaire à la fiction à cause des nombreux lieux communs qui ploient sur elle —, mais plutôt en abordant d'abord les relations qui s'y jouent, en tant que plus petites données d'analyse (relations au temps, à l'espace, entre les corps, aux figures, à l'histoire). C'était le pari des *Anarchives*; prendre ce long détour par les nombreuses relations qui la constituent.

#### 4.7 De l'inactuel à l'intempestif

Au fil de mes explorations anarchivistes, j'ai tardé à déceler l'écart signifiant entre la question de l'inactuel et de l'intempestif. Je croyais d'abord que le projet bouleversait la tâche archivistique moyennant une *actualisation* du passé dans le corps des interprètes. Les collages, quant à eux, venaient troubler les traces en y ajoutant de nouvelles. Graduellement, il m'est apparu évident que le travail de décalage temporel n'était pas neutre du tout, mais traversé d'affects divers, si bien que l'entreprise s'est révélée bien moins inactuelle qu'intempestive, c'est-à-dire générant une inactualité *troublante*, un certain contretemps au caractère quelque peu inconvenant. Il y a une turbulence possible dans l'esquisse d'un geste qui ne suit pas le courant de la représentation désirée de l'histoire...

Les *Anarchives* sont effectivement intempestives en vertu de leur posture à contre-courant des efforts de patrimonialisation et de ses gestes corollaires, la *domiciliation* et la *conservation*, modes de traitement *par défaut* de la mémoire de la danse au Québec,

hormis quelques exceptions<sup>87</sup>. D'un même geste, les *Anarchives* désorganisent et déplacent. Sans embrasser complètement l'argument nietzschéen du devoir d'oubli pour mettre en marche un destin, libérer les gestes et les élans (1873-1876), elles *problématisent* la consolidation patrimoniale en trafiquant les icônes, en jouant d'anachronismes et en travaillant des temporalités hétérogènes, des répétitions sous forme de déviations. Or, ce n'est qu'en s'approchant qu'on constate que cette inactualité n'est intempestive que dans sa proposition, vue de loin. Parfaitement compatibles avec un geste d'hommage, ces associations libres sont la manifestation pragmatique que l'histoire de l'art ne peut se passer de l'art de l'histoire (Didi-Huberman, 1990).

Mon intuition était alors que si la généalogie de la chorégraphie permettait de comprendre son indétermination actuelle en visitant les événements « au théâtre de ses procédures et interprétations », il faudrait, pour que cette indétermination puisse faire ressentir le plein potentiel à la dilatation, agir sur cette histoire, et donc *basculer d'une histoire de la chorégraphie à une chorégraphie de l'histoire*, ou plus précisément, une *chorégraphie de la mémoire*. Seule cette disposition permettrait de complexifier son rapport au temps en provoquant une dislocation épistémologique majeure : les questions « À qui appartient l'histoire? » ou « Qui la fabrique? » ne pourraient plus être résolues par une raison autoritaire (*pater, arché*, canon, ou même analyse historique), mais devrait désormais prendre en compte de nouvelles dimensions vécues, affectives,

---

<sup>87</sup> Au Québec, le patrimoine de la danse est majoritairement traité comme un enjeu de transmission. À titre d'exemple, c'est ce à quoi se livre la Fondation Jean-Pierre Perreault avec son projet de « Boîtes chorégraphiques » (<http://espaceschoregraphiques2.com/fr/boites/>), qui vise la sauvegarde d'œuvres québécoises phares grâce à une accumulation de traces qui en forment le « parergon » et qui permettront leur reconstruction dans le futur. J'explicite sur cette notion derridienne dans mon article *De la documentation comme partition : le parergon chorégraphique* (Lavoie-Marcus, 2015). Les projets qui cherchent à questionner le patrimoine, à l'ébranler, à « remixer », à performer l'appropriation, l'oubli, la recréation à partir de traces partielles, sont en effet très rares. Notons une exception avec l'œuvre de l'artiste visuel Luis Jacob intitulée *A Dance for Those of Us Whose Hearts Have Turned to Ice* (2007), une réinterprétation queer de la célèbre pièce *Danse dans la neige* (1948) de Françoise Sullivan. Voir Bénichou (2016).

imaginaires, esthétiques, et même les pertes de mémoire et les sauts de significations, comme lui étant inextricables. Au-delà du simple regard sur le temps (histoire de l'art), envisager une chorégraphie de la mémoire permet de mettre au point une contre-méthode qui vient « dégrader » la raison canonique en rappelant que, non seulement « le temps nous regarde », mais qu'il attend de nous un certain travail, que par inversion c'est lui qui « exige ». La chorégraphie de la mémoire fabule le temps présent comme face à une accumulation dense de lignes de fuite croisées qui portent le passé et le futur : « [...] nous ne devons pas séparer ce que nous sommes capables d'imaginer de ce que nous sommes capables de nous remémorer. Se remémorer le futur et imaginer le passé : j'ai la conviction que telle est la véritable articulation du temps tel qu'il est vécu, inévitablement, dans le présent », nous livre l'écrivain mexicain Carlos Fuentes, expert du temps inversé (cité dans Hamel, 2006, p. 229).

Chorégrapheur la mémoire de la danse est, à son fondement, un travail autant poétique que politique. La graphie n'est pas autant écriture qu'elle est *réécriture*, repartage sensible pour le faire passer d'un mode de « division » à un mode d'échange, de circulation<sup>88</sup>. Didi-Huberman (2009) clarifie : « Psychologiquement parlant, il n'y a pas de désir sans travail de la mémoire, pas de futur sans reconfiguration du passé. Politiquement parlant, cela signifie qu'il n'y a pas de force révolutionnaire sans remontages des lieux généalogiques, sans ruptures et retissages des liens de filiation, sans réexpositions de toute l'histoire antérieure. » (p. 131) Au terme de l'aventure, je choisisais volontiers de parler d'une histoire « fantomale » de la danse, traversée de présences qui reviennent habiter, voire troubler le présent. Le temps fantomal a le pouvoir de ramener sur un même plan des présences dispersées, de provoquer la rencontre formelle entre une *showgirl* des années 30, une danseuse classique des années 50, un danseur contemporain mort du sida dans les années 90 et des danseurs et

---

<sup>88</sup> Voir la distinction ranciérienne entre partage comme division et partage comme mise en commun, établie au chapitre 3.

danseuses d'aujourd'hui, présent·e·s dans la pièce. Il a une fonction dilatatrice : il crée un aplatissement de l'horizon temporel où les présences, libérées de leurs attaches, sont en situation d'extrême labilité et peuvent ainsi se côtoyer, voire même créer ensemble de nouvelles œuvres, au gré de l'imaginaire du public colleur. Caractérisé par ce jeu des « revenances » (Hamel, 2006), le temps fantomal permet de s'éloigner du temps historiciste (linéaire, continu), du temps monumental (honorifique) et du temps eschatologique (tendant vers un but, lié à une idée de la perfectibilité). La « disposition » des choses, favorisée par le collage, rassemble les « revenances » sur un même plan, sans avoir à choisir entre composition et éclatement : « La dialectique du [montage] parce qu'elle donne toute sa place aux symptômes, aux contradictions non résolues, aux vitesses d'apparition et aux discontinuités, ne "dys-pose" les choses qu'à faire éprouver leur intrinsèque vocation de *désordre*. » (Didi-Huberman, 2009, p. 98) Le temps fantomal a également une fonction pragmatique, il implique de se demander « ce que les morts peuvent faire aux vivants »<sup>89</sup>, pour reprendre l'expression de Vinciane Despretz (2015), en vertu d'une agentivité qui leur est propre et qu'il s'agit de découvrir en mettant de côté notre scepticisme pour se laisser aller librement dans le mouvement et « se faire prendre ».

Dispositif parfaitement intermédial permettant d'articuler sensorialité et discursivité, le collage a été révélateur du rapport que les participant·e·s entretenaient intimement puis collectivement avec l'histoire. Ma principale observation fut que, contrairement aux réactions plutôt vives que mes collages personnels ont pu susciter dans ma communauté au Québec, les participant·e·s français·e·s ne semblaient pas outré·e·s par le détournement des images emblématiques de leur patrimoine dansé. Ils et elles se montraient plutôt amusé·e·s par les possibilités formelles du collage. Y avait-il là

---

<sup>89</sup> Expression tirée de l'ouvrage exceptionnel intitulé *Au bonheur des morts* (2015) qui établit une contre-méthode pour déjouer les discours rationnels sur le travail du deuil comme « disparition » du mort et plutôt apercevoir les manières dont les morts continuent d'exister à travers les gestes, pensées, croyances des vivants.

révélation d'une différence culturelle relative à un certain rapport à l'histoire ? En effet, il semble qu'une distance critique ait été normalisée par les artistes français·e·s vis-à-vis leur patrimoine chorégraphique. Cette attitude d'insubordination est-elle rendue possible par une tradition réflexive, en France, sur les questions du patrimoine, doublée d'un effort constant des compagnies de danse et institutions pour mettre en place des actions et des dispositifs de sauvegarde importants (archives, notations, répertoires documentaires numérisés, tradition de la reprise) afin d'y répondre<sup>90</sup>? Cette attention soutenue portée à la culture immatérielle aurait-elle suffisamment sécurisé un canon jusqu'à l'éloigner d'un péril et, ce faisant, libéré une spontanéité créatrice de la part des artistes face à celui-ci ? Étant rompus aux questions de la conservation et de la transmission des savoirs chorégraphiques, ces artistes semblent plus facilement aujourd'hui avoir le loisir de passer au crible la question de l'appropriation à travers des expérimentations qui passent par la dérobade, le détournement, voire de l'outrage. Ainsi, le geste proposé par les *Anarchives de la danse*, bien qu'il ait suscité un grand intérêt sur le plan de la forme, restait plutôt trivial sur le plan de l'affect.

M'est apparue ici et par contraste la situation québécoise : la préservation du patrimoine de la danse au Québec est une préoccupation plutôt récente. Les traces documentaires qui permettent d'accéder à ce patrimoine (archives, partitions, captations) subissent les aléas d'une conservation parfois inadéquate, faute de ressources. Dans ce contexte, il n'est pas surprenant que l'attention portée au patrimoine concerne principalement la conservation. Compagnies, institutions et regroupements ont une volonté consolidatrice qui tend à alimenter une mémoire de type

---

<sup>90</sup> Plusieurs artistes se prêtent à revisiter le patrimoine à travers des remédiations aux accents critiques ou ludiques, pour questionner les notions de droit d'auteur et les phénomènes de perte dans la documentation des arts vivants. Le Quatuor Albrecht Knust a ouvert la voie, mais de nombreux et nombreuses artistes tels Boris Charmatz, Latifa Laâbissi, Xavier Le Roy ont joué à s'approprier librement des œuvres chorégraphiques canoniques de Nijinski, Cunningham, Wigman...

honorifique. Par conséquent, le terrain n'est peut-être pas encore mûr pour l'apparition de gestes plus dissonants concernant ce patrimoine. Le temps est davantage à la sécurisation d'un canon, et à la constitution d'une histoire monumentale qui affirme son identité sur le mode du souvenir, de l'emblème, des repères, bref, de la juste reconnaissance d'une richesse créatrice qui a impulsé la création chorégraphique québécoise actuelle<sup>91</sup>. Une certaine lutte contre la fragilisation de ce patrimoine a sans contredit installé un réflexe collectif de protection, qui constitue aujourd'hui la trame de fond affective de la question patrimoniale de la danse au Québec. Ainsi, lorsque les *Anarchives de la danse* furent pour la première fois soumises au regard de certains collègues, la surprise fut parfois doublée d'un sentiment d'outrage ou d'atteinte à une nécessité de mémoire. Ce type de geste critique devait, pour ces raisons, être déployé en observant certaines précautions lors du maniement des images-affects, puisque l'objectif de l'exercice n'était pas de choquer, mais de questionner<sup>92</sup>. Les expérimentations avaient pour but de rendre lisibles les marges affectives invisibles qui l'encadrent de manière latente.

