

EXCÈS DE VISION. SELF UNFINISHED DE XAVIER LE ROY POUR Mathieu Bouvier UNE APPROCHE FIGURALE DE LA RELATION CORPS-IMAGE

Pourquoi, face à un corps en scène, voyons-nous plus que ce qu'il y a à voir ? Pourquoi ce surcroît est-il moins à chercher dans un au-delà du visible qu'en deçà de lui, dans ce qui en soutient invisiblement l'émergence ? Mathieu Bouvier choisit de situer l'infra de la relation spectateur – performeur dans la fabrique des images, à ce moment plus précisément où les images sont en procès vers leur forme, où les forces imageantes sont encore en œuvre, à vif, ductiles, sauvages et soucieuses de sculpter l'espace de notre imaginaire. Ces images encore non cristallisées, non thématiques, ces proto-images qui prennent allure de protéi-images en se décollant des formes visibles, Mathieu Bouvier les appelle figures. Il désigne par ce terme une image en surcroît d'elle-même, comme débordée par l'espace ménagée en elle à l'imagination, une image virtualisée, nimbée de ces virtualités qui composent l'étoffe imaginaire de notre perception. Il s'intéresse au travail des figures qu'ourdit le corps en scène et qui appellent, pour être révélées, l'animation de l'œil spectateur – un travail de mise en crise de la représentation sitôt qu'il ne procède plus à la reconnaissance mimétique, mais à son trouble.

Une approche figurale du COI passe par une compréhension de l'imaginaire en acte, de son déploiement et de ses intrigues, à partir de nos processus primaires antéprédicatifs. Elle s'intéresse à l'apparaître des figures, à leur dimension proprement épiphanique. Elle cherche à étudier le mouvement de surréction des images qui dit au plus juste leur émotion, à savoir : ce qui est en mouvement dans leur surgie et renvoie au sens que lui donnait le français classique – l'émotion comme soulèvement populaire. Cette approche est féconde dans toutes les pratiques artistiques qui cherchent à faire naître dans le regard du spectateur des visions qui déforment les images positives et excèdent le visible. En tout premier lieu les arts de la marionnette qui, prodiges en aventures de l'œil, sont des occasions privilégiées pour activer et jouer de ces stimulations figurales. La marionnette contemporaine en fait un terrain d'expérimentation tout particulier, dans la mesure où elle réinterroge plus que jamais le regard dans son acte perceptif même, à l'endroit où cette stimulation se produit dans sa plus grande nudité phénoménologique, sans recours aux artifices du théâtre.

Le solo chorégraphique de Xavier Le Roy, *Self Unfinished* (1998), est une performance qui a marqué le paysage chorégraphique au tournant du XXI^e siècle, au point qu'elle est devenue une œuvre emblématique de l'épisode réflexif que la danse contemporaine a connu alors, et que la critique a convenu d'appeler une « déconstruction des attendus de la représentation spectaculaire¹ ». Si la longévité et la fortune critique de cette performance (Xavier Le Roy la danse encore à travers le monde, plus de quinze ans après sa création) sont évidemment dues à sa radicalité conceptuelle, celle-ci trouve néanmoins sa puissance d'*affection* dans une épreuve perceptive singulière. En effet, de façon quasi-unanime, les spectateurs et les commentateurs de cette performance ont témoigné d'un certain *trouble dans la perception* : l'impression d'avoir eu des visions, une douce berluie, quand le danseur n'y exhibe rien d'autre que son corps, et qu'il le fait de surcroît dans un dénuement intégral. Même la chorégraphe Yvonne Rainer, qui n'est pourtant pas suspecte de tendances psychédéliques, raconte avoir vu « un insecte, un martien, un poulain, un arrosoir, une chenille, une poupée² ». Dans cette performance, Xavier Le Roy parvient en effet à *animer* l'œil du spectateur de visions qui excèdent les aspects visibles, le contour des formes et la structure des mouvements. Or, cette réussite n'est en rien celle d'un illusionniste, mais seulement celle d'un danseur, qui n'a recours à aucun artifice et ne dispose d'autre matériau que son corps, l'espace du théâtre et l'attention des spectateurs. C'est uniquement grâce à une dramaturgie de mouvements critiques et de ruses perceptives, de dissensus habilement entretenus entre l'attendu, le perçu et l'imaginé, que Xavier Le Roy parvient à libérer de son corps, telle une nuée de simulacres³, ce que j'appellerai ici une *levée des figures* : une apparition d'images virtuelles au devant du corps tangible, un vent d'épiphanies imaginaires troublant la vision focale et la reconnaissance formelle.

