

Maya BALAM MEYONG

## **Vers une philosophie dialogique de la danse**

Travail de fin de premier cycle en philosophie

Promotrice : Sophie Klimis

Facultés universitaires Saint-Louis

Année académique 2018-2019

## Introduction

Penser la danse peut sembler chemin par nature épineux voire impossible. Quand le philosophe porte son attention sur l'objet du monde qu'est la danse, il ne cherche, en effet et *a priori* aucunement à la *réaliser*, à se laisser entraîner, habiter ou gagner par celle-ci, sa tâche philosophique requérant « seulement » et, semble-t-il, exclusivement de lui qu'il s'attache à *penser* cette *pratique*. De même, lorsqu'un danseur monte sur scène<sup>1</sup>, son art semble tout entier se déployer à partir de la seule mise en jeu et en tension(s) de son corps, symbole par excellence de l'ancrage dans le monde, de la pratique<sup>2</sup>, et, ce, sinon à l'exclusion, tout du moins indépendamment de toute pensée ici entendue comme réflexion théorique. Dans un contexte culturel où les notions d'« esprit » et de « corps », de « théorie » et de « pratique » sont, depuis plusieurs millénaires<sup>3</sup>, perçues comme exclusives l'une de l'autre voire antagonistes, la rencontre entre philosophie et danse me semble fortement compromise, la première étant quasi systématiquement associée à l'esprit et, dans sa suite, à la théorie par opposition à la seconde représentant, quant à elle, le paroxysme du corps et de la pratique. A l'instar de deux partenaires incapables de trouver une quelconque prise pour un porté qui, de ce fait, n'aura probablement pas lieu, la philosophie et la danse, lorsqu'ainsi envisagées, me semblent condamnées à éternellement se manquer ou, au mieux, à possiblement s'effleurer sans jamais pouvoir s'étreindre ni même pleinement se toucher.

Toutefois, à ce premier constat d'impossibilité résiste l'intuition d'une rencontre possible, d'un dialogue à créer. La philosophie doit pouvoir penser la danse, sans prétendre la recouvrir ou la résumer, mais, me semble-t-il, en acceptant de n'en avoir jamais fait le tour et de remettre à tout moment en jeu ses conceptions en empruntant et en façonnant autant de voies d'accès que nécessaire vers cet art du mouvement qui fait tenir ensemble tradition et constant besoin d'invention. Pour permettre ce dialogue, pour rendre possible un véritable « toucher » entre ces deux disciplines qu'*a priori* tout oppose, la philosophie - puisque c'est le rapport du philosophe à la danse que j'ai davantage choisi de développer dans ces lignes - gagnerait, me semble-t-il, à se laisser affecter par son interlocuteur ainsi qu'à se réinventer pour répondre au mieux à

---

<sup>1</sup> Je m'intéresserai exclusivement, dans le cadre de cette réflexion, à la danse dite de concert, c'est-à-dire, à la danse destinée à être produite sur scène contrairement, par exemple, aux danses rituelles.

<sup>2</sup> Terme à comprendre en regard de sa racine grecque : *prattô*, je fais. Un agir, me semble-t-il, nécessairement lié au corps.

<sup>3</sup> La philosophie occidentale entretiendrait, en effet, depuis ses origines grecques, une conception complexe du rapport entre esprit et corps comme le restituent remarquablement certains dialogues platoniciens tels le *Phèdre* ou le *Phédon*. Le rapport complexe entre esprit (*nous*), cœur-ardeur (*thumos*) et affects (*pathè*) n'aurait été, que plus tardivement, appauvri et caricaturé, lors de la reprise de la pensée de Platon par le néoplatonisme et, dans sa suite, le platonisme.

parole de celui-ci et aux nécessités de sa propre réflexion tout en restant intimement liée à ses racines, à sa tradition.

Or, si une certaine philosophie tendrait, depuis Platon, à reposer sur la prétention de penser l'ensemble du pensable<sup>4</sup> à partir d'un *atopos* neutre, détaché et vrai-disant<sup>5</sup>, il me semble toutefois que le lieu d'où procède la philosophie, loin de s'inscrire dans la neutralité d'un « au-delà », fait pleinement partie du monde qu'elle vise selon un mode propre que je qualifierai de théorique. Si la fiction d'une philosophie de « nulle part » ou, plus justement, de l'« au-delà » serait légitime à penser indifféremment, c'est-à-dire semblablement ou selon une position unique - qui n'est pas -, l'ensemble du pensable depuis sa parfaite abstraction, il en va toutefois différemment lorsque l'on envisage la philosophie comme une « pratique théorique »<sup>6</sup>, c'est-à-dire comme une discipline située, engagée dans le monde d'une façon ou d'une autre<sup>7</sup> qui, qu'elle le reconnaisse ou non, pense nécessairement à partir de « quelque part », fait pleinement partie du jeu mondain tout en cherchant à prendre suffisamment de recul quant à celui-ci pour pouvoir le penser. Si elle veut faire pleinement droit à son objet, c'est-à-dire l'ériger en véritable interlocuteur, la philosophie ne peut rester indifférente à celui-ci : elle doit s'arracher de son lieu-dit et mobiliser ses pieds ou racines pour s'avancer vers ce qu'elle cherche à penser.

Point question, toutefois, de devenir son objet ni de le mimer (ou imiter) ni, d'ailleurs, de s'y apparenter. C'est une histoire de dedans *et* de dehors. Selon sa définition aristotélicienne rejetée par une frange non négligeable de penseurs<sup>8</sup> mais, néanmoins, toujours - pour une part - d'actualité, la philosophie devrait être envisagée comme l'activité contemplative par excellence<sup>9</sup>. Tels seraient sa nature (*phusis*) et son but ultime (*thélos*) qu'il ne serait pas question de modifier au contact de son interlocuteur ou objet de pensée, sans quoi il ne serait tout simplement plus question de philosophie. Ayant pris le parti, manifestement réducteur, d'envisager, dans le cadre de cette réflexion, la philosophie dans son sillage aristotélicien, c'est-

---

<sup>4</sup> Selon une conception de la philosophie comme science première ou « puissance de réfléchir sur » qu'un philosophe comme Deleuze envisage précisément comme la fin de cette discipline. Cf. *infra*.

<sup>5</sup> A cet égard, il me semble intéressant de remarquer qu'un philosophe comme Frege, rejoint par Wittgenstein, considérera, bien plus tard, que si la philosophie peut viser le vrai, comme c'est le cas en logique, cela n'est aucunement une nécessité. Ainsi, une réflexion de type esthétique aspirerait au beau qui ne serait de l'ordre ni du vrai, ni du faux. Voyez, G. FREGE, « Recherches logiques », *Ecrits logiques et philosophiques*, trad. Cl. Imbert, Paris, Ed. du Seuil, coll. Points Essais, 1971, p. 170. Et Wittgenstein de radicaliser cette idée en affirmant que « sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence ». L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 1961, proposition 7.

<sup>6</sup> Cf. *infra*.

<sup>7</sup> Elle l'est en tant qu'il s'agit d'une pratique, c'est-à-dire dans la mesure où elle est intimement liée au corps et à sa « physicalité », comme je l'explicitai plus avant dans la réflexion.

<sup>8</sup> Tels Nietzsche ou Marx qui envisageait la philosophie comme une activité transformatrice du monde.

<sup>9</sup> A cet égard, voyez notamment J. DUDLEY, « La contemplation (*θεωρία*) humaine selon Aristote », *Revue philosophique de Louvain*, 1982, n°47, pp. 387 à 413.

à-dire de la concevoir comme *thêôria*, étude des principes (*arkhai*) propres à chaque domaine de l'être, l'un des principaux enjeux d'une philosophie de la danse me semble consister dans le maintien dynamique d'une tension entre la conformité de la philosophie à ce qu'Aristote envisageait comme sa nature ainsi que son *thélos*, à savoir son ancrage et sa visée théorique (histoire de dedans ...), et sa constante réinvention notamment au moyen de son engagement dans le monde et de son ouverture à son interlocuteur avec tous les risques/chances d'altération que cette mise en dialogue comporte (... et de dehors). Histoire de dedans, car agissant à partir et en vue de sa « nature »<sup>10</sup>, de dehors car accueillant pleinement l'« objet de sa contemplation ».

Cette entrée en dialogue de la philosophie me semble conditionner rien de moins que la légitimité et la pertinence de son discours car c'est en s'ouvrant aux objets du monde et en se laissant, pour une part, affecter par ceux-ci que le philosophe réfléchira différemment à la danse, aux sciences, à la littérature, à la musique ou, encore, au cinéma, et, ce, non pas en projetant indifféremment ses concepts sur les divers objets de sa réflexion mais en cherchant à faire droit à la singularité de chacun de ceux-ci tout en respectant ce qui la caractérise en propre. Lorsque le philosophe veille à construire sa réflexion en dialogue avec ce qu'il entend penser, non seulement ce qui, jusque-là, n'était qu'un objet - un prétexte ? - devient un véritable interlocuteur ou partenaire dans la réflexion<sup>11</sup>, mais, plus encore, un échange, une compréhension mutuelle et une « entre-affection »<sup>12</sup> sont rendus possibles entre des disciplines, en l'occurrence philosophique et chorégraphique, qui se façonnent, se transforment, au fur et à mesure de leur pratique, de leurs rencontres et, *a fortiori*, de leur relation.

Le philosophe qui s'avance vers cette danse qu'il cherche à comprendre, se laisse mouvoir par celle-ci et invente, pour mieux la saisir, de nouveaux concepts et chemins de pensée tout en embrassant le recul et les exigences inhérents à sa propre pratique, celui-là a, selon moi, beaucoup plus de chances de développer une réflexion juste, c'est-à-dire de faire vivre, sous une nouvelle forme, celle du discours articulé, ce qu'à défaut de meilleurs termes je désignerai comme l'âme, le feu, le souffle de la pratique dansée. Ce faisant, il me semble également plus susceptible d'être entendu, en particulier par les acteurs du champ chorégraphique qui, bien mieux que les philosophes, connaissent le terreau de la danse ainsi que ses pouvoirs mais sont,

---

<sup>10</sup> Terme à comprendre au vu des réserves précédemment émises.

<sup>11</sup> On ne saurait, à cet égard, trop souligner les vertus du dialogue susceptible d'opérer une véritable transformation de ceux qui y prennent part. Ainsi, et par exemple, le personnage de Socrate est-il amené, dans plusieurs dialogues platoniciens, à changer sensiblement de point de vue voire à adopter celui de l'interlocuteur auquel, initialement, il s'opposait, au terme de leur échange. Je pense notamment au *Protagoras*.

<sup>12</sup> Entendue comme transformation réciproque.

le plus souvent, dépourvus des outils conceptuels du philosophe pour penser autrement leur discipline. Or, si danseurs et chorégraphes n'ont pas besoin des philosophes et de leurs discours pour faire œuvre, il me semble néanmoins qu'ils gagneraient à s'y confronter, en ce que la philosophie qui, sans relâche, interroge et forge nos façons de voir, recèle, comme l'art, un véritable pouvoir de transformation du réel. Pour que le discours du philosophe soit entendu par les acteurs du champ chorégraphique dans sa radicale singularité<sup>13</sup>, pour qu'il soit à même d'interroger cette discipline voire, dans une certaine mesure, de la transformer, il importe donc qu'il s'élabore, dans un premier temps, au plus proche de celle-ci avant de prendre davantage de distance pour laisser libre cours à sa propre créativité d'ordre philosophique.

A rebours d'Aristote, cette approche dialogique de la philosophie me semble nécessaire si l'on désire non pas envisager la pensée comme une fin en soi, une activité purement contemplative ou spéculative mais comme une porte d'entrée sur le monde rendant possible une compréhension spécifique et complexe de celui-ci ainsi que donnant lieu à un formidable potentiel de transformation du réel.

Aussi nécessaire et souhaitable me semble ce mouvement de la pensée vers son objet devenu interlocuteur, aussi problématique, glissant et incertain pourrait, toutefois, se révéler le chemin de son effectuation. Lorsque le philosophe s'intéresse à la danse en vue de faire droit à celle-ci, c'est-à-dire lorsqu'il entend saisir sa singularité dans le travail spécifique des forces qui y sont en jeu et interroger celui-ci<sup>14</sup>, il cherche, depuis le champ d'une pratique théorique par excellence, à comprendre une pratique éminemment physique avec tous les antagonismes, incompréhensions, paradoxes, résistances et présupposés silencieux que cela implique. Or, il me semble que c'est précisément dans cette tension entre *théoria* et *praxis*, dans ce dialogue dépassant la simple articulation des contraires pour trouver le chemin d'une harmonie discordante, que réside toute la difficulté de même que toute la richesse d'une possible rencontre entre danse et philosophie.

A travers ces pages, je propose donc d'interroger la possibilité ainsi que les enjeux, pour la philosophie, de se construire, ainsi, en dialogue avec la danse comme interlocuteur sensible. A l'image d'un funambule, je laisserai ma pensée se déployer au fil de ses équilibres et déséquilibres, selon une trajectoire puisant son élan principal dans le « nœud » du langage et le

---

<sup>13</sup> Le danseur n'attend, en effet, pas du philosophe qu'il lui apprenne ce qu'il sait déjà sur la danse, de façon bien plus vaste, car consciente, c'est-à-dire à la fois sensible et intellectuelle (*cf. infra*). Si le danseur a à apprendre du philosophe, c'est en tant que ce dernier a le pouvoir de développer un discours spécifique, original et libre au plus proche de la discipline du premier.

<sup>14</sup> Et ce, non au moyen d'une illustration, mais d'une découverte, d'une mise au jour.

rapport complexe d'étrangeté/intimité qu'il crée entre danse et philosophie. Ce premier geste m'amènera ensuite à explorer, à rebours de l'intuition, le fonds commun unissant ces deux disciplines dans un second parcours envisageant le rapport entre philosophie et danse selon la problématique de la spatio-temporalité et de la texture originaire des idées, c'est-à-dire, de la Pensée. Il me permettra, ce faisant, d'explicitier les notions, à mon sens, essentielles, d'énigme et d'« entre-affection » qui m'inviteront à concevoir la philosophie comme un geste intérieur ancré dans la « physicalité » du corps, comme une danse du dedans. Enfin, ces différentes réflexions convergeront en un troisième et dernier mouvement, qui étendra le questionnement à la problématique posée par l'articulation des concepts-sensibles de présence et d'œuvre.

Il me semble, par ailleurs, important de préciser que toutes les pirouettes et contorsions du funambule poursuivent le seul but de le mener au bout du fil, traversée qui, en l'occurrence, se résume à résoudre cette difficulté : « *Chaque fois que je parle de danse, je pense que je suis en train de mentir* »<sup>15</sup>.

\*

## I. Du langage

La philosophie pense en discours, à savoir en association rationnelle et logique, au sens large, de propositions, elles-mêmes semblablement constituées de mots. Elle opère, ce faisant, conformément à l'acception philosophique classique du *logos* antique compris, depuis Platon, comme parole, discours, raison ou encore « dialogue silencieux de l'âme avec elle-même »<sup>16</sup>. Toutefois, la *ratio* ou logique sous-tendant le discours philosophique doit être comprise en un sens large dans la mesure où celle-ci peut présenter des natures sensiblement différentes. Ainsi, tandis que tel discours sera régi par un principe logique d'identité, c'est-à-dire par une logique au sens strict ou encore une argumentation de type « scientifique », tel autre, par exemple, construit selon une logique de l'ambivalence<sup>17</sup> cherchera précisément à penser en-deçà ou au-delà dudit principe d'identité. Bien que, dans le cadre de cette réflexion et pour des raisons d'économie, j'ai pris le parti d'envisager la philosophie dans son sillage aristotélicien, c'est-à-dire de construire mon propre discours au regard d'une philosophie de type rationnel au sens strict, il me semble que quelle que soit la nature du discours philosophique considéré, celui-ci

---

<sup>15</sup> Trisha BROWN citée par D. Sibony, *Le Corps et sa danse*, Paris, Ed. du Seuil, 1995, p. 213.

<sup>16</sup> A cet égard, voyez notamment les dialogues le « Sophiste » et le « Théétète ».

<sup>17</sup> Comme on l'observe dans des philosophies de type mystique ou dans des expressions poétiques de la philosophie, par exemple, chez Platon et Nietzsche.

sera nécessairement lié à un *logos* pris en charge selon des modalités sensiblement différentes de même qu'au langage.

Ainsi, concevoir que la pensée puisse se déployer en dehors du champ langagier et, partant, du *logos*, c'est-à-dire non point qu'elle puisse s'emparer, depuis l'intériorité du langage, de l'indicible échappant à ce dernier<sup>18</sup> mais qu'elle soit à même de se déployer en-dehors de tout langage compris comme discours articulé, se révèle défi plus ardu pour l'imagination que celui de percer à jour les mystères de la *Xenoglaux Xénophyophore* de Henderson<sup>19</sup>. Car si l'on conçoit la faculté de penser comme « (l'application de) l'activité de son esprit aux éléments fournis par la connaissance » ou « (le fait de) former, (de) combiner des idées et des jugements »<sup>20</sup>, s'ensuit que celle-ci devient captive d'un espace langagier en-dehors duquel elle ne peut être envisagée dans la mesure où l'ensemble des éléments, idées et jugements qu'on lui attribue sont de l'ordre du discours. Toutefois, si le travail d'interprétation et d'élucidation du monde en quoi consiste l'entreprise philosophique ne peut, en effet, se passer du langage, la pensée comprise selon une acception plus large me semble tout à fait pouvoir se déployer en deçà ou au-delà de celui-ci comme j'entends, à travers ces pages, le montrer à propos de la danse.