---

<sup>91</sup> L'intérêt est aussi très braqué sur la question du « corps comme archive », passionnante à maints égards, et dont la présente thèse ne peut déployer la complexité de l'argumentaire. Au Québec, les questions filiatives prennent cette théorie pour ancrage pour pouvoir suivre le filon des différentes « signatures chorégraphiques » qui ont brillé lors de l'« âge d'or » de la danse contemporaine au Québec, dans les années 80 et 90.

<sup>92</sup> À cet effet, j'ai rencontré la juriste Sophie Préfontaine, spécialiste des questions éthiques et juridiques en art contemporain. Ensemble, nous avons cartographié les droits, les limites et les risques concernant à la fois le droit d'auteur (qui, dans un contexte de danse contemporaine, sont déjà complexes puisque partagés entre artiste chorégraphe et artiste photographe) et le droit à l'image, relevant des législations fédérale et provinciale et contenant chacune des exceptions particulières relatives à l'œuvre d'art. Je désirais envisager ces droits non pas dans une perspective de les bafouer légitimement, mais plutôt de les respecter, tout en se tenant aux frontières de la légalité. Cela guidait le choix des images que j'allais utiliser, par exemple, pour créer le collage en circulation à des fins de marketing. Les corps affichés ne proviennent pas d'une époque libre de droit, mais sont partiellement reconnaissables. De plus, l'œuvre chorégraphique de laquelle ils proviennent n'est pas facilement cernable. Finalement, les photos sont suffisamment trafiquées pour que les photographes ne puissent déclarer qu'on leur a subtilisé leur œuvre (une infime portion de l'image est utilisée).

#### 4.8 Conclusion

Les *Anarchives* sont anarchiques en vertu du refus de toute pensée inaugurale (*arche*/temps historiciste) et de leur ancrage dans l'indécidabilité temporelle, ou plutôt dans une indécidabilité en perpétuelle redéfinition. Elles invertissent le passé et le futur de la danse en supposant que le passé de la danse a copié son avenir par anticipation, pour reprendre l'expression humoristique de Pierre Bayard (2009), permettant réagencements inédits, voire parfois cyborgiens des corps, annonçant l'entrée de la danse dans le régime de la science-fiction. En libérant la danse de la sentence qui l'arrime à l'ici-maintenant, elles ne nient pas qu'elle soit un art éphémère (elle l'est), mais cherchent *le lieu d'affirmation de sa durée*. Les *Anarchives* mobilisent une pensée sauvage, font feu de tout bois en représentant simultanément le passé et le présent sur un même plan en se nourrissant des « restants » de la danse, pour invoquer ici l'expression de la théoricienne Myriam Van Imschoot (2010), de ses résidus, débris d'événements. Jamais complètement apprivoisable, imprécise dans sa forme, la chorégraphie de la mémoire est la seule à pouvoir visiter l'histoire de la chorégraphie de manière sincère car elle ne fait pas l'économie, dans sa quête, de la question épistémologique complexe qui préside à sa « fabrication », dont on peut reconnaître, avec l'étude généalogique, un aspect fabulatoire. Rompant avec le paradigme dominant qui incite à contempler des figures marquantes, déplorer la perte et l'éphémère, disposer les tendances, les styles, les genres sur une ligne du temps, la chorégraphie de la mémoire *révèle et dys-pose* la complexité du lien de cet art à l'histoire plutôt que de le laisser aux prises à ces lieux communs.

## CONCLUSION

### LA CHORÉGRAPHIE AU COUTEAU SUISSE

J'écris cette conclusion au retour d'une résidence à Terre-Neuve dans le cadre de 8 DAYS (septième édition), rencontre annuelle de chorégraphes canadiens où j'ai pu à nouveau confirmer l'intuition tenace que la chorégraphie a le pouvoir de modifier la vie de celles et ceux qui s'adonnent consciencieusement à en complexifier l'énigme. Au moment de terminer cette thèse, je me trouve traversée d'une énergie sémillante. Bien plus que la fin d'une étape, cette thèse se présente à moi comme l'indice d'un bassin inépuisable d'expériences. J'espère avoir assez d'énergie et de moyens pour y plonger toujours plus en profondeur. Conclure signifie donc poursuivre.

Ni point d'orgue ni synthèse, cette conclusion perce plutôt quelques ouvertures supplémentaires concernant *la zone d'affectation politique* de la chorégraphie dont cette thèse fournit, je l'espère, de nombreux indices. Je les présente ici comme des lignes lancées à l'eau, des possibilités chargées d'écoute, d'attente et d'espoir qu'une suite s'organise. Elles sont un appel aux créations et aux collaborations futures, à la multiplication de situations dans le contexte pragmatique d'une écologie des pratiques. Aucun virage abrupte donc, plutôt l'espoir d'un prolongement des réflexions déployées dans le cadre cette recherche.

Les expériences présentées dans la thèse ont démontré la capacité de la chorégraphie, dans son mode dilaté, à sortir du monde de l'art pour affecter efficacement la pensée politique. D'où lui vient cette particularité? Restituons brièvement les traits spécifiques qui la distinguent à cet égard des autres arts et dont cette thèse témoigne : le rapport

dialectique qu'elle entretient historiquement avec son « double » en creux (la danse); son travail simultané sur les actes et les pensées qui l'extrait des continuums « production-consommation » et « composition-contemplation », lesquels permettent de désesthétiser ou du moins de défétichiser le mouvement; son rapport complexe à la méthode (à rebours d'elle-même, donc sans méthodologie); sa capacité à amplifier les singularités plutôt que de les aplanir et son mode scripturaire qui la rend apte à réécrire-réorganiser les relations en déjouant la « partition » normative des rôles pour amorcer un repartage. Démarche d'humilité radicale, la chorégraphie en son mode dilaté est une méthode tournée vers ces *autres* dont elle reconnaît la singularité. Elle opère, comme nous l'avons vu, en contre-méthode, travaillant par la négative, résistant à devenir un dispositif qui capturerait cet autre dans le rapprochement.

Les méditations supplémentaires que je propose ici examinent la possibilité d'une dilatation du champ chorégraphique dans une zone d'affectation politique toujours plus large, en inspirant d'autres domaines de recherche ou d'intervention, soit par frottement, contamination ou agencement affinitaire libre. J'anticipe ainsi son croisement avec des théories issues d'autres champs d'intervention, notamment celui de la pédagogie radicale et de la pensée post-anarchiste. Je réfléchis plus généralement sur ma place comme chercheuse universitaire formée en philosophie et j'examine d'un peu plus près la manière dont cette discipline est entrée en contact avec la danse et la chorégraphie. Je souligne au passage certains effets délétères de cette union, destinée, à mon sens, à une reconquête mutuelle. En guise de dénouement, j'en appelle à un approfondissement de l'épistémologie féministe, déjà omniprésente dans cette thèse, pour appuyer la pensée et la pratique chorégraphique dilatées, et vice versa. J'y vois la possibilité d'un militantisme joyeux qui replace au centre de l'agir les notions d'affinité, de convivialité, d'horizontalité. J'exprime mon espoir que la chorégraphie et la pensée féministe puissent travailler ensemble à défaire les rigidités (des normes,

de la critique, des idéologies) et à résister aux endiguements (du capital, du sens, de la pensée dominante, de la valeur).

### La connaissance comme trajectoire

En prenant le parti des pratiques — de leur renouvellement ou multiplication furieuse —, la thèse réaffirme la nécessité de ce que je nommerais une « pragmatique des situations » dans son dialogue avec l'épistémologie. Les mises à l'épreuve ne s'offrent pas comme réponses ni comme preuves, mais comme des moments activant un potentiel transformateur, modifiant la manière de connaître le monde. C'est dans ses renflements, dans l'extension de son centre vers sa périphérie, que la chorégraphie agit en donnant un surplus d'existence à des réalités considérées par défaut comme *ad hoc*, complémentaires à la vie humaine et à sa conscience totipotente. La conscience humaniste, dont l'attention est tournée sur sa propre force, traite spontanément et sans s'en apercevoir les modes d'existence comme des objets de sa connaissance et leur octroie des qualités de vies amoindries (les malades), de phénomènes irrationnels (les morts), de vies inertes (les objets), d'existences subordonnées (les animaux). À ces effets délétères de la tradition philosophique occidentale et de sa conscience impérieuse la chorégraphie a un pouvoir réarmant; celui de répondre en affirmant l'agentivité de ces existences *en vertu* de leur altérité profonde et de leur intelligence propre. Elles deviennent agissantes, provoquent une mise en route, entament le *trajet* menant à leur connaissance qui est leur connaissance même. En marge de la « vérité comme correspondance » (entre le fait et sa représentation), ces existences appellent à l'organisation d'une vérité comme trajectoire. Le pragmatisme à l'œuvre dans le travail chorégraphique parie sur l'idée que « la connaissance est prise dans la même trajectoire que ce qui est connu » (Latour, 2007.p.23). Ceci suppose l'absence de fusion, de capture, et ancre la connaissance dans un travail du respect de l'autonomie des

existences. Entrer dans le spectre politique de la chorégraphie, c'est d'abord et avant tout formuler un signalement : que ces existences sont toujours des formes d'intelligences singulières. Par incidence, le travail consiste à fonder *avec elles* une épistémologie complexe où le rapprochement ne mène pas à une capture, où le frottement ne provoque pas de combustion, mais où se construisent sans cesse les bases d'une démarche d'humilité radicale. Les pratiques sélectionnées dans cette thèse ne sont pas des points d'aboutissement ni des preuves de l'efficacité de ce dégagement philosophique. Elles sont plutôt des indices d'une intrigue dont l'efficacité est bien plus vaste : vers quels *autres* la chorégraphie peut-elle emprunter le trajet de la connaissance? Pourquoi ne pas répondre spéculativement... astres, minéraux, bactéries, moteurs, fantômes et vies des arrières-mondes (champignons, pétrole), mais aussi seuils de la vie humaine et sociale, luttes, identités, mouvements, pourtours de la vie (ses débuts, ses fins, ses tranches franches)? Ne se limitant pas à la politique des représentations qui, nous l'avons vu, pointe souvent l'index vers l'intelligence de celui qui représente, le spectre politique de la chorégraphie dilatée réside dans une pragmatique de la reconnaissance de ces autres *en tant qu'ils sont a priori insoumis et capables*.

### Ressac de la critique

La question de la « critique » s'est imposée comme concept incontournable dès l'amorce de mes recherches. L'observation du potentiel politique de la chorégraphie me semblait résider dans sa capacité à trancher dans le continuum du conflit entre la philosophie critique (École de Francfort, sociologie matérialiste, marxisme et néo-marxismes) et la « critique de la critique » (Latour et autres). Devant l'enfoncement de cette dialectique prenant plutôt des allures d'*ouroboros*, je l'espérais dessinant une lucarne, une voie alternative. Mais cette velléité est vite apparue comme une mise au

pas de la chorégraphie à la cadence imposante de la tradition philosophique. Influencée par la pratique chorégraphique elle-même, qui avance par voie d'opacification, de négativité assumée, j'ai tenté, dans cette réflexion théorique, de mettre la question de la critique momentanément hors-jeu de manière délibérée afin de *contourner ce qui fait figure d'incontournable*. Plutôt que de faire de la critique un vaisseau conceptuel tractant mes réflexions, j'ai voulu laisser sa rumeur venir me hanter, épier sa capacité à forcer son chemin jusqu'à moi. À mon grand étonnement, elle ne s'est glissée que furtivement dans mes recherches, loin d'avoir le magnétisme que je lui conférais d'emblée.