En m'appuyant sur mon expérience particulière de spectateur et en l'informant de renseignements pris à la neurobiologie, je risquerai une hypothèse intuitive – et délibérément spéculative – sur certains processus cognitifs que je crois impliqués dans ce phénomène sensible. Les neurosciences ne peuvent mesurer et décrire que les mécanismes de la sensibilité, pas ses aventures. Or, l'expérience esthétique, comme toute expérience sensible, est indiscernable de l'événement conjoncturel qui la fait advenir ; elle demeure donc irréductible à toute quantification ou modélisation. Aussi, c'est le principe même d'incommensurabilité de l'expérience esthétique qui m'autorise à *délirer* une hypothèse

¹ C'est au critique de danse Gérard Mayen que nous devons cette expression, aujourd'hui consacrée.

² Yvonne Rainer, email à Xavier le Roy du 22.12.1999, cité sur le site internet de l'artiste : <http://www.xavierleroy.com>

³ Dans la tradition atomiste grecque, de Démocrite à Epicure, les corps sensibles émanent un jet continu de corpuscules atomiques, appelés *simulacra*, en quoi consiste *physiquement* leur visibilité.

clinique sur les mirages que la danse de Xavier Le Roy a suscités en moi, à chaque fois que je l'ai vue. Je situerai enfin l'analyse de ce phénomène sensible dans les prémisses d'une approche *figurale* du geste dansé, et d'un plaidoyer pour une esthétique qui privilégie l'animation de l'œil plutôt que son éblouissement.

LEVÉE DES FIGURES

Dans une première partie de la performance, Xavier le Roy s'attache à neutraliser une série d'évidences gestuelles, chorégraphiques et figuratives, pour, dans la seconde partie, se livrer à une suite d'anamorphoses qui affectent moins son corps que le regard même du spectateur. Mon analyse ne portera que sur cette seconde partie de la performance⁴, et en particulier sur ce travail d'anamorphose corporelle que Xavier Le Roy décrit comme un « voyage du corps vers son propre chaos ». J'ajouterai qu'il s'agit aussi bien d'un voyage de l'œil vers son propre chaos.



Une jupe noire retroussée le long du buste jusqu'aux poignets escamote le haut du corps du danseur. Ainsi fuselé, le haut devient un second bas lorsque, plié en deux, mains au sol et jambes tendues, il se met à marcher à quatre pattes. Premier trouble dans l'anatomie : le corps du danseur paraît se dédoubler en un étrange duo de bipèdes. Je sais bien que je vois deux bras et deux

⁴ Pour une lecture plus complète de *Self Unfinished*, je renvoie le lecteur à l'excellente analyse qu'en fait Julie Perrin dans son ouvrage *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, Les presses du réel, 2012.

⁵ L'expression est d'Octave Mannoni, qui en fait le titre d'un chapitre de son livre *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre scène*, éditions du Seuil, 1969. « Le spectateur se pose en parfait incrédule devant les tours des illusionnistes, mais il exige que l'illusion soit parfaite », p. 9.

jambes, et pourtant je ne peux m'empêcher de voir *aussi* deux paires de jambes, et parfois même deux personnages, réduits par synecdoque à leurs membres inférieurs. *Je sais bien, mais quand même*⁵. La manière heurtée et lente de cette double locomotion suscite alors un imaginaire labile : tantôt deux vieillardes qui danseraient prudemment en s'appuyant l'une sur l'autre, tantôt quelque bestiole schizoïde qui se pourchasserait elle-même. Lorsque Xavier Le Roy, en équilibre sur les mains, lance ses jambes au mur, la réversibilité du haut et du bas du corps causée par le corset de sa jupe noire lui donne la forme d'un X aux branches palmées. Et dès lors qu'il se déplace latéralement le long du mur, avec accélérations vives et arrêts nets, mon regard projette sur cette motricité inquiétante la vision d'un insecte, araignée ou diptère. Premiers troubles dans l'imaginaire : j'ai l'étrange sensation de voir davantage que ce que j'ai sous les yeux.

