



## Recherches en danse

5 | 2016

Ramifications. Méthodologies dans les études en danse (France-Italie)

---

# Ce que la phénoménologie peut apprendre de la danse. Straus, Merleau-Ponty, Patočka

Romain Bigé

---



Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

**Édition électronique**

URL : <http://danse.revues.org/1394>

ISSN : 2275-2293

**Référence électronique**

Romain Bigé, « Ce que la phénoménologie peut apprendre de la danse. Straus, Merleau-Ponty, Patočka », *Recherches en danse* [En ligne], 5 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 18 décembre 2016. URL : <http://danse.revues.org/1394>

---

Ce document a été généré automatiquement le 18 décembre 2016.

association des Chercheurs en Danse

---

# Ce que la phénoménologie peut apprendre de la danse. Straus, Merleau-Ponty, Patočka

Romain Bigé

---

- 1 L'objectif de cet article est de défendre une certaine manière de pratiquer la philosophie de la danse en proposant à la fois un cadre général pour l'utilisation de la phénoménologie dans les études en danse, et un exemple de cette utilisation. Nous commençons par un exposé rappelant les thèses fondamentales de la phénoménologie, pour arriver aux deux philosophes qui ont alimenté le plus systématiquement les études en danse dans le contexte francophone : celles d'Erwin Straus et de Maurice Merleau-Ponty. Cette discussion nous amène à envisager une esthétique phénoménologique qui, en confrontation avec la danse, se définit comme investigation sur le mouvement, largement anticipée dans la philosophie du phénoménologue tchèque Jan Patočka. À titre d'exemple d'une telle confrontation, nous proposons une analyse du thème de la répétition dans *(re)place* (Amherst, 2012) de la chorégraphe américaine Wendy Woodson, pour montrer en quoi elle donne chair au concept de « mouvement ontologique » chez Jan Patočka.

## La phénoménologie et le sujet de la sensation

- 2 Tout d'abord, on peut remarquer que certains phénoménologues sont régulièrement requis dans le champ des études en danse françaises. Il s'agit quasi-univoquement de deux philosophes, autour desquels nous nous concentrerons pour les besoins de cet article : Maurice Merleau-Ponty et Erwin Straus<sup>1</sup>. Le recours à ces phénoménologues est particulièrement présent dans les esthétiques ou poétiques de la danse contemporaine (Laurence Louppe<sup>2</sup>, Isabelle Ginot, Julie Perrin, Philippe Guisgand, Alice Godfroy), mais pas seulement puisque dans des champs aussi différents que l'analyse du mouvement dansé (Hubert Godard, Christine Roquet, Odile Rouquet), l'anthropologie (Mahalia

Lassibile) et plus généralement, la philosophie de la danse (Michel Bernard, Paule Gioffredi, Katharina Van Dyk, Frédéric Pouillaude) on retrouve ces deux phénoménologues comme source majeure d'articulation théorique.

## La phénoménologie de Husserl

- 3 Qu'est-ce qui, dans ce courant philosophique, intéresse les pratiques de danse ? Pour répondre à cette question, entendons-nous d'abord sur ce qu'est la phénoménologie. On peut partir de la signification littérale du terme : la phénoménologie est une théorie (*logos* : discours) de l'apparence (*phainomenon* : ce qui apparaît). L'apparence, ce n'est pas nécessairement ce qui illusionne les sens (comme lorsqu'on parle des « apparences trompeuses »), c'est plus généralement tout ce qui apparaît (aux sens, à la conscience), et qu'on pourrait donc aussi bien appeler, pour éviter toute confusion, « l'apparaître ». Faire cette théorie de l'apparaître, pour la phénoménologie, cela veut dire étudier, rétrospectivement (alors que les choses sont déjà apparues), les conditions sous lesquelles il y a des phénomènes, c'est-à-dire des « apparaissants ». La phénoménologie, du moins la première phénoménologie élaborée par Edmund Husserl au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, entend rester sur ce plan de l'apparaître des phénomènes, et même plus exactement, entend retrancher de l'apparaître tout ce qui n'en relève pas : toutes les idées, anticipations, préconceptions, que Husserl désigne globalement comme « thèses » sous-jacentes aux actes de la conscience que sont la perception, l'imagination ou encore l'intellection.
- 4 En cela, la phénoménologie se distingue de deux autres opérations parentes qui cherchent à expliquer les phénomènes : la métaphysique et la science. D'un côté, la métaphysique cherche à rendre compte de l'expérience à partir d'idées qui, par définition, se trouvent en dehors de toute expérience possible : c'est le cas de concepts ou d'idées tels que l'âme, le monde ou Dieu. Je peux bien dire que c'est « mon âme » qui perçoit les choses ; mais *stricto sensu*, l'âme est hors de l'expérience, elle relève soit d'une croyance (religieuse ou spirituelle) soit d'un postulat (métaphysique) qui court-circuite la description de l'apparaître des choses (je ne fais pas l'expérience de l'âme ; ou si j'en fais l'expérience, ce n'est pas au même titre que je fais l'expérience de la table devant moi). De l'autre, les sciences positives de la perception cherchent à expliquer les phénomènes à partir de l'organisme biologique (du fonctionnement du cerveau à celui de nos organes des sens en passant par leur origine évolutive). L'approche n'en est évidemment pas invalidée par la phénoménologie (au point même que certaines phénoménologies s'en inspirent<sup>3</sup>), mais elle se tient hors de son niveau descriptif, puisque ces structures biologiques décrites par la science sont en deçà de l'expérience – ce pourquoi d'ailleurs il faut les découvrir sous des conditions spéciales qu'on dit « expérimentales » (en quoi elles ne relèvent pas de l'expérience proprement dite, mais de l'expérimentation). Ainsi, s'il est indubitable que je ne peux percevoir sans mon cerveau, il l'est tout autant que pour percevoir les choses du monde, non seulement je n'ai pas besoin, mais je ne peux pas même percevoir les mouvements de ou dans mon cerveau : lorsque je perçois cette table devant moi, mon cerveau y est sans aucun doute pour quelque chose, mais il n'appartient pas au domaine de mon expérience actuelle.
- 5 La description à laquelle la phénoménologie propose de se tenir sera donc la description de ce qui, dans l'expérience, ne relève que de l'apparaître, et non de ce qu'on peut y ajouter à partir des postulats de la métaphysique ou des hypothèses de la science. Cet

effort s'exprime dans la maxime phénoménologique : « retour aux choses mêmes ! ». Cette phrase n'indique pas seulement une exigence d'objectivité ou de précision à l'égard des choses interrogées (ce serait la moindre des choses) ; elle indique plus exactement qu'il s'agit d'interroger les choses sans présupposer leur sens d'être, sans présupposer ce qu'elles sont<sup>4</sup>. Cette précaution méthodologique qui est celle de tout chercheur (inhiber ses *a priori*, laisser son objet définir les catégories pour le penser plutôt que le ranger sous des catégories préexistantes), Husserl entend l'étendre à l'expérience en général, et plus particulièrement à la perception. Concernant la perception, il demande ainsi : qu'est-ce donc que percevoir, si je m'efforce de suspendre l'idée que ce sont bien *des choses* existantes là-bas au-devant de moi que je perçois ? La découverte qui découle de cet effort est une nouvelle définition de la conscience, pour laquelle « toute conscience est conscience de quelque chose<sup>5</sup> ». Autrement dit, il n'y a pas de conscience pure, il n'y a pas de *cogito* qui serait enfermé sur soi : l'être du sujet est un être éclaté vers les choses. Bref, « il n'y a, "dans" l'ego comme tel, rien à voir<sup>6</sup> » : le moi est de part en part défini par ce qui le traverse, par ce qu'il perçoit, et n'a d'intimité, de présence à lui-même, qu'au travers des choses auxquelles il se rapporte.

## L'épochè

- 6 Au-delà de cette idée fondamentale qu'est la structure intentionnelle de la conscience, il est abusif de parler de la phénoménologie, et il vaut mieux parler *des* phénoménologies de chacun des auteurs qui ont repris et prolongé cette découverte initiale dans des domaines assez éloignés les uns des autres, et qui restent à la marge de l'entreprise phénoménologique proprement dite (théologie, ontologie, esthétique, logique et psychologie<sup>7</sup>). Dès *L'être et le néant*, Sartre défendait cette idée qui continue d'être un *leitmotiv* de la phénoménologie française : même Husserl, le fondateur de la phénoménologie, a dérivé par rapport au projet initial qu'il s'est proposé en faisant une phénoménologie transcendantale. Il est nécessaire de s'appesantir sur cette dérive de Husserl lui-même, car c'est en un sens contre elle que se sont construites les phénoménologies de Merleau-Ponty et de Straus auxquelles se sont intéressés les penseurs de la danse.
- 7 Cette dérive est liée à l'opération fondamentale qui autorise le retour aux choses mêmes : l'épochè<sup>8</sup>. L'épochè consiste à suspendre l'ensemble des thèses sous-jacentes à notre confrontation habituelle aux choses, et en particulier, à suspendre ce que Merleau-Ponty a appelé la « foi primordiale » en la perception<sup>9</sup>. Cette foi perceptive, c'est l'attitude spontanée, anonyme, par laquelle la perception apparaît d'emblée comme donatrice d'objets. Ce que je perçois de cette couleur lumineuse, cette élasticité du plastique sous mes doigts, ce son des touches sur le clavier, j'en tire sans médiation (sans avoir besoin d'y penser ni d'émettre un jugement) qu'il y a là un ordinateur devant moi, existant positivement. Plus généralement, la perception m'indique de manière quasi-permanente qu'il y a là un monde dans et depuis lequel je perçois, que ce monde existe et qu'en ce monde sont situés les objets auxquels je me rapporte. Cette thèse (et ce n'est, après tout, qu'une thèse) de l'existence du monde, l'épochè entend donc la suspendre. Cela ne veut pas dire qu'elle la supprime (ce serait absurde de nier l'existence du monde devant moi), cela veut dire qu'elle la met entre parenthèses. Autrement dit, dans l'épochè, je m'efforce de voir et de décrire ce qui apparaît sans souscrire à la thèse qu'il y a bien là quelque *chose*

qui apparaît. Comme dit Husserl, « au lieu d'exister simplement, [...] ce monde n'est plus pour nous qu'un simple phénomène élevant prétention d'existence<sup>10</sup> ».