A ce stade, deux principales difficultés me semblent donc se poser au philosophe désireux de réfléchir à la danse : 1° comment rendre fidèlement compte et interroger au moyen du langage ce qui, précisément, échappe au langage ? 2° dans quelle mesure et en quels termes le penseur peut-il concevoir qu'une pensée, au sens fort, soit à l'œuvre dans un corps dansant de même que dans une œuvre chorégraphique ?

#### *Du rapport entre danse et langage*

La danse n'est pas affaire de mots. Il est, certes, toujours possible d'en dire quelque chose comme « ce magnifique danseur allie à une technique virtuose une remarquable expressivité » mais ce type de discours *sur* les choses ne peut, me semble-t-il, manquer de sonner tristement creux, intolérablement surfait et désespérément « à côté » de ce qu'il vise à celui qui a eu la chance de se laisser toucher, affecter, (é)mouvoir par la danse qu'il lui a été donné d'observer. Ce niveau de discours ouvertement superficiel en ce qu'il se déploie à distance d'un objet dont

---

<sup>18</sup> Ce point constitue une difficulté en soi qui a pu être envisagée comme une pure et simple impossibilité philosophique. Ainsi, Wittengstein : « ce dont on ne peut pas parler, il faut le taire », *op. cit.*

<sup>19</sup> C. HENDERSON, *L'incroyable Bestiaire de Monsieur Henderson*, Paris, Les Belles Lettres, 2014, pp. 336 à 345.

<sup>20</sup> *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2003, p. 1892.

il tend à ne considérer que la surface et auquel l'on a recours pour parler poliment sinon indifféremment de sa liste de courses, des subtilités de la grammaire voire de l'être aimé, ce type de discours lisse et non problématique que l'on peut mobiliser à propos de tout, ne fût-ce, minimalement, que pour dire que l'on n'en dira rien, ce type de discours me semble fort éloigné de celui qu'une philosophie de la danse devrait, me semble-t-il, tenter d'élaborer.

A cet égard, j'avancerai que celui qui souhaite penser la danse devrait d'abord chercher à la *dire* plutôt qu'à *en dire* quelque chose, avec tout ce que cette perspective implique de rugueux, de non résolu, d'intrinsèquement problématique. En effet, si les possibles du monde sont infinis, s'il existe une infinité de manières de se rapporter à lui et tout autant de le dire, comment prétendre *dire la danse*, c'est-à-dire saisir ce qu'elle est, si ce n'est en la visant de façon continue, multiple et indéfinie ? Comment donc *dire* l'infini et ses inépuisables possibles lorsque la possibilité même de pouvoir ou de vouloir le dire implique une nature, une forme, circonscrite et finie ? Peut-être, simplement, en acceptant d'œuvrer quelque pas sous ce chimérique idéal : en se rendant à l'évidence que tout discours serait condamné à se déployer dans la périphérie de ce qu'il vise et, refusant pour autant de renoncer à toute prétention philosophique, en cherchant à s'approcher le plus possible du cœur du sujet traité, conscient que la nature même de l'entreprise nous prévient de jamais y arriver<sup>21</sup>.

Mais revenons à la danse et à son rapport au langage. Étonnamment, cet art du corps me semble entretenir un rapport certain avec le langage qui constitue un moyen privilégié tant dans son apprentissage que dans sa pratique. D'une part, il permet, le partage d'un vocabulaire commun aux danseurs<sup>22</sup>, vocabulaire issu d'une pluralité de langues et formant un noyau langagier pour ainsi dire indépendant. Ainsi, les « chassés », « pliés » et « relevés » de la danse classique, la « contraction » et le « release » de la technique Graham, le « stag », le « flat back back bent » et les « single foot arch springs » de la technique Horton, sont, en principe, ainsi nommés pour et par tous les danseurs amenés à pratiquer ces techniques nonobstant le contexte langagier dans lequel la classe est donnée.

---

<sup>21</sup> L'extrait suivant, relatif à l'art du dessin, exprime, selon moi, remarquablement cette idée que je tenterai de développer *infra* : « ... Comment dessiner l'eau qui court entre les rochers ? Qu'est-ce qu'elle veut me dire ? Dire à mon être, ma viande, mes os, mon cerveau, cet assemblage compliqué qui n'appartient qu'à moi, ce mammifère qui essaie de comprendre le torrent, et qui voudrait arriver à le dessiner pour le donner à ceux qui regarderont ce dessin. Qui n'y arrive pas. Qui n'y arrivera pas avant sa destruction, qui essaie quand même », E. BAUDOIN, *Le corps collectif. Danser l'invisible*, Paris, Gallimard bande dessinée, 2019, p. 19.

<sup>22</sup> « Plié », « relevé », « dégagé », « pirouette », « jeté », « contract and release », « drop », « arch or high lift », « lateral T », « stag », « hinge », « leap », etc.



Ces termes, omniprésents, structurent chaque classe et, par ricochet, le monde du danseur. A la façon d'incantations, leur simple prononcé convoque immédiatement, avec l'expérience, l'état de corps spécifique et circonstancié requis pour effectuer l'aventure corporelle à laquelle chaque terme est lié. L'annonce d'un adage ou des « turns around the back » ouvre un certain espace-temps façonné par l'ensemble des expériences que le danseur a pu en avoir<sup>23</sup> ainsi que par l'infinité des possibles permise par ces exercices. En amont de toute entrée en musique, l'univers dans lequel le danseur est alors projeté par le langage et le labyrinthe de ses arrières-chambres sensibles est radicalement différent de celui où il aurait été transporté à l'annonce de petits sauts, de « triplets » ou de « bison jumps ».

De la même manière, les formules d'appel<sup>24</sup> et de relâche<sup>25</sup> qui, toujours, précèdent l'entrée dans la danse et closent cette dernière, opèrent une véritable transformation des corps. A l'approche de *sa* phrase, de *son* tour, le danseur crée une distance irréductible avec ce qui l'entoure, avec le temps et l'espace dans lesquels il s'inscrit et, ce faisant, s'y éprouve, à chaque instant, infiniment plus présent ; son corps immobile est déjà dansant, il est tout entier tendu vers ce qui arrive et est en quelque sorte déjà là dans le silence peuplé du prédateur s'appêtant à fondre sur sa proie. La sortie de ce moment de présence tient, quant à elle, le plus souvent de la rupture, de la chute, de l'effondrement. Ce qui était tenu et nourri dans un plein engagement est soudainement lâché, brusquement abandonné. Passage de l'absolu à l'anecdotique, d'un temps suspendu à la reprise de son cours. Il suffit d'un mot, d'un passage en coulisses, de la fermeture d'un rideau pour priver la première incantation d'effet, pour que le danseur, sorti de sa transe, n'en puisse plus soutenir les excès.

C'est en ce sens que le langage me semble contribuer à façonner un imaginaire tant technique que chorégraphique commun aux danseurs ainsi qu'à le mobiliser. L'on pourrait, d'ailleurs, voir cela comme un premier exemple de dialogue fertile entre espace langagier et extra-langagier<sup>26</sup>. Le discours, dans une certaine mesure, crée la danse : il en définit la structure, les lignes et les qualités. Il vise et transforme, depuis l'espace langagier, le monde indicible et silencieux du mouvement qui le reçoit tel qu'il est et se laisse affecter par celui-ci tout en le faisant sien, en le traduisant en ses propres intensités, ce qui implique, à la fois, fidélité et liberté.

---

<sup>23</sup> Pour les avoir « faits », vus et entendus un nombre immémorable de fois.

<sup>24</sup> Par exemple, « ready to go » scandé en musique ou le décompte plus traditionnel mais tout aussi musical “5, 6, 7, 8” pour autant que le morceau se laisse ainsi aborder.

<sup>25</sup> Quoique plus informelles, elles prendront, par exemple, la forme d'applaudissements, de remerciements ou de la fermeture d'un rideau.

<sup>26</sup> Il convient, toutefois, de remarquer que cette distinction repose sur l'opposition que j'entends précisément dépasser.

Et si le langage a le pouvoir de transformer un corps qui danse, la danse possède, identiquement, le pouvoir de transfigurer le langage. Un toucher, une entre-affection, serait donc possible entre dicible et indicible, même si la modalité langagière privilégiée pour rendre-compte de la part d'indicible animant la danse me semble davantage d'ordre poétique que logique au sens strict. Par ailleurs, il convient de souligner que l'imaginaire du danseur en partie construit au moyen du langage n'est pas d'ordre langagier : il se déploie, en effet, à un niveau tout autre que celui du discours articulé<sup>27</sup> en faisant appel à ce que je qualifierai d'intelligence sensible, désignant notamment par là la mémoire musculaire, les réflexes innés et acquis ou encore les émotions et, plus largement, qualités suscitées par le langage avant d'être directement associées par le danseur à tel mouvement ou à telle phrase chorégraphique.

Si l'on embrasse l'idée selon laquelle le langage contribue à structurer la pratique dansée, l'on réalise assez vite qu'il participe de ce mouvement originaire qui rend la danse possible. La forme et le fond sont intimement liés. Compagnon de route du danseur de sa première classe à sa dernière représentation, le langage constitue, à côté des corps dansants, l'un des plus remarquables vecteurs de déploiement et de progression pour celui-ci. Les mots peuplent l'imaginaire du danseur. Ils s'y transforment en sensations, images, scènes, sons, textures, humeurs, intensités, couleurs. Ils l'aident à façonner l'univers requis, à lui conférer une épaisseur, à lui donner vie. Ils l'accompagnent dans sa quête infinie de justesse et, sinon de vérité, d'honnêteté en ce que le danseur cherche à être toujours plus proche de son personnage ou son *histoire de corps*, en ce qu'il vise à incarner voire à se brûler à ce qu'il lui est demandé d'interpréter. Ainsi, le *dégagé*<sup>28</sup> peut être envisagé comme un moyen d'embraser l'allumette du bout de nos pieds ou comme le point de passage d'un flux infini d'énergie et le *stag*<sup>29</sup> comme l'avancée d'un prédateur affamé ou celle d'un cerf placé sur un tourne-disques.

En associant aux pas des paysages imaginaires débouchant sur l'infinité de l'horizon sensible, les mots permettent au danseur de dépasser la simple exécution pour entrer dans l'interprétation, ils l'exhortent à excéder le *pas* pour s'ouvrir à l'énigme du *geste*. La danseuse et chorégraphe Cathy Grouet insiste sur ce point dans son enseignement : l'interprétation, ou ce que j'appellerai le geste, ne commencerait pas au niveau macro de l'éventuelle narration d'une pièce mais à un niveau micro, dans l'effectuation de chaque pas et l'abîme pré-cinétique précédant celui-ci. Plus fondamentalement qu'au niveau de la construction psychique d'un personnage, une pièce

---

<sup>27</sup> Ce qui ne l'empêche, par ailleurs, aucunement d'être mis en mots.

<sup>28</sup> Action consistant à brosser le sol avec une jambe tendue.

<sup>29</sup> Figure du « cerf » spécifique à la technique Horton.

chorégraphique se tisserait donc à même les mouvements qui la composent, dans le comment de leur réalisation et dans l'« entre » qui les unit. Le langage me semble participer du mouvement même par lequel advient la danse, le geste, en ce que son pouvoir de convoquer, de réaliser, chez le danseur tel imaginaire plutôt que tel autre influence de façon déterminante la façon dont celui-ci se rapporte à l'ensemble des pas et à leur devenir geste.

L'exemple suivant éclairera, je l'espère, mon propos : lors d'une classe à la Martha Graham School (New York), Denise Vale voulait nous faire travailler les *pleadings*<sup>30</sup> quelques pas au-delà du strict académisme. Pour nous amener là où elle le désirait, elle a, certes, eu recours au corps et à la danse en nous montrant l'exercice mais, afin que nous donner les moyens de dépasser sa simple imitation, elle a également fait appel aux mots. Plus qu'une mécanique de corps, cette danse était celle de Médée rêvant à son funeste destin. Tourmentée, elle cherche à échapper à ces visions prémonitoires, veut s'extirper de ce qu'elle souhaiterait n'être qu'un mauvais rêve, en vain. Quelle transformation a opéré ce petit laïus, cet flot de mots au sein du royaume des corps ! Denise Vale voulait nous sortir d'une carence de vitalité, du creux confortable et lisse de l'« à côté », d'une exécution de pas qui se voudrait parfaite et qui, pourtant, n'est qu'effleurée. Elle nous invitait à nous mettre en danger, à nous brûler, à éprouver, à jouer et à vivre, notre vie dans la fugacité d'un geste, à nous faire goûter à des intensités toujours menaçantes, jamais domptées, à nous faire sentir que chaque mouvement peut, tout entier, nous engouffrer et que ce qui fait la beauté de la danse est précisément qu'elle se déploie sur une crête surplombant le chaos dans lequel, toujours, elle menace de tomber. Denise Vale désirait nous faire prendre conscience que la danse est intimement liée à la vie et que le danseur doit prendre celle-ci à bras le corps avec tout ce qu'elle comporte de problématique, de douloureux et de non résolu, qu'il doit l'embrasser pleinement en se saisissant de l'épaisseur de ses ombres et de sa disharmonie, pour espérer produire non pas quelque chose de parfait mais quelque chose de beau.

Or, pour permettre à notre danse d'évoluer en direction de cet horizon absolument éprouvé et à jamais hors de portée, elle n'a pas tant eu recours aux corps qu'aux mots. Ce rôle privilégié joué par le langage dans la pratique dansée me semble également apparaître de façon signifiante dans des techniques d'improvisation telles la technique Gaga développée par Ohad Naharin. Proposant des temps d'exploration cinétique, la technique Gaga est indiscutablement ancrée dans les corps. Pourtant, les séances de Gaga pendant lesquelles les danseurs se meuvent

---

<sup>30</sup> Mouvement de « supplication » spécifique à la technique Graham.

constamment sont guidées par la voix du professeur, lui aussi partie prenante de l'exploration. Les mots qu'il emploie sont d'une grande importance dans la mesure où ils déterminent la qualité de mouvement dans laquelle se plonger. « Soft », « flesh », « Muscles », « Bones », « Articulations », « Breath », « Do it as if someone's life was depending on it », « Piece of cake! ». La danse à l'œuvre est fonction des « vocalises » du professeur. Le geste, dans son infinie richesse et son gouffre de possibles, résulte de la rencontre de corps et de mots.

Si danse et langage entretiennent, comme j'ai tenté de le montrer, un rapport aussi certain que privilégié, il n'empêche que le langage qui structure la danse, contribue à lui donner corps et à stimuler son développement, ne se situe qu'en périphérie de celle-ci au sens où s'il la vise en tant que discours articulé, il ne sera jamais comme tel mobilisé par le corps dansant<sup>31</sup> qui, pour s'approprier un contenu langagier, pour se construire en dialogue avec celui-ci et accepter de se laisser affecter, par lui, en profondeur, a d'abord besoin de le comprendre, c'est le temps de l'apprentissage et de la mémorisation, puis de se l'approprier en le traduisant en des sensations, images, souvenirs ou qualités faisant sens dans un univers extra-langagier, c'est le temps de la réflexion/interprétation/élucidation, et, enfin, de le transfigurer dans un acte relevant à la fois d'une pleine fidélité et de la plus totale liberté qui est, selon moi, constitutif de la danse en tant que telle<sup>32</sup>.

*« Penser l'Indicible » : une philosophie dialogique de la danse est-elle possible, par-delà l'opposition corps vs. esprit ?*

Dans cette perspective, les mots ne sont pas gestes<sup>33</sup>, le langage n'est pas danse. Ils me semblent pourtant devoir être pensés en dépassant un rapport de stricte opposition de type corps

---

<sup>31</sup> Du moins, pas lorsque ce corps se déploie dans une spatio-temporalité relevant de la présence (cf. *infra*).

<sup>32</sup> Ces différentes étapes au cours desquelles le langage au sens strict et la pensée analytique disparaissent progressivement pour laisser place à une pensée au sens large que je qualifierai de conscience (cf. *infra*) apparaissent, selon moi, de façon particulièrement frappante dans le travail d'un chorégraphe comme William Forsythe. Sa méthode de composition de même que chacune de ses performances reposent, en effet, sur ce qu'il appelle des « *improvisation technologies* » consistant à proposer aux danseurs (et éventuels musiciens) de construire la pièce à partir d'une pluralité de tâches en lien avec le contenu « improvisationnel » (ainsi, et par exemple, les *additions*, *isometries*, *amplifications* ou *compressions*) et combinées à des contraintes d'une autre nature (ainsi, à tel repère spatial, construire sa phrase avec tel danseur, à tel repère musical, commencer tel ensemble, etc.). La complexité de l'exercice implique un nécessaire recours à la pensée analytique (temps des premières répétitions) qui, dès que le danseur aura, pour ainsi dire, rationnellement compris ce qui est requis de lui, laissera peu à peu place à une phase d'appropriation (des heures, des semaines voire des mois de répétition), elle-même suivie d'une phase où la maîtrise de l'exercice va de pair avec un état de pleine présence et d'abandon (temps de la représentation). A cet égard, les extraits suivants me semblent assez éclairants quant à son processus de travail (<https://youtu.be/zaH3d69sE6E> ; [https://youtu.be/V\\_U6UyocBwc](https://youtu.be/V_U6UyocBwc)) qu'à ses fruits ([https://www.youtube.com/watch?v=hDTu7jF\\_EwY&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=hDTu7jF_EwY&feature=youtu.be) ; <https://youtu.be/hH7yAZRdkFs>).