Bien sûr, la chorégraphie n'est pas « a-critique »; cela en ferait une activité contemplative et rassurante. Au terme de cette thèse, j'avancerai ce constat général : la zone de résistance politique que la chorégraphie aménage en se dotant d'une pensée examinatrice aux vertus critiques est la manifestation indirecte d'une *intention dilatatrice* qui lui préside et qui a comme objectif d'*empêcher la réduction et la simplification de l'univers cinétique que met en marche la modernité capitaliste dans des réflexes d'anthropocentrisme, d'automatisme, de validisme*. La dilatation s'oppose à l'endiguement du capital, entendu que celui-ci relève d'un *mécanisme de mouvement* (de valeur, de force, d'énergie). Ce « capital cinétique », comme le nomme le philosophe allemand Peter Sloterdijk, « met en marche des flux de biens, il fait traverser les mers aux flottes, il met en mouvement des escaliers roulants, il fait changer les atmosphères, il fait disparaître les faunes [...] » (2000, p. 29) Toujours selon Sloterdijk, le progrès est le signalement d'une incapacité au désenvoûtement. Le progrès est un « concept de mouvement dans lequel la conscience de soi éthico-cinétique des temps modernes tout à la fois s'exprime le plus bruyamment et se voile le plus hermétiquement. » (p. 33) On retrouve des formulations analogues chez les pragmatistes spéculatifs contemporains, comme chez Didier Debaïse (2005), pour qui « il s'agit de définir le capitalisme comme un système sorcier, non pas au sens d'une

métaphore générale, mais au sens littéral du terme : système d'envoûtement, de capture, d'emprise. » (p. 97) Ou encore chez Isabelle Stengers qui, dans les mots de Debaise, « s'attache à la question posée par un système sorcier : “ Quand sommes-nous agis? ”, trouvant dans cette question l'élément central d'une pragmatique des forces sociales ». En recâblant notre lien au mouvement, les pratiques chorégraphiques étudiées n'encouragent pas naïvement à « freiner » l'accélération (à l'image du *slow food*). Disons plutôt qu'elles encodent le mouvement pour le redécouvrir. Elles le recouvrent, l'opacifient, non pas dans un hermétisme mais pour en favoriser le décryptage actif. Les pratiques chorégraphiques étudient le mouvement non pas dans l'objectif direct de le désentraver — ce qui rabattrait l'éthique à une fonction de l'autonomie, couplant bêtement *mouvement libre* et *homme libre* et alimentant ce « progrès » décrit plus haut —, mais pour retrouver sa complexité fondamentale qui le rend saisissable par esquisses, par éclairages momentanés, par redécouvertes. Nous avons vu un exemple formidable de cette opération chez les penseur·seuse·s-danseur·seuse·s de Dingdingdong. Ces pratiques sont des démarches d'humilité qui invitent à tourner l'attention vers l'hétérogénéité du mouvement du monde pour essayer d'en saisir, du bout des doigts, une infime part d'intelligible.

La seconde considération concernant la critique, devenue manifeste en fin de parcours, concerne la question des catégories relatives aux dynamiques du pouvoir. Elle résiste au présupposé, cher à la pensée critique (qu'on peut retrouver du marxisme à l'anarchisme), que cette catégorisation (des classes, des rôles, des flux) est nécessaire pour pouvoir agir sur elle, la reverser. La thèse, dans son champ d'intervention, est hésitante devant cette fonction traditionnelle de la critique. Elle ne vise ni le renversement d'une catégorie mineure sur une catégorie majeure, ni une victoire des incapables sur les capables, ni encore une victoire des danseurs et danseuses *contre* les chorégraphes. Si mon objectif est atteint, j'ose espérer que la thèse fournit des arguments à l'encontre des opérations de classification qui, par voie d'accélération ou

par désir d'établir une critique « performante », rangent la danse du côté de la transformation intime et la chorégraphie du côté du dispositif de capture. Cette classification favoriserait, à terme, la représentation libératrice de la danse et la fonction hégémonique de cette chorégraphie. L'épistémologie complexe désamalgame cette binarité conceptuelle qui essentialise l'opposition intériorité/extériorité et autonomie/pouvoir.

Pour clore sur le sujet de la critique, j'avancerai que la posture post-critique de la chorégraphie rejoint le courant dit « post-anarchiste », qui, sans être en rupture nette avec la tradition anarchiste ni cherchant à lui faire entrave, s'adonne plutôt à l'informer de l'intérieur par la pensée post-structuraliste (Ibañez, 2014)<sup>93</sup>. Le post-anarchisme récupère de la pensée post-structuraliste la reconnaissance de la cocréation du sujet avec son environnement au fil d'une multitude d'interactions, ainsi que l'observation pénétrante des dynamiques du pouvoir jusque dans les relations les plus infimes où elles laissent leur marque. Le post-structuralisme rappelle également que l'autonomie du sujet ne peut être recherchée directement ni être extraite des actes et des interactions. Approcher l'autonomie comme un point d'arrivée de l'affranchissement prêterait également le flanc à des opérations de « sauvetage » du sujet opprimé par des autorités émancipatoires potentiellement idéologisantes. Le courant du post-anarchisme suppose quant à lui que le sujet ne préexiste pas aux interactions et à ses modes d'affirmation; il ne peut donc pas être « retrouvé » après avoir été « réchappé » des affres du système. Ibañez nous en avise : « en contrecarrant l'effet des dispositifs de domination, on ne fera jamais émerger un sujet constitutivement autonome qui, libéré de ce qui l'a opprimé, retrouverait son authentique moi, car celui-ci n'existe tout simplement pas. » (p. 74)

---

<sup>93</sup> Dans cette section de son livre *Anarchisme en mouvement*, le militant et théoricien Thomas Ibañez retrace l'origine du terme et ses circonvolutions. On y découvre ses principales têtes pensantes. Le post-anarchisme est nommé pour la première fois par Hakim Bay (1987). Il a été ensuite relayé, théorisé et problématisé par Todd May (1994), Andrew Koch (1993), et par celui qui est devenu son principal

À la lumière de ces considérations, il n'est pas imprudent d'ouvrir sur une généralisation concernant le lien entre chorégraphie et pensée critique. Plusieurs pratiques chorégraphiques ont la capacité non seulement de plonger la discipline dans une auto-critique en guettant ses dérives autoritaires (qu'elles soient douloureusement asservissantes ou naïvement « émancipatrices »), mais de soutenir indirectement la pensée anarchiste dans son mouvement d'auto-critique. Jason Adams (2003) rappelle les bases du post-anarchisme : « il s'agit d'un terme profondément " négatif " qui renvoie à un large et hétérogène éventail de théories anarchistes ou " anarchisantes " qui ne trouvent pas leur place dans les courants excessivement doctrinaires de la plupart des anarchismes classiques. » (cité par Ibañez, p. 67) Une éventuelle convergence entre chorégraphes et penseuses et penseurs post-anarchistes (Ibañez, Newman, Adams et d'autres) semble prometteuse pour les deux champs; on ne peut que souhaiter qu'une telle association créative et interdisciplinaire se réalise. Mais faudrait-il pour cela avancer la nécessité d'une post-chorégraphie, en réponse à l'annonce d'une « révolution » du chorégraphique (voir introduction)? Le filon semble stimulant, si on y voit la possibilité d'emboîter le pas au mouvement furieux que Saul Newman reconnaît au post-anarchisme : « Il ne s'agit pas de substituer l'anarchisme par le post-anarchisme, mais de repenser l'anarchisme à la lumière du post-structuralisme. Le préfixe " post " ne signifie pas " après " ou " au-delà ", mais un travail aux limites de la conceptualisation anarchiste dont le but est de la radicaliser, la réviser, la renouveler. » (Newman, 2010, cité dans Ibañez, p. 69) La thèse rend compte de ce seuil où la chorégraphie dilatée se retrouve, informée par les courants post-critique et post-conceptuel<sup>94</sup>.

---

théoricien, Saul Newman (2001). En 2003, Jason Adams crée une plateforme en ligne intitulée Postanarchism pour assurer une veille et un débat permanent sur ce courant de pensée. Voir Ibañez, « Qu'est-ce que le post-anarchisme? » (2014, p. 65-79)

<sup>94</sup> Notons par ailleurs que les dernières années ont vu l'avènement d'une proposition théorique dite de la « post-danse », qui a été l'objet d'une conférence internationale tenue à Stockholm en 2015. Le livre intitulé *Post-Dance* (2017) issu de cette rencontre rassemble les propositions de quelques sommités de la théorie de la danse tels André Lepecki, Jonathan Burrows, Bojana Cvejič, Mårten Spångberg. On y trouve un travail actif de la négativité qui se garde des dérives nihilistes associées à la non-danse (voir

## Leçon de pédagogie radicale

La critique souvent adressée au post-anarchisme, stipulant que ce courant aurait dilué l'efficacité des actes dans un discours omniscient et pointu réservé à la classe universitaire, pourrait bien trouver dans la pratique chorégraphique des clés pour quitter sa niche et armer sa pensée. Avec les *Anarchives de la danse*, je cherchais à rendre le potentiel de la chorégraphie accessible à l'intelligence et aux gestes de toutes et tous. J'extrapolerai ici sur une curiosité nouvelle que les *Anarchives* ont suscitée, relativement à la question de la pédagogie. Sans être très familière avec ce champ de recherche, j'ai l'intuition qu'une approche dite de *pédagogie radicale*<sup>95</sup> offrirait un cadre d'évolution probant à la chorégraphie en son mode dilaté. Cette intuition procède des observations issues de ma recherche-crédation : la complémentarité de l'ignorance et de l'intelligence comme points d'amorce de la connaissance; la conception partielle de tout savoir; l'objectivité des capacités générales issues de l'expérience et finalement, l'intégration des affects dans la constitution du savoir.

Informée par les leçons du pragmatisme, la chorégraphie se prête à une expérimentation constante des apprentissages; on y teste, essaie, échoue, met à l'épreuve, on y « joue à la connaissance » pour en ressentir les modes d'acquisition autant que les seuils. En des termes relevant de la théorie de la connaissance, la thèse démontre la manière dont la chorégraphie fortifie le *savoir comment* (processuel) au moyen d'une mise hors-jeu

---

chapitre 2). Spångberg énonce le projet coextensif de la chorégraphie comme pratique étendue et la post-dance : « *A new tendency is to split the two notions Dance and Choreography. This helps the thinking process a lot. The expanded notion of choreography is a great tool for artists to use. Post-dance explains this in one word. It marks a belonging to a longer tradition.* » (2017, p. 15) Il y propose entre autres de considérer la chorégraphie comme un « savoir », plutôt qu'une manière de « faire des danses » (p. 349-393). Puisque ce livre me parvient en toute fin de parcours et participe d'une hyperactualité de la discipline, je devrai m'y attarder au-delà de cette thèse.