C'est en ce point de radicalité que Husserl entend donc ne rien supposer d'autre, ne rien ajouter d'autre à ce qui apparaît que le fait qu'il y a de l'apparaître. Et c'est cette attention, cette précision qui donne le cadre méthodologique des descriptions que Husserl donne de la perception. Rappelons-en, à titre de mémoire, la plus célèbre :

« Éliminons donc toute la physique et tout l'empire de la pensée théorique. Ne sortons pas du cadre de l'intuition simple et des synthèses qui s'y rattachent et où la perception s'incorpore. [...] Je vois continuellement cette table ; j'en fais le tour et change comme toujours ma position dans l'espace ; j'ai sans cesse conscience de l'existence corporelle d'une seule et même table, de la même table qui en soi demeure inchangée. Or la perception de la table ne cesse de varier ; c'est une série continue de perceptions changeantes. Je ferme les yeux. Par mes autres sens je n'ai pas de rapport à la table. Je n'ai plus d'elle aucune perception. J'ouvre les yeux et la perception reparait de nouveau. La perception ? Soyons plus exacts. En reparaisant elle n'est à aucun égard individuellement identique. Seule la table est la même : je prends conscience de son identité dans la conscience synthétique qui rattache la nouvelle perception au souvenir...<sup>11</sup> »

- 8 Dans cette description fameuse du percevoir, Husserl s'efforce de ne pas supposer l'existence de l'objet « table » qui se trouve en face de lui. Et il s'interroge : d'où provient que, malgré le flux sans cesse changeant des sensations qui se donnent, c'est bien toujours une seule et même table qui se donne à moi ? Or c'est en répondant à cette question que, pour Sartre comme pour de nombreux phénoménologues, Husserl compromet la radicalité de l'épochè. Car à l'intérieur de la suspension de la thèse de l'existence du monde, Husserl prétend découvrir un noyau qui résiste à la mise entre parenthèses : la conscience. Autrement dit, pour Husserl, comme pour Descartes avant lui, la disparition du monde n'entraîne pas la disparition de la conscience, qui se trouve ainsi remise au centre de l'activité perceptive. La conscience deviendra alors constituante, c'est-à-dire que c'est de la conscience que proviendra l'unité de l'objet, notamment (comme l'indique notre texte) dans la synthèse qu'elle effectue entre le souvenir et la perception présente.

## La chair et le Sentir

- 9 En un sens, on peut dire que les deux phénoménologues que requièrent systématiquement les études en danse se sont efforcés de se maintenir en-deçà de cette reconduction husserlienne à la région conscience. On peut tenter de condenser, au risque de la simplification, cette résistance à l'égard de la dérive husserlienne dans leurs concepts majeurs que sont respectivement : la chair (Merleau-Ponty) et le Sentir (Straus). Il va de soi que celles et ceux des théoriciens de la danse qui font référence à ces philosophes ne se cantonnent pas à ces deux concepts, ni surtout au point de vue général où nous nous situons. Ainsi, Paule Gioffredi n'hésite pas à requérir la philosophie politique de Merleau-Ponty, en marge de son ontologie phénoménologique<sup>12</sup> ; là où Katharina Van Dyk part du Sentir pour solliciter les réflexions de Straus autour de l'extase<sup>13</sup>. Pour notre part, nous nous intéressons ici aux fondements théoriques principaux de leurs phénoménologies (auxquelles leurs œuvres philosophiques ne se réduisent pas) pour mettre en exergue ce qui, dans leur manière de répondre à l'exigence de « retour aux choses mêmes », fait sens pour les théoriciens de la danse, et dans l'espoir d'en tirer une méthode qui puisse prolonger leurs approches.

10 En tant que phénoménologue français, contemporain et compagnon de Sartre dans la découverte des écrits de Husserl, Merleau-Ponty se situe aux marges *ontologiques* de la phénoménologie (rappelons que le sous-titre de *L'être et le néant*, le maître-ouvrage de Sartre paru en 1943, était : *Essai d'ontologie phénoménologique*). L'ontologie, littéralement, signifie le « discours sur l'être » et désigne plus précisément « l'enquête sur ce que cela signifie qu'être » (enquête sur « les sens de l'être », disait Aristote). La voie ontologique en phénoménologie signifiera donc qu'on se propose de tirer les conséquences du retour aux choses mêmes (à l'apparaître) pour une définition de l'être, ce que recueille la maxime « autant d'apparaître, autant d'être<sup>14</sup> ». Chez le dernier Merleau-Ponty en particulier (celui de *La prose du monde* et du *Visible et l'invisible*), cette définition a pour fonction de brouiller la distinction du sujet et de l'objet. L'opérateur primordial de ce brouillage, c'est le corps propre, notamment au travers de l'expérience du touchant-touché, exprimée dès ses premiers écrits :

« Quand ma main droite touche ma main gauche, je la sens comme une “chose physique”, mais au même moment, si je veux, un événement extraordinaire se produit : voici que ma main gauche aussi se met à sentir ma main droite [...]. La chose physique s'anime, – ou plus exactement elle reste ce qu'elle était, l'événement ne l'enrichit pas, mais une puissance exploratrice vient se poser sur elle ou l'habiter. [...] Il faut bien voir que cette description bouleverse aussi notre idée de la chose et du monde, et qu'elle aboutit à une réhabilitation ontologique du sensible. Car désormais on peut dire à la lettre que l'espace lui-même se sait à travers mon corps<sup>15</sup> ».

11 Ainsi, ce que je découvre dans l'expérience tactile, c'est une ambiguïté de droit concernant le sujet de la sensation. Cela se vérifie lorsque je me touche, et dans la réversibilité du touchant et du touché d'une main à l'autre. Mais cela est tout aussi vrai concernant la perception tactile des objets extérieurs : lorsque je suis en contact avec un objet, je peux tout autant dire « c'est moi qui touche » que « c'est lui qui me touche ». On peut en faire l'expérience simplement en posant sa main sur une table et en évoquant en pensée successivement chacune de ces propositions : « je touche la table » ; « la table me touche ». Les deux sont vraies, mais sont associées à deux représentations attentionnelles assez différentes : dans l'une, je suis le sujet d'une perception qui rencontre la table (je suis le centre d'un mouvement qui me fait entrer en contact avec la table) ; dans l'autre, je suis l'objet d'un support que la table m'offre (c'est la table qui vient vers moi, qui soutient ma main). Cette alternance attentionnelle requiert un certain effort de représentation, mais elle s'atteste aussi dans des situations plus quotidiennes. Par exemple lorsque, pressé, je butte contre une table : c'est alors clairement, pour ma conscience positionnelle, la table qui m'a heurtée et non l'inverse ; et c'est d'ailleurs pourquoi je peux aller jusqu'à l'insulter, comme je récriminerais un passant qui se serait mis sur mon chemin.

12 Dans cette réversibilité du touchant et du touché, c'est non seulement l'idée husserlienne d'une conscience qui constitue la perception (sa dérive transcendantale) qui est remise en cause ; mais c'est aussi toute philosophie qui ferait de l'homme le sujet central de la perception. C'est ce dont la dernière philosophie de Merleau-Ponty tente de rendre compte au travers du concept de « chair », que *Le visible et l'invisible* utilise pour décrire à la fois le sujet de la perception (ma chair) et le monde perçu (la chair du monde). La chair désigne la nécessaire appartenance de la conscience au monde : contre l'idée husserlienne selon laquelle, si on mettait entre parenthèse l'existence du monde, la conscience résisterait à cette mise entre parenthèses, Merleau-Ponty défend l'idée que la conscience

serait emportée par la suspension. Mais la chair n'indique pas seulement que la conscience est « du » monde (appartient au monde), elle indique également et surtout la sensibilité du monde lui-même, c'est-à-dire non seulement le fait que le monde est visible par moi, mais plus fondamentalement, que pour qu'il soit visible, il faut qu'il soit en un sens « sentant » comme mon corps est capable de sentir :

« S'il [le corps] touche et voit, ce n'est pas qu'il ait les visibles devant lui comme objets : ils sont autour de lui, ils entrent même dans son enceinte, ils sont en lui, ils tapissent du dehors et du dedans ses regards et ses mains. S'il les touche et les voit, c'est seulement que, étant de leur famille, visible et tangible lui-même, il use de son être comme d'un moyen pour participer au leur, *que chacun des deux êtres est pour l'autre archétype, que le corps appartient à l'ordre des choses comme le monde est chair universelle*<sup>16</sup> ».