<sup>33</sup> Nous verrons, toutefois, qu'il peut en être autrement. Ainsi et par exemple, une discipline comme le théâtre me semble, d'emblée, aborder le langage dans sa dimension à la fois sensible et intellectuelle. Le discours serait alors perçu comme geste, comme possible du corps, chargé de sens et, en même temps, intimement lié à la vie de ce

vs. esprit<sup>34</sup>. Mais quel est le cœur de la danse, l'essence de celle-ci que la philosophie devrait tenter de saisir et en orbite de laquelle les mots sont voués à graviter ? Je suis, à ce stade, tentée de dire qu'il s'agit du corps car qu'est-ce que la danse si ce n'est un déploiement<sup>35</sup> à partir d'une infinité d'histoires de corps de pieds, de mains, de jambes, de bustes, de colonnes, d'yeux, de visages, de muscles, d'os, de peau, de sueur et de pouls ? Son rapport avec le corps en amont, c'est-à-dire indépendamment, de tout langage confère à la danse un caractère singulièrement originel voire primitif. Le corps précède le langage, la danse précède les mots<sup>36</sup>. Et si le langage peut être lié à la danse, il n'est aucunement nécessaire à celle-ci. C'est pourquoi, me semble-t-il, les corps dansants n'ont que rarement recours aux mots<sup>37</sup>. A l'instar de l'animal qui chasse et qui, s'il veut survivre, ne se laissera pas distraire de sa proie, l'homme est entièrement requis à sa danse. Ce faisant, il pense à travers et avec son corps selon une modalité toute autre que celle du philosophe. Idée *a priori* évidente qui, à mon sens, mérite d'être explicitée.

Il ne va, en effet, pas de soi d'avancer que le danseur ou homme dansant déploierait son activité depuis son corps à la différence du philosophe ou homme pensant. Point de vivant sans incarnation, sans *réalisation* dans la matière. Or, ce pan de matière animé par l'homme n'est autre que le corps conçu dans sa plus stricte matérialité. Dès lors, comment prétendre que les uns œuvrent à partir de leur corps et les autres, point ? Comment rendre compte de l'intuition impérative et persistante nous amenant à distinguer danse et philosophie quant à leur rapport au corps en évitant d'enfermer de façon aussi caricaturale que malhonnête le danseur dans son corps et le philosophe dans sa tête qui, jusqu'à preuve du contraire, appartient au corps au même titre que les mains et les pieds ? Dans quelle mesure est-il possible d'envisager une philosophie du corps entendue comme une activité réflexive d'interprétation et d'élucidation du monde qui se déploierait à partir du corps tout entier ? Un philosophe qui accepterait de penser aussi bien avec sa « tête » qu'avec ses pieds, ses muscles, ses os, sa peau, ses souvenirs, ses rêves, sa sensibilité ? De la même manière, dans quelle mesure un danseur peut-il reconnaître que sa « tête », autrement dit, sa capacité réflexive, joue un rôle dans sa pratique ? Et quelles seraient les éventuelles conséquences de pareilles conceptions ?

---

dernier. Comme je le développerai par la suite, cette capacité à faire tenir ensemble ainsi que dialoguer intellection et sensibilité me semble également constituer un pouvoir de la philosophie.

<sup>34</sup> Cf. *infra*.

<sup>35</sup> Mise en relation du « point » d'un vécu individuel avec l'horizon d'un imaginaire inépuisable et partagé.

<sup>36</sup> Et, ce, me semble-t-il, bien que le monde dans lequel tout corps, toute danse, advient soit toujours, déjà, saisi dans le langage.

<sup>37</sup> Il convient, à cet égard, de remarquer que la danse contemporaine tend à avoir davantage recours au langage que la tradition chorégraphique qui la précède. Une distinction me semble, toutefois, devoir être faite entre l'intervention du discours au sein d'une pièce dansée et une véritable « danse des mots ».

Le désir de résoudre ces difficultés m'a, dans un premier temps, amenée à embrasser l'antagonisme que je souhaite, à travers ces pages, dépasser en distinguant deux espaces pour ainsi dire opposés, celui de la danse et celui de la pensée. Deux espaces distincts partageant pourtant une commune origine : le corps. Ils sont tous deux sujets à l'absolu, aux mystères, aux dangers. L'un comme l'autre ont le pouvoir de suspendre le temps, de distordre l'étendue et de la charger. Les corps qui s'y déploient sont tout entiers tendus pour donner lieu au geste, à l'idée. On n'interrompt ni l'homme qui danse ni celui qui pense. A la fois sortie du monde et absolue présence à celui-ci, leur plein engagement impose le silence, nous tient en respect. Persiste pourtant l'intuition d'une radicale différence entre l'épreuve de la danse et celle de la pensée. Elles résistent l'une à l'autre, s'excluent toujours pour une part, rendant toute harmonie, toute communion, toute paix impossible et ne leur permettant de coexister que sur le mode du conflit.

Tenir ensemble danse et pensée va à l'encontre d'une intuition première et tenace amenant la plupart à envisager ces deux activités comme antagonistes, l'une représentant l'activité par excellence du corps, l'autre celle de l'âme ou de l'esprit. Il semblerait ainsi que la dichotomie inaugurée par Platon entre monde des Idées et monde sensible, essences abstraites et choses mondaines, soit encore d'actualité. Cela n'étonne presque plus lorsque l'on prend la mesure de l'influence déterminante qu'a eu la philosophie platonicienne<sup>38</sup> ensuite associée à la pensée chrétienne sur la tradition philosophique et, plus largement, l'histoire des idées. De l'Antiquité à la Modernité voire à l'époque contemporaine, notre société a été sous-tendue par un discours dualiste opposant corps et âme/esprit. Or, comme le soutient notamment Descartes, chacune de ses entités présente des pouvoirs propres : ainsi l'âme, substance non étendue, *pense* à l'exclusion du corps, substance étendue, qui, pour le formuler simplement, *agit*<sup>39</sup>. Par ailleurs, il ne me semble pas anodin de remarquer que ce dualisme implique, certes, une opposition mais, plus encore, une hiérarchisation. En effet, c'est l'âme qui, d'une part, conférée aux *seuls* Hommes par Dieu, leur permet de se distinguer de l'ensemble de la Création et qui, d'autre part, par l'activité qui lui est propre, à savoir, la pensée, permet à Descartes d'établir avec certitude son existence (*cogito ergo sum*) ainsi que de fonder, sur cette base, une science véritable. Il faudra attendre la période contemporaine pour voir cette idée contestée avec force par des

---

<sup>38</sup> Je me réfère, ici, davantage au platonisme et au néo-platonisme qu'à la pensée de Platon lui-même qui, comme précisé *supra*, envisageait le rapport entre corps et esprit selon une logique de l'ambivalence infiniment plus complexe que ce que l'on tend à en retenir.

<sup>39</sup> Corps mangeant, marchant, percevant ou dansant.

penseurs aussi différents que Nietzsche<sup>40</sup>, Frege<sup>41</sup> ou Ryle, ce dernier affirmant qu'on ne pense qu'avec son corps en ce qu'il envisage la pensée comme une certaine modalité de l'agir<sup>42</sup> et désigne par là aussi bien l'intelligence à l'œuvre lorsqu'un tennisman cherche à remporter la victoire que l'activité du penseur de Rodin, *a priori*, détachée de tout engagement corporel.

Si cette relativement récente remise en cause du dualisme corps *vs.* esprit ne cesse, me semble-t-il, de gagner du terrain au sein du champ philosophique, cette opposition-hiérarchisation millénaire n'en est pas moins toujours extrêmement présente au sein de notre société. Ainsi, le champ philosophique lui-même semble éprouver certaines difficultés à s'affranchir tant de l'antagonisme traditionnel entre un corps conçu comme pure matérialité et un esprit réputé parfaitement immatériel ou abstrait<sup>43</sup>, que de la hiérarchisation opérée entre l'un et l'autre<sup>44</sup>, la question du corps et, plus particulièrement, celle de la danse semblant parfois, de façon aussi silencieuse que catégorique, être considérée par certains comme dépourvue de tout intérêt philosophique. En effet, non seulement le corps et les passions auxquelles il est nécessairement lié<sup>45</sup> sont-ils situés à mille lieues (en-deçà) de l'idéal philosophique de l'esprit pur et contemplatif, mais, plus encore, la danse pose-t-elle au philosophe qui se risquerait dans ses eaux troubles des questions insolubles et pour le moins dérangeantes, elle qui, précisément, synthétise ce qu'il cherche à analyser.

Etant toujours présent dans le champ philosophique malgré une tendance croissante des penseurs à (tenter d')en faire fi, il est fort peu surprenant que le dualisme corps *vs.* esprit exerce, aujourd'hui encore, son influence. Conscient d'œuvrer, avant toute autre chose, à partir de son corps, le danseur tend, en effet, à éprouver une certaine méfiance à l'égard de la pensée, tout du moins tant que celle-ci est comprise selon le dualisme corps *vs.* esprit, qui oppose la pensée à sa pratique. Plusieurs éléments m'amènent à me prononcer en ce sens.

---

<sup>40</sup> Qui entend faire renouer la philosophie avec la vitalité et l'ambivalence qui étaient siennes en un temps originaire, antérieur à Platon. Voyez, notamment, à cet égard, *Le crépuscule des idoles*.

<sup>41</sup> Qui, en refusant la dichotomie corps *vs.* esprit, ouvre la porte de l'antipsychologisme dont les représentants vont précisément chercher à élucider dans quelle mesure la pensée procède *aussi* du corps et pas seulement de l'esprit.

<sup>42</sup> Par ailleurs et au regard de la suite du propos, il me semble intéressant d'ajouter que la pensée, telle qu'il la conçoit, c'est-à-dire à partir d'un corps placé dans une situation rompant avec l'habitude et exigeant le déploiement d'une intelligence *in situ*, ne relève aucunement de la vie « ordinaire » des corps en ce sens qu'elle ne se déploierait que lorsque celui-ci est engagé dans le monde selon une modalité bien spécifique que je qualifierai de pensée au sens large, conscience ou présence (*cf. infra*).

<sup>43</sup> Voyez, par exemple, chez Husserl, cette conception d'un corps tantôt envisagé comme *körper* (pure masse), tantôt comme *leib* (pur geste). De la même manière, en considérant exclusivement les comportements, à savoir la vie du corps envisagée dans sa plus stricte matérialité, le courant behavioriste me semble reposer, au même titre que le psychologisme, sur l'opposition corps *vs.* esprit.

<sup>44</sup> L'esprit d'abord, le corps ensuite.

<sup>45</sup> Voyez, à cet égard, la métaphore de l'attelage ailé dans le *Phèdre* de Platon.

Tout d'abord, et de façon générale voire structurelle, un danseur est souvent amené à choisir jeune entre l'excellence de son éducation physique et celle de sa formation intellectuelle. En effet, à de rares exceptions près, une formation de qualité en danse implique le suivi d'un enseignement soit général mais réduit au strict minimum c'est-à-dire dépourvu d'options<sup>46</sup> soit technique<sup>47</sup> soit, encore, à distance voire inexistant lorsque l'enfant n'est plus soumis à l'obligation scolaire<sup>48</sup>. Peu désireuse de prononcer un quelconque jugement à cet égard, il me semble toutefois que l'absence de structures proposant aux jeunes un enseignement d'excellence tant en danse que dans des matières plus traditionnelles est révélateur d'une certaine inadéquation (non pas naturelle mais historiquement, culturellement et socialement construite) entre la danse et la pensée. Il semblerait que ce doive être l'un *ou* l'autre, non point l'un *et* l'autre si bien que le danseur est très tôt invité à prendre parti.

Si ce propos me semble devoir être nuancé au regard de la récente évolution du milieu qui a choisi d'intégrer davantage de cours théoriques au cursus traditionnel du danseur, cela ne me paraît pas aller, à proprement parler, à contre-courant de mon propos en ce que la majorité de ces cours revêt une dimension davantage pratique que purement théorique ou contemplative. Ainsi, des matières comme l'anatomie, l'analyse fonctionnelle du mouvement dansé, la musique, l'analyse musicale ou encore la notation Laban restent, me semble-t-il, au service de cette discipline première qu'est la danse et ne sortent pas à proprement parler les danseurs de leur zone de confort frappée du sceau de la « physicalité ». Cette logique a, toutefois, parfois été poussée plus loin, certains danseurs étant confrontés pendant les années de leur formation supérieure à des enseignements théoriques plus abstraits et éloignés de leur discipline.

Ainsi, et à titre d'exemple, le *diplôme national supérieur de danseur interprète* dispensé, en danse classique et contemporaine, au CNSMD (Paris et Lyon), en danse jazz, au PSPBB (Paris). Ce diplôme consacre une formation d'excellence en danse ainsi qu'une licence en arts du spectacle, spécialité danse, délivrée par l'Université Paris VIII. Cela implique, qu'en sus d'un cursus intensif en danse et des cours théoriques à visée pratique susmentionnés, les danseurs suivent également un certain nombre d'enseignements universitaires de type abstrait en lien avec leur pratique. A cet égard, il me semble intéressant de remarquer qu'en dépit du pas institutionnel par lequel une éducation supérieure en danse se voit complétée par des

---

<sup>46</sup> Ainsi, l'École de danse de l'Opéra de Paris.

<sup>47</sup> Ainsi, la Koninklijke Balletschool Antwerpen.

<sup>48</sup> Ainsi, la Brussels International Ballet School.



enseignements théoriques de type abstrait<sup>49</sup>, cette combinaison n'a rien d'évident mais est, selon moi, constamment travaillée par des tensions, des incompréhensions, des impossibilités. Ainsi, m'a-t-il été donné d'observer un déséquilibre flagrant entre la dynamique des enseignants théoriciens de Paris VIII ainsi que de ceux qui y suivaient un cursus théorique « classique » en arts du spectacle et celle des danseurs qui y recevaient un complément théorique à leur formation essentiellement pratique. Tandis que les premiers semblaient cultiver un grand intérêt pour les concepts, les discours et la démarche des chorégraphes ainsi que pour la minorité de danseurs présents dans le « studio-auditoire » qui, à mes yeux, leur assuraient de maintenir un cordon ombilical minimal avec un terrain dont ils ne cessaient, en réalité, de s'éloigner, les seconds tendaient, le plus souvent, à éprouver une certaine distance voire une forme d'étrangeté à l'égard de ces concepts « sans pieds »<sup>50</sup>. Cette expérience m'a amenée à réaliser le décalage abyssal séparant la pensée *sur* la danse et la pratique de celle-ci. Rien d'étonnant, me direz-vous, la pensée devant nécessairement être distincte de son objet de même que de son interlocuteur dans la perspective dialogique que je souhaite ici développer. Cette idée me semble, toutefois, devoir être étayée dans la mesure où le rapport entre danse et philosophie n'est, à mon sens, pas simplement de l'ordre de la distinction ni de la pure et simple exclusion mais bien de la résistance<sup>51</sup> animée, pour la première, par une méfiance souvent excessive à l'égard de ce qui semble trop éloigné de sa pratique, pour la seconde, par un intérêt réel mais par trop prude et timoré pour un champ disciplinaire relativement nouveau, les études en danse, qu'un certain nombre de théoriciens cherche à légitimer en le rattachant à des savoirs et méthodes existants plutôt que d'oser innover en prenant le risque de proposer une pensée originale créée à la mesure de et en réponse à ce qu'elle entend interroger. Mais revenons, pour l'heure, aux concepts « sans pieds ».

Lorsque le philosophe cherche à penser la danse, deux écueils majeurs me semblent menacer son entreprise : le premier, sur lequel je n'insisterai pas davantage consiste à aborder la danse, sous les auspices de la fascination, comme un « tout autre » sublimé, héroïsé, mystifié, comme la manifestation incarnée de tout ce que le philosophe n'est pas, pur corps idolâtré par un pur esprit. Eternel prisonnier de la dichotomie corps *vs.* esprit, le philosophe ne peut alors que

---

<sup>49</sup> Si cette démarche est déjà, en tant que telle, surprenante, il convient de remarquer que l'inverse le serait bien davantage dans la mesure où une formation universitaire « classique » va, en Europe, de pair avec une (sur)valorisation de l'intellect par rapport à une activité physique le plus souvent reléguée au rang des loisirs.

<sup>50</sup> Je soupçonne cette sensation d'être étonnamment semblable à celle de Harry Potter lorsqu'il observe, impuissant et, aussi, pour une part, indifférent sa prétendue tante, Marjorie Dursley, s'envoler par la porte ouverte de la véranda.

<sup>51</sup> Résistance moins naturelle que culturelle, en ce qu'historiquement, culturellement et socialement construite.

manquer le dialogue et, à mon sens, le geste philosophique à proprement parler car si l'on considère que la philosophie a pour tâche d'interpréter et d'élucider le monde, elle se doit, en conséquence, de se construire dans une relation cyclique de compréhension fine et d'appropriation, autrement dit, de dialogue, avec celui-ci plutôt que de se développer selon un modèle clos dans lequel, croyant avoir égard au monde alors qu'elle ne considérera jamais, en réalité, que ses propres fictions philosophiques. Un second écueil, sur lequel j'insisterai davantage et qui rejoint le premier en ce qu'il revient, lui aussi, à passer à côté d'un dialogue possible en cherchant dans la danse, non pas les enjeux et intensités qui lui sont propres, mais ce qui, déjà, est présent en philosophie, consiste à voir l'autre non pas comme l'autre qu'il est (dialogue) ni comme le « tout autre » qu'il n'est pas (premier écueil) mais comme le soi que je suis. Le philosophe pêche alors non plus par excès de séparation (l'autre = le tout autre) mais de distinction (l'autre = le moi).