<sup>95</sup> La pédagogie radicale n'est pas un mouvement délimité et ne comprend pas un corpus clair. Il rassemble des écrits sur la pédagogie critique et post-critique, et sur la pédagogie féministe.

performée du *savoir que* (prédicatif) (Fantl, 2009). Le mode dilaté de la chorégraphie résiste à mettre en opposition nette les opérations *know how/know that* et propose plutôt un recalibrage. D'une part, elle érige en objectivités les connaissances issues du savoir processuel et, d'autre part, rappelle l'aspect éphémère du savoir prédicatif (on peut toujours oublier les faits). Cette manœuvre anti-intellectualiste radicale<sup>96</sup> favorise effectivement la reconnaissance des savoir-faire non prédicatifs dont le corps est à la fois dépositaire et activateur. Face au projet moderne qui a dévalorisé les savoirs processuels (artisanat, charpenterie, jardinage ou autres) au profit des savoirs prédicatifs chers à la classe technocratique et destinés à son maintien, la chorégraphie aménage des pistes pour la reconquête de savoirs situés (*situated knowledges*) (Haraway, 1988), savoirs qui viennent « de quelque part » (langue, culture, territoire) et sont dénuées de toute volonté universalisante. Loin de formuler une aspiration romantique au retour des savoirs perdus, la chorégraphie cherche plutôt à approfondir une intrigue : dans un monde de plus en plus soumis à une économie du savoir dématérialisé (Crawford, 2010), quelle est l'importance de se tourner vers les savoirs situés? Par l'intermédiaire d'expérimentations variées, elle se porte à la démonstration en acte de la *capacité d'agir* que ces savoirs véhiculent. Ne pouvant être extraits des relations qui le soutiennent et en assurent la transmission, ces savoirs sont soumis à une responsabilité collective et se manifestent transindividuellement, dans un « corps à corps » effectif. Ils sont donc pris dans le tissu collectif *autant que* dans les corps individuels, et renvoient à l'idée d'une *liberté liée* plutôt qu'à une autonomie déliée<sup>97</sup>.

---

<sup>96</sup> Le lien avec l'anti-intellectualisme radical issu de la théorie de la connaissance serait en effet à approfondir. Voir Hetherington (2006, p. 71-94).

<sup>97</sup> Au chapitre de la pédagogie, la chorégraphie a également, je crois, le pouvoir de résister à la transformation des capacités en « compétences transversales », préconisées par certain·e·s psychologues cognitivistes et pédagogues. Celles-ci sont abstraites de tout contexte (ex : remplacer l'histoire par la « faculté de se situer dans le temps ») et ont, à terme, un pouvoir discriminatoire : n'ayant pas bien acquis les faits, un·e étudiant·e se trouvera acculé·e à une incapacité plus grave, non pas celle de ne pas retenir les faits, mais celle de ne pouvoir se « situer dans le temps », donc souffrant d'un manque d'intelligence. Comme le dit Marcelle Stroobants : « Prétendre former une compétence abstraite de la situation qui l'a fait naître est une entreprise non seulement pédagogiquement inefficace mais surtout hautement

Les pratiques chorégraphiques sélectionnées dans cette thèse s'emploient à démontrer que la connaissance est prise dans une trajectoire *entre* les individus. La capacité d'agir, ou plutôt sa nécessité, est enchâssée dans la manifestation d'une intelligence collective (Trotzmer, Juteau, Dingdingdong, *Autour de la table*). Les pratiques présentées dans la thèse *présupposent* que nous possédons l'intelligence capable d'activer les objets/gestes/procédés requis par les dispositifs divers (partitions, tâches, expérimentations). Nous pouvons travailler collectivement à l'émergence d'une connaissance objective qui ne s'impose pas comme acquisition de faits (savoir que), mais comme réelle capacité d'agir, laquelle n'est pas une compétence abstraite de cette acquisition première.

### Philosopher sans allégeance

Je souhaite ici parachever la réflexion amorcée en introduction de cette thèse en ce qui concerne mon parcours comme chercheuse issue de la philosophie. Au fil de mes recherches, j'ai pu observer les manœuvres de certain·e·s philosophes au sujet du système de pensée qui serait « le plus adapté » pour fournir à la danse et à la chorégraphie les outils conceptuels dont elles ont besoin pour « bien » se penser<sup>98</sup>. Ce

---

discriminante. » (Stoobants citée par Stengers et Desprets, 2011, p. 172) Il faut retrouver, selon elle, le lieu où « l'apprentissage se situe entre un *don* (talent individuel) et une *dot* (construction sociale, forme d'habitus reçu et intériorisé. » (p. 173) Elle ajoute : « Ce n'est qu'au terme de chaque épisode de l'expérience que les termes de cette rencontre apparaissent séparément, savoirs informels et formels, individus substantiels et formes sociales, matières et méthodes. » (p. 173)

<sup>98</sup> Il n'est pas étonnant de voir la prose spéculative d'un Badiou ou plusieurs textes de l'ouvrage analytique *La philosophie de la danse* ne faire aucun ou très peu de cas des pratiques contemporaines. Haraway nommerait cette posture « *seeing everything from nowhere* » (tout voir de nulle part) et y opposerait sa théorie des savoirs situés. Le présupposé à peine dissimulé à la base de ces philosophies « dégagées » est que la danse et la chorégraphie ont besoin du recours à l'externalité du discours philosophique pour prendre place dans l'aventure de la pensée, comme si, par elles-mêmes, elles n'étaient pas aptes à la constitution d'une pensée abstraite, de par leur absorption dans les gestes et dans une pensée non discursive.

messianisme léger fait parfois, de manière surprenante, l'économie d'une question adressée directement aux intéressées. Ceci n'est pas sans rappeler les traits autoritaires illustrés de l'étude généalogique de la chorégraphie. Quelques philosophes titillé·e·s par les occasions de venir « penser la danse » n'ont pas de scrupules à s'arroger le rôle classique du chorégraphe dans l'*ouverture du chemin* menant à l'émancipation des danseurs et des danseuses.

Un exemple s'impose. Dans leur livre intitulé *Philosophie de la danse* (2010), les théoricien·ne·s Julia Beauquel et Roger Pouivet déplorent que la formule « la danse est une pensée incorporée », très à la mode présentement il faut le dire, ait semé la philosophie à tout vent dans les studios de danse, invalidant la véritable pensée philosophique à force de l'invoquer à tort ou à raison. Selon les auteur·e·s, il faut redresser la raison philosophique (p. 13-29). Elle doit retrouver ses forces dans une séparation de son objet et dans l'observation systématique de cet objet afin de retrouver la finesse de l'abstraction, loin de l'ordre des actes et du registre de l'expérience directe. Je m'entends avec les auteur·e·s pour dire qu'il ne s'agit pas de réconcilier avec trop d'empressement l'ordre des actes avec celui de la pensée. Cependant, si « le problème est alors de tenir l'irréconciliation » des mots et des actes, comme le dit le philosophe Bernard Aspe (2011), je ne crois pas que cette mise à distance soit nécessairement le défi propre aux philosophes. Encore moins que la réponse soit à trouver du côté d'une métaphysique analytique qui rejette la singularité des pratiques et des actes pour préférer l'élévation abstraite par voie d'expériences de pensée. Il me semble également farfelu de croire que la philosophie puisse craindre un ramollissement de sa rigueur en passant la porte des studios de danse<sup>99</sup>. Au contraire, ces frottements maladroits me

---

<sup>99</sup> Le présupposé à peine dissimulé à la base de ces philosophies « dégagées » est que la danse et la chorégraphie ont besoin du recours à l'externalité du discours philosophique pour prendre place dans l'aventure de la pensée, comme si, par elles-mêmes, elles n'étaient pas aptes à la constitution d'une pensée abstraite, de par leur absorption dans les gestes et dans une pensée non-discursive. Haraway nommerait cette posture « tout voir de nulle part » (*seeing everything from nowhere*) et y opposerait sa théorie des savoirs situés.

semblent nécessaires pour rappeler à la philosophie institutionnelle les limites de son emprise sur le monde de l'abstraction<sup>100</sup>.

D'une même manière, résister à combler trop vite l'écart entre l'acte chorégraphique et la pensée signifie tout autre chose que de chercher une pensée structurante et universelle située dans l'abstraction. En prenant le parti des actes des artistes (gestes, paroles ou pratiques), maintenir l'écart actif signifie, à mon sens, d'observer comment la chorégraphie se singularise, comment elle transforme sa propre pensée et comment elle infléchit *la* pensée. Bien que cette dernière question semble *a fortiori* philosophique, elle ne l'est que si l'on admet que la philosophie est l'instance ultime qui soumet la pensée à une évaluation de sa propre performance. Or, il n'est pas à rejeter qu'une réflexion sur la chorégraphie puisse faire infléchir la pensée sans que cette pensée soit *a priori* une pensée *proprement* philosophique, c'est-à-dire déterminée par tel ou tel système, école, repères, courant. Les pratiques chorégraphiques convoquées dans cette thèse ont témoigné, je l'espère, de cette *pensée du chorégraphique* qui peut s'emparer des plus divers modes ou système de pensée tout en refusant de prêter allégeance à l'un d'entre eux ou de travailler à son service. Sans formuler une exhortation, j'aimerais inviter la philosophie de l'art à répondre à une requête du même type que celle formulée par la philosophe Isabelle Stengers à l'égard des sciences humaines : « Je crois que les sciences humaines gagneraient en légitimité si elles cherchaient moins à prouver et davantage à explorer des situations nouvelles » (Stengers, 2013). *D'abord* se jeter dans l'expérience, aller à la rencontre de l'autre à partir d'une intuition ou d'une question ouverte « et si... », sans chercher à *valider* une hypothèse, pour *ensuite* tirer parti du déplacement provoqué par la

---

<sup>100</sup> Si on peut comprendre que la danse ait été en mal d'éléments discursifs pour affirmer sa place dans l'histoire de l'art et se sortir de sa subordination aux autres arts, on peut se demander à quel moment elle aurait souhaité que ces discours se referment dans *une* philosophie, une pensée unanime.

situation, en observer les effets, suivre la piste de la transformation, telle est la leçon du pragmatisme spéculatif. Le *Pillow Training* de Loïc Touzé nous en a fourni un bel exemple. « Et si tous les objets du monde pouvaient nous faire entrer dans une danse ? » était déjà une question suffisante pour empoigner n'importe quel objet, comme un oreiller, puis, en développant une pratique avec cet objet, constater et ressentir les modifications sensibles dans le corps que cette situation amène. Il faut pouvoir admettre que cette *façon de faire* est une *façon de penser* et une *façon de penser la pensée* qui ne requiert pas *a priori* l'institution philosophique! Bref, l'horizon est prodigieux. L'épistémologie de la chorégraphie en son mode dilaté s'articule autour d'une confiance immense dans une pensée immanentiste où les philosophes ne sont pas discrédité·e·s, mais sont plutôt invité·e·s à *prendre part*, à rester connecté·e·s aux matières d'inquiétude des artistes et de l'art en train de se faire. Le savoir est soudé à l'espoir d'un rapprochement, à la manière qu'ont pu l'imaginer l'équipe de Dingdingdong.

#### Vers une épistémologie féministe de la chorégraphie

En guise de dénouement, je désire souligner l'immense apport de la pensée féministe dans l'avancement de mes recherches doctorales et appeler à un approfondissement d'une épistémologie de la chorégraphie nourrie par ses théories en émergence. Rétroactivement, il m'apparaît évident que la question des savoirs situés (Haraway) et des savoirs processuels (Fantl), de l'articulation savoir-espoir (Stengers) ou la question d'une méthode instruite par les énigmes (Despret) puisent toutes à la source de l'épistémologie féministe<sup>101</sup>. Ma propre pensée, qui entremêle des préoccupations

---

<sup>101</sup> La suite d'une recherche reliant la chorégraphie, l'épistémologie et le féminisme serait à investiguer, à mon avis, du côté des recherches sur la diffraction menées par la philosophe physicienne Karen Barad (2014). Spécialiste de la physique quantique, cette philosophe affirmée mène une réflexion

d'ordre généalogique et génétique (voir introduction) se situe en marge de tout travail qui viserait à fixer les significations. En se concentrant sur le pouvoir transformateur de la pratique, ma pensée vise plutôt à remettre le « pouvoir » entre les mains de celles et ceux qui y prennent part. Le pragmatisme est une posture politique.