- 13 La chair est donc le nom, pour Merleau-Ponty, de la situation suivante. Tout d'abord, on ne saurait comprendre comment une conscience qui serait hors du monde, qui apporterait dans le monde des catégories qui n'en proviennent pas, pourrait le percevoir : il faut bien que pour percevoir les choses, la conscience *en* soit, y participe. Et inversement (sinon, l'on s'expose à tomber dans une forme de positivisme où la conscience devient un simple objet), il faut bien dire qu'il y a chair du monde, c'est-à-dire que le monde est lui-même chair sensible, *sujet* de la perception (comme dans l'expérience du touchant-touché avec la table) et pas seulement objet ou corrélat de la conscience. La chair est en ce sens l'élément de l'être, préalable au partage entre le subjectif et l'objectif.
- 14 Dans le même sens, mais à partir d'un tout autre abord qui est celui de la psychologie descriptive, Erwin Straus propose une analyse du Sentir qui se tient en deçà du geste intentionnel. Avant Merleau-Ponty (l'ouvrage majeur de Straus, *Du sens des sens*, est publié en 1935 ; même si sa réception française doit attendre les années 1960 et sa traduction la fin des années 1980), Straus propose de définir un « moment », dans la perception, qui n'est pas objectif : c'est ce qu'il appelle « moment pathique », moment de réceptivité sensible qui précède toute donation d'objet, moment dans lequel, donc, ce ne sont pas des objets qui apparaissent, mais des sensations. Contrairement à Husserl, Straus peut ainsi dire que « le sujet du sentir, le sujet-sentant, n'est pas un sujet unique et solitaire qui, à partir de la conscience de soi, esquisse et conçoit un monde qu'il transcende<sup>17</sup> ». Bien plutôt, l'expérience sensible est l'expérience d'une « sympathie » avec le monde, dans laquelle l'épreuve du soi est toujours épreuve du monde et réciproquement. Autrement dit, le Sentir est cette dimension de l'expérience perceptive où la conscience n'est pas atteignable ailleurs que dans les choses qu'elle perçoit. Assis à mon bureau, si je veux explorer ma conscience je ne peux me rapporter à rien d'autre qu'à mes jambes au contact de la chaise, mes coudes posés sur la table, la fenêtre qui devant moi ouvre sur la cour et les voyages de mon attention au sein de ce champ perceptif. Explorer ma conscience revient à explorer ce à quoi cette conscience se rapporte, et je serais bien en peine de décrire autrement ce qu'elle est qu'en disant ce qui, pour cette conscience, apparaît du monde.
- 15 Pour autant, Straus n'abandonne pas tout à fait l'idée d'intentionnalité. Simplement, il la redécouvre au plan de l'existence biologique, au titre des orientations primaires de l'animal (plus ou moins humain) à l'intérieur de son milieu : si, en tant qu'individu biologique, le sujet est sentant, ses sensations sont déterminées par son organisation motrice. Ces *a priori* liés à l'espèce donnent un sens aux données des sens (d'où le titre, *Du sens des sens*), sens qui précède l'information du monde en objets : il s'agit plutôt d'un

arrière-fond moteur (l'ensemble des tendances, potentiels et activités de l'organisme) sur lequel se détachent les sensations. Comme le dit Straus :

« L'espace dans lequel s'exerce le mouvement animal n'est pas simplement et exclusivement un champ de gravitation, c'est un champ d'action nanti de sa configuration zoomorphique. Ce champ est divisé en régions de valeurs ou, si l'on préfère, en sections qui se présentent comme accueillantes ou amicales, ou au contraire comme inhospitalières et hostiles. Ces bons et ces mauvais quartiers ne se trouvent pas seulement dans les cités humaines. Le monde des diverses espèces animales est lui aussi divisé en régions attrayantes et en régions effrayantes, elles sont, selon le cas, désirables ou répugnantes<sup>18</sup> ».

- 16 Et Straus d'en conclure que la motricité a donc un « caractère intentionnel primaire » qui oriente le sentir. L'eau n'est pas pour moi, en tant qu'animal, un composé moléculaire d'hydrogène et d'oxygène : elle est ce qui répond à ma soif ; elle se donne immédiatement comme « à boire ». C'est, d'ailleurs, uniquement sur cette base qu'une investigation scientifique au plan microscopique peut se déployer : si l'eau ne m'était pas déjà donnée dans l'épreuve du sentir (qui est bien ici un *se sentir* assoiffé), elle ne pourrait jamais se constituer par la suite comme objet de la science. Reste que ce qui importe pour Straus, c'est « l'analyse des formes primaires de l'expérience vivante<sup>19</sup> », qui doit en amont se débarrasser de toute décision théorique qui donnerait un sous-bassement physiologique ou physique à la perception (car la physiologie et la physique, comme l'épochè le requiert, sont en dehors de l'expérience).
- 17 C'est en raison de cette double exigence : rester au plan du Sentir et intégrer le plan de la sensation à celui de la motricité, que Straus est resté le seul des philosophes « classiques » à avoir parlé non pas de la danse en général (comme métaphore de la pensée, de la légèreté, etc.) mais des pratiques de danse (et notamment du rapport du danseur à l'écoute de la musique ou à son absence<sup>20</sup>). On comprend donc aisément que les penseurs et penseuses de la danse puissent avoir cherché à recourir à sa philosophie (au point d'ailleurs que la seule traduction française de son texte sur « La posture érigée » a été publiée dans une revue de danse<sup>21</sup>). Sans revenir sur ces textes déjà largement commentés<sup>22</sup>, on notera que Straus voit dans la danse l'exemple privilégié d'une présence à l'espace qui ne se réduit pas à une simple localisation. Avec un schématisme parfois exagéré, Straus propose ainsi d'opposer deux formes de la spatialité : d'un côté, une spatialité optique, spatialité « géographique » dotée de points clairement cartographiés et dans laquelle le mouvement est dirigé vers un but précis ; de l'autre, une spatialité acoustique, spatialité qui relève de l'immersion dans un paysage, et où la danse peut émerger<sup>23</sup>.
- 18 Nous avons vu que Merleau-Ponty défendait une forme de brouillage des frontières sujet-objet avec son concept de chair. Ce que Merleau-Ponty défend au plan ontologique, Straus le décrit sur un plan plus existentiel : il ne cherche pas à dire que l'absence de distinction moi-le monde est l'essence de l'expérience ; il indique des situations (la danse, le rêve, le paysage) où ce brouillage s'effectue. Elles correspondent pour lui essentiellement à des formes de la spatialité : la danse, le rêve, le paysage sont des modes de relation au monde où l'espace n'est plus un espace qui me contient et où je me déplace (situation optique de séparation entre moi et les choses) mais se déploie depuis mon mouvement (situation haptique d'homogénéité entre moi et l'espace).
- 19 C'est cette version « existentielle » de la psychologie descriptive à l'œuvre dans la phénoménologie qui, au reste, sollicite ses reprises par les études en danse. Michel Bernard s'est fait le défenseur de ce mode de lecture en considérant que la « finalité exclusivement ontologique » de l'enquête merleau-pontyenne avait empêché le



philosophe de voir « toute la richesse et la complexité esthétique<sup>24</sup> » des concepts de chiasme et de chair qu'il a développés. C'est pourquoi il préfère à l'ontologie merleau-pontyenne la phénoménologie existentielle d'Erwin Straus et de son continuateur Henri Maldiney en ce qu'elle aurait davantage pour fonction d'élucider la perception comme telle, plutôt que le rapport originnaire du sujet au monde ou du corps avec la Nature. Bernard a ainsi proposé une théorie des « trois chiasmes sensoriels<sup>25</sup> » qui n'a plus de merleau-pontyenne que le nom, puisqu'elle se donne comme *telos*, l'acte d'énonciation du sujet : il y a en effet chiasme, pour Bernard, lorsque se recourent l'acte d'énoncer (parole ou écriture) ou d'articuler et l'acte de sentir, autrement dit, lorsqu'il y a précession de la parole ou de l'articulation dans le sentir. Or Merleau-Ponty ne décide pas, comme Bernard, de l'endroit où se réalise l'indifférenciation du sujet et du monde : tantôt le sujet percevant doit être dit *visible* lui-même (il doit être du monde pour le percevoir), tantôt c'est le monde qui doit être dit *voyant* (les choses doivent me regarder pour que je les perçoive). Sont-ce les choses qui me parlent ou moi qui parle des choses ? À nouveau, sa philosophie de l'ambiguïté ne cherche pas à décider, mais pointe l'inhérence des deux positions. La lecture que propose Bernard est plus subjective, elle veut montrer l'œuvre *constituante* du sujet en mouvement. Là où Merleau-Ponty insiste sur le caractère de réceptivité à l'œuvre dans la sensation, pour Bernard, les sens tissent et défont (la figure de Pénélope, chère au philosophe, est ici centrale) une corporéité fictionnelle qu'il considère comme le moteur de la danse. Et c'est finalement comme proto-langage ou proto-textualité (débrayage, *nexus* du sens et du sentir) que le mouvement dansé est compris.