Ainsi, il me fut donné d'observer comment des penseurs, aussi brillants soient-ils, peuvent sembler réfléchir sur un objet, par exemple une pièce chorégraphique, alors qu'ils se contentent en réalité de plaquer leurs thèses sur celle-ci. Dans ce cas, il importe, bien entendu, de choisir une pièce qui s'y prête, c'est-à-dire une création qui, d'une certaine manière, est déjà engagée dans la théorie voire dans la politique et, à tout le moins, dans le langage<sup>52</sup>. Le choix des œuvres étudiées dans un cursus universitaire spécialisé en danse me semble donc moins orienté par des critères issus du monde de la danse en tant que tel que du milieu intellectuel. Pour reprendre l'exemple de Paris VIII et exception faite de quelques cours dispensés par des universitaires à proprement parler engagés dans le monde de la danse<sup>53</sup> qui prêtaient une attention extrême à déployer leur pensée de façon dialogique en lien étroit avec leur objet-interlocuteur, la plupart des professeurs dont il m'a été donné de suivre les enseignements, nous présentaient des pièces non pas en raison de leur intérêt chorégraphique, le plus souvent inexistant, mais bien en raison des enjeux intellectuels qu'elles pouvaient soulever<sup>54</sup>. Ce qui intéresse alors le philosophe ou, plus largement, le théoricien de la danse, ce n'est pas la danse en tant que telle mais la théorie et les concepts qui y préexistent. Voir dans l'autre non pas l'autre qu'il est mais le moi que je

---

<sup>52</sup> Ainsi, il me semble que les pièces voient, aujourd'hui, peser sur elles une sorte d'impératif langagier : du discours des théâtres, à celui du chorégraphe, des spectateurs ou des critiques, la danse des corps est précédée par ce qui, souvent, ne s'apparente qu'à des ribambelles désincarnées de mots. Cette décorrélation entre ce qui est dit de la danse et la danse elle-même, contribue, selon moi, à décourager certains chorégraphes (je pense ici, et par exemple, à Gil Roman, William Forsythe ou Antony Hamilton) de recourir aux mots pour « parler » de leur travail ou à les contraindre à mobiliser un discours extrêmement lâche voire flou pour ne pas trahir le cœur de celui-ci.

<sup>53</sup> Je pense ici aux chercheuses Eliane Seguin, Cathy Grouet et Aline Laignel, peut-être même plus, sinon tout autant, engagée dans le monde de la danse que dans le milieu académique.

<sup>54</sup> Par exemple, en ce qu'elles soulevaient des questions relatives au genre, au handicap ou aux nouvelles technologies.

suis. Cette philosophie en vase clos qui, constamment, menace de se mordre la queue, va à la stricte rencontre de l'approche dialogique que la philosophie de la danse gagnerait, me semble-t-il, à adopter. Il s'agirait alors de voir en quoi l'intérêt artistique, esthétique ou chorégraphique d'une pièce ou d'un geste hyper-technique pourrait être ressaisi à un niveau philosophique et devenir un enjeu de pensée spécifique. Poser sur l'autre un regard me permettant de l'envisager de façon propre et radicalement singulière comme l'autre qu'il est.

Tandis que cette approche dialogique rend, à mon sens, possible un véritable dialogue entre philosophie et danse, la première approche, purement théorique et toujours plus à distance de son objet, me semble *a contrario* exacerber l'étrangeté toujours déjà présente entre danse et pensée. A cet égard, les choix opérés par les théoriciens de la danse parmi les créateurs et œuvres du genre ne me semblent que peu représentatifs du champ chorégraphique dans la mesure où, comme j'ai cherché à le montrer, ces choix sont orientés par des critères théoriques, voire politiques, étrangers à la pratique de la danse. Ainsi, qui, dans un auditoire universitaire d'orientation arts du spectacle, oserait parler ouvertement de Maurice Béjart ? Peu de monde, et certainement pas le professeur. Pour avoir posé ouvertement cette question, qui n'a pas manqué de causer un certain malaise parmi l'assemblée, il semblerait que l'on taise ce chorégraphe pourtant majeur de l'histoire du genre sans pour autant savoir pourquoi. Dans la mesure où lui sont préférés des chorégraphes dont seuls les critiques, directeurs de théâtre et une frange marginale du public (français) connaissent le nom, il semble que l'une des raisons du silence entourant une telle figure, qui n'est pas même mentionnée pour dire que l'on n'en parlera pas, est, d'une part sa popularité excessive<sup>55</sup>, de l'autre, son ancrage trop considérable dans une « physicalité » héritée de la tradition classique<sup>56</sup>. Dans cette même idée, il convient également de remarquer que rares sont les théoriciens faisant mention du chorégraphe Alvin Ailey qui constitue, pourtant, dans la lignée de Lester Horton, l'une des figures majeures de la danse moderne américaine, alors qu'on ne saurait manquer d'évoquer les figures, bien moins populaires, de Ted Shawn, Ruth Saint Denis, Martha Graham et Doris Humphrey. Curieux constat lorsque l'on sait que *l'Alvin Ailey American Dance Theater* compte, depuis plusieurs décennies, parmi les compagnies les plus importantes au monde<sup>57</sup>. Il me semble que l'on peut,

---

<sup>55</sup> Pour certains, le caractère « grand public » d'une œuvre est, en effet, synonyme de mauvais genre et de rejet systématique. Avec un peu de chance, cette opinion sera réévaluée quelques décennies après la mort de l'auteur ou à l'occasion d'un reportage diffusé sur *France Culture* ou *Arte*.

<sup>56</sup> Assez curieusement, les ouvrages théoriques sur la danse classique (à l'exception des ouvrages techniques) sont, à ma connaissance, quasi inexistantes. Il n'est, par ailleurs, pas étonnant de voir une pièce de qualité, ancrée dans les corps et une certaine technicité, se voir refusée par un théâtre (de danse) sous prétexte qu'elle serait « trop dansante ». Contradictions du champ chorégraphique d'une époque souhaitant marcher sans faire appel à ses pieds.

<sup>57</sup> Eu égard à sa taille, sa renommée et son caractère éminemment international.

en partie, expliquer le peu d'études menées au sujet de cet artiste et de son œuvre par son absence de théorisation ou, du moins, de recours systématique au langage. En effet, et *a contrario* de Martha Graham qui fut largement inspirée par la mythologie grecque<sup>58</sup> et les récits fondateurs américains<sup>59</sup>, a conçu une technique innovante, complexe et cohérente, a écrit sur ses œuvres ainsi que sur sa vie, Alvin Ailey n'a laissé que peu d'écrits, n'a pas inventé de technique<sup>60</sup> et puisait notamment son inspiration dans ce qu'il appelait ses « *blood memories* », souvenirs partagés avec à la mémoire collective de la communauté afro-américaine<sup>61</sup>. Dépourvue de tout « sceau théorique », l'œuvre d'Alvin Ailey n'en présente pas moins un remarquable intérêt artistique, esthétique et chorégraphique, constituant une formidable réserve de grain à moudre pour le philosophe qui se risquerait à penser au-delà de l'horizon langagier.

En tendant à privilégier l'étude d'œuvres, de pratiques et de corps d'emblée pétris de langage, les théoriciens de la danse courent le risque de ne jamais considérer, dans l'ailleurs cinétique, que ce qui les caractérise en propre et, ce faisant, de manquer le coche de la « matière première », l'opportunité de sonder l'eau pure de la source plutôt que celle, trouble, de l'embouchure. Si, comme j'ai, plus haut, cherché à le montrer, la danse entretient un lien privilégié avec le langage, j'ai aussi insisté sur le fait qu'elle prenait, à mon sens, racines dans un espace extra-langagier. Comment, le philosophe pourrait-il faire droit à la danse qui est, avant tout, une histoire de corps et d'intelligence sensible, s'il ne consent à l'envisager qu'en tant qu'elle se donne à lui au moyen d'un langage prenant la forme de discours articulés ? S'il va de soi qu'une philosophie (de la danse) doive être appréciée pour son intérêt théorique et conceptuel, pour ce qu'elle donne, à travers son discours, à penser, ce critère d'appréciation spécifiquement philosophique me semble, par ailleurs, lié à la capacité de la pensée de s'ouvrir à d'autres champs présentant des enjeux et critères d'appréciation propres ainsi que de se les approprier. L'appréciation du seul discours théorique ne suffirait ainsi pas à saisir le plein intérêt d'une philosophie qui, à mon sens, devrait également être appréciée au regard de la qualité du dialogue établi avec ce qui s'apparentera tantôt à son objet, tantôt à son interlocuteur de pensée. Dans l'optique contraire, quelle différence entre penser *en soi* et penser *à* ? Ou encore, à une échelle plus circonscrite, entre réfléchir à la danse, à la peinture ou à la poésie ?

---

<sup>58</sup> Voyez, par exemple, les pièces *Cave of the Heart* et *Night Journey*. Les détracteurs du « grand public » sauront, par ailleurs, pleinement apprécier ces références, car, comme tout le monde le sait, « l'Antiquité, c'est chic ! ».

<sup>59</sup> Voyez, à cet égard, les pièces *Frontier* et *Appalachian Spring*.

<sup>60</sup> Il a, toutefois, grandement contribué à perpétuer l'héritage de Lester Horton et à conférer à sa technique le rayonnement qu'elle connaît aujourd'hui.

<sup>61</sup> Ceux-ci constituent d'ailleurs le cœur de *Revelations*, l'une des pièces les plus emblématiques de la compagnie.

Par ailleurs, nonobstant l'amont de la philosophie et son lien plus ou moins étroit ou lâche à ce qu'elle vise, l'aval de celle-ci n'est, à mon sens, jamais purement détaché de la réalité, en ce que, ressaisie par tel artiste, acteur culturel ou même politique, elle prescrit ou, à tout le moins, influence et, ce, de façon consciente ou non, les pratiques. Il serait, à cet égard, intéressant d'étudier l'éventuel lien entre le récent développement des études en danse<sup>62</sup> et l'épanouissement, dans le champ chorégraphique contemporain, d'une danse de plus en plus conceptuelle<sup>63</sup> voire immatérielle<sup>64</sup>, accordant de moins en moins d'importance à la « physicalité ». Dans une même perspective, il conviendrait d'interroger l'existence d'une corrélation entre les principaux acteurs du champ chorégraphique actuel et l'importance des discours par ceux-ci déployés. Car, il semblerait qu'un objet n'étant pas ressaisi par un discours soit tout simplement considéré comme inexistant et, ce faisant, finisse par être privé de toute existence réelle<sup>65</sup>. C'est l'histoire, en tant que récit, qui façonne les hommes et, partant, le monde, bien plus que les faits relatés eux-mêmes. Au point que si aucune histoire, aucune pensée, aucun discours n'est déployé à l'égard d'un objet, autrement dit si celui n'est pas repris par un langage articulé, il serait, pour ainsi dire, voué à la non-existence<sup>66</sup>. Les choses, certes, précèdent le langage qui s'y rapporte et donnent lieu à celui-ci<sup>67</sup> mais il me semble tout aussi important de relever que le langage confère aux choses une existence, leur donne corps tant dans mon esprit que dans la réalité<sup>68</sup>. D'où l'importance de pouvoir penser la danse et développer, à son propos, un discours « fidèle », original et articulé.

Or, nous l'avons vu, la danse se révèle à cet égard problématique en ce qu'elle se déploie à partir d'un espace qui, précisément, échappe à tout langage articulé. Peut-on pour autant avancer que la danse n'existe pas ? Non point. En effet, comme j'ai tenté de le mettre en évidence plus haut, si le langage n'est pas nécessaire à la danse, il n'en entretient pas moins avec celle-ci un rapport étroit et privilégié. Certes, la danse se joue ailleurs, dans un espace sensible situé bien en-deçà des mots, mais toujours les mots s'articulent, s'inventent, se

---

<sup>62</sup> Tout du moins en Europe, celles-ci existant depuis bien plus longtemps aux Etats-Unis.

<sup>63</sup> Par opposition à une danse assumant sa technicité.

<sup>64</sup> Une danse qui se détacherait de sa « physicalité » (de même que de sa technicité) au profit d'autres dimensions telles celles du « presque rien », du texte ou de la vidéo.

<sup>65</sup> J'entends, ici, souligner la dimension éminemment performative du langage.

<sup>66</sup> Qui, venant d'apprendre un mot, n'a pas ensuite fait l'expérience de l'entendre à répétition alors qu'il croyait ne jamais l'avoir entendu ?

<sup>67</sup> C'est, me semble-t-il, parce que je suis à même de voir, de toucher et de sentir cette chose que je suis appelée à la nommer, à la dire ainsi qu'à la penser.

<sup>68</sup> J'entends par là que l'on peut créer la plus belle pièce, le plus émouvant morceau, le plus inspirant poème, de même que déployer la plus lumineuse pensée, ceux-ci me semblent condamnés à l'oubli et à une non-existence rétrospective si non ressaisis par un langage dont peu importe le vocabulaire (mots, notes, traits, etc.) du moment que celui-ci laisse une trace.

composent et s'entrechoquent, pour lui donner vie depuis un espace langagier dont elle absorbera la texture sensible ainsi que pour prolonger, au sein du langage, le grain de temps, fugace et indicible au sein duquel elle s'épanouit. Histoire de corps et de sensibilité, la danse ne pourrait ainsi se passer de mots ni des discours dans lesquels ils s'assemblent car ceux-ci, d'une part, permettent au danseur de nourrir son art en faisant siennes les structures, exigences, béances et énigmes du monde, d'autre part, en rendent possibles les variations, reprises et saisies à l'infini car jamais une pièce ne sera donnée ni reçue de la même façon et si le langage est loin d'être la seule cause de ce vertigineux phénomène<sup>69</sup>, il me semble y contribuer de façon certaine<sup>70</sup>.

Mais pourquoi, toujours, en revenir au langage ? Car, se déployant depuis un espace extra-langagier intimement lié au corps envisagé selon une modalité sensible, la danse se donnerait, à mon sens, plus spontanément sous cette même fréquence, en nous affectant en-deçà ou au-delà d'un langage rationnel articulé, que sur ce dernier mode qui, en matière de danse, ne va, me semble-t-il, pas de soi. Langage sensible de l'en-deçà/au-delà des mots assemblés en chapelles et cathédrales de discours, la danse éveillerait chez celui la reçoit un horizon infini de possibles<sup>71</sup> présentant la particularité de jaillir sous une modalité sensible tout en pouvant, dans un second temps, être ressaisi au sein d'un espace langagier que je ne qualifierai non plus de sensible mais de discursif.

Ainsi, la danse invite à la danse elle-même, au dessin, au chant, à la musique et à la marche de même qu'à la résolution d'une équation, à la composition d'un sonnet et même à la philosophie. Or, cette invite de facture sensible est, selon moi, ouverture au monde visé selon une modalité d'ordre sensible. Cela n'implique aucunement l'affirmation que le monde est pure sensibilité mais, plutôt, que la danse peut être envisagée comme une ouverture singulière au sein de celui-ci en ce que, procédant de l'espace extra-langagier des corps sensibles, elle se donnerait au monde et l'affecterait dans son entièreté<sup>72</sup> par l'intermédiaire d'une sensibilité, rappelons-le,

---

<sup>69</sup> Ainsi, la texture à la fois sensible et intellectuelle de la danse de même que le fait qu'elle doive, à l'instar de tout ce qui est, être reprise de façon constante et multiple (en mots, en images, en silences, en sensations) pour ne pas sombrer dans l'oubli, me semblent tout autant contribuer à ce phénomène.

<sup>70</sup> Je soulignerai, toutefois, que si la danse ne saurait manquer d'être affectée par les inépuisables formes du langage, le langage ou la pensée analytique le serait identiquement par l'épreuve de la danse. Ainsi, ces propos de Merleau-Ponty relatifs à la musique me semblent également s'appliquer à la danse : « la signification musicale de la sonate est inséparable des sons qui la portent : avant que nous l'ayons entendue, aucune analyse ne nous permet de la deviner ; une fois terminée l'exécution, nous ne pourrions plus, dans nos analyses intellectuelles de la musique, que nous reporter au moment de l'expérience », *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. nrf, 1945, p. 213.

<sup>71</sup> Horizon façonné par un vécu, des goûts, des aptitudes, une éducation ou encore une société spécifiques.

<sup>72</sup> Incluant, ce faisant, tout ce qui n'est, *a priori*, pas d'ordre sensible.

d'ordre physique, kinesthésique, émotionnel, créatif, *etc.* Autrement dit, si la danse peut constituer une invite à la philosophie, elle ne le sera, à mon sens, jamais que selon son mode propre, c'est-à-dire selon une modalité sensible par opposition à celle, discursive, de la philosophie avec laquelle elle est, cependant, à même d'entrer en dialogue ainsi que de l'affecter dans la mesure où cette dernière relève, elle aussi, pour une part, d'un espace sensible et extra-langagier<sup>73</sup>.

La danse, donc, à la fois procéderait d'un lieu hors langage et se donnerait en-dehors de tout langage. J'entends par là qu'elle ne serait point reçue de façon rationnelle<sup>74</sup> : partant d'un ailleurs de la raison, elle toucherait ce même lieu, présent en chacun de nous. Que l'on puisse, dans un second temps, ressaisir cette sensibilité première dans un système langagier de type discursif nous permettant d'en dire quelque chose à nous-mêmes ou à autrui, autrement dit d'en prolonger existence<sup>75</sup> en le faisant sortir de son grain éphémère du temps, n'y change rien. Toutefois, la danse me semblant se donner et pouvoir être reçue d'une infinité de façons non discursives<sup>76</sup>, il lui est d'autant plus nécessaire de ne pas larguer les amarres du langage et, même, d'être constamment en prise avec celui-ci car c'est en étant sans relâche interrogée et ressaisie au moyen de discours que la danse se verra pourvue sinon de l'existence, tout du moins d'une certaine reconnaissance. En effet, quelle que soit la nature du phénomène envisagé, si éloigné soit-il du règne des mots et de leur savante ou poétique articulation, celui-ci doit pouvoir être repris au sein d'un langage de type discursif pour être partagé.