L'épistémologie féministe a pour prémisse que l'acte de penser ne doit pas présupposer de la définition des termes qu'il pense, et qu'ainsi, penser revient à « laisser libre champ aux multiples traductions possibles. » (Stengers et Despret, 2011, p. 97) Lorsque Vinciane Despret et Isabelle Stengers se sont posé la question « Que font les femmes à la pensée? », elles ont avancé sans définition :

Nous n'expliquions pas ce que nous voulions. Nous ne nous prononçons pas sur ce que signifie penser. Ni sur ce que signifie « femme » d'ailleurs. Le terme « faire », quant à lui, comme en témoigne dans le premier dictionnaire venu la multiplicité de ses significations, ressemble au paradigmatique canif suisse, on en « fait » ce qu'on veut, selon l'usage requis. La manière de répondre à la question devait traduire la façon dont chacune la construisait, se l'approprierait, voire dont chacune résisterait à certaines de ses traductions possibles; faire proliférer les versions comme art de reconstruire le problème autrement, de susciter les écarts par rapport à la manière dont il est posé. Il ne s'agissait pas d'une « enquête » mais d'une tentative de susciter ce que nous avons déjà expérimenté : cette

---

ouverte sur le « *spacetime-matterings* » (espacetempsmatérialisation), la matérialisation aux *patterns* perpétuellement renouvelés de la matière qui condense l'infinité dans un présent dense et directionnellement imprévisible. « *Matter itself is diffracted, dispersed, threaded through with materializing and sedimented effects of iterative reconfigurings of spacetime-mattering, traces of what might yet (have) happen(ed). Matter is a sedimented intra-acting, an open field. Sedimenting does not entail closure. (Mountain ranges in their liveliness attest to this fact.)* » (p.168) L'épistémologie féministe enjoint à une pensée de la non-séparation, de la non-dualité où le soi ne se doit plus de construire l'autre dans sa négativité pour maintenir son hégémonie. Le phénomène optique de la diffraction résorbe les dichotomies alors que « la lumière apparaît dans la noirceur dans la lumière en son centre » (« *light appears within the darkness within the light within* ») (p.170). Tant que nous ne pourrions nous concevoir comme étant effectivement « mues par le soleil, retournées par les sols et le vent », dispersées dans l'espace-temps, nous maintiendrons la chorégraphie dans un espace qui divise. La proposition féministe quant à elle récuse la division de la chorégraphie et de la danse, mais célèbre une chorégraphie qui danse le mouvement du monde qui se réécrit sans cesse en dansant.

induction qui fait que l'on se laisse recruter par un problème qui n'existe pas encore. (p. 97)

Qu'il soit infiniment possible de se laisser « recruter par un problème qui n'existe pas encore » est la leçon principale que l'épistémologie féministe m'a offerte de sa main généreuse. La qualité réceptive d'une telle proposition charge le savoir d'un espoir que la chorégraphie sera toujours là pour qu'on en « fasse ce qu'on veut, selon l'usage requis », qu'elle embrassera de plus en plus sa qualité de pratique insubordonnée et *insubordonnante*.

Les derniers mots de cette thèse jaillissent de la source magique que sont les discussions banales entre chorégraphes lorsque le temps s'épaissit dans les studios et que les esprits s'embrument d'avoir trop travaillé à retourner la matière :

*Denise : This is not happening at the closing party. Its happening now. We started yesterday, actually.*

*Anna : There has definitely been a shift.*

*Laughing*<sup>102</sup>.

---

<sup>102</sup> Extrait d'une conversation rapportée par Marie Claire Forté (2014, p. 66). Il s'agit ici de noms de substitution.

ANNEXE A  
IMAGES ET PHOTOGRAPHIES

Figure 1.



Figure 2.

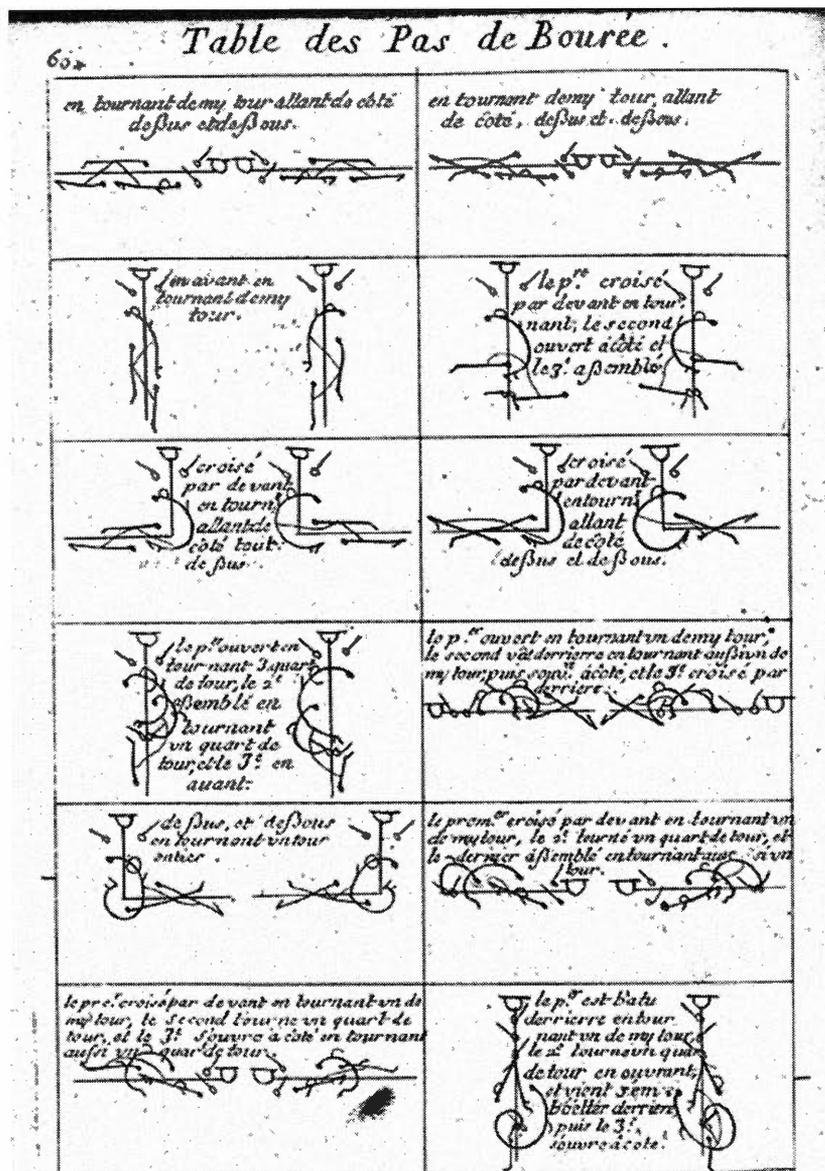


Figure 3.

The moving form has components, namely beginning, middle, ending, which again each have their own basic-form.

Very many (but even so only a finite number) of mixed-forms are possible.

The form is characterized

- a) In the flux (degree-of-lability) by its kinetic-mixture,
- b) In the force (degree-of-tension) by its dynamic-mixture,
- c) In the time (degree-of-speed) by its rhythmic-mixture,
- d) In space (degree-of-size) by its metric content [11]

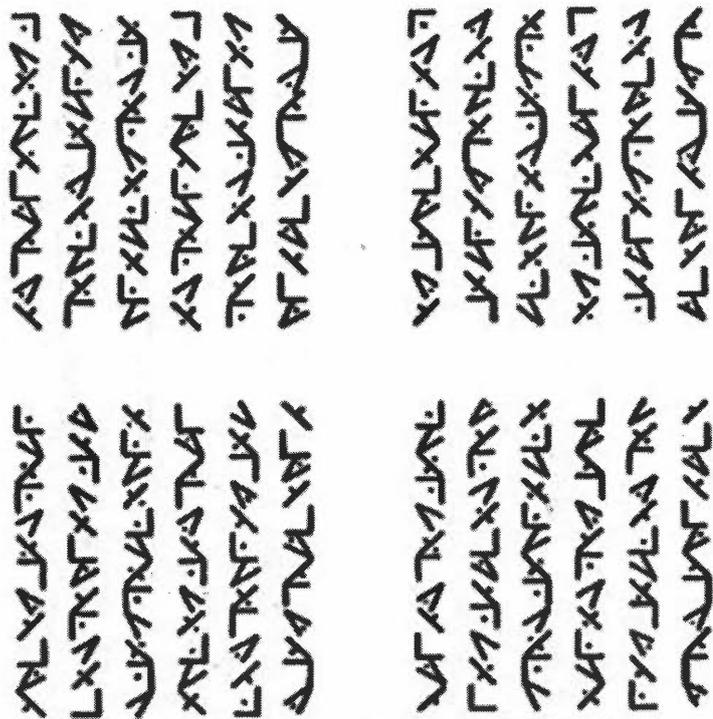
How many form-components join themselves together? Theoretically one can distinguish between single-striving and multi-striving movements,

two-strivings,  
 three-strivings,  
 four-strivings,  
 five-, six-, and twelve-strivings

[2011 Laban-analyses.org]

Figure 4.

Original notation  
 (Laban 1926, *Choreographie*, pg. 51)



Aus Haupttrichtungen kombinierte Skalen in vier Schrägen über zwölf Richtungen

Figure 5.

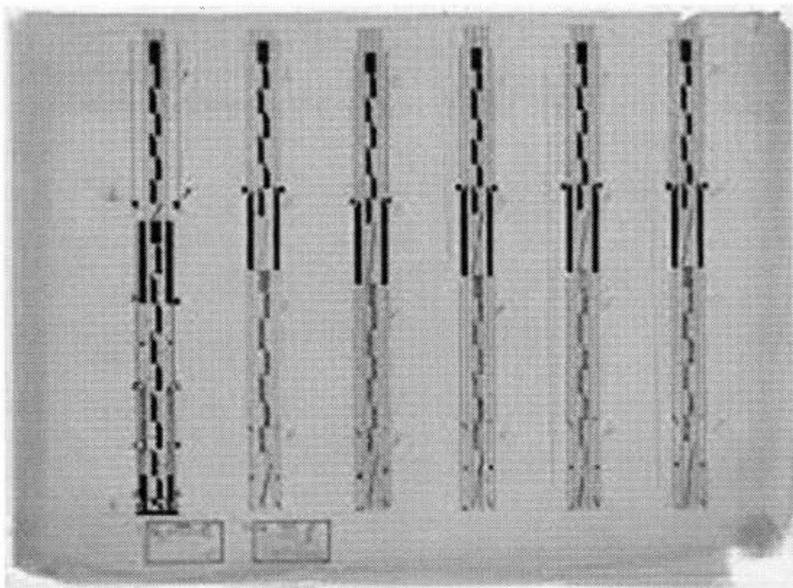


Figure 6.