## Esthétique et dynamique phénoménologiques

- 20 Sans rien devoir enlever à ces lectures existentielles qui s'accompagnent souvent d'une transposition des concepts merleau-pontyens et strausiens sur d'autres plans (politiques, psychologiques, ou chez Michel Bernard, sur celui de la linguistique de l'énonciation), il nous semble fructueux de nous concentrer sur ce qui rapproche l'onto-phénoménologie merleau-pontyenne et la psycho-phénoménologie strausienne : leur esthétique.
- 21 Cette esthétique, conformément au projet phénoménologique, consiste à considérer les œuvres d'art comme des faits (ou plus exactement, comme des phénomènes), dont le philosophe aura pour tâche d'interroger les conditions de possibilité<sup>26</sup> : il ne s'agit donc ni d'expliquer les manifestations ou mouvements artistiques, ni de les utiliser pour illustrer des thèses plus générales sur la perception, mais de les considérer comme autant de défis à notre manière de comprendre la perception ou l'existence humaine. Étant donnée l'existence de telle œuvre ou de tel mouvement artistique, que peut-on en tirer sur les conditions de possibilité de la perception en général ? Merleau-Ponty aime à rappeler que Cézanne disait qu'on doit pouvoir peindre l'odeur des arbres – il s'interroge alors : que doit-on en conclure sur les distinctions du sentir selon les organes des sens, sinon que, plus profond que ce partage, une unité de principe doit faire communiquer les sens entre eux. De même, si la « danse absolue » (danse sans musique) paraît une bizarrerie (du moins à Straus, en 1930 ; mais c'est bien de son expérience dans sa contingence qu'il doit rendre compte), c'est, pense Straus, qu'il doit exister une liaison de principe entre musicalité et motricité. Cette manière de lire les œuvres d'art ou les mouvements artistiques consiste ainsi à les considérer comme autant de témoins ontologiques de la perception. Nous avons dit plus haut que Straus préférait souvent décrire les régimes

exceptionnels de la perception (la danse, le paysage, le rêve, la pathologie) plutôt que d'affirmer des liens ontologiques – mais il n'affirme pas pour autant que ces régimes exceptionnels feraient sortir de la perception ordinaire : ils en donnent seulement une version plus « pure », et en ce sens plus facile à étudier. Ainsi le concept de « moment pathique », ce moment où la perception est encore en deçà de l'objet, ne serait d'aucune utilité pour Straus s'il ne devait décrire que les situations exceptionnelles où une musique nous saisit, où un rêve nous transporte, où un paysage nous absorbe. Si le « moment pathique » doit avoir une fonction explicative, c'est qu'« il n'appartient pas seulement à des cas ou à des phases singuliers de la perception, mais lui appartient de façon tout à fait générale et dans tous les cas<sup>27</sup> ».

- 22 De la même manière, Merleau-Ponty considère que l'art (la peinture en particulier) est une « opération centrale qui contribue à définir notre accès à l'être<sup>28</sup> ». Cela signifie pour Merleau-Ponty que l'art ne doit pas être séparé de la vie, que bien au contraire il s'enracine dans nos expériences les plus quotidiennes et qu'il n'a de sens que comme prolongement et saisie, à même les œuvres, des structures générales de l'existence. Le concept de « style » recouvre, chez le philosophe, cette manière de comprendre les œuvres. Le style n'est pas seulement le monogramme qu'appose l'artiste sur le monde, la trace indélébile que sa subjectivité ajouterait au perçu ; il est, plus simplement, l'indice du fait que nulle perception ne me donne le réel en transparence. « La perception déjà stylise », dit Merleau-Ponty, et il entend par là qu'avant toute mise en forme, avant toute expression, le monde m'apparaît déjà selon un accent unique qui appartient à ma rencontre avec lui, et que je serais bien incapable d'abstraire si je le voulais. Corrélativement :

« L'œuvre ne se fait pas loin des choses et dans quelque laboratoire intime dont le peintre aurait et aurait seul la clef : que ce soit en regardant de vraies fleurs ou des fleurs de papier, il se reporte toujours à son monde comme si le principe des équivalences par lesquelles il va le manifester y était depuis toujours enseveli<sup>29</sup> ».

L'inhérence ou la solidarité des choses avec leurs manières d'apparaître, ce fait que « l'accès à l'objet fait partie de l'être de l'objet<sup>30</sup> », ne cesse pas avec l'opération artistique, mais au contraire s'y révèle. La manière de se rapporter aux pratiques artistiques depuis le projet phénoménologique consistera alors à voir en elles autant de manières d'investiguer les phénomènes à partir de leurs formes, de leurs couleurs, de leurs configurations, de leurs sonorités, de leur tactilité.

## La partition

- 23 Si cette approche, propre à l'esthétique phénoménologique de Straus et de Merleau-Ponty, doit être prolongée dans les études en danse, il nous semble que ce sera dans ce que les différentes poétiques chorégraphiques interrogent de la motricité. Dans le cadre théorique que nous suggérons, la partition chorégraphique doit alors être comprise comme une analogie de l'époque phénoménologique réalisée à l'endroit du mouvement. Les partitions chorégraphiques seraient alors autant de manière d'envisager le mouvement (et non plus, comme dans l'essentiel de la phénoménologie, la perception ; même si Straus a montré que l'une n'était jamais que l'envers de l'autre) à partir d'une certaine suspension, fournie par le cadre du studio ou de la scène. Cette décision n'est pas descriptive : il ne s'agit pas pour nous de dire que les artistes chorégraphiques cherchent à faire une sorte de phénoménologie pratique appliquée au mouvement. Il n'est pas exclu que cela soit le cas pour certains<sup>31</sup>, mais telle n'est pas notre question. Faire l'analogie

entre danse et phénoménologie est pour nous une décision heuristique. Elle nous permet d'envisager les partitions chorégraphiques comme autant de manières de considérer le mouvement *sous certaines conditions* ; et à la lumière de cette méthode, les décisions esthétiques des danseurs et des chorégraphes (ce que nous condensons donc sous le terme général de « partition ») pourront alors être envisagées comme autant de laboratoires pour observer le mouvement en dehors ou à l'exception de certaines des « thèses », ou préjugés, qui peuvent lui être attachés dans d'autres modes de rapport à la motricité.

- 24 La version peut-être la plus littérale de cette suspension pourrait être exprimée dans un des moments de la partition de *Magnesium* (1972) de Steve Paxton : il s'agit de la *small dance* [petite danse] (plus tard simplement rebaptisée « *standing* » [être debout]), dans laquelle les danseurs sont invités à rester debout tout en relâchant au maximum les tensions musculaires par lesquelles nous nous tenons habituellement dans la posture érigée :

« Ce qui arrive quand on est debout, c'est qu'on observe les réflexes qui nous tiennent à la verticale. La petite danse [*standing*] est censée être exécutée en étant tout à fait relâché, avec les genoux légèrement pliés. On ne contracte rien. Les membres sont tirés vers le bas par la gravité, et la colonne s'élève dans la direction opposée. Et puis on reste là, et on commence à sentir cet événement qui continue de nous tenir debout, qui nous empêche de tomber<sup>32</sup>. »

- 25 Dans *4'33"*, John Cage proposait à ses auditeurs quatre minutes et trente-trois secondes de silence : à chacun des trois mouvements de la pièce, le pianiste (David Tudor dans la version de 1952) se présentait face à son instrument, relevait le capot du clavier, et ne jouait rien (« TACET » [il se tait], indique la partition). Il laissait ainsi aux spectateurs l'occasion d'entendre l'inévitable bruissement du silence : bruits de toux, des oiseaux, des voitures qui passent, du parquet qui craque. Dans le même sens, la *small dance* de Steve Paxton révèle que même dans cet état limite de l'immobilité, il y a toujours un reste de mouvement, lié aux micro-corrections de l'ajustement postural vis-à-vis de la gravité. Dans *Magnesium*, les danseurs, immobiles, tanguent, sursautent, se reprennent : l'on assiste, à l'intérieur de cet état de suspension, au déploiement d'une relation à la gravité habituellement masquée ou confondue dans les gestes. À la question : que reste-t-il du mouvement lorsqu'on lui retranche le déplacement ? La partition de la *small dance* donne ainsi pour réponse : le dialogue avec la gravité. Autrement dit, la *small dance* envisage le mouvement en suspendant la « thèse » selon laquelle tout mouvement est un déplacement, et découvre à sa place ou en-dessous de ce déplacement, l'organisation gravitaire. D'une toute autre manière, *100 % Polyester, objet dansant n° (à définir)* de Christian Rizzo (1999), en ne présentant, en matière de danseurs, que des vêtements suspendus à des cintres et bringuebalés par des ventilateurs, réalise une partition limite du mouvement qu'on peut interroger de la manière suivante : que reste-t-il de la motricité humaine lorsqu'on lui retranche jusqu'aux corps (plus ou moins humains) qui la portent ? Et il en reste manifestement quelque chose : des fantômes de mouvements, des imaginaires sociaux, des mannequins pétrifiés, dont les spectateurs se font l'écho.
- 26 Dans leur radicalité, ces deux partitions masquent peut-être le potentiel plus large que représente le principe méthodologique que nous soulevons. Nous ne voulons pas dire que les partitions réduisent nécessairement au minimum le mouvement qu'elles envisagent (de même qu'il va de soi que la partition de Cage est un cas limite de la partition musicale) ; nous voulons simplement dire qu'elles prescrivent à la motricité humaine des structures qui la limitent et lui donnent un sens nouveau. Le meilleur terme pour décrire

cette situation serait peut-être celui de « simplicité », qu'Alain Berthoz a forgé pour désigner les formules biologiques qui permettent aux vivants de recevoir et traiter les informations (complexes) venues de l'extérieur en les simplifiant<sup>33</sup>. Cette « simplification » du réel à l'œuvre dans la perception des vivants n'est pas un appauvrissement ; elle consiste au contraire à rehausser certains traits du réel : en le simplifiant, elle le complexifie, elle l'enrichit des polarités propres au vivant qui s'y rapporte. De même, lorsqu'une partition « réduit » l'éventail des mouvements disponibles aux danseurs à ceux du ballet classique par exemple, elle n'appauvrit pas la motricité humaine au mépris de tout ce qui relève de mouvements qui seraient plus quotidiens : elle permet de lire ces mouvements quotidiens à partir de structures nouvelles et limitatives, selon lesquelles l'observation du mouvement se trouve renouvelée. À ce titre, on se trouve bien, avec cette idée de la partition comme simplicité, dans une situation analogue à celle de l'époque phénoménologique : comme dans l'époque il ne s'agit pas de nier la thèse d'existence du monde, mais simplement de la suspendre. De même, dans la partition, il ne s'agit pas d'oublier ni même de supprimer l'ensemble des mouvements de l'existence humaine, mais simplement de les mettre entre parenthèses, quitte à pouvoir les lire toujours dans les mouvements qui les supplantent (si l'on ne pouvait pas lire nos propres errances nocturnes dans les pas de la somnambule de Balanchine<sup>34</sup>, que seraient pour nous ses pointes ?).