### *La philosophie (de la danse) comme geste tendu entre intellection et sensibilité*

S'il existe différents types de discours, tous me semblent mus par une certaine rationalité<sup>77</sup> dans la mesure où, quelle que soit leur nature, ils sont constitués d'une articulation d'éléments régies par une logique propre. A cet égard, le discours philosophique présente ceci de particulier qu'il

---

<sup>73</sup> Il est, à cet égard, intéressant de remarquer que la *Poétique* d'Aristote contient, déjà, cette idée d'une genèse sensible de la philosophie, en ce qu'elle situe son origine dans l'inclinaison naturelle de l'homme à philosopher, elle-même liée au *plaisir* qu'il trouve, depuis son plus jeune âge, dans cette activité, ARISTOTE, *Poétique*, coll. classiques en poche, trad. B. Gernez, Paris, Les Belles Lettres, 2008, pp. 11 et 13.

<sup>74</sup> Si bien qu'il me semble non seulement improbable qu'une pièce se donne, d'emblée, selon une modalité analytique mais, quand bien même cela se vérifierait, celle-ci aurait alors, selon moi, raté le coche de sa propre sensibilité.

<sup>75</sup> Comme précédemment évoqué, il n'est, ici, pas question d'existence en soi mais d'existence aux yeux du monde. C'est en ce sens que ce qui échappe absolument au langage et qui, ce faisant, se trouve dans la plus totale impossibilité d'être dit ou pensé, serait privé de toute existence. Aussitôt produit, l'évènement est déjà passé, oublié. Emporté par le flot du temps, il est ainsi privé du pouvoir de faire lien, de faire sens, de s'inscrire dans une histoire, d'être partagé.

<sup>76</sup> Ainsi et selon moi, elle se donne et se reçoit avec le corps tout entier, dans un geste à la fois sensible et intellectif.

<sup>77</sup> A entendre en un sens large.

peut aussi bien se construire en suivant une stricte logique de l'identité<sup>78</sup> qu'une logique aussi éloignée de celle-ci que celle de l'ambivalence<sup>79</sup> et qu'il peut, par ailleurs, produire une pensée conceptuelle cohérente en tenant, au sein d'un même discours, une pluralité de rationalités distinctes et *a priori* exclusives qu'il amène à dialoguer<sup>80</sup>. Il me semble, par ailleurs, important de remarquer que certaines formes philosophiques se prêtent davantage que d'autres à interroger la texture sensible du réel. Ainsi, un discours recourant aux images et à la poésie pour faire entendre des enjeux de pensée spécifiques serait, selon moi, en ce qu'il est, d'emblée, en prise consciente avec des espaces sensibles, plus adapté pour parler de danse qu'un discours régit par les principes rationnels, cette fois au sens strict, d'identité et de non-contradiction.

Ce second type de discours me semble, en effet, plus difficilement compatible avec la rationalité à l'œuvre en danse où, à partir d'une certaine maîtrise, apparaît que le *plié*, tout en nous rapprochant du sol, implique une élévation, où la perfection ne trouve son sens que dans l'acceptation et le dépassement de ses faiblesses et imperfections, où la maîtrise va de pair avec l'abandon. Ce faisant, il me semblerait plus intuitif d'interroger et de penser la danse selon une modalité poétique embrassant également les paradoxes et s'épanouissant à partir du dialogue quelle établit entre ceux-ci que selon une modalité rationnelle au sens strict, ce *modus philosophicus* étant, par définition, moins enclin à accueillir les enjeux spécifiques des corps dansants qui, notamment, résident dans la coexistence instable et tendue entre de contraires qu'une philosophie de type logique au sens strict entendrait précisément aplanir.

Loin des face-à-face silencieux et des strabismes labiles, un véritable dialogue serait donc bel et bien possible entre danse et philosophie. Nietzsche qui maniait remarquablement les images et la poésie à des fins philosophiques, n'a-t-il d'ailleurs pas écrit : « je ne vois pas ce que l'esprit d'un philosophe pourrait désirer de meilleur que d'être un bon danseur »<sup>81</sup>, se prononçant ainsi, à mon sens, en faveur d'une philosophie toujours plus souple et vigoureuse, à la fois abstraite et incarnée, discursive et sensible ? Si une telle philosophie me semble, en effet, davantage apte à se construire en dialogue avec la danse comme interlocuteur sensible, il serait, cependant, malhonnête de nier qu'une philosophie de facture plus strictement rationnelle puisse déployer une pensée singulière, originale et pertinente en lien avec la danse car, toujours, elles

---

<sup>78</sup> Par exemple, chez Aristote.

<sup>79</sup> Par exemple, chez Parménide ou Platon.

<sup>80</sup> Ainsi et à titre d'exemple, Parménide fonde le principe d'identité à partir de la logique de l'ambivalence.

<sup>81</sup> Fr. NIETZSCHE, *Le gai Savoir*, § 381.



dialoguent, se questionnent, s'inspirent<sup>82</sup> selon une certaine modalité, un certain degré, notamment déterminé par l'objectif philosophique (ou chorégraphique) poursuivi.

Mon propos ne consiste donc aucunement à avancer qu'il n'existe qu'une « bonne » manière, pour la philosophie, de se rapporter à la danse. A mon sens, danse et philosophie sont libres de s'emparer l'une de l'autre d'une infinité de façons, c'est-à-dire à leur guise et comme bon leur semble, libres de choisir la meilleure manière de rapporter à l'autre en vue d'atteindre les objectifs qu'elles se sont respectivement fixés. Ainsi, la philosophie peut parfaitement choisir de problématiser la danse à distance, la voir comme le « tout autre » ou le « moi » qu'elle n'est pas, s'en faire un prétexte pour développer ou illustrer des théories préexistant à la rencontre de la pensée et de son objet. Cette démarche philosophique qui confère, peut-être, au penseur davantage de liberté me semble tout à fait légitime et digne d'intérêt à partir du moment où elle est avouée, c'est-à-dire lorsque le philosophe annonce, d'emblée, la distance et la considérable liberté d'interprétation prise par rapport à ce qu'il entend penser.

A cet égard, il me semble, par ailleurs, intéressant de convoquer Gilles Deleuze qui remarque<sup>83</sup> qu'en envisageant la philosophie comme une « puissance de réfléchir sur », on semble lui donner beaucoup alors qu'en réalité on lui retire tout. En effet, en quoi le philosophe serait-il légitime à réfléchir sur le cinéma ou les mathématiques ? En rien, selon Deleuze, les seules personnes à même de réfléchir à ces sujets étant les cinéastes, les cinéphiles et les critiques, dans le premier exemple, les mathématiciens, dans le second. A l'instar du cinéma, des mathématiques, de la danse et de toute discipline, la philosophie devrait ainsi disposer d'un contenu propre, sans quoi, privée de toute raison d'exister, elle serait contrainte à un aveu de vacuité.

Ce contenu, cette raison, proprement philosophique serait, selon Deleuze, de l'ordre de l'invention ou la création de concepts et c'est au nom de cette (seule) création que le philosophe aurait quelque chose à dire. Pour avoir voix au chapitre, le philosophe devrait donc rester fidèle à une certaine spécificité philosophique<sup>84</sup>, la création de concepts, c'est-à-dire d'entités théoriques et abstraites. Or, si Deleuze ne le précise pas<sup>85</sup>, il me semble que l'on peut induire de sa démarche philosophique et de son intérêt pour l'adaptation, ici comprise comme

---

<sup>82</sup> Ainsi, un penseur comme Nietzsche a exercé une influence considérable sur le champ artistique et, plus particulièrement, chorégraphique. Voyez, notamment, la pièce *Zarathoustra, le chant de la danse* de Maurice Béjart.

<sup>83</sup> G. DELEUZE, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », conférence donnée dans le cadre des « Mardi de la Fondation », le 17 mars 1987, <https://youtu.be/2OyuMJMrCRw>, 3 min 27.

<sup>84</sup> Idée allant à rebours d'une philosophie conçue comme science des sciences ou « puissance de réfléchir sur ».

<sup>85</sup> Du moins, pas dans la présente interview.

interprétation, appropriation, des enjeux spécifiques d'une discipline par une autre<sup>86</sup>, l'idée précédemment avancée selon laquelle les concepts philosophiques se créent, non pas au sein du mouvement autotélique d'une philosophie saturée d'elle-même et envisageant le monde comme le terrain d'illustration de ses inventions, mais au sein du geste dialogique d'une philosophie s'ouvrant au monde, l'accueillant dans toute sa complexité<sup>87</sup> et y trouvant sa place en y créant<sup>88</sup> des concepts que l'on peut voir comme autant de réponses possibles à l'énigme du monde par laquelle elle a consenti à se laisser affecter.

Ainsi, le philosophe souhaitant réfléchir à la danse (avec la danse) se devrait-il d'embrasser ce partenaire de pensée avec tout son bagage philosophique en vue de créer des concepts de facture tout aussi philosophique. Cela ne soulève aucune difficulté particulière, le point délicat me semblant plutôt résider dans la question de l'ouverture du philosophe à la danse : comment, tout en restant fidèle à sa discipline, le philosophe peut-il faire droit à la danse, dans toute son altérité sensible ? Comment peut-il se laisser affecter et rendre compte sur un mode philosophique, à savoir, conceptuel, théorique et abstrait, de la danse qui, nous l'avons vu, se déploie, quant à elle, dans un espace sensible et incarné ? Une autre question, à mon sens tout aussi intéressante, consisterait à se demander comment la danse, elle-même, peut accueillir et, le cas échéant, s'approprier un discours philosophique la prenant pour objet en restant fidèle à ce qu'elle est, c'est-à-dire, sans renoncer à sa « physicalité » pour se transformer en un pur concept « sans pieds ».

A rebours de cette approche, la perspective philosophique que je propose de privilégier cherche, quant à elle, à comprendre et à interroger, à interpréter et à élucider, le monde, en l'occurrence, la danse, au moyen d'un discours conceptuel à la fois original, innovant, et fidèle à ce qu'il se propose de penser. Pour atteindre cet objectif, pour voir s'épanouir une pensée abstraite, indépendante et libre au plus proche de son « objet » sensible, le philosophe ne peut, à mon sens, plus se « contenter » de penser à distance : il est, à présent, contraint de rencontrer son objet devenu interlocuteur et de développer un langage philosophique lui permettant de rendre compte de l'expérience dialogique mêlant concepts abstraits et sensibilité éprouvée dans laquelle se déploie sa pensée. Une philosophie de la danse me semble, ainsi, devoir se construire en dialogue permanent avec les corps dansants et adopter un langage poétique au sens large, c'est-à-dire recourir à un langage dont la texture permettrait, à la fois, de relayer la dimension

---

<sup>86</sup> Par exemple l'adaptation d'un livre par le cinéma et, à un second degré, la reprise de cette adaptation première par la philosophie.

<sup>87</sup> Accueil, pâtir, dimension passive.

<sup>88</sup> Création, agir, dimension active.

éminemment sensible et incarnée de cette pratique, ainsi que de s'adresser (de toucher) tant à l'intellect qu'à la sensibilité<sup>89</sup> des lecteurs/auditeurs/interlocuteurs du penseur. En développant ce que j'appellerai des « concepts sensibles », à savoir des idées ou constructions d'ordre théorique/ abstrait cherchant à rendre compte d'une réalité sensible (fond) selon une modalité, elle aussi, sensible (forme), le philosophe se donnerait les moyens de faire droit tant à sa propre discipline qu'à celle étudiée ainsi qu'au mouvement dialectique d'« entre-affection » sur base duquel sa pensée s'est élaborée. Par « entre-affection », j'entends que le dialogue entre la philosophie et son interlocuteur sensible qu'est, en l'occurrence, la danse implique que l'une comme l'autre consentent à se laisser mouvoir, affecter et, même, transformer par ce nouveau partenaire de bien des manières « étranger ». Il n'est, toutefois et de mon point de vue, pas question de fusion entre disciplines. Pas question, en effet, de confondre danse et philosophie, de leur faire miroiter, dans le recours au dialogue, la promesse d'un devenir autre, au détriment de soi, selon moi, inatteignable, utopique, et, surtout, dénuée d'intérêt. En préservant les identités et enjeux spécifiques de chaque discipline, l'approche dialogique que je propose nécessite cependant une ouverture à l'autre, à partir de soi, un consentement à se laisser affecter par son étrangeté. Ainsi, dans cette approche, la philosophie s'ouvrirait, en tant que philosophie<sup>90</sup>, à la danse et se laisserait affecter par la dimension intrinsèquement incarnée et sensible de celle-ci. En s'inventant au fil de son objet-interlocuteur-partenaire, adoptant, par exemple, un langage de type poétique ou développant des concepts sensibles, il me semble pouvoir avancer que la philosophie s'approprie<sup>91</sup>, au sens fort, la sensibilité des corps dansants afin d'en mieux rendre compte et que, cherchant ainsi à dire de même qu'à élucider au moyen de discours ce qui, de l'autre qu'est la danse, échappe au langage, elle se transforme, tout en restant elle-même, au contact de cette indicible sensibilité. Il est, par ailleurs, frappant de constater que, lorsqu'une pensée conceptuelle embrasse ainsi la sensibilité de ce qu'elle entend interroger, elle stimule bien plus que le seul intellect des membres de son auditoire qu'elle a alors la capacité accrue d'interpeller dans leur entièreté, c'est-à-dire en ce compris leur sensibilité. Et s'il n'est pas seulement question du pâtir monodirectionnel de la philosophie face à l'inspirant interlocuteur qu'elle verrait dans la danse, mais bien d'« entre-affection », c'est

---

<sup>89</sup> Il convient, toutefois, de relativiser cette « claire » distinction entre intellection et sensibilité, la première étant, à mon sens, toujours, pour une part, sensible, et la seconde, intellectuelle.

<sup>90</sup> Suivant Deleuze, en tant que pratique théorique créatrice de concepts ?

<sup>91</sup> J'entends par là que la philosophie à la fois traduit *et* interprète, restitue fidèlement *et* aborde de façon originale l'autre du monde qu'elle entend élucider. Ce faisant, elle exprimerait, au moyen d'un langage et d'enjeux proprement philosophiques, ce qui, précisément, n'est pas de l'ordre de la philosophie. A cet égard, une question d'importance me semble être celle du lien entre ces deux objets, toujours distincts, jamais parfaitement décorrélés, que sont le discours philosophique sur la danse et la danse elle-même.

que la philosophie dialogique que je propose développer repose sur un mouvement *réci-proque* d'affirmation et de transformation de l'identité, si bien que la danse serait affectée par la philosophie<sup>92</sup> au même titre que celle-ci le serait par la danse<sup>93</sup>.

## II. De la spatio-temporalité et de la texture originaire des idées

Nous l'avons vu, l'intuition tend à nous faire envisager le dialogue entre philosophie et danse comme impossible, impossibilité qu'illustre de façon criante ce constat de Trisha Brown : « chaque fois que je parle de danse, je pense que je suis en train de mentir »<sup>94</sup>. Il semblerait, en effet, que danse et philosophie, que corps et pensée, qu'indicible et dicible, ne partagent ni la même texture ni les mêmes intensités<sup>95</sup>.

### *De deux spatio-temporalités distinctes, celle de la danse et celle de la pensée*

Il est, à cet égard, frappant d'observer la rupture à l'œuvre lorsqu'un corps s'adonnant à une activité réflexive est interpellé, par exemple, par un air de musique. En un instant, s'évanouit la structure (prétendument) rationnelle de l'édifice de la pensée et des intensités d'une toute autre nature se déploient à même un corps jusque-là à ce point discret et effacé qu'on eût pu le croire absent. La musique, au contraire, requiert le corps et exige, impérieuse, son plus total engagement. Aux antipodes de la rationalité construite, elle mobilise, en lui, des réactions d'ordre fondamental, originaire, primitif<sup>96</sup>. Soudain, le corps et une infinie sensibilité s'animent : le mélomane<sup>97</sup> se laisse, tout entier, affecter, emporter, par ces notes<sup>98</sup> lui permettant de renouer tant avec sa « physicalité » qu'avec sa sensibilité qui constituent, à l'instar de la pensée théorique, des dimensions à part entière de sa vie.

---

<sup>92</sup> De même que son public dont on peut se demander si la réception serait, par effet de ricochet, plus considérablement stimulée sur le plan intellectuel lorsque la danse se construit en s'exposant davantage à sa part intellectuelle.

<sup>93</sup> Dimension de la relation sur laquelle j'ai choisi de me concentrer.

<sup>94</sup> Trisha BROWN citée par D. Sibony, *op. cit.*, p. 213.

<sup>95</sup> Soubresaut dualiste ?

<sup>96</sup> Non qu'elles ne soient, dans une certaine mesure, construites, ces réactions relèveraient, cependant, d'un niveau plus fondamental au sein de l'ensemble de nos constructions historiques, culturelles et sociales. Ainsi, nous entretenons, pour ainsi dire, spontanément un rapport sensiblement différent aux percussions et aux instruments à cordes ou à vent, de même qu'à la pluralité des figures rythmiques comme Platon le constatait déjà dans *La République* et dans *Les Lois*. A cet égard, il me semble intéressant de se reporter aux articles de A. BRANCACCI, « Socrate, la musique et la danse. Aristophane, Xénophon, Platon », *Les études philosophiques*, 2004/2, n°69, pp. 193 à 212 et de A.-G. WERSINGER TAYLOR « Le rythme de l'émotion. Danse et Aidôs (Platon, Lois, VI, 771<sup>e</sup>5-772a4) », M.-H. Delavaud-Roux, *Musiques, rythmes et danses dans l'Antiquité*, Rennes, PUR, 2010.