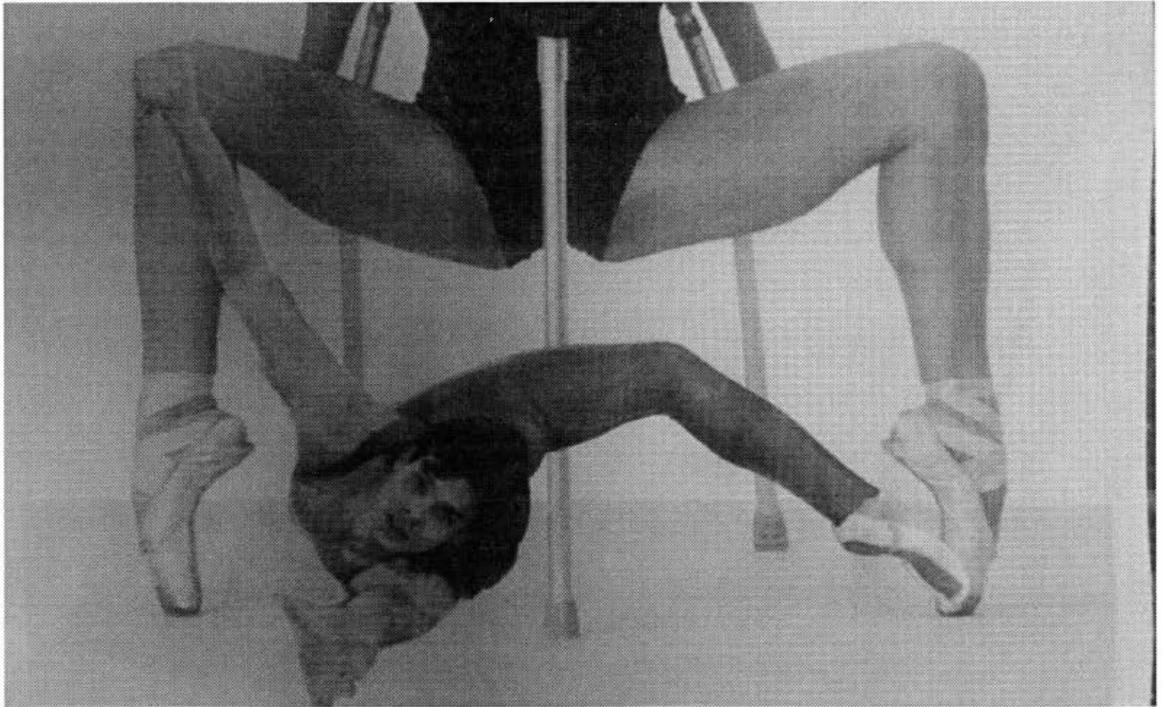


Figure 7.



Figure 8.



Figure 9.



Figure 10.



Figure 11.

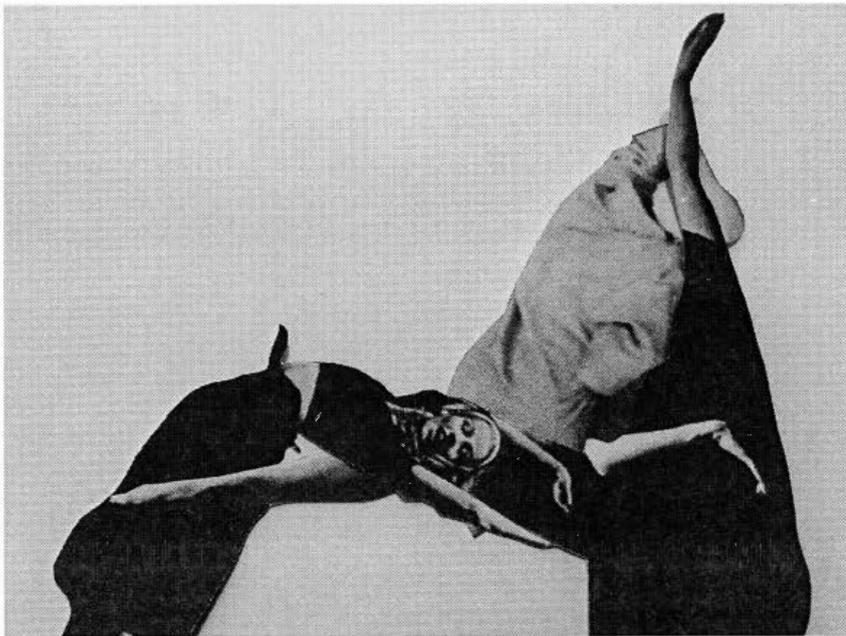


Figure 12.

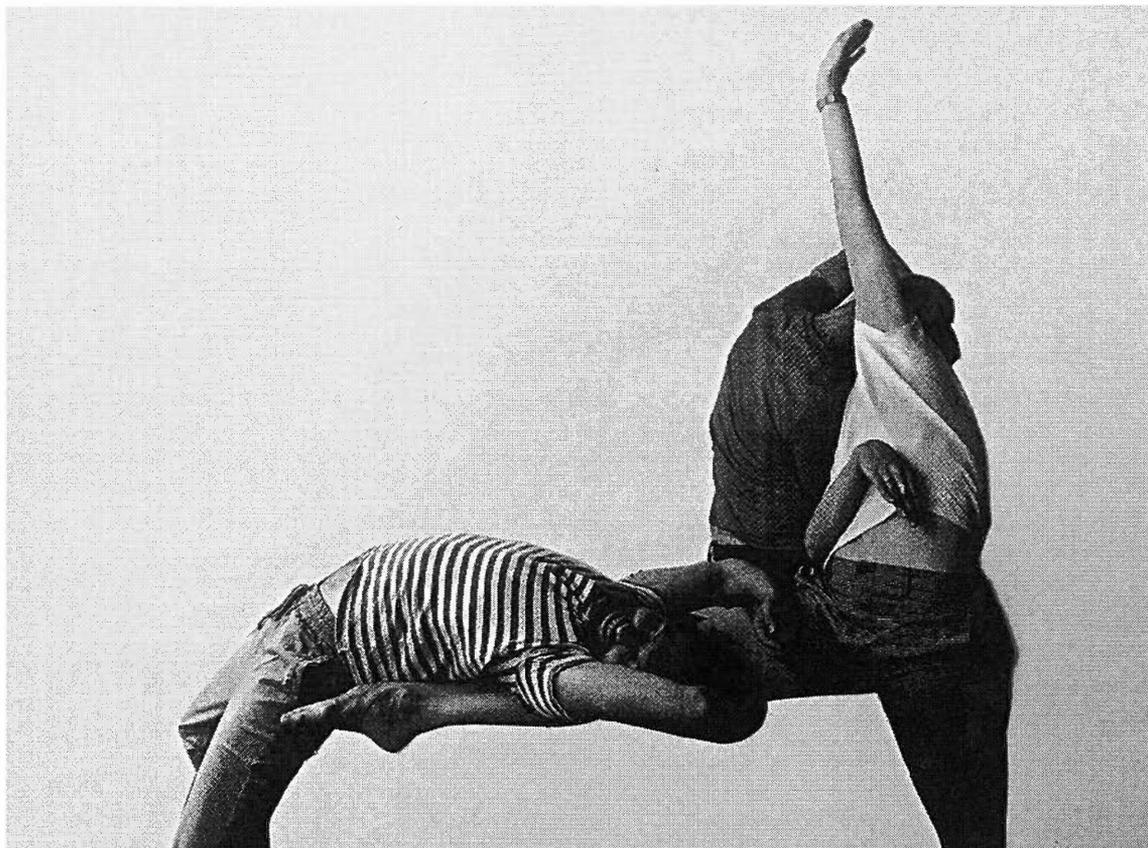


Figure 13.



Figure 14.



Figure 15.



Figure 16.



Figure 17.



Figure 18.

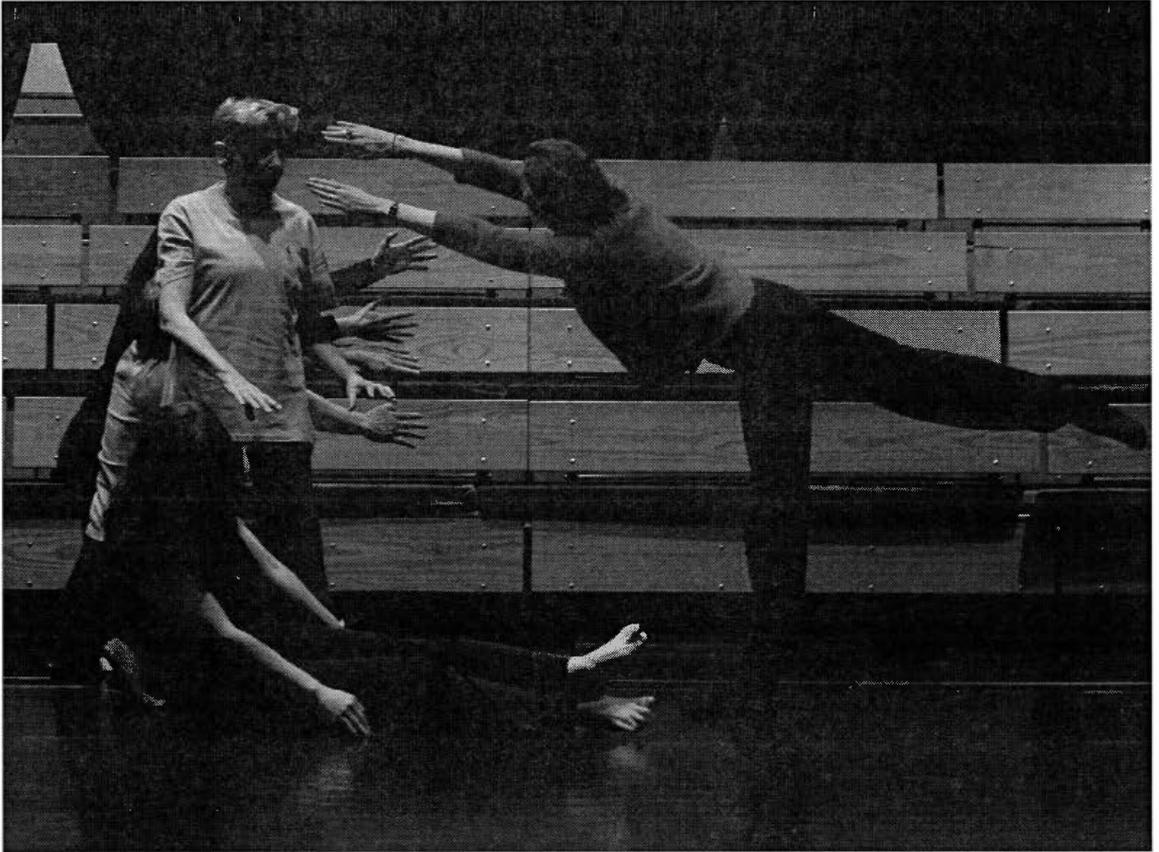


Figure 19.



Figure 20.



Figure 21.



Figure 22.



Figure 23.

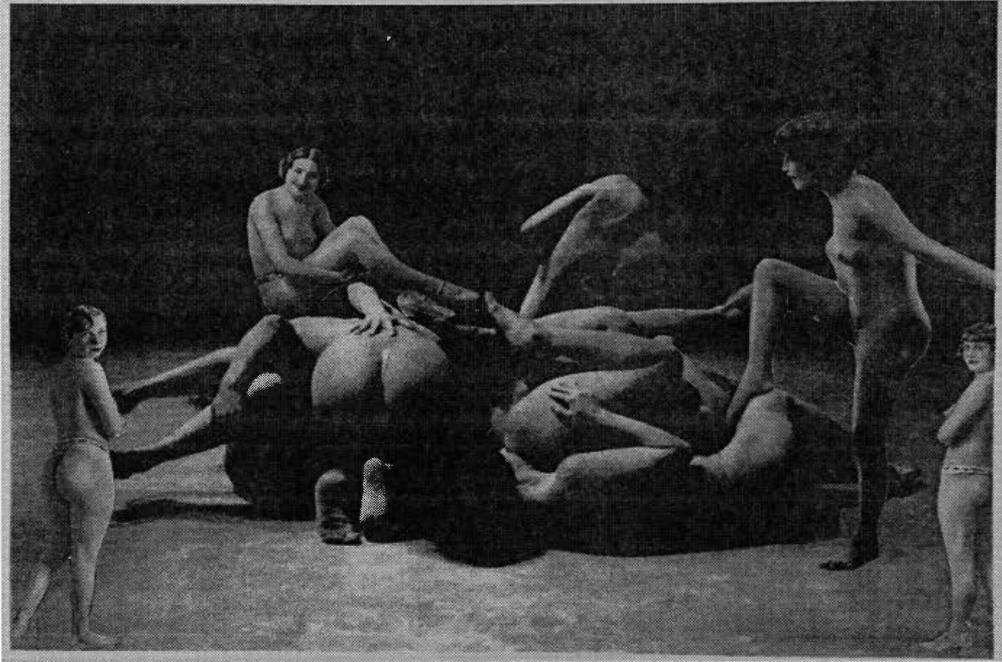


Figure 24.