## Le mouvement du monde

- 27 Un phénoménologue au moins nous semble avoir effectué un travail similaire à cet examen systématique que nous cherchons dans les partitions chorégraphiques : il s'agit du philosophe tchèque Jan Patočka, qui prolonge l'ontologie merleau-pontyenne au plan d'une compréhension phénoménologique du mouvement. À l'orée des *Papiers phénoménologiques*, on trouve ainsi la liste, qu'il s'adressait comme point de départ, des « impressions objectives de mouvement » :

« Chute – passivité de ce qui est entraîné de force... orientation de haut en bas, vitesse, violence, en cela immuabilité, immaîtrisable, incontrôlable.

modalités : crouler, s'écrouler, dévaler, choir... décliner, s'affaisser...

Vol (de la flèche, de la balle, du vent...)

Course (d'une boule, d'un rouleau...) des étoiles, de la lune...

Roulement... (d'une boule sur la glace, dépendant de l'impulsion, freinage... train...)

Glissement sur..., par dessus...

Ondulation de l'eau, houle...

Couler, écoulement... jaillir, jaillissement, jet...

Tempête, rafales

Tourbillon

Marche, pas, démarche

Course (certains animaux ne marchent pas, ne font que courir – hâte)

Bonds, sauts, sautaillement

Vol

Reptation

Glissement<sup>35</sup> »

- 28 Sous ces mouvements objectifs, ou suspendant ces mouvements objectifs, Patočka veut trouver la signification ontologique du mouvement. Cette signification ontologique indique que le mouvement ne permet pas seulement le passage d'un état ou d'un lieu à un autre (altération ou déplacement). Plus fondamentalement, l'idée défendue par Patočka est que si le mouvement peut avoir lieu quelque part, c'est qu'il est d'abord lui-même *producteur* du monde où il a lieu. Comme Merleau-Ponty se situait, dans la perception, en deçà du partage entre le moi et le monde (concept de chair), Patočka se propose ainsi de penser l'en deçà de la distinction entre le mouvement et le monde, au rebours de l'ensemble de l'histoire de la physique et de la métaphysique occidentale qui est « l'histoire de la perte de son sens cosmique » :

« Le devenir, le mouvement qui est à l'origine de toutes nos expériences, est lui-même impossible sans un devenir plus profond et plus élémentaire qui est, non pas mouvement dans l'expérience et dans le monde, mais devenir, mouvement *du* monde en tant que tel : devenir ontologique<sup>36</sup>. »

- 29 Autrement dit, comme Steve Paxton découvrait dans la *small dance*, sous l'ensemble de nos mouvements quotidiens, une myriade de micro-mouvements qui président à l'organisation posturale, Patočka découvre, sous le devenir et sous la motricité des vivants (« mouvement qui est à l'origine de toutes nos expériences »), un mouvement plus fondamental. Ce mouvement, il le définit comme un mouvement découvrant : par lui, ce ne sont pas seulement les choses du monde qui apparaissent, mais l'espace même dans lesquelles ces choses apparaissent. Ce mouvement est ontogénétique, générateur d'être, dans cette mesure exactement : il consiste à faire une place pour que quelque chose apparaisse. Mais il faut bien s'entendre sur la signification de cette analyse du mouvement ontogénétique. Patočka ne dit pas que, avant toute perception d'un lieu, il faut bien que je l'aie découvert d'une certaine manière pour ensuite y voir quelque chose, comme si je devais d'abord traverser la forêt vierge avec ma machette avant de pouvoir la contempler. Il suggère plutôt que tout geste, tout mouvement, toute perception qui s'effectue dans l'espace, est en même temps un mouvement qui ouvre l'espace, qui fait de la place pour qu'un nouvel apparaître se produise. Lorsque Patočka explique que le mouvement ontogénétique est plus fondamental que le mouvement exploratoire, il ne dit pas qu'il se situe *avant* le mouvement exploratoire, mais qu'il lui est constamment sous-jacent, que constamment, il l'accompagne. C'est pourquoi Patočka parle du mouvement « dans » l'espace (mouvement par lequel je me déplace, ou par lequel je perçois) comme d'une spécification de ce mouvement originaire par lequel l'espace est découvert :

« Le mouvement originaire ne serait pas *dans l'espace*, mais *vers l'espace*, et le mouvement du corps propre qui modifie les choses, le mouvement qui *sait faire*, serait une spécification de ce mouvement vers l'espace<sup>37</sup> ».

Autrement dit, tout mouvement est par lui-même découvrant de ce à quoi il me rapporte : simplement, le fait qu'il se rapporte à telle ou telle chose masque cette « ouverture du

monde<sup>38</sup> » qui se joue en lui au profit d'une simple ouverture à ceci (la lampe vers laquelle je tends la main, les touches du clavier de l'ordinateur, l'oreiller derrière mon dos, etc.)

## Itération fondamentale et répétition

- 30 C'est cette ouverture du monde, que Renaud Barbaras identifie comme étant le concept central de l'œuvre Patočka, que nous voudrions à présent articuler à la danse. Nous nous proposons pour cela d'élucider le sens de ce mouvement « vers » l'espace à travers une analyse de *(re)place* de la chorégraphe américaine Wendy Woodson<sup>39</sup>, dont nous avons accompagné la création en 2012 en qualité d'observateur. Le choix de cette œuvre particulière est contingent (il est lié à notre rencontre avec la chorégraphe lors d'un séjour aux États-Unis) mais cette contingence est celle de la discipline dans laquelle nous nous inscrivons : si l'esthétique n'est pas un vain mot, si elle doit être le discours tenu depuis la réceptivité sensible (*aisthesis*, c'est la sensation), ce discours ne saurait masquer le caractère événementiel (et donc contingent) des rencontres qui jalonnent nos histoires individuelles. C'est de cette rencontre, sur les planches d'un studio, entre la philosophie de Jan Patočka et la chorégraphie de Wendy Woodson dont il est ici question.
- 31 Conformément aux principes de lecture des œuvres que nous avons soulevés, il s'agit d'abord de savoir ce qui, dans les choix esthétiques de *(re)place*, interroge le phénomène du mouvement. Or il nous semble que, par son choix de titre, par les textes qu'elle y prononce, par la chorégraphie elle-même, Wendy Woodson pose dans *(re)place* la question de savoir comment occuper un espace, comment s'ancrer, lorsqu'on est en mouvement. Ainsi qu'elle le déclare, *(re)place* parle de :
- « [...] La peur d'être attachée une bonne fois pour toute à un lieu. La difficulté, c'est d'occuper un lieu sans se détacher des liens qui vous lient aux autres. C'est ce que je cherche dans mes danses : des mouvements qui ne te coupent pas la possibilité de t'enfuir ou de partir ailleurs<sup>40</sup>. »
- 32 On pourrait dire qu'elle cherche à savoir comment « habiter en danseur<sup>41</sup> » : habiter, s'ancrer, quand on est en mouvement. Au cours du spectacle, deux types de réponses vont être apportées à cette question, qui correspondent à deux modalités de ce que signifie *répéter* : une première répétition consiste à *réitérer à l'identique*, tandis qu'une seconde consiste à *recommencer*. C'est à partir de ces deux options que nous allons tenter de comprendre le propos de Patočka selon lequel tout mouvement *dans* l'espace suppose comme son sol et sa fondation un mouvement *vers* l'espace.

### Première modalité de la répétition : la réitération à l'identique

- 33 Depuis une dizaine d'années (dans son travail vidéo et dans ses chorégraphies), Wendy Woodson s'intéresse à la question du lieu, envisagée en particulier à partir des lieux de transits (gares, aéroports, couloirs de métro) et en rapport avec les thématiques de l'exil et des réfugiés, notamment dans *Transit* (2002) et *Belonging: Reflections on Place* (2005-2011). Marc Augé, dans son *Anthropologie de la surmodernité*, appelle ces lieux de transit ou de passage des « non-lieux » : lieux où aucune identité, aucune relation, aucune histoire ne sont inscrites, *non-lieux* parce qu'on ne fait qu'y passer<sup>42</sup>. Dans le « *place* » de *(re)place*, ce n'est donc pas d'un lieu dont il est question, mais bien d'un lieu qui n'en est pas un, dans lequel on ne se trouve pas d'attaches.