<sup>97</sup> Au même titre que l'auditeur *lambda*.

<sup>98</sup> Qui peuvent, tout aussi bien, ne pas en être. Voyez, à cet égard, les travaux de John Cage ou ceux du courant dodécaphoniste.

Pourtant, l'expérience nous apprend que ces dimensions également constitutives de la vie du corps tendent à être exclusives : rares sont, en effet, ceux qui peuvent, avec honnêteté, prétendre entendre, au sens fort, un concerto tout en déployant une réflexion complexe<sup>99</sup>. A nouveau, il est question de l'un *ou* de l'autre<sup>100</sup>. De même, il est extrêmement difficile de ne pas s'extraire de sa danse et, me semble-t-il, de son corps lorsque, par exemple en répétition, nous sont adressées des corrections nécessitant davantage qu'un ajustement minimal. Alors qu'il évoluait au sein d'un *espace* (espace donné et espace créé par les pas ainsi que ce je-ne-sais-quoi qui permet aux uns de rayonner plus intensément les autres) et d'une *temporalité* (musique donnée et musicalité propre au danseur) sensibles, le danseur en est, pour ainsi dire, arraché par une correction impliquant une pensée (trop) étrangère à la nature incarnée et extra-langagière de sa pratique. Ne pouvant se tenir à la fois dans l'une et l'autre dimensions, il est alors ramené à l'espace-temps « commun » de la pensée langagière.

Il ne serait, dès lors, pas anodin qu'il existe des lieux et des temps distincts d'une part, pour le *travail* pendant lequel le danseur est constamment interrompu afin de lui permettre de construire tant les dimensions technique qu'interprétative de son rôle (le studio, la répétition), de l'autre, pour la *danse* en tant que telle qui n'est plus de l'ordre du travail mais du don de soi, de la maîtrise et de l'abandon, d'une présence rayonnante et irrésistible allant de pair avec une absence énigmatique et insaisissable (la scène, le spectacle)<sup>101</sup>. Toutefois, comme j'y reviendrai sous un angle quelque peu différent avec la question de l'œuvre, l'espace-temps de la pensée théorique ou conceptuelle ne doit, à mon sens, pas être confondu avec l'espace-temps « commun ». La pensée connaît, en effet, elle aussi, des temps de *travail* et des temps de *présence*. Souvent, me semble-t-il, elle s'élabore, par à-coups, par allers-retours successifs, en avançant des idées parcellaires sur le fond et la forme desquelles elle reviendra ensuite longuement. La pensée, achoppée, tolère alors les interruptions qui proviennent moins souvent du monde extérieur que d'elle-même et retrace constamment son propre chemin pour s'assurer de ne pas se perdre. C'est ce que j'appellerai l'espace-temps commun du travail philosophique. Par ailleurs, la pensée progresse, parfois, par bonds d'une amplitude remarquable lorsque lui

---

<sup>99</sup> C'est-à-dire une pensée s'inventant au fur et à mesure d'elle-même et non guidée par des automatismes.

<sup>100</sup> Cela n'est pas sans m'évoquer une expérience réalisée lors d'un atelier proposé par Sophie Klimis dans le cadre du *Perpetuum Mobile Festival*. Il était alors question de tisser, collectivement, une pensée « en marche », c'est-à-dire de construire un dialogue, d'élaborer une pensée complexe et *in situ*, tout en continuant de marcher. Si l'écoute, à savoir l'accueil, d'une telle pensée se combinait aisément avec une marche libre et fluide, il n'en allait, toutefois, pas de même lorsqu'il était question de prendre la parole, de donner lieu et forme à la pensée, cela impliquant, quasi systématiquement, une modification de la marche, un ralentissement du pas voire un arrêt complet et, souvent, inconscient de celui-ci.

<sup>101</sup> La danse contemporaine, en proposant des performances au caractère ouvertement « piéton », me semble avoir contribué à ébranler cette partition entre présence scénique et présence de « tous les jours ».

apparaît, sur la modalité d'une lumineuse évidence, une idée aussi complète que complexe. La réflexion se pare alors d'une toute autre nature qui, plus vive que de coutume, permet à l'esprit d'embrasser, en un seul geste, la totalité de l'idée et, ce, de façon bien plus spontanée que contrôlée. On est loin du travail méticuleux d'articulation et de reprise dont il était précédemment question. L'idée que je vise ici ne s'élabore pas au fil d'étapes la faisant progressivement apparaître, mais s'impose, comme telle, à un penseur qui doit pouvoir l'accueillir.

Telle une flèche, la pensée, absolument requise par cette idée, déchire l'espace-temps commun pour se déployer dans une nouvelle dimension parfaitement indifférente à toute interruption. Espace, temps et pensée suspendent alors leur cours ordinaire pour entrer en *présence*. Présence du philosophe qui, curieusement, semble si proche de celle du danseur et reste, pourtant, infiniment étrangère à celle-ci. A cet égard, je soupçonne que la texture des idées contribue à rapprocher<sup>102</sup> la spatio-temporalité respective de la danse et de la philosophie. Car la nature d'une idée ne relève, à mon sens, ni de la pure intellection ni de la pure sensibilité. Il est, en effet, douteux que les idées du philosophe lui apparaissent sous forme de syllogismes ou de poèmes mystiques et celles du danseur sous forme de « tilts », de « grands-écarts » ou de « chassés ». Les idées ne se présentent, selon moi, pas tant au philosophe ou au danseur qu'à *celui* qui philosophe et qu'à *celui* qui danse en ce sens qu'il n'y aurait pas, d'un côté, les idées d'un pur esprit, de l'autre, celles d'un pur corps mais celles d'un homme dont la vie peut être envisagée comme le fruit d'un mélange constant et indistinct entre intellection et sensibilité. Les idées du philosophe, comme celles du danseur, idées que le premier traduira, *ensuite*, en syllogismes ou en poèmes à visée théorique, le second en qualités de corps, en gestes et en chorégraphies, ces idées jaillissent au moyen d'une texture *à la fois* (et indistinctement) abstraite et sensible<sup>103</sup>.

Si l'on considère la pensée comme l'articulation (consciente ou non) par un « sujet » d'un ensemble d'idées ainsi comprises, il n'est, dès lors, plus possible de l'envisager comme une pure activité intellectuelle car la pensée, au sens large, prendrait, à l'instar des idées qui la peuplent, également racine dans des espaces sensibles. Or, dans cette perspective où la pensée est comprise comme entreprise de création et d'articulation d'idées à la fois sensibles et

---

<sup>102</sup> Philosophie et danse partageraient, ainsi, une origine commune et ne se distingueraient que dans un second temps, celui de leur appropriation ou mise en forme respective de ce magma originaire partagé.

<sup>103</sup> Ainsi et par exemple, l'idée d'une philosophie dialogique apparaîtrait à la fois comme concept, en ce qu'elle tenterait d'articuler, de façon originale et cohérente, une constellation d'éléments, et comme image, mouvement, odeur ou sensation.

intellectives, la danse doit, à mon sens, et au même titre que la philosophie, être rattachée au domaine de la pensée. J'entends par là, non point que la danse doive être envisagée comme cette activité théorique, qu'elle n'est pas, mais qu'à l'instar de la philosophie, elle prend source dans un lieu à la texture unique mêlant, indistinctement, intelligible et sensible. Cela impliquerait que, bien que le danseur s'approprie ces idées en leur appliquant une empreinte éminemment sensible et que le philosophe s'en saisisse sur un mode intelligible, danse comme philosophie ne présenteront jamais la pure texture qu'elles visent, étant, dès l'origine, de facture métisse. La danse me semble donc, pour une part, irrémédiablement liée à une certaine intelligibilité, de même que la philosophie à une certaine sensibilité.

#### *Articulation entre présence et travail, danse et pensée*

Cette réflexion m'amène, par ailleurs, à préciser que, contrairement à ce que j'ai pu, assez maladroitement et malgré moi, laisser croire, la danse ne se place pas nécessairement du côté de l'indicible et la philosophie de celui du dicible. En effet et comme nous l'avons vu, ces deux disciplines ont le pouvoir de s'arracher à l'espace-temps commun dit du travail pour s'ouvrir aux intensités d'un espace-temps relevant de la présence. J'associerai le premier type d'espace-temps au domaine langagier au sens strict, c'est-à-dire à celui du discours, le second au domaine extra-langagier (au sens strict) ou langagier au sens large dans la mesure où la présence ne me semble pas tant échapper au langage que s'exprimer sous la forme d'un autre langage, plus large et englobant que le premier. L'indicible ne serait donc pas tant ce qui ne peut être dit (ou ressenti) que ce qui ne peut être dit (ou ressenti) par le strict intermédiaire des mots articulés en discours et nécessite un recours conjoint à l'intellection et à la sensibilité. Or, la philosophie présente, tout autant que la danse, cette capacité à rendre compte, au sein d'un langage qui lui est propre, d'intensités bien plus vastes qu'elle-même<sup>104</sup>, capacité à faire coexister dicible et indicible, à s'arracher du commun pour entrer en présence.

Cela m'amène à concevoir en philosophie, comme en danse, un sens faible, celui de l'espace-temps commun, du travail, du langage au sens strict, et un sens fort, celui de la présence et du langage au sens large, espaces-temps distincts mais nécessairement articulés dans la mesure où la présence, aussi sublime soit-elle, doit toujours être reprise, polie et raffinée, par un travail se déployant au sein de l'espace-temps commun<sup>105</sup>. Ainsi et à mon sens, philosophie et danse se

---

<sup>104</sup> Comme la danse (indicible) est portée par des pas agencés dans le temps et dans l'espace (dicible).

<sup>105</sup> De même que le philosophe devra nécessairement traduire en mots et articuler au reste de sa pensée l'idée lumineuse l'ayant traversé, la plus remarquable représentation impliquera toujours une reprise, un retour au travail et au temps du studio.

rejoignent tant dans la conception que dans l'articulation de leur sens faible et de leur sens fort (l'accès duquel n'étant aucunement garanti), de ce qui, d'elles, relève du travail et de ce qui tient de la présence. Subsiste, toutefois, en dépit de cette connivence, un sentiment d'étrangeté irréductible entre ces deux disciplines dont ni la présence ni le travail ne sauraient, jamais, parfaitement se recouvrir.

En ce que le discours philosophique présente un niveau d'abstraction tout autre que le dialogue se tissant entre un danseur et un chorégraphe qui, s'il nourrit et donne vie à la danse, n'en refrène pas moins, à son échelle, celle-ci dans son élan, son engagement et sa spontanéité<sup>106</sup> (travail), il n'est pas étonnant que la philosophie puisse, à côté d'une certaine fascination, susciter un sentiment d'étrangeté voire de méfiance chez le danseur lorsqu'elle se propose d'étudier sa pratique. Car, au-delà du travail qu'elle implique, la danse, en tant que présence, est pétrie d'une poésie infinie que les danseurs tendent à être quelque peu réticents à voir analyser. En effet, la pensée langagière (au sens strict) peut, si l'on n'y prend garde, présenter un caractère aseptisant qui émousse voire anéantit l'altérité de son interlocuteur, particulièrement lorsque, comme la danse, celui-ci tend à se situer en-deçà/au-delà de l'espace-temps commun du discours, c'est-à-dire hors des frontières du royaume (soigneusement gardé) de l'articulation des mots. A force d'un rayonnement excessif, les lumières de la raison analytique affadissent les couleurs de son objet et le penseur consacre vainement sa vie à interroger ce gris qui, en réalité, était jaune.

Il me semble que c'est pareil constat qui a amené Trisha Brown, comme de nombreux acteurs du champ chorégraphique, à s'éprouver « mentir » lorsqu'elle est appelée à parler de danse. Car parler n'est pas danser et parler de danse ne convoque qu'au prix d'un grand et rarissime talent l'ombre des intensités pleinement vécues par les corps dansants. Si bien que, le plus souvent, les danseurs apprennent soit à mentir soit à se taire. Tout du moins, les plus agiles apprennent-ils à mentir quand il le faut<sup>107</sup> et à se taire quand ils le peuvent<sup>108</sup>, tout d'abord, pour ne pas imposer une certaine lecture de l'œuvre qui appartient à tous et de la compréhension de laquelle, bien souvent, ni les danseurs ni le chorégraphe n'ont véritablement cure<sup>109</sup>, ensuite et à mon

---

<sup>106</sup> Le danseur peut ainsi passer des heures entières à travailler un même mouvement, par exemple, la qualité d'une marche ou d'un simple regard alors qu'il brûle, en son for intérieur, de courir ou de sauter. Infinie reprise d'un rien qui, en réalité, fait le tout.

<sup>107</sup> Par exemple, en présentant le concept cohérent et fini d'une pièce à un théâtre afin d'avoir la chance d'entrer en studio pour commencer, à partir du jeu des corps, à imaginer la pièce que l'on souhaite en réalité mettre sur pieds.

<sup>108</sup> A ce titre, voyez notamment les propos de Gil roman et William Forsythe, *cf. supra*.

<sup>109</sup> Les danseurs me semblent, à cet égard et le plus souvent, sincèrement curieux d'entendre la façon dont les différents spectateurs ont reçu une même pièce, qu'eux-mêmes n'envisagent que rarement de la même façon, ce



sens, afin de pas trahir ce que les familiers de la danse perçoivent comme la dimension sacrée de celle-ci qui, extra-langagière, échappe, toujours pour une part, aux mots articulés en discours et la stricte rationalité. Ceux qui savent en parlent entre eux, à demi-mots ou au moyen de phrases jamais achevées, et cela leur suffit non seulement à savoir précisément ce dont il est question mais, plus encore, à convoquer immédiatement, chez eux, les intensités éprouvées, nous l'avons vu, entre sensibilité *et* intelligibilité. Si les mots n'ont pas besoin de systématiquement désigner ce à quoi ils se réfèrent pourtant et si, se passant de point comme de majuscule, les phrases peuvent se creuser de silences, c'est que la présence ne se joue ni dans les pas, ni dans les mots, mais dans « l'entre » qui les unit et leur donne vie.

### *La philosophie comme danse du dedans*

Laissant, pour un temps, de côté mon précédent geste relatif aux spatio-temporalités distinctes de la danse et de la philosophie, à la texture de la pensée ainsi qu'à l'articulation entre les dimensions de présence et de travail, j'interrogerai, à présent, cette intuition première d'un rapport dualiste entre philosophie et danse selon une autre piste. Il me semble, en effet, intéressant de remarquer que le dualisme cartésien, fils du néo-platonisme et du christianisme dont la descendance court jusqu'à aujourd'hui, repose, précisément, sur une opposition entre l'âme (l'esprit ?) et le corps, la première étant conçue comme une substance pensante et non étendue, c'est-à-dire extra-mondaine, la seconde, comme une substance étendue ou mondaine à laquelle sont associés une série de pouvoirs associés au corps, à l'exclusion, de la pensée. Or, cette conception du rapport entre corps et pensée est, aujourd'hui, très difficilement défendable dans la mesure où tant les découvertes réalisées par les sciences dites « dures » que l'avancée des sciences humaines ou, encore, l'ouverture de notre société à d'autres cultures et modes de pensée, vont à la stricte encontre de cette vision exclusive et antagoniste du penser et de l'agir. Comment concevoir une pensée pure, se déployant loin de toute vie du corps, quand cette dernière en conditionne la possibilité même<sup>110</sup>? A mon sens, et comme je l'ai précédemment souligné, pensée au sens large (articulation d'idées sensibles et intelligibles) comme pensée au sens strict (reprise, essentiellement intelligible, d'idées métisses) sont, toujours pour une part, liées à la sensibilité et, partant, à la vie du corps qui les façonnent et les déterminent<sup>111</sup>. Envisager la pensée dans sa « physicalité », dans sa texture sensible qui, nécessairement, la lie

---

qui importe n'étant tant pas la réception rationnelle ou analytique de l'œuvre que l'excès de vie qu'elle a le pouvoir d'insuffler.

<sup>110</sup> Il est en effet peu commun de croiser une pensée abstraite de tout corps.

<sup>111</sup> Ainsi, les pensées comme l'architecture mentale d'un « homme des montagnes » me semblent différer de celles d'un « homme des villes ».

au monde des corps et lui permet de se construire en dialogue avec celui-ci, nous permet de relativiser l'opposition corps *vs.* esprit ainsi que de percevoir, à rebours de l'intuition, qu'au même titre que l'agir, le penser entretient avec le corps, un rapport privilégié.

Au sein de la sensibilité, la « physicalité », plus circonscrite car étroitement liée au corps, m'apparaît ainsi constituer une nouvelle dimension commune entre danse et philosophie. Danseur ou philosophe, il est toujours question d'un corps engagé dans le monde d'une façon ou d'une autre. Or, si cela est aisément concevable pour le danseur dont l'engagement physique ne me semble pas à démontrer, il en irait de même, quoique d'une toute autre façon, pour le philosophe requis, dans son entièreté, dans toute sa physicalité, par l'activité de penser<sup>112</sup>.