Puis Xavier Le Roy ôte la jupe noire, se dénude intégralement, et dans la transparence du regard, sans user d'aucun artifice d'escamotage, emporte mon œil dans une suite réglée d'aberrations et de désordres anatomiques : cul par dessus tête, les masses charnues inversent leurs rapports, les omoplates tiennent lieu de fesses, les lobes fessiers s'érigent soudain comme une verge au sommet du dos renversé, je ne sais plus comment s'attachent les os, les bras chutent au sol comme des morceaux de viande...



Dès lors que mon œil se laisse étourdir dans la contemplation de cet informe corporel, il se produit un phénomène troublant, au bord de l'hallucination lucide. J'ai l'impression de ne plus reconnaître pour ce qu'il est le corps ici présent et de le défigurer selon une suite d'anamorphoses : tantôt un bestiaire de créatures hybrides, tantôt une végétation molle, des métonymies visuelles, des figures inquiétantes, etc. Du marais de l'informe remontent des images labiles,

⁵ L'expression est d'Octave Mannoni, qui en fait le titre d'un chapitre de son livre *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre scène*, éditions du Seuil, 1969. « Le spectateur se pose en parfait incrédule devant les tours des illusionnistes, mais il exige que l'illusion soit parfaite », p. 9.

qui jamais ne se laissent fixer dans une trouvaille, dans une identité durable, mais qui au contraire s'évanouissent dès que je suis tenté de les nommer. Ce que j'appelle ici « images » n'est donc pas réductible à une suite de diapositives mentales, il s'agirait plutôt d'un ruisseau d'approximations, de réminiscences, d'inaperçus, de formations lentes, un pétrissage défigurant, et reconfigurant sans cesse. Un flux d'épiphanies. Car si des formations imageantes s'animent dans ma sensibilité, ce n'est plus sous l'effet – illusoire – d'une transformation artificielle des formes corporelles, mais avec l'étrange sensation qu'elles sortent, comme par exhalaison, du diaphane même de ma vision. J'ai sous les yeux – ou devrais-je dire *dans* les yeux – non plus *des* images singulières, mais *de* l'image, comme il y a de l'air ou du vent, une nuée imageante dans l'épaisseur du visible.

J'ai risqué plus haut le terme d'hallucination. Or le phénomène que je décris ici relève plutôt de ce que la neuropsychologie appelle la « paréidolie⁶ » : une tendance du système cognitif à trouver une solution d'identification, même illusoire, à tout stimulus visuel informe ou ambigu. C'est la raison pour laquelle nous voyons si volontiers des visages ou des formes corporelles dans les nuages, dans les rochers ou les noeuds du bois. Le phénomène est bien connu des neuroscientifiques : toute forme aléatoire perçue par le cortex visuel primaire est aussitôt assimilée par le système cognitif (cortex temporal inférieur⁷), à une forme référencée. Ainsi, devant un stimulus nouveau, le cerveau cherche d'abord à reconnaître ce qu'il perçoit, en puisant dans son répertoire d'identifications acquises. La question « quoi ? » ne peut rester sans réponse. À défaut de pouvoir y répondre avec certitude si la référence appropriée manque, le cerveau cherchera à savoir « à quoi ça ressemble ? ». Un défaut ou un trouble de la reconnaissance suscite dès lors de nouvelles hypothèses sur l'identité de l'objet perçu, en comparaison des formes répertoriées dans la mémoire. Comme le cerveau ne peut se résoudre à laisser une forme indécise ou une identité versatile, la première hypothèse spontanée, fût-elle erronée, sera retenue – et maintenue par souci d'économie⁸.

Il semble donc que devant les défigurations anatomiques du danseur, mon cortex temporal perde momentanément l'identification du schéma corporel humain ; il éprouve aussitôt le besoin impérieux de le reconfigurer selon d'autres schèmes imaginaires. Les figures animales, les simulacres étranges qui s'élèvent comme des mirages de mon champ de vision seraient donc autant d'hypothèses imaginaires suscitées par mon cerveau pour parvenir à identifier les formes et les motricités ambiguës que Xavier Le Roy lui impose.