- 34 Au cours des répétitions, les danseurs ont été amenés à composer leurs partitions à partir de la charge d'anonyme qui traverse leur culture motrice : mouvements quotidiens de marche ou de course, danses de boîte de nuit, ou plus professionnellement, mouvements de barres de danse classique ou contemporaine, mais toujours les moins personnels possibles. Par cette anonymisation du geste, c'est la possibilité de s'approprier l'espace que Wendy Woodson met en danger : comment, si la subjectivité ne s'insère pas dans mes mouvements, puis-je vérifier qu'il s'agit bien là de *mon* espace ? Ou d'un espace que j'habite ? Comme on le voit, Wendy Woodson déplace la question de l'habiter : elle n'interroge pas tant l'habiter à partir de l'habitat (à partir d'un espace déjà donné et déjà coordonné en fonction de l'habitation) qu'à partir des mouvements qui consistent à « se faire une place » dans l'espace. Renversant la logique de l'art *in situ* qui se donne pour tâche d'activer les espaces dans lesquels il s'inscrit (en manifester les angles morts, en rehausser les contours, les absurdités, les spécificités), Wendy Woodson propose une danse des espaces « sans qualités » (l'éclairage n'est constitué que de douches simples, qui ne varient pas en cours de spectacle). Au lieu de réfléchir à la manière dont nos mouvements habitent ou contestent un espace qui leur pré-existe, elle réfléchit aux gestes qui créent ou se ménagent un espace.
- 35 Il faudrait parler ici d'un art *ex situ* - un art de l'exilé ou de l'expulsé - dont le propos serait le suivant : le mouvement n'a pas lieu « dans » l'espace, c'est l'espace qui a « lieu » par le mouvement. Comment, de cette situation *ex situ*, le mouvement crée-t-il l'espace ? La réponse que semble fournir Wendy Woodson, on l'aura compris, se trouve dans la répétition : c'est parce que je peux faire et refaire la même chose (que j'ai déjà faite, ou qu'un autre a déjà faite) que je ménage ou aménage l'espace, même lorsque cet espace n'est pas une maison ou la ville que je connais, mais un non-lieu, c'est-à-dire un lieu sans investissement historique ou social.
- 36 Seulement, comme le montre bien Wendy Woodson, une inquiétude travaille ce modèle de la répétition comme réitération à l'identique : c'est qu'alors le mouvement, en tant que répétable, devient prévisible, et donc aussi substituable, car n'importe qui peut se glisser dans le cadre « répétable » que j'établis pour moi ou pour tel autre. Au lieu de me remettre en place (*re-place*), je me fais remplacer (*replace*). Ainsi au milieu du spectacle, les voix s'inquiètent :
- « - Oh bon dieu, ce que tu peux être prévisible. // - J'ai bien cru que tu n'allais jamais me le dire. // - Quoi ? // - Eh bien, que je suis prévisible, // que tu peux t'appuyer sur moi, que tu peux compter sur moi pour toujours faire la même chose encore et encore, // et que je peux m'y tenir, à cet endroit. C'est ce que je fais de mieux, // et pourtant...// quelqu'un d'autre pourrait le faire aussi bien...<sup>43</sup> [...] »
- D'où la nécessité de passer à une deuxième réponse à la question de savoir comment habiter quelque part quand on est en mouvement, par un deuxième type de répétition.

## Deuxième modalité de la répétition : l'itération fondamentale

- 37 (*re*)*place* est, pour l'essentiel, structurée par les entrées et sorties des danseurs. L'espace de jeu est limité à la moitié de la scène qui se trouve côté cour : ils entrent, exécutent des séquences de mouvement relativement courtes puis s'arrêtent soudainement, le plus souvent dans une posture qui évoque le mouvement dont ils proviennent, puis ils repartent en coulisse. À chaque fois qu'ils entrent, le sentiment est que tout a été oublié, qu'ils vont devoir se réinstaller dans l'espace, à nouveau. Cette appréhension est

renforcée par la bande sonore, où deux personnages aux intonations beckettiennes s'interrogent sur la possibilité d'être remplacés par quelqu'un d'autre :

« Oui, c'est vrai // Je peux prendre ta place // et toi aussi, tu peux prendre ma place // À n'importe quel moment, quelque chose peut s'installer ici // là où nous nous tenons, n'est-ce pas ? // Toi et moi, peut-être même quelques autres... // Je les vois là, courir d'une porte à l'autre // les uns derrière les autres et puis... // disparaître<sup>44</sup> ? ».

- 38 Cette inquiétude est ce qui motive le passage à cette deuxième forme de la répétition que nous baptisons du terme d'itération fondamentale. Cette itération vise non pas *ce que* les danseurs répètent *dans* l'espace, mais plutôt le fait qu'ils aient toujours à recommencer, à répéter leur entrée *en direction de* l'espace. Ce qui apparaît, c'est donc que non seulement les danseurs doivent répéter les mêmes choses pour définir l'espace scénique, mais plus fortement encore, qu'ils doivent sans cesse rejouer les mouvements qui les portent *vers* l'espace, qui les y font entrer. C'est pourquoi l'itération est ici « fondamentale » : à la racine de tout mouvement dans l'espace, on comprend qu'il y a d'abord ce mouvement, sans cesse répété, qui se dirige vers l'espace. Tout se passe comme si, pour être sûr d'être à l'endroit où je me trouve (ici, devant cet ordinateur), je devais y revenir à tout instant ; comme si, d'avoir passé la porte, de m'être installé sur cette chaise n'avait pas suffi à m'y installer ; comme si, à chaque geste que j'entreprends, à chaque perception qui s'écoule, je rejouais mon entrée dans l'espace. C'est ce qu'indiquerait le thème des entrées et sorties dans *(re)place* : l'appartenance à l'espace ne s'effectue qu'au prix d'un *piétinement* par lequel nous avons sans cesse à répéter notre *entrée dans l'espace*.
- 39 Et c'est ainsi qu'on peut comprendre l'idée patočkienne d'un mouvement originaire qui ne serait pas « dans l'espace » mais « vers l'espace ». Ce mouvement originaire n'est autre que l'itération fondamentale dont nous venons de parler, à savoir la nécessité qu'il y a, pour tous nos mouvements, de reprendre, de réassumer en eux le fait qu'ils ouvrent l'espace, plutôt que d'y être simplement inscrits. Cette dimension ontogénétique (qui aménage une place à l'être) du mouvement reste toutefois le plus souvent masquée par le fait que nous savons ce que nous faisons avec nos mouvements (Patočka parle en ce sens du « mouvement qui sait faire »), c'est-à-dire, par le fait que nos mouvements s'inscrivent dans un espace aux coordonnées fixées d'avance, cartographiées pour nous et par nous par un ensemble d'habitudes et de signes. Renaud Barbaras, qui forge ce concept d'itération fondamentale l'exprime de la façon suivante : « Tout se passe en effet comme si [le sujet du mouvement] ne pouvait être *dans* l'espace qu'en demeurant *en deçà* de l'espace<sup>45</sup> ». Ce mouvement est infraspacial : il ne s'effectue pas dans l'espace mais se tient au bord de l'espace, à sa limite, et se dirige vers lui – comme les danseurs qui se tiennent constamment au bord de l'espace scénique, osant à peine y entrer, rejoignant les coulisses aussitôt leurs gestes anonymes déballés. Ce mouvement infraspacial, on le comprend, ne peut se réduire à la seule locomotion, et c'est pourquoi il est caractérisé par une certaine immobilité qui est celle du tremblement ou de la répétition saccadée. Dans les non-lieux qu'explore la partition de *(re)place*, dans les mouvements anonymes que Wendy Woodson assigne à ses danseurs, c'est ce phénomène fondamental qui est révélé négativement : avec mes gestes, même les plus quotidiens, j'entre et renouvelle mon entrée dans l'espace.