Lorsque la chance est donnée au penseur d'être traversé par une idée, son corps et, partant, tout son être, se dresse et se transforme : il est à l'affût, non pas, comme le danseur, d'un monde extérieur qu'il vise depuis son intériorité et à l'égard duquel il développe une sensibilité intellectuelle des plus aiguës, mais bien d'un monde intérieur à la fois intelligible et sensible d'où ne saurait manquer de surgir d'autres idées de semblable texture qu'il abordera, dans le cadre de son activité philosophique, au moyen de ce que j'appellerai l'intellection sensible. De même, et au-delà du « simple »<sup>113</sup> accueil des idées, leur reprise par la pensée, plus étalée dans le temps, implique, à mon sens, lorsqu'elle est de qualité, un engagement total, et exclusif du philosophe, autrement dit la présence de celui-ci. « Un instant, je réfléchis ! ». Ces moments au cours desquels une pensée langagière au sens strict se construit, s'articule et s'épanouit, me semblent ouvrir un espace intérieur infini. Et si cela n'empêche aucunement que la réflexion ait été initiée par le monde extérieur<sup>114</sup>, qu'elle s'établisse en constant dialogue avec celui-ci et soit destinée à s'y (re)déployer, le corps du penseur, étrangement immobile aux yeux des observateurs, est en réalité extrêmement mobile ... de l'intérieur<sup>115</sup>. Il est à ce point engagé et mouvant dans cet espace intérieur infini s'ouvrant à lui que, suivant Nietzsche, l'on serait tenté d'envisager la pensée comme une danse de l'esprit. Certes, l'homme qui pense n'est pas condamné à une pure et simple immobilité au sein du monde extérieur, toutefois et à mes yeux, celui-ci, ne peut que difficilement déployer une pensée langagière (sens strict) et une danse (extérieure) entendues au sens fort car l'une comme l'autre exigent sa pleine présence et son plus total engagement dans deux espaces distincts et, toujours pour une part, étrangers. Tout se

---

<sup>112</sup> Ici entendue en un sens strict.

<sup>113</sup> Encore faut-il savoir leur faire honneur, au risque de les voir filer.

<sup>114</sup> A tout le moins, en ce que celui-ci façonne, à mon sens, notre monde intérieur.

<sup>115</sup> « Assis devant, je laisse tout tomber, je dis souvent que je me mets dans un état d'imbécillité. Je me laisse envahir. Et, à l'intérieur de mon immobilité, ça se met à bouger », E. BAUDOIN, *op. cit.*, p. 40.

passé comme si, à partir d'un même corps, se déployait tantôt une danse du dehors, la danse au sens commun du terme, tantôt une danse du dedans, la pensée.

Dès lors et dans la mesure où nous avons vu comment philosophie et danse se déploieraient à partir d'une origine commune indistinctement sensible et intellectuelle, l'on pourrait se demander si l'appropriation (constante) de ce magma originaire par le « sujet », autrement dit la vie de celui-ci, peut être envisagé comme une danse, entendue comme plein engagement de l'être, comme présence, et, ce, que celle-ci soit tournée depuis l'intériorité d'un sujet vers l'extériorité du monde, comme chez le danseur (sensibilité intellectuelle) ou depuis l'extériorité du monde vers l'intériorité d'un sujet, comme il me semble l'observer chez le philosophe (intellection sensible). Indépendamment de leurs enjeux et priorités respectifs, danse et philosophie se tisseraient donc, toutes deux, entre intellection et sensibilité, présenteraient un ancrage commun dans le corps dont elles articuleraient nécessairement dedans et dehors (physicalité) et seraient également susceptibles d'engager l'être du philosophe ou du danseur tout entier en leur permettant de déchirer la spatio-temporalité commune pour entrer en présence.

### III. De la présence à l'œuvre

Pour me permettre d'explorer davantage le fonds commun unissant danse et philosophie, un détour (retour ?) me semble, à présent, s'imposer. Détour qui s'appuiera, dans un premier temps, sur certaines intensités que l'intuition me disait propres au danseur avant de les ouvrir ainsi que de les articuler, au moyen de la réflexion, à un horizon plus large (ré)interrogeant, notamment, les notions d'œuvre et d'idée.

#### *Du point à la ligne : l'énigme de l'« entre »*

L'homme qui danse<sup>116</sup> est, pour ainsi dire, son corps sans jamais pouvoir se résumer à celui-ci. Il me semble même possible d'affirmer que cet homme *est* son corps si celui-ci est envisagé dans toute la complexité de sa vie sensible et intellectuelle. Danseur, penseur, l'homme devient à partir de son corps, s'éprouve et se découvre dans la texture si particulière de sa vie et, cherchant à exprimer le chaos originaire de l'« entre » du monde qui l'unit à toute chose, s'ouvre, s'expose, dialogue, d'une multiplicité de façons, avec celui-ci.

A la suite de Gilles Deleuze et de sa manière bien particulière d'envisager les arts et les sciences comme autant d'activités créatrices déterminées par ce qu'elles inventent en propre et par

---

<sup>116</sup> De même que celui qui pense.

l'espace-temps dans lequel elles se déploient<sup>117</sup>, l'on pourrait minimalement aborder la danse comme cette *activité créant des ensembles éphémères de mouvements tout aussi éphémères*. C'est ce caractère éphémère du mouvement qui m'évoque le point. Pas le point matériel du peintre ou de l'écolier qui dure en ce qu'il laisse une trace mais le point impalpable de chaque bribe de vie au sein du temps, de ce moment par essence fugace qui, à peine vécu, est déjà derrière nous, hors de portée, d'une certaine manière, inaccessible et irrémédiablement perdu. La danse, comme la philosophie en ce qu'elle est, au même titre que la première, un possible de la vie du corps, s'inscrit et se déploie absolument dans ces grains de temps qui ne sont que sous condition de n'être déjà plus.

Pour percevoir en quoi cette idée de point est liée à celle de ligne et dans quelle mesure leur articulation nous mène à aborder la question de l'œuvre, je me permettrai, ici, un nouveau détour sous la forme d'un exemple relatif à la danse et impliquant un changement de point de vue<sup>118</sup>. Ainsi, la danse ou, plutôt, l'épreuve de la danse, celle du danseur comme celle du spectateur, ne me semble pas faite pour les intermédiaires. La captation d'un spectacle de danse, aussi qualitative, sensible et fidèle soit-elle<sup>119</sup>, n'est aucunement de la danse, c'est une œuvre cinématographique dont l'objet se trouve être la danse. De même, un spectacle de danse ayant considérablement ou exclusivement recours à la vidéo emprunte, à mon sens, la voie innovante d'un spectacle d'une autre nature. Car la danse se déploie dans les corps ou, plutôt, à partir de ceux-ci pour être reçue par un public. Au-delà des interactions entre danseurs, un dialogue silencieux se tisse entre les corps des artistes et ceux des spectateurs. Quand l'un de ceux-ci assiste à un manège de grands sauts, quelque chose dans son corps fait écho à celui du danseur : il a une intuition corporelle très claire des intensités que le second peut ressentir, il éprouve, pour ainsi dire, son mouvement dans sa chair. De récentes études en neurosciences ont, à cet égard, mis en évidence que s'activait, chez le spectateur, l'archipel neuronal requis par le danseur pour l'effectuation de ses sauts virtuoses.

Cette empathie dite kinesthésique<sup>120</sup> permet de pressentir en quoi la danse associerait le point et la ligne. En effet, se maintenir dans le point, c'est se condamner à l'oubli. Et si, comme le

---

<sup>117</sup> Ainsi, envisage-t-il le cinéma comme produisant des « blocs de mouvements durés » et la peinture, des « blocs de lignes couleurs », G. DELEUZE, *op. cit.*, 6 min 40.

<sup>118</sup> Si celui-ci est relatif à la danse, je tiens, toutefois, à préciser que son fond me semble, dans une certaine mesure délimité par mes précédentes réflexions et sous réserve d'une opération de « traduction », également pertinent à l'égard de la philosophie.

<sup>119</sup> Ainsi, le film *Pina* de Wim Wenders ou *Mr. Gaga* de Tomer Heymann.

<sup>120</sup> Pour davantage de développements relatifs à cette notion, voyez notamment les travaux d'Hubert Godart ainsi que Chr. LEROY, « Empathie kinesthésique, danse contact improvisation et danse théâtre », *Staps*, 2013/4, n°102, pp. 75 à 88.

disait André Malraux, « l'art est la seule chose qui résiste à la mort »<sup>121</sup>, celui-ci doit trouver une manière de sortir de son grain de temps, de rayonner au-delà de son horizon éphémère pour toucher ce qui, par séries de ricochets, lui permettra de prétendre à une certaine éternité. L'empathie kinesthésique suffit-elle à expliquer cette résistance de l'art à la mort, à l'oubli ? Non point. Adhésion psycho-physique à autrui<sup>122</sup>, l'empathie kinesthésique désignerait plutôt la capacité du spectateur à être (é)mu par la danse qui lui est donnée à voir, son pouvoir d'être affecté.

Toutefois, cette notion ne me semble pas expliquer la différence entre une pièce dansée et une compétition de gymnastique, entre l'art et le sport, entre une œuvre et une performance, pour ainsi dire, « aussitôt vue, aussitôt oubliée ». L'énigme de l'œuvre<sup>123</sup> ou de l'« opération d'expression réussie »<sup>124</sup> me semble plutôt résider dans le passage, tout aussi énigmatique, du point à la ligne. Un quelque chose dans ce grain de temps se déploie de façon à ce point absolue, rayonne avec une telle intensité, qu'il ne peut manquer de m'interpeller, de m'ébranler, de me requérir dans ma totalité. Or, si l'empathie kinesthésique, ce pouvoir « de ressentir dans son corps propre le mouvement (à la fois sensible et intellectif) de l'autre »<sup>125</sup>, permet que je sois affecté, elle n'explique en rien ce pourquoi je le suis à tel moment et pas à tel autre. S'il me faut tenter non pas d'explicitier mais, plus humblement, de donner à percevoir ce qui permet au point d'échapper à l'oubli, j'avancerai qu'il y va du relai d'une énigme.

Ce qui, de ce point, nous travaille, nous transforme et nous accompagne bien après sa disparition, serait de l'ordre de l'« entre » et de la présence, du non résolu, du creux, du problématique. Ce n'est pas que nous soyons insensibles à l'évidence, au plein, au donné, mais plutôt qu'une certaine dose d'impossibilité est nécessaire à chacun pour vivre, braver le cours du temps, défier la mort et l'oubli. Selon moi, ce ne sont pas les pas d'une pièce que nous emportons avec nous et contribuons faire indéfiniment résonner, mais l'« entre » qui leur confère texture, sens et unité. L'homme qui danse, l'homme qui pense, l'homme qui vit, nous donne à éprouver des parcelles aussi sensibles qu'intellectives d'invisible. Or, inconnu ou familier, cet invisible exprimé, c'est-à-dire rendu, selon une certaine constellation<sup>126</sup>, visible, n'est jamais parfaitement résolu, reste, toujours, pour une part, étranger, en ce qu'il comporte, à la façon d'une inépuisable matriochka, une pluralité d'énigmes qui, une fois élucidées, nous

---

<sup>121</sup> Cité par G. DEULEUZE, *op. cit.*, 39 min 50.

<sup>122</sup> Chr. LEROY, *op. cit.*

<sup>123</sup> Pour reprendre la terminologie de Deleuze.

<sup>124</sup> Pour suivre celle de Merleau-Ponty.

<sup>125</sup> Chr. LEROY, *op. cit.*

<sup>126</sup> Relevant de la philosophie, de la danse, des mathématiques ou de la poésie.

renvoient à d'autres énigmes, plus (négativement<sup>127</sup>) denses, plus présentes, plus impératives. Il me semble que c'est ce dont parle Deleuze lorsqu'il s'intéresse à la reprise par le cinéaste Kurosawa de l'énigme de « L'idiot » de Dostoïevski<sup>128</sup>. Saisis d'une urgence, les personnages seraient constamment travaillés par une question, plus urgente encore, résistant à leur parfaite, au sens de complète, expression en un langage sensible ou intelligible et exigeant, ce faisant, d'être constamment reprise.

C'est cela que j'entends par énigme. Et le caractère énigmatique, au sens de la présence, de l'entre, d'une danse ou d'une pensée se déployant dans l'éclipse d'un grain de temps, serait nécessaire à l'en faire sortir en ce que c'est précisément parce qu'elle n'est pas résolue que cette présence requiert que je m'en saisisse. Or, cet « entre » sans nom se décline indéfiniment, habite, possiblement, toute chose ou toute perception de celle-ci : geste, parfum, accord, discours, démonstration, syllogisme, poème. Renvoyant toujours à autre qu'elle-même, cette présence ne renverrait, en fait, jamais à autre qu'elle-même. Inépuisable et multiple, il me semble qu'aucune tentative d'expression, d'interprétation ou d'élucidation de l'« entre » du monde, qu'elle soit d'ordre intellectif ou sensible, ne parviendra jamais à parfaitement le résoudre ou le dire et c'est précisément ce pourquoi les possibles de la vie sont multiples, inépuisables, infinis. C'est en cela que la vie, plus que l'art, me semble résister à la mort, que la présence me semble constituer la promesse d'une danse, du dedans comme du dehors, bravant le temps et l'oubli.

A cet égard, il me semble important de se demander si cette énigme est identiquement présente partout et qu'il n'est que des façons de s'y ouvrir ou non, si elle l'est à des degrés divers ou si elle peut se jouer ici et non là-bas. Qu'est-ce qui fait la différence entre la musique et le bruit ou, pour être au plus proche de mon propos, entre la musique et le son ? Entre la parole et le « blabla » quotidien ? Entre une pièce pendant laquelle le spectateur compte le nombre de tours effectué par tel danseur, admire le coup de pied de tel autre ainsi que la finesse des costumes et celle qui l'arrache à l'espace-temps commun pour l'entraîner dans les intensités d'une présence inouïe ? Par ailleurs, une différence doit-elle être faite, dans cette perspective, entre danse et philosophie ?

Qu'est-ce qui fait qu'une œuvre est œuvre ? Voilà quelque chose qui, me semble-t-il, se sent immanquablement tout en se laissant fort difficilement et de façon, bien souvent, insatisfaisante,

---

<sup>127</sup> Le terme « négatif » est, ici, à comprendre en un sens photographique, comme l'« entre » invisible, inépuisable et énigmatique du monde.

<sup>128</sup> G. DELEUZE, *op. cit.*, 16 min 40.

exprimer. La question de l'œuvre rejoint, à mon sens, celle de la présence, de l'inscription de chacun au sein de cet inépuisable « entre » du monde, encore et toujours à rejoindre, à exprimer. Tension non résolue entre l'intuition que cette énigme est omniprésente, qu'il faut trouver la modalité, tonalité ou fréquence nous permettant, en tous et en tout, de l'apprécier et celle qu'il y a bien des œuvres ou opérations d'expression (plus) réussies, ce qui implique que d'autres le soient moins voire qu'elles ne le soient pas du tout. En d'autres termes, qu'est-ce qui fait la danse ou la pensée au sens fort ? En quoi l'espace-temps commun, celui du travail, semble donné, tandis que la spatio-temporalité de l'« entre », au sein de laquelle se déploie la présence, ne relèverait, quant à elle, d'aucune nécessité ?

*De l'« entre-affection » originaire et de la présence*

L'homme qui danse, comme celui qui pense, et, plus largement, celui qui vit, a en effet ce pouvoir d'entrer en présence, ce pouvoir de faire geste, de résonner, plus intensément, avec l'énigme du monde. Conscient, il est à l'affût de l'« entre » tissant négativement ce dernier, de l'énigme à la fois sensible et intellectuelle qui le constitue et dont il fait pleinement partie. Il est, par ailleurs, dépourvu de tout intermédiaire. J'entends par là qu'il danse sans penser (au sens strict) qu'il le fait mais tout simplement en le faisant, c'est-à-dire en s'inscrivant dans un mode de présence avant tout sensible<sup>129</sup>. Comme le souligne Merleau-Ponty, « le geste ne me fait pas penser à la colère, il est la colère elle-même »<sup>130</sup>. Ces quelques mots mettent en évidence une idée, à mon sens, fondamentale sur laquelle je ne saurais trop insister : la danse, au sens fort, c'est-à-dire comprise en tant que présence, ne relève pas de l'intellect (au sens strict) du danseur, ni ne s'adresse à ce lieu chez le spectateur, mais, comme la philosophie, prend source dans une dimension plus originaire et primitive, qu'elle tente, cette fois à la différence de la philosophie, d'exprimer selon une modalité, avant tout, sensible. Ainsi, je ne reçois pas, d'emblée, ce geste comme une évocation, comme ce qui devrait me faire penser à la colère, à ceci ou à cela, mais bien comme l'inépuisable complexe sensible qu'il constitue, alors, pour moi<sup>131</sup>. L'énigme de la présence et, partant, celle de l'œuvre, seraient, à mon sens, liées à ce magma originaire, indistinctement sensible et intellectif, où la danse, la philosophie, de même que l'ensemble des possibles d'une vie, prennent racine. Il ne saurait, à mon sens, être question de présence et d'œuvre que dans la spatio-temporalité négative de l'« entre », qui fait tenir

---

<sup>129</sup> Ce qui, comme nous l'avons vu, ne l'empêche pas d'être lié à une intellection plus large que celle de la pensée langagière au sens strict, la danse étant perçue comme le geste possible d'une sensibilité intellectuelle.

<sup>130</sup> M. MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 215.

<sup>131</sup> Il ne s'agirait pas tant de la colère que de ce que l'on désigne par le terme « colère », qui est infiniment plus large et complexe que sa seule terminologie.

ensemble la positivité du réel et la multiplicité des possibles qui le constituent et lui donnent sens ainsi que la part sensible et intellectuelle de tous et de toute chose. Le geste, du dedans comme du dehors, ne se jouerait donc pas dans le plein de son mouvement<sup>132</sup> mais dans le creux de ses possibles.