Figure 25.

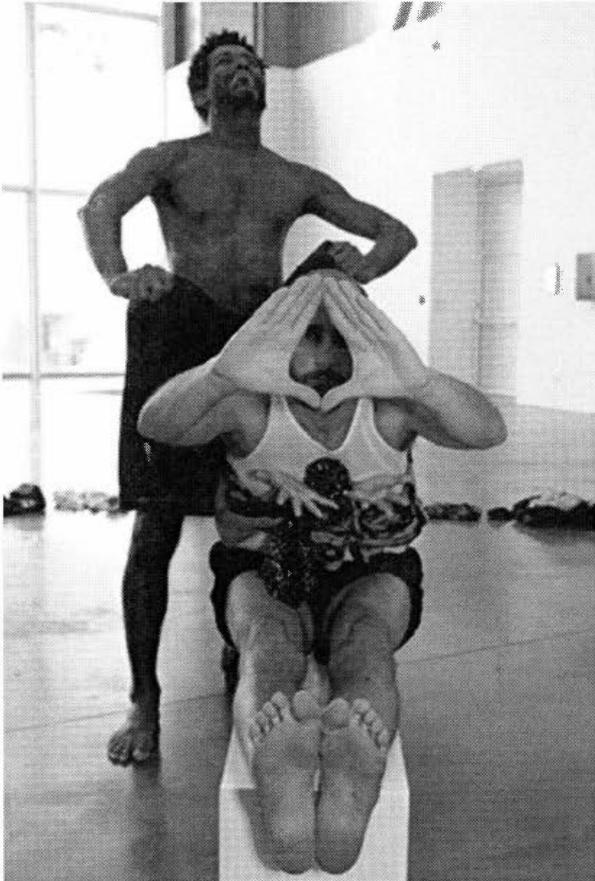


Figure 26.



Figure 27.



## LISTE DES RÉFÉRENCES

- Adams, J. (2003). Post-Anarchisme in a nutshell. Disponible en ligne à l'adresse : <https://theanarchistlibrary.org/library/jason-adams-postanarchism-in-a-nutshell>
- Allsopp R. et Lepecki, A. (2008). Editorial: On Choreography. Dans *Performance Research* 13 (1) 1-6.
- Arbeau, T. (2013). *Orchésographie. Méthode et théorie en forme de discours et tablature* (dir. J. Tabourot). Villiers-Cotterêts : Ressouvenances. (Original publié en 1596)
- Aspe, B. (2011). *Les mots et les actes*. Paris : Nous.
- Badiou, A. (2010). Petit manuel d'inesthétique : la danse comme métaphore de la pensée. Dans *Flux*. En ligne : <http://lesilencequiparle.unblog.fr/2010/02/16/petit-manuel-dinesthetique-la-danse-comme-metaphore-de-la-pensee-1-alain-badiou/>.
- Banes, S. (1987). *Terpsichore in sneakers : Post-Modern Dance*. Middletown : Wesleyan University Press.
- Barad, K. (2014). Diffracting Diffraction: Cutting Together-Apart. Dans *Parallax*, 20(3) 168-187.
- Bay, H. (1994). Ontological Anarchy in a Nutshell. Dans (dir. Hakim, B.) *Immediatism. Essays by Hakim Bey*. Édimbourg : AK Press. (Original publié en 1987).
- Bayard, P. (2009). *Le plagiat par anticipation*. Paris : Minuit.
- Beauquel, J. et Pouivet, R. (2010). *Philosophie de la danse*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Bénichou, A. (éd.) (2015). *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Dijon : Les presses du réel.

- Bénichou, A. (2016) Reperformance and Transhistoricity. Dans *Performance Research*, 21(5), 21-34.
- Berthoz, A. et G. Jorland (dirs.). (2004). *L'empathie* Paris : O. Jacob, 2004, p. 216.
- Boisseau, R. (2015, 26 août). Jérôme Bel exploite dans « Gala » la vertu comique de l'échec. *Le Monde*. Critique disponible en ligne à l'adresse : [https://www.lemonde.fr/culture/article/2015/09/26/jerome-bel-fait-se-telescoper-reverences-pros-et-courbettes-de-guingois\\_4772770\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2015/09/26/jerome-bel-fait-se-telescoper-reverences-pros-et-courbettes-de-guingois_4772770_3246.html)
- Bouveresse, J. (2016). Le règne de Louis XIV, ou la rupture définitive entre la société française et la monarchie » dans *Les Annales de droit*, 10, 77-96.
- Briand, M. (2014, avril). Chorégraphie / Philosophie : un dialogue contemporain, entre Deleuze et Le Roy, Salamon, Baehr, Dominguez. Dans *Recherches en danse. Actualités de la recherche*. Disponible en ligne à l'adresse : <http://danse.revues.org/703>
- Burrow, J. (2010). *Choreographer's Handbook*. New York : Routledge.
- Burt, R. (2009). « What the Dancing Body Can Do: Spinoza and the Ethics of Experimental Theatre Dance ». In: B. Ramsay and V. Briginshaw (eds). *Writing Dancing Together*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, p. 204-216
- Carraby, Me. (1888). *Cosmopolitana*. Dans (dir. Chevalier-Marescq. H., de Saint-Auban, E. et Lèbre, G.) *Revue des grands procès contemporains* 6 (p. 271-277). Paris : Chevalier-Marescq et Cie, Éditeurs. (Original publié en 1862)
- Cerquerira Da Silva Junior, J. (2017). *Reflections of Improvisation, Choreography and Risk-Taking in Advanced Capitalism*. Helsinki : University of the Arts in Helsinki, Theater Academy..
- Charmatz B. (1999, décembre). La communauté à venir, entretien avec Laurence Louppe. Dans *Art press*, 252, p. 45.
- Charmatz B., Launay I. (2002). *Entretien. À propos d'une danse contemporaine*. Dijon : Presses du Réel.
- Charmatz, B. (s.d.) *Manifeste pour un centre chorégraphique national*. Rennes Disponible en ligne <http://www.museedeladanse.org/fr/articles/manifeste-pour-un-musee-de-la-danse>

- Citton, Y (2014). *Pour une écologie de l'attention*. Paris : Seuil.
- Citton, Y. (2012). *Renverser l'insoutenable*. Paris : Seuil.
- Corbel, L. (2011). Jeux de langage dans l'art des années 60 : les paradoxes de la descriptions. Dans *Marges*, 13, 37-51.
- Corbel, L. (2013). *Le discours de l'art*. Rennes : Presses de l'université de Rennes, p. 25.
- Corpus. (2015, novembre). *Theme : What is choreography?* Consulté en ligne à l'adresse : <http://www.corpusweb.net/answers-0107-2.html>
- Crawford, M. (2010). *Éloge du carburateur : essai sur le sens et la nature du travail*. Paris : La Découverte.
- Cunningham, M. (1969). *Changes: Notes on Choreography*. New York : Something Else Press.
- Cvejič, B, J. Bel et X. Le Roy. (2007). *Not conceptual*. Panel de discussion animé par Jonathan Burrows. Parallel Voices, Londres 2007. En ligne: [relayed/parallel-voices-2007/events/not-conceptual.html](http://relayed/parallel-voices-2007/events/not-conceptual.html), consulté le 5 octobre 2014.
- Cvejič, B. (2006). The Alliance Is Over! Conceptual Dance and Performative Theory – East and West. Disponible à l'adresse : <http://www.mobileacademy-berlin.com/englisch/2006/texte/cvejic01.html>
- Cvejič, B. (2015). *Choreographing Problems, Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*. Oxford : Palgrave Macmillan.
- Debaise, D. (2005). « Expérimentez, n'interprétez jamais ». Dans *Multitudes* 4 (23), 97-100.
- deLahunta, S. Ginot, I, van Imschoot, M. et Lepecki, A Rethorst,S., Theodores D., et Willilams, D. (dir.) (2003) *Conversations on Choreography*, dans *Performance Research*, 8(4), 61-70.
- Deleuze, G. (1972). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris : Seuil.
- Deleuze, G. (1980). *Mille Plateaux*. Paris : Minuit.

- Despret, V. (2015). *Au bonheur des morts, récits de ceux qui restent*. Paris : La découverte.
- Despret, V. et Stengers, I. (2011). « Construire la question » dans *Les faiseuses d'histoire. Que font les femmes à la pensée?*, Paris : Découverte, 2011, p. 97.
- Dewey, J. (2005). *L'Art comme expérience* (Cometti. J.-P., trad.). Pau : Publications de l'Université de Pau, Éditions Farrago. (Original publié en 1934).
- Didi-Huberman, G. (2006). *Le danseur des solitudes*. Paris : Minuit.
- Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image*. Paris : Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2009). *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire 1*. Paris : Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2011): *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'oeil de l'histoire 3*. Paris : Minuit.
- Fantl, J. (2009). Knowing-How and Knowing-That, *Philosophy Compass*, 3(3), 451–70.
- Feuillet, R. A. (1979). *Chorégraphie ou l'art d'écrire la danse*. New York : Georg Olms Verlän. (Original publié en 1700).
- Feyerabend, P. (1988). *Contre la méthode : esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*, Paris : Seuil. (Original publié en 1975)
- Feyerabend, P. (1996). Thèses sur l'anarchisme épistémologique. (trad. Jurdant, B.) Dans *Alliage*, 28. Consulté en ligne à l'adresse suivante : <https://www.pkfeyerabend.org/fr/paul-k-feyerabend/quelques-textes/>
- Fidelson, L. (2013, printemps). The Merce Cunningham Archives, 16. Consulté en ligne au : <https://nplusonemag.com/issue-16/essays/the-merce-cunningham-archives/>
- Forsythe, W. (2010). « Choreographic Objects ». En ligne sur le site de l'artiste : [www.williamforsythe.de/essay.html](http://www.williamforsythe.de/essay.html)
- Forte, Marie Claire. (2014). Minute by Minute. Dans *8DaysII / Projet Bk*. Toronto : Public Recordings Performance Projects, p. 66.

- Foucault, M. (2004). Régimes de pouvoir et régimes de vérité. Dans *Philosophie : anthologie* (p. 381-648). Paris : Gallimard. (Original publié en 1969 sous le titre *Archéologie du savoir*.)
- Frétard, D. (20014). *La Danse contemporaine : danse et non danse*. Paris : Cercle d'art.
- Hamel, J.-F. (2006). *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*. Paris : Minuit.
- Haraway, D. (1988, Automne). Situated Knowledges : The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial. *Feminist Studies*, 14, (3). 575-599.
- Haraway, D. (2003). *The Companion Species Manifesto*. Chicago : Prickly Paradigm Press.
- Haraway, D. (2012). Speculative Fabulation and String Figures. *Documenta. 100 notes - 100 Thoughts / 100 Notizen - 100 Gedanken* (33), p. 7-11.
- Haraway, D. (2016). Playing String Figures With Companion Species. Dans *Staying With the Trouble. Making Kin in the Chtuluhcene*. Durham : Duke University Press.
- Hay, D. (2000). *My Body the Buddhist*. Hanover : University Press of New England.
- Hay, D. (2015, mars). *Guest Lecture*. Conférence présentée dans le cadre du Master Programme of Choreography, en coopération avec The Zodiac - Center for New Dance Helsinki. En ligne : <https://vimeo.com/124608772>
- Hetherington, S. (2006) How to Know (that Knowledge-that is Knowledge-how). Dans (ed. S. Hetherington) *Epistemology Futures* (p. 71-94). Oxford : Oxford University Press.
- Humphrey, D. (1990). Les chorégraphes sont des individus particuliers. Dans (Robinson, J, trad.) *Construire la danse*. (p. 28-34). Arles : Éditions Bernard Coutaz.
- Ibañez, T. (2014). Le Post-Anarchisme. Dans *Anarchisme en mouvement*, (p. 65-86). Paris : nada éditions.
- James, W. (1968). Le Pragmatisme (trad. Le Brun, E.). Paris : Flammarion. (Original publié en 1907.