## Conclusion : du Sentir au « se mouvoir »

- 40 La phénoménologie semble avoir été essentiellement requise dans les études en danse pour la redéfinition de la perception et du sentir qu'elle propose. Dans sa version ontologique comme dans sa version existentielle, cette redéfinition dénonce la séparation du sujet et de l'objet dans la perception. Pour les phénoménologues post-husserliens, cette séparation est plus trouble qu'il n'y paraît aux philosophies de la conscience que déjà Sartre accusait d'être des « philosophies alimentaires » dans lesquelles le sujet se présente habituellement comme le consommateur des objets qui se dressent en face de lui<sup>46</sup>. Bien plutôt, les philosophies de la chair et du Sentir défendent l'idée d'un sujet qui est du monde, qui loin de s'en séparer pour le percevoir, doit en être, y participer.
- 41 Il est décisif, chez Straus comme chez Merleau-Ponty, que ce soit par la description de phénomènes alternatifs au phénomène visuel que les deux philosophes sont amenés à contester le primat de la séparation sujet-monde : le toucher, chez Merleau-Ponty, sert de modèle de compréhension à la situation de recouvrement tendanciel entre le touchant et le touché ; tandis que l'ouïe, chez Straus, permet de nommer le moment pathique où, sans qu'aucun objet n'apparaisse, je suis cependant en relation avec l'extériorité. C'est à partir de cette dimension du « se sentir » à l'œuvre dans la perception des objets extérieurs que les phénoménologues comprennent l'expérience, rejoignant en cela les résultats de la physiologie du XIX<sup>e</sup> siècle qui avait progressivement intégré l'idée d'une indissociabilité entre l'extéroception (la perception extérieure) et l'épreuve de la motricité subjective<sup>47</sup>. La prise en compte du mouvement à l'œuvre dans la perception est bien en ce sens ce qui réunit les investigations des projets phénoménologiques de Straus et de Merleau-Ponty, même si elle a principalement pour fonction, chez eux, de redéfinir la sensation. Comme Katharina Van Dyk l'a montré, c'est ainsi que la phénoménologie post-husserlienne en vient à déployer (sans le nommer) un concept de « kinesphère phénoménologique » pour laquelle « il n'y a pas d'antériorité du corps sur ses gestes, car les gestes génèrent des corporités et donc aussi des spatialités<sup>48</sup> ».
- 42 C'est à partir de ce point où le geste précède les corporités que Patočka reprend le travail phénoménologique en se proposant de comprendre l'existence humaine à partir de la motricité, et plus généralement, l'apparaître à partir du mouvement. C'est également en ce point que l'élucidation des thèses phénoménologiques n'est pas seulement susceptible d'éclairer les pratiques de danse et leurs redéfinitions de la sensorialité, mais aurait encore tout à apprendre des propositions esthétiques des artistes chorégraphiques. La danse cesserait alors d'être pour elle une unité de principe sous laquelle se lisent encore trop souvent les seuls indices de la légèreté ou de l'anti-gravité ; et les pratiques de danse, comme savoirs-sentirs rigoureux, pourraient lui apparaître comme autant d'outils pour penser le mouvement et les perceptions qui en sont solidaires. Nous avons essayé de montrer, en détaillant une partition de Wendy Woodson, qu'une telle lecture est possible : l'idée patočkienne selon laquelle tout mouvement dans l'espace s'accompagne d'un mouvement plus profond qui signe l'ouverture du monde sous lui, cette idée s'exprimerait dans le rapport qu'entretiennent les mouvements anonymes avec la répétition. L'obsession des danseurs à rejouer leur entrée dans l'espace y est l'envers de leur impossibilité à s'y inscrire par des ritournelles motrices sans qualité ; elle montre, comme par la négative, que sous tous mes gestes, c'est l'espace qui s'ouvre.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- AUGÉ Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- AUGÉ Marc, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Flammarion, 1994.
- BARBARAS Renaud, *L'ouverture du monde : lecture de Jan Patočka*, Chatou, La Transparence, 2011.
- BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, 2001.
- BERTHOZ Alain, *La simplicité*, Paris, Odile Jacob, 2009.
- CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges, *Histoire du corps, Les mutations du regard. Le XX<sup>e</sup> siècle*, Tome 3, Paris, Seuil, 2006.
- FINK Eugen, *De la phénoménologie*, Paris, Minuit, 1996.
- GAILLARD Jacques, *Expérience sensorielle et apprentissage : approche psycho-phénoménologique*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- GALLAGHER Shaun, *How the Body Shapes the Mind*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- GIOFFREDI Paule, « Phénoménologie de la danse contemporaine », *Recherches en danse*, n° 1, 2014, mis en ligne le 01 mars 2013, [en ligne], <http://danse.revues.org/596>, page consultée le 13 décembre 2015.
- HENRY Michel, « Quatre principes de la phénoménologie », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 96(1), janvier-mars 1991, pp. 3-26.
- HUSSERL Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard, 1950.
- HUSSERL Edmund, *Méditations cartésiennes*, Paris, Vrin, 1947.
- JANICAUD Dominique, *Le tournant théologique de la phénoménologie française*, Paris, L'éclat, 1990.
- LEVINAS Emmanuel, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, 1967.
- MALDINEY Henri, *Regard - Parole - Espace*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 42.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1965.
- PATOČKA Jan, *Aristote, ses devanciers, ses successeurs*, Paris, Vrin, 2011.
- PATOČKA Jan, *Papiers phénoménologiques*, Grenoble, Millon, 1995.
- PATOČKA Jan, *Qu'est-ce que la phénoménologie ?*, Grenoble, Millon, 1988.
- PERRIN Julie, « Habiter en danseur », *Du périmètre scénique en art : re/penser la Skéné*, n° 1, Montpellier, Ensb-a, 2013, pp. 9-19.
- PAXTON Steve, « Why Standing? », *Contact Quarterly*, vol. 40(1), Winter-Spring 2015, pp. 37-42.
- POUILLAUDE Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.
- SARTRE Jean-Paul, *Situations philosophiques*, Paris, Gallimard, 2005.

SHEETS-JOHNSTONE Maxine, *The Primacy of Movement*, Amsterdam, John Benjamins Publishing, 1999.

STRAUS Erwin, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, Grenoble, Millon, 2000.

STRAUS Erwin, « Les formes du spatial. Leur signification pour la motricité et la perception » [1930], in COURTINE Jean-François, *Figures de la subjectivité*, Paris, CNRS Éditions, 1992, pp. 15-49.

STRAUS Erwin, « La posture érigée » [1952], in *Quant à la danse*, n° 1, Sète, Images En Manœuvre/Le Mas de la Danse, octobre 2004, pp. 22-37.

VAN DYK Katharina, « Sentir, s'extasier, danser », *Implications philosophiques*, mis en ligne le 19 juin 2010, [en ligne], <http://www.implications-philosophiques.org/>, page consultée le 14 décembre 2015.

VAN DYK Katharina, « Usages de la phénoménologie dans les études en danse. L'exemple de Laurence Louppe », *Recherches en danse*, n° 1, 2014, [en ligne], <http://danse.revues.org/607>, page consultée le 14 décembre 2015.

## NOTES

1. Dans le contexte français, il faudrait au moins ajouter, à ces deux noms, ceux du phénoménologue américain Shaun Gallagher qui, à partir des années 1990, prolonge et actualise l'ontologie merleau-pontyenne dans une confrontation aux sciences cognitives contemporaines (voir par exemple GALLAGHER Shaun, *How the Body Shapes the Mind*, Oxford, Oxford University Press, 2005) ; et du philosophe suisse Henri Maldiney qui fut l'un des premiers lecteurs d'Erwin Straus et son introducteur en France (voir notamment MALDINEY Henri, *Regard - Parole - Espace*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973).

2. Voir sur ce point l'important article de VAN DYK Katharina, « Usages de la phénoménologie dans les études en danse. L'exemple de Laurence Louppe », *Recherches en danse*, n° 1, 2014, [en ligne], <http://danse.revues.org/607>, page consultée le 14 décembre 2015.

3. SHEETS-JOHNSTONE Maxine, *The Primacy of Movement*, Amsterdam, John Benjamins Publishing, 1999, où la philosophe américaine mêle ses deux domaines d'expertise que sont la phénoménologie de la danse et la biologie de l'évolution.

4. FINK Eugen, *De la phénoménologie*, traduction française par FRANCK Didier, Minuit, 1996, p. 210 : « Le sens *phénoménologique* de la phrase [« aux choses mêmes ! »] signifie une conversion aux "choses", c'est-à-dire à l'étant, conversion qui n'a pas *pré-décidé* de ce qu'est l'étant ni de ce qui constitue "l'objectivité" (*Sachlichkeit*) d'une connaissance ou d'un énoncé sur l'étant. On vise cette conversion qui n'implique pas une pré-conception établie mais qui tire d'abord de l'étant ce qu'il est. »

5. SARTRE Jean-Paul, « Une idée fondamentale de la phénoménologie : l'intentionnalité », in *Situations philosophiques*, Paris, Gallimard, 2005, p. 11.

6. PATOČKA Jan, *Qu'est-ce que la phénoménologie ?*, traduction française par ABRAMS Erika, Grenoble, Millon, 1988, p. 212.

7. Voir : JANICAUD Dominique, *Le tournant théologique de la phénoménologie française*, Paris, L'éclat, 1990.

8. En grec, *epochè* (prononcer « époquaie ») signifie « arrêt » (une époque désigne un temps déterminé, arrêté). Chez les philosophes sceptiques grecs, elle indique une suspension du jugement ou de l'assentiment : les arguments en faveur et en défaveur d'une thèse étant égaux, le sage doit s'abstenir d'y adhérer ou de les rejeter.