*La danse n'est pas une émotion, passion envers X, colère envers Y. Je crois la danse plus primaire. Dans son essence, dans son énergie nue, c'est une source d'où passion ou colère peuvent surgir sous une forme particulière, et qui peut canaliser les énergies qui affectent divers comportements affectifs. L'exposition manifeste de cette énergie, poussée à une telle intensité peut faire fondre l'acier chez certains danseurs, provoque la plus belle ivresse. Plus question de ressentir, c'est un coup de fouet à la pensée et au corps dans une action si intense que, pour un bref instant, la pensée et le corps se fondent l'un dans l'autre. Le danseur sait à quel point il doit être conscient de ce recentrage lorsqu'il danse. Et c'est cette fusion, cette chaleur à blanc, qui donne à un beau danseur une présence objective et sereine<sup>133</sup>.*

Cunningham, tel que je le comprends à travers ces lignes, envisage la danse comme une ouverture, au sein d'un monde positif et construit, donné et plein, c'est-à-dire du monde en ce qu'il reposerait sur ce que j'ai appelé une spatio-temporalité commune, ouverture à une dimension plus originaire de celui-ci faisant précisément fondre cette spatio-temporalité donnée. La danse qu'il semble, d'emblée, envisager en son sens fort, c'est-à-dire en tant que présence, n'est pas conçue comme pure sensibilité mais comme un « coup de fouet », une énergie primaire pourvue d'une intensité inouïe qui fond, l'un dans l'autre, la pensée et le corps, l'intellection et la sensibilité. Pour Cunningham, il serait par trop réducteur d'envisager la danse comme représentation, cela revenant à la maintenir dans une spatio-temporalité commune, mondaine, qu'elle aurait, par essence, le pouvoir de dépasser, permettant, ce faisant, au danseur (de même qu'au spectateur) de renouer avec ce magma originaire au sein duquel la pensée se retrouve comme conscience première indistinctement sensible et intellectuelle.

*La discipline du danseur, rituel quotidien, se résume ainsi : permettre à l'esprit de circuler dans ses membres et de se projeter dans l'espace, en toute liberté et selon sa propre nécessité. Je ne suis pas plus philosophe que mes jambes, mais elles me font comprendre un fait : elles sont pleines d'une énergie qui peut être lâchée dans le*

---

<sup>132</sup> Tout est dit et, ce faisant, déjà mort.

<sup>133</sup> M. CUNNINGHAM, « L'art impermanent », 1955, in D. Vaughan, *Merce Cunningham, un demi siècle de danse*, trad. D. Luccioni, Paris, Editions Plume, 1997, p. 1 *in fine*.



*mouvement [sembler immobile est son propre mouvement enivrant], et la forme adoptée par le mouvement dépasse la pénétration de ma pensée analytique mais elle parle à mes yeux et à mon imagination. Autrement dit, un homme est une créature à deux jambes, plus essentiellement et plus intimement que quoi que ce soit d'autre. Et ses jambes en disent plus qu'elles ne « savent », comme toute la nature. Alors si vous dansez vraiment, avec votre corps et non par un effort mental, l'esprit se manifestant par votre torse et vos membres prendra inévitablement la forme de la vie<sup>134</sup>.*

L'homme qui danse *vraiment*, avec son corps et non son intellect, cet homme présent, conscient, s'engouffrerait ainsi, non point dans une sensibilité sans forme, mais dans la « *forme de la vie* ». Je rapprocherai la notion d'esprit qu'évoque Cunningham de la pensée au sens large comprise comme conscience à laquelle nous nous sommes précédemment intéressés. Loin de la pureté idéale, exclusive et étriquée d'un savoir ou d'un sentir, en réalité, intrinsèquement liés, *entrer en présence* impliquerait de se délester, pour un temps, d'un ensemble de contraintes qui, bien que nécessaires à l'économie de l'espace-temps commun, n'en restent pas moins construites et partiellement fictives, afin de « permettre à l'esprit de circuler (librement) et selon sa propre nécessité », d'advenir à la vie dans une danse du corps qui en privilégiera tantôt la dimension externe ou sensible (danse au sens commun), tantôt la dimension interne ou intellectuelle (philosophie envisagée comme danse du dedans). Or, pour qu'il y ait présence, il faut, comme le dit Cunningham, que l'esprit *circule*, que celui qu'il habite consente à renouer avec cette spatio-temporalité originaire au sein de laquelle l'intellection est toujours sensible et la sensibilité intellectuelle, où la pensée se déploie nécessairement à partir du corps et où ce corps, dont la vie est constant et inépuisable dialogue, se fait conscience, bien plus large que tout savoir et presque aussi vaste que le monde.

#### *Présence et œuvre : entre pouvoir et nécessité*

A mon sens, tout corps serait ainsi conscient quoique sur une modalité le plus souvent inconsciente et toute vie singulière se déploierait, fondamentalement, entre l'intellection et la sensibilité qui, en elle, se mêlent et se confondent. Par ailleurs, les actes de présence par lesquels cette texture originaire remonte à la conscience qui se l'approprie et la rend à même d'être partagée en lui conférant une forme préservant tant sa texture que sa négativité, relèvent, selon moi et à rebours de ce que j'ai pu précédemment avancer, d'une absolue nécessité. J'entends par là qu'une vie ne me semble pas pouvoir être menée sans que soit réalisée, ne fût-ce que

---

<sup>134</sup> M. CUNNINGHAM, *ibid.*, p. 2.

minimalement, sa capacité à s'extraire de l'économie mondaine, à façonner, au sein de celle-ci, un nouvel espace-temps, à ouvrir, par un geste, l'inépuisable du champ des possibles, ainsi qu'à contribuer à faire résonner indéfiniment tel grain de temps, à libérer l'absolu contenu dans l'éphémère d'un instant.

***L'opération d'expression, quand elle est réussie, ne laisse pas seulement au lecteur et à l'écrivain lui-même un aide-mémoire, elle fait exister la signification comme une chose au cœur même du texte, elle la fait vivre dans un organisme de mots, elle l'installe dans l'écrivain ou dans le lecteur comme un nouvel organe de sens, elle ouvre un nouveau champ ou une nouvelle dimension à notre expérience. Cette puissance de l'expression est bien connue dans l'art et par exemple dans la musique. (...) (P)endant l'exécution, les sons ne sont pas seulement les « signes » de la sonate, mais elle est là à travers eux, elle descend en eux. De la même manière, l'actrice devient invisible et c'est Phèdre qui apparaît. La signification dévore les signes, et Phèdre a si bien pris possession de la Berma que son extase en Phèdre nous paraît le comble du naturel et de la facilité. L'expression esthétique confère à ce qu'elle exprime l'existence en soi, l'installe dans la nature comme une chose perçue accessible à tous, ou inversement arrache les signes à eux-mêmes – la personne du comédien, les couleurs et la toile du peintre – à leur existence empirique et les ravit dans un autre monde***<sup>135</sup>.

Comment articuler l'idée selon laquelle toute vie ne peut manquer d'être façonnée par des moments de présence faisant surgir l'en-deçà/au-delà du langage à même le langage, l'insaisissable « entre » du monde à même ce dernier, avec la notion d'œuvre ou, suivant Merleau-Ponty, d'« opération d'expression réussie » ? En effet, si cette opération peut être réussie, c'est qu'elle peut aussi ne pas l'être, et si l'œuvre est à ce point remarquable, c'est que beaucoup d'objets semblables ne le sont pas. J'ai, certes, envisagé la notion de présence en un sens fort, comme une modalité littéralement « extra-ordinaire » de la vie du « sujet », un pouvoir d'exprimer inépuisablement le cœur des choses de même que l'« entre » qui les unit, de résister à la mort et à l'oubli, de célébrer la vie de façon inouïe.

Si cette conception peut laisser croire que la présence serait l'apanage des uns et non des autres, il me semble plutôt qu'ainsi comprise, elle constitue une condition même du déploiement de toute vie subjective. Fruit d'un acte de présence, l'œuvre semble, pourtant, échapper à cette nécessité dans la mesure où, alors qu'il ne saurait être question de conscience sans présence,

---

<sup>135</sup> M. MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, pp. 212 à 213.

une vie consciente peut parfaitement s'écouler sans donner lieu à aucune œuvre. Pour faire droit à cette tension constitutive de la présence, il me semblerait intéressant d'envisager son déploiement selon une échelle d'intensités sans bornes : il ne serait, dès lors, plus question de pleine présence et de néant mais d'une présence ne pouvant manquer de se déployer et se manifestant selon un spectre infini de degrés. La présence pourrait, ce faisant, être comprise comme un équilibre précaire et dynamique dans lequel serait engagée toute vie. De même qu'il ne saurait être question d'une vie parfaitement captive d'une spatio-temporalité commune dont elle ne pourrait, ne fût-ce que minimalement, se dégager, d'une vie étrangère à toute conscience, à toute pensée d'un corps à la fois et indistinctement sensible et intellectif, me semble tout aussi insatisfaisante l'idée d'une présence pleine et suffisante, de la statique d'un geste qui se serait trouvé, car, qu'elle se déploie en-dedans ou au-dehors du corps, la danse est invitée à un dialogue constant avec l'« entre » originaire du monde, à l'épanouissement de la conscience par l'ouverture, toujours plus intensément éprouvée, de la vie au champ inépuisable des possibles.

Ainsi, la présence peut être envisagée comme cette modalité de l'existence qui, à la fois, ne saurait manquer de caractériser, ne fût-ce qu'à un degré minimal, toute vie consciente et subjective, et qui présenterait, en même temps, la capacité de, toujours, pouvoir être élargie, intensifiée<sup>136</sup>. C'est à ce second niveau, non point nécessaire, mais seulement possible, qu'interviendrait la notion d'œuvre. Quant à la philosophie et à la danse, en tant qu'immanquables expressions d'une spatio-temporalité, texture ou source originaire, que possibles (gestes) de tout corps doué d'une vie consciente et subjective, elles me semblent également travaillées par cette tension entre nécessaire présence et pouvoir de faire œuvre.

\*

### *Conclusion*

A travers ces pages, j'ai cherché à interroger le rapport entre philosophie et danse, rapport que l'intuition pourrait, *a priori*, nous faire concevoir en des termes exclusifs sinon antagonistes : la philosophie comme discipline théorique de l'esprit vs. la danse comme pratique du corps. Ma réflexion, largement orientée par la question de savoir si une philosophie de la danse peut se construire sur base d'un dialogue véritable avec son interlocuteur chorégraphique, m'a,

---

<sup>136</sup> « Hokusai a laissé une œuvre de plus de 30 000 dessins dont des quantités de vagues. Ses dernières paroles sur son lit de mort furent : "si le ciel m'avait accordé dix ans de vie de plus, ou même cinq, j'aurais pu devenir un véritable peintre" », E. BAUDOIN, *op. cit.*, p. 46.

toutefois, permis de dépasser, pour une part, ce constat initial d'impossibilité. En effet, il me semble que la philosophie peut, à partir d'elle-même, c'est-à-dire en respectant son identité propre et ses enjeux spécifiques, d'ordre conceptuel, s'ouvrir à l'autre qu'est la danse et se laisser affecter voire, dans une certaine mesure, transformer par celle-ci. Cette philosophie de la danse que je propose de privilégier en ce qu'elle se donnerait, à mon sens, une chance de se déployer librement au plus proche de ce qu'elle entend élucider, se construirait selon une méthode dialogique donnant lieu à une pensée théorique ou conceptuelle de forme poétique. Ce faisant, cette philosophie serait à même de rendre compte, depuis un champ essentiellement intellectif, des intensités spécifiques d'une discipline de facture avant tout sensible. Se déployant comme intellection-sensible, la philosophie se donnerait alors les moyens de penser le champ inépuisable d'une sensibilité toujours, pour une part, intellectuelle.

Cette perspective m'a encouragée à explorer davantage le fonds commun entre philosophie et danse, à tenter de voir plus loin que les antagonismes. C'est ce qui m'a mené à interroger la nature des idées et à concevoir le magma spatio-temporel originaire dont elles me semblent issues, comme la source de ces deux disciplines. Ainsi, philosophie et danse prendraient racine dans une spatio-temporalité de texture indistinctement sensible et intelligible, tension qu'elles ne pourraient manquer d'exprimer selon leur modalité propre, privilégiant l'intellection ou la sensibilité. Autrement dit, la philosophie serait, à mon sens, toujours, pour une part, sensible, et la danse, toujours, pour une part, intellectuelle, en ce qu'il s'agirait de deux manières possibles d'exprimer le monde, non pas dans sa positivité, sa spatio-temporalité commune, pleine et donnée, que les mots en tant que mots, les mots au sens strict, suffisent à relayer, mais dans sa négativité, dans le creux infini de ses inépuisables sens et de ses possibles, dans l'« entre » invisible qui unit les êtres et les choses, qui point et, à la fois, échappe à l'horizon langagier strict. Possibles de toute vie consciente et subjective, la philosophie comme la danse constitueraient des actes de présence, ouverture à l'« entre » du monde, pâti et expression de celui-ci, se déployant selon une échelle d'intensités sans bornes et, en conséquence, doués d'un pouvoir de faire œuvre, c'est-à-dire, à mon sens, d'exprimer l'énigme du monde selon une forme spécifique et originale pourvue de qualités remarquables ainsi que d'une intensité inouïe. Enfin, l'exploration de ce fonds commun entre philosophie et danse de même que leur origine commune dans une texture originaire indistinctement sensible et intellectuelle, m'a mené à concevoir ces deux disciplines en lien avec le corps, comme autant de déploiements possibles de sa « physicalité ». La philosophie ou, plus largement, la pensée au sens strict, pourrait donc être envisagée comme le geste intellectif possible d'un corps toujours en prise avec sa part

sensible, comme une danse qui se déploierait, non pas à l'extérieur du corps, mais à l'intérieur de celui-ci.

Ce parcours m'ayant permis de réaliser que philosophie et danse partagent bien plus que ce que je n'aurais jamais pu imaginer, il me semble appeler, d'une part, maints développements, approfondissements et précisions, de l'autre, une reprise intellectuelle et dialogique de l'intuition, pour une part, sensible d'une résistance irrémédiable entre ces deux disciplines. L'heure de conclure ayant toutefois sonné, je souhaiterais déposer cette réflexion en compagnie d'Edmond Baudoin, un artiste dont l'œuvre, la générosité et l'éternelle poésie, ont, de part en part, inspiré les précédentes lignes :

*Danser au bord du gouffre, dessiner au bord du gouffre, peindre, chanter, filmer, sculpter, écrire, toute création a la même essence : vouloir exister, vouloir l'éternité. Et, au-delà, être un martinet pour, comme lui, essayer, toujours essayer, de faire que le grand cercle collectif continue de tourner*

*Le gouffre, lui, n'est pas collectif, il est au fond de soi, et il est sans fond. Devant ce précipice, on a tous le vertige. Pourtant, si on veut commencer le premier geste, le premier trait, le premier mot, le premier son, la première image, il faut y descendre. Et les cordes sont toujours trop courtes<sup>137</sup>.*

\*\*\*

---

<sup>137</sup> E. BAUDOIN, *op. cit.*, pp. 43 à 45.

## Bibliographie

ARISTOTE, *Poétique*, coll. classiques en poche, trad. B. Gernez, Paris, Les Belles Lettres, 2008.

BAUDOIN (E.), *Le corps collectif. Danser l'invisible*, Paris, Gallimard bande dessinée, 2019.

BRANCACCI (A.), « Socrate, la musique et la danse. Aristophane, Xénophon, Platon », *Les études philosophiques*, 2004/2, n°69, pp. 193 à 212.

CUNNINGHAM (M.), « L'art impermanent », 1955, in D. Vaughan, *Merce Cunningham, un demi siècle de danse*, trad. D. Luccioni, Paris, Editions Plume, 1997.

DELEUZE (G.), « Qu'est-ce que l'acte de création ? », conférence donnée dans le cadre des « Mardi de la Fondation », le 17 mars 1987, <https://youtu.be/2OyuMJMrCRw>.

DUDLEY (J.), « La contemplation (θεωρία) humaine selon Aristote », *Revue philosophique de Louvain*, 1982, n°47, pp. 387 à 413.

FREGE (G.), « Recherches logiques », *Ecrits logiques et philosophiques*, Paris, Ed. du Seuil, coll. Points Essais, 1971.

HENDERSON (C.), *L'incroyable Bestiaire de Monsieur Henderson*, Paris, Les Belles Lettres, 2014.

*Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2003, p. 1892.

LEROY (Chr.), « Empathie kinesthésique, danse contact improvisation et danse théâtre », *Staps*, 2013/4, n°102, pp. 75 à 88.

MERLEAU-PONTY (M.), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. nrf, 1945.

SIBONY (D.), *Le Corps et sa danse*, Paris, Ed. du Seuil, 1995.

WERSINGER TAYLOR (A.-G.), « Le rythme de l'émotion. Danse et Aidôs (Platon, Lois, VI, 771<sup>e</sup>5-772a4) », M.-H. Delavaud-Roux, *Musiques, rythmes et danses dans l'Antiquité*, Rennes, PUR, 2010.

WITTGENSTEIN (L.), *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 1961.

## Table des matières

Introduction .....	1
I. Du langage .....	5
<i>Du rapport entre danse et langage</i> .....	6
<i>« Penser l'Indicible » : une philosophie dialogique de la danse est-elle possible, par-delà l'opposition corps vs. esprit ?</i> .....	11
<i>La philosophie (de la danse) comme geste tendu entre intellection et sensibilité</i> .....	22
II. De la spatio-temporalité et de la texture originaire des idées .....	27
<i>De deux spatio-temporalités distinctes, celle de la danse et celle de la pensée</i> .....	27
<i>Articulation entre présence et travail, danse et pensée</i> .....	30
<i>La philosophie comme danse du dedans</i> .....	32
III. De la présence à l'œuvre .....	34
<i>Du point à la ligne : l'énigme de l'« entre »</i> .....	34
<i>De l'« entre-affection » originaire et de la présence</i> .....	38
<i>Présence et œuvre : entre pouvoir et nécessité</i> .....	40
Conclusion .....	42
Bibliographie .....	45
Table des matières .....	46