- Jones, A. (2015). Transmontreal – Day 2. Dans *PSi#21 Fluid States - Canada*. Disponible en ligne à l'adresse : <http://www.fluidstates.org/userfiles/files/PSi%2321%20Fluid%20States-%20Transmontreal%20-%20Day%202%2C%20by%20Amelia%20Jones%2C%20Canada%20Correspondent.pdf>
- Joy, J et Lepecki, A. (2010). *Planes of composition. Dance, Theory and The Global (Enactments)*. Seagull Books. Londres, New York, Calcutta. p. 73.
- Juteau, A (2015). *Danse et présence animale : une chorégraphie de l'entre-deux*. Disponible sur le site de l'artiste à l'adresse : <https://www.lannexe-a.com/publications-et-communications>
- Kerzerho, A. et Touzé, L. (s.d.). *Autour de la table*. Disponible en ligne à l'adresse : <http://www.laboratoiredeugeste.com/spip.php?article493>
- Kind, L. (2016) *Please fuck off Jérôme Bel*. <http://www.culturebot.org/2016/10/26305/please-fuck-off-jerome-bel-or-a-50-year-old-french-white-man-makes-an-all-bodies-matter-dance-and-i-hate-it/>
- Kintzler, C. (2006). L'improvisation et les paradoxes du vide. Dans *Approche philosophique du geste dansé : De l'improvisation à la performance* (p. 17-24). Paris : Septentrion.
- Koana, A. (2005). Le ballet de cour et Louis XIV. Dans *Horizons philosophiques*, 16(1), 101–111.
- Koch, A. (1993). Poststructuralism and the Epistemological Basis of Anarchism. Dans *Philosophy of the Social Sciences*, 23(3), 327-351.
- Kosuth, J. (1969). Art after philosophy and after. Dans *Studio International*, 177, 178, 179. Sur Ubu web à l'adresse : <http://www.intermediamfa.org/imd501/media/1236865544.pdf>. Consulté le 10 novembre 2014.
- Ladmiral, J-R. (1989). Critique et métacritique. Dans *Encyclopédie Philosophique Universelle, Volume 2* (dir. Jacob., A), p. 174 -179.
- Latour, B. (2007). La connaissance est-elle un mode d'existence? Dans (dir. Debaïse, D.) *Vie et expérimentation* (p. 17-44). Paris : Vrin.

- Latour, B. (2004). Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern. Dans *Critical Inquiry*, 30 (hiver 2004), 225-248.
- Lave, J. (1991, printemps.). Acquisition des savoirs et pratique de groupe. Dans *Savoirs institués, savoirs informels*, 23(1), 145-162.
- Lavoie-Marcus, C. (2012). *Phénoménologie de la danse, une approche merleau-pontienne*. (mémoire de maîtrise), Université de Montréal.
- Lavoie-Marcus, C. 2015. De la documentation comme partition : le parergon chorégraphique. Dans (dir. Bénichou, A.) *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. (p. 71-92). Dijon : Les presses du réel.
- Lavoie, M. N. (2012). Discours sur la danse dans La Revue musicale : autour de Serge Lifar. Dans *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 131(2), 69.
- Lepecki, A. (2004). Concept and Presence. The Contemporary European Dance Scene. Dans (ed. A. Carter) *Rethinking Dance History. A Reader* (p. 170-181). London : Routledge.
- Lepecki, A. (2010). The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. *Dance Research Journal* 42(2), 28-48. Cambridge University Press.
- Lepecki, A. (2007, été). Choreography as apparatus of Capture. *The Drama Review*, 51(2), 119-123.
- Lifar, S. (1935). *Manifeste du chorégraphe*. Paris : Étoile.
- Longstaff, J.S. (2011). Introduction. Dans *Rudolf Laban's (1926) Choreographie - Origins of a Conception of Body-Space*. Consulté au <http://www.laban-analyses.org/jeffrey/2011-Rudolf-Laban-1926-Choreographie/chapter-01/Introduction-pg1.htm>
- MacDonagh, D. (1970). *The rise and fall and rise of modern dance*. New York : Outerbridge & Dienstfrey.
- Marquis, V. (2015). Les Anarchives de la danse et l'enjeu de la mémoire collective. Dans *PSi#21 Fluid States – Canada: TransMontreal*.
- May, T. (1989). Is Post-Structuralist Political Theory Anarchist? dans *Philosophy and Social Criticism*, 15(2) 167-182.

- Mayen, G. (2004). Déroutes : la non non-danse de présences en marche. Dans *Rue Descartes*, 44(2), 116-120.
- Montgomery, N. et Bergman, C. (dir.). (2017). *Joyful Militancy. Building Resistance in Toxic Times*. Chico : AK Press.
- Morin, E. (1986). *La méthode, tome 3 : la connaissance de la connaissance*. Paris : Éditions du Seuil.
- Newman, Saul. (2001). *From Bakunin to Lacan : Anti-Authoritarianism and the Dislocation of Power*. Lanham : Lexington Books.
- Nietzsche, F. (1990). *Considérations Inactuelles I et II* (trad. Rush, P.) Paris : Gallimard. (Originaux publiés entre 1873 à 1876).
- Noverre, G. (1760). *Lettre sur la danse et sur les ballets*, Paris : Aimé Delaroché. En ligne sur le site Galica, BNF : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108204h.texteImage>
- Patrie, Jeanne. (s.d.). Jules Perrot (1810-1892). Dans *Encyclopédie Universalis en ligne*. Consulté le 16 mars 2017 à l'adresse <http://www.universalis.fr/encyclopedie/jules-perrot/>
- Patrie, Jeanne. (s.d.). Marius Petipa (1818-1910). Dans *Encyclopédie Universalis en ligne*. Consulté le 16 mars 2017 à l'adresse <https://www.universalis.fr/encyclopedie/marius-petipa/>
- Phelan, P. (1993). *Unmarked : The Politics of Performance*. New York : Routledge, p. 146.
- Phelan, P. (1995). Thirteen Ways of Looking at Choreographing Writing. Dans *Choreographing History*, p. 200-210. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press.
- Pihet, V. (2014). *Pérégrinations dansantes*. Publié le 3 nov 2014. Disponible en ligne à l'adresse: <https://dingdong.org/divers/peregrinations-dansantes/>
- Pouillaude, F. (2009). *Le Désoeuvement chorégraphique : étude sur la notion d'oeuvre en danse*. Paris : Vrin.

- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible : esthétique et politique*. Paris : La Fabrique.
- Rancière, J. (1987). *Le maître ignorant*. Paris : Fayard.
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.
- Rivières, A. (2012). *Sur les chorées (Chorée de Sydenham, Danse de Saint Guy, Maladie de Huntington)*. Publié le 10 décembre 2012. Disponible en ligne à l'adresse : <https://dingdong.org/notes/sur-les-chorées-chorée-de-sydenham-danse-de-saint-guy-maladie-de-huntington/>
- Rivières, A. (2012). « Il faut garder espoir... », certes. Mais l'espoir, qu'est-ce que c'est ? Publié le 28 décembre 2012. Disponible en ligne : <https://dingdong.org/notes/il-faut-garder-espoir-certains-mais-l'espoir-quest-ce-que-cest/>
- Rosner, V. (2018) sur Danceability qui présente son atelier annuel livré Impulstanz à Vienne. <https://www.impulstanz.com/en/workshops/2018/id3726/>
- Sabish, P. (2010). Introduction. Dans *Choreographing Relations, Practical Philosophy and Contemporary Choreography* (p. 7-67). Munich : epodium.
- Schaeffer, J. M. (1999). *Pourquoi la fiction?* Paris : Seuil, p. 153-155.
- Shusterman, R. (1991). La situation du pragmatisme. Dans *L'art à l'état vif. La pensée pragmatique et l'esthétique populaire* (p. 17-58). Paris : Éditions de Minuit.
- Shusterman, R. (1991). La situation du pragmatisme. Dans *L'art à l'état vif. La pensée pragmatique et l'esthétique populaire* (p. 17-58). Paris : Éditions de Minuit.
- Spångberg, M. (2010). Am I back? Fuck No! Dans *Spanbergianism*. Disponible à l'adresse : <http://spangbergianism.wordpress.com>. Consulté le 5 octobre 2014.
- Spångberg, M. (2013). *Spanbergianism*. Publié à compte d'auteur.
- Spångberg, M. (2017). *Post-Dance, an advocacy*. Dans (dir. Andersson D., Edvarsen, M. et Spangberg, M.) *Post-Dance* (p. 349-393). Stockholm : MD Press.
- Spinoza, B. (1965). *Ethique* III, 2, S (trad. Appuhn, C.). Paris : GF Flammarion (Original publié en 1677).

- Starhawk. (2015). *Rêver l'obscur. Femmes, Magie et politique* (trad. Morbic). Paris : Éditions Cambourakis. (Original publié en 1982)
- Stengers, I. (1994). La mort de Feyerabend. Une pensée en mouvement. Dans *Futur antérieur* (22), 159-166. Récupéré sur le site de Multitudes à l'adresse : <http://www.multitudes.net/la-mort-de-feyerabend-une-pensee/>
- Stengers, I. et Debaise, D. (2016, avril). L'insistance des possibles. Pour un pragmatisme spéculatif. Dans *Multitudes* 65, 1-9.
- Stengers, I. (2012). *Désamalgamer la pensée*. Entretien entre Isabelle Stengers et Julien Bruneau. Disponible sur Oral Site. Consulté à l'adresse : [http://olga0.oralsite.be/oralsite/pages/Desamalgamer\\_la\\_pensee/](http://olga0.oralsite.be/oralsite/pages/Desamalgamer_la_pensee/)
- Stengers, I. (2013). Pour une intelligence publique des sciences. Dans *Une autre science est possible* (p. 7-26). Paris : Les empêcheurs de tourner en rond.
- Stengers, I. (2013, mars). Vers une pluralité des sciences. Dans *Agir par la culture*. Consulté à l'adresse : <https://www.agirparlaculture.be/index.php/reflexions/156-isabelle-stengers-vers-une-pluralite-des-sciences>
- Stroobants, M. (2011). Marcelle, rien n'interdit. Dans (dir. Stengers, I et Despret, V.) *Faiseuses d'histoires. Que font les femmes à la pensée*. (p. 168-177). Paris : La Découverte.
- Stuart, Meg. (2010). *Are we Here Yet?* (ed. Peters, J). Lyon : Presses du réel.
- Tay, A. (communication personnelle, 8 juillet 2018).
- Valéry, P. (1957). *Philosophie de la danse*. dans Œuvres I, Variété, « Théorie poétique et esthétique », Paris : Gallimard, p. 1390-1403. (Original publié en 1936 - Conférence à l'Université des Annales le 5 mars 1936. Première publication : dans Conferencia, 1er novembre 1936)
- Van Imschoot, M. (2010). Rests in Pieces. On Scores, Notation and the Trace in Dance. Dans (ed. Van Imschoot, M., Van den Brande, K. and T. Engels) *What's the Score? On Scores and Notations in Dance*. Bruxelles : SARMA. Disponible en ligne à l'adresse : [http://sarma.be/oralsite/pages/What%27s\\_the\\_Score\\_Publication/](http://sarma.be/oralsite/pages/What%27s_the_Score_Publication/)

Weaver, J. (1712). *Essay towards an history of dancing, in which the whole art and its various excellencies are in some measure explain'd : containing the several sorts of dancing.* London : Jacob Tonson.