9. MERLEAU-PONTY Maurice, « Le philosophe et son ombre », in *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 207.
10. HUSSERL Edmund, *Méditations cartésiennes*, traduction française par PFEIFFER Georges et LEVINAS Emmanuel, Paris, Vrin, 1947, I, §8, p. 43.
11. HUSSERL Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie*, traduction française par RICOEUR Paul, Paris, Gallimard, 1950, p. 141.
12. GIOFFREDI Paule, « Phénoménologie de la danse contemporaine », *Recherches en danse*, n° 1, 2014, [en ligne], <http://danse.revues.org/596>, page consultée le 13 décembre 2015.
13. VAN DYK Katharina, « Sentir, s'extasier, danser », *Implications philosophiques*, [en ligne], <http://www.implications-philosophiques.org/>, page consultée le 14 décembre 2015.
14. HENRY Michel, « Quatre principes de la phénoménologie », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 96(1), janvier-mars 1991, p. 3.
15. Voir : MERLEAU-PONTY Maurice, « Le philosophe et son ombre », *art. cit.*, p. 211.
16. Voir : MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1965, p. 179.
17. STRAUS Erwin, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, traduction française par TINES Georges et LEGRAND Jean-Pierre, Grenoble, Millon, 2000, p. 417.
18. STRAUS Erwin, *Du sens des sens, op. cit.*, p. 275 sq.
19. STRAUS Erwin, « Les formes du spatial », *art. cit.*, p. 16.
20. STRAUS Erwin, « Les formes du spatial. Leur signification pour la motricité et la perception » [1930], traduction française par GENNART Michèle, in COURTINE Jean-François, *Figures de la subjectivité*, Paris, CNRS Éditions, 1992.
21. STRAUS Erwin, « La posture érigée » [1952], traduction française par LENGLET Anne et ROQUET Christine, in *Quant à la danse*, n° 1, Sète, Images En Manceuvre/Le Mas de la Danse, octobre 2004, pp. 22-41.
22. Voir notamment POUILLAUDE Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.
23. Voir par exemple STRAUS Erwin, *Du sens des sens, op. cit.*, p. 383 : « Le contraste que j'essaie de mettre en évidence en opposant la géographie au paysage, je l'ai décrit ailleurs [dans « Les formes du spatial », *art. cit.*] à propos de la différence entre l'espace optique et l'espace acoustique, entre l'espace de la danse et celui du mouvement dirigé ».
24. BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, 2001, p. 95.
25. *Ibid.*, pp. 96-97.
26. STRAUS Erwin, « Les formes du spatial », *art. cit.*, p. 21.
27. STRAUS Erwin, « Les formes du spatial », *art. cit.*, p. 25.
28. MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 42.
29. MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes, op. cit.*, p. 68.
30. LEVINAS Emmanuel, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, 1967, p. 115.
31. Voir par exemple GAILLARD Jacques, *Expérience sensorielle et apprentissage : approche psycho-phénoménologique*, Paris, L'Harmattan, 2004, qui alimente sa pédagogie inspirée de la technique Alexander et des recherches menées par Pierre Vermersch en psycho-phénoménologie.
32. PAXTON Steve, « Why Standing? », *Contact Quarterly*, Winter-Spring 2015, p. 39 : « What is happening in standing is that you are looking at your reflexes hold you up. The standing is meant to be done in a very relaxed way, with the knees a little bit bent. You are not holding tight anywhere. Letting gravity take the limbs down, you are letting the spine rise against gravity. And then you just hang out there and you start to feel the event that is holding you upright, that is keeping you from falling. » (Notre traduction).
33. BERTHOZ Alain, *La simplicité*, Paris, Odile Jacob, 2009.
34. *La sonnambula* (1946), chorégraphie de George Balanchine. Reprise en 2008 par le New York City Ballet : la « sonnambule », qui erre en solo sur ses pointes, les yeux fermés, glissant dans un espace à peine encore terrien, était interprétée par Yvonne Boree.

35. PATOČKA Jan, *Papiers phénoménologiques*, traduction française par ABRAMS Erika, Grenoble, Millon, 1995, p. 36.
36. PATOČKA Jan, « Lettre à Robert Campbell » [1964], in *Aristote, ses devanciers, ses successeurs*, traduction française par ABRAMS Erika, Paris, Vrin, 2011, p. 12.
37. PATOČKA Jan, *Papiers phénoménologiques*, *op. cit.*, p. 72.
38. BARBARAS Renaud, *L'ouverture du monde : lecture de Jan Patočka*, Chatou, La Transparence, 2011.
39. *(re)place*, créé le 1<sup>er</sup> mars 2012 au Kirby Theater d'Amherst (MA) ; chorégraphie de Wendy Woodson en collaboration avec les danseurs ; dansé par Lisa DeBassio, Edwin Innis, Gina Leung, Addie Reine, Stephen Ursprung ; bande sonore par Jake Meginsky ; texte de Wendy Woodson ; voix de Zeina Nasr et Wendy Woodson ; costumes par Suzanne Palmer Dougan.
40. Entretien personnel avec Wendy Woodson réalisé le 21 avril 2012 : « Yes, the fear to be attached once and for all. The difficulty is to occupy a place without cutting off the ties with others. That's what I am looking for in my dances: movements that are not cutting you from moving away or elsewhere. »
41. L'expression est empruntée à l'article éponyme de PERRIN Julie, « Habiter en danseur », *Du périmètre scénique en art : re/penser la Skéné*, Cahier n° 1, Montpellier, Ensb-a, 2013, pp. 9-19.
42. AUGÉ Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992 ; et *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Flammarion, 1994, pp. 156-157. Ces non-lieux empiriques sont pour Marc Augé la caractéristique propre des mondes surmodernes par opposition au monde moderne (le Paris de Baudelaire par exemple) qui est un monde où le brassage se fait par la proximité.
43. WOODSON Wendy, *(re)place\_text*, s. l., 2012 : « Oh for god's sake you're so predictable. // I thought you'd never say it. // What? // That I'm predictable, that you can depend on me, // you can count on me to do the same thing, over and over // and I can hold down the place, that's what I do best, // yes, but... // Someone else can do it just as well ». (Notre traduction)
44. *Ibid.* « Yes it's true // I can replace you // and you can do the same to me // At any moment something can come into this place, // where we are standing, yes? // You and me, maybe some others... // I can see them running in and out of doors, // all lined up and then.... // Disappearing? ». (Notre traduction.)
45. BARBARAS Renaud, *L'ouverture du monde*, *op. cit.*, p. 156.
46. SARTRE Jean-Paul, « Une idée fondamentale de la phénoménologie », *art. cit.*, p. 11 : « Contre la philosophie digestive de l'empirio-criticisme, du néo-kantisme, contre tout "psychologisme", Husserl ne se lasse pas d'affirmer qu'on ne peut pas dissoudre les choses dans la conscience. Vous voyez cet arbre-ci, soit. Mais vous le voyez à l'endroit même où il est au bord de la route, au milieu de la poussière, seul et tordu sous la chaleur, à vingt lieues de la côte méditerranéenne. Il ne saurait entrer dans votre conscience, car il n'est pas de même nature qu'elle. »
47. CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges, *Histoire du corps : les mutations du regard. Le XX<sup>e</sup> siècle*, Tome 3, Paris, Seuil, 2006, p. 394 sq.
48. VAN DYK Katharina, « Usages de la phénoménologie dans les études en danse », *art. cit.*, §15.

---

## RÉSUMÉS

Il s'agit dans ce texte de défendre une certaine manière de pratiquer la philosophie de la danse en proposant à la fois un cadre général pour l'utilisation de la phénoménologie dans les études en danse, et un exemple de cette utilisation. Nous commençons par un exposé rappelant les thèses fondamentales de la phénoménologie, pour arriver aux deux philosophies qui ont alimenté le plus systématiquement les études en danse dans le contexte francophone : celles d'Erwin Straus et de Maurice Merleau-Ponty. Cette discussion nous amène à envisager une esthétique phénoménologique qui, en confrontation avec la danse, se définit comme investigation sur le mouvement, largement anticipée dans la philosophie du phénoménologue tchèque Jan Patočka. À titre d'exemple, nous proposons une analyse du thème de la répétition dans *(re)place* (Amherst, 2012) de la chorégraphe américaine Wendy Woodson, pour montrer en quoi elle donne chair au concept de « mouvement ontologique » chez Jan Patočka.

This paper aims at defending a way of practicing a philosophy of dance in proposing a general framework for using phenomenology in dance studies and articulating one example of this possible usage. I begin with a discussion of two phenomenologies that have been key to the aesthetics of dance in a French context, namely those of Erwin Straus et Maurice Merleau-Ponty, which leads me to formulate my own approach as an investigation on the concept of movement. As a token of this approach, I finally analyze the theme of repetition in American choreographer Wendy Woodson's *(re)place* (Amherst, 2012), showing how her use of repeated movements presents us with an original concept of spatiality, which I compare to Czech phenomenologist Jan Patočka's concept of «ontological movement».

In questo testo viene difesa una certa maniera di praticare la filosofia della danza proponendo allo stesso tempo un contesto generale per l'utilizzo della fenomenologia negli studi in danza, e un esempio di questo utilizzo. L'articolo inizia con un esposto al fine di ricordare le tesi fondamentali della fenomenologia per arrivare ai due filosofi che hanno alimentato in modo sistematico gli studi in danza nel contesto francofono: Erwin Straus e Maurice Merleau-Ponty. Questo discorso ci porterà verso un'estetica fenomenologica che, messa a confronto con la danza, viene definita come investigazione sul movimento, ampiamente anticipato nella filosofia del fenomenologo ceco Jan Patočka. A titolo d'esempio, proponiamo un'analisi sul tema della ripetizione nel *(re)place* (Amherst, 2012) della coreografa americana Wendy Woodson, per mostrare come il suo concetto di ripetizione del movimento ci presenta una nuova concezione originale della spazialità, la quale verrà comparata al concetto di «ontologia del movimento» del fenomenologo ceco Jan Patočka.

## INDEX

**Mots-clés** : phénoménologie, mouvement, Woodson (Wendy), Merleau-Ponty (Maurice), Patočka (Jan)

**Keywords** : Merleau-Ponty (Maurice), movement, Patočka (Jan), phenomenology, Woodson (Wendy)

**Parole chiave** : fenomenologia, movimento, Merleau-Ponty (Maurice), Patočka (Jan), Woodson (Wendy)

## AUTEUR

### ROMAIN BIGÉ

Agrégé de philosophie et diplômé de l'École Normale Supérieure, Romain Bigé est actuellement doctorant contractuel à l'ENS où il prépare une thèse de philosophie sous la direction de Renaud Barbaras (dans le cadre du doctorat SACRe de PSL aux Archives Husserl et au CNSMDP). Ses travaux au croisement de la phénoménologie et des études en danse portent sur le concept de mouvement dans la philosophie du XX<sup>e</sup> siècle et sur l'histoire et la poétique du contact improvisation. Il enseigne la philosophie de l'art dans la Licence pluridisciplinaire de PSL (à Henri IV) et poursuit depuis plusieurs années une exploration du contact improvisation.