⁶ du grec *pareidolia*, formé de *para-* « contraire » ou « à côté » et *eidolon* « apparence, forme ».

⁷ et en particulier le gyrus fusiforme pour le traitement des visages, des formes animales et humaines.

⁸ D'où la ténacité des paréidolies : une fois le visage apparu dans la forme du rocher, il est bien difficile de s'en départir.

DANSE INFRA-MINCE

Mais avec ses contorsions étranges, le danseur pourrait aussi bien tirer profit d'un dispositif neuronal plus profond encore. La paréidolie et les aberrations perceptives comptent au nombre des stratégies fonctionnelles d'un cerveau que la neurologie contemporaine considère non plus comme un simple calculateur de données mais comme un « simulateur d'action » et un « émulateur de réalité »⁹. Or, les cerveaux sont émulateurs et simulateurs dans un monde partagé et co-produit également par leurs facultés de *résonateurs* : nous *retentissons* les uns dans les autres. La « résonance pathique » fait l'objet d'investigations scientifiques majeures depuis une vingtaine d'années, en particulier depuis la découverte capitale des « neurones miroirs » dans les années 1990, par l'équipe du professeur Giacomo Rizzolatti à la faculté de médecine de Parme. Situés dans le cortex pré-moteur, ces neurones activent, à la seule vision d'un geste effectué par un semblable, des connections synaptiques normalement engagées dans l'exécution motrice de ce même geste. Faire un geste et observer ce même geste fait par un tiers sont donc deux situations équivalentes qui impliquent les mêmes circuits neuronaux ; dans un cas, la décharge neuronale déclenche une commande motrice, dans l'autre cas elle impulse seulement une résonance motrice, ou une *simulation d'action*. La perception d'une action motrice est donc une simulation interne de cette action. Des études récentes montrent que le système des neurones miroirs code non seulement pour l'acte observé mais aussi pour son intentionnalité¹⁰, « comme si l'intention d'autrui habitait mon corps ou comme si mes intentions habitaient le sien », ainsi que l'écrivait avec une belle intuition prémonitoire Maurice Merleau-Ponty¹¹. Lorsque les gestes et la motricité d'autrui résonnent en moi, je résonne aussi de ses intentions et de ses émotions. « Le mécanisme des neurones miroirs incarne, sur le plan neuronal, cette modalité de la compréhension qui, avant toute médiation conceptuelle et

linguistique, donne forme à notre expérience des autres¹² », disent Rizzolatti et Sinigaglia. Si les neurones miroirs informent les échanges mimétiques qui sont aux prémisses des apprentissages et des comportements sociaux, ils éclairent plus largement encore cette résonance affective et morale que la psychologie décrit depuis le XIX^e siècle sous le terme d'« empathie ». Ces découvertes apportent donc un substrat neurologique à des fonctions cognitives et sociales qui jusque-là n'étaient décrites qu'en termes psychologiques : avant d'être des élaborations conscientes et culturelles, l'empathie, l'émotion, le langage, l'art, relèvent de processus mimétiques et syntoniques radicalement inscrits dans la souche biologique de nos comportements.

Suite à ces découvertes, on a beaucoup parlé, dans le champ de la danse et des pratiques somatiques, d'*empathie kinesthésique* pour désigner cette mobilité *émulée* et *simulée* qui se transfère d'un corps agissant à un corps observant (du danseur au spectateur dans le cas du spectacle de danse, du praticien au pratiquant dans le cas des pratiques somatiques). Le caractère enthousiasmant d'une telle découverte pourrait laisser penser que les corps humains sont continuellement en train de danser des unissons *en infra-mince* dans le grand bal de l'inter-subjectivité. L'examen clinique tempère un peu cette idéalité. Des recherches récentes permettent en effet de décrire sous quelles conditions les neurones miroirs s'expriment convenablement. En premier lieu, la résonance motrice ne fonctionne chez le sujet observant que dans la relation à un plan d'organisation motrice isomorphe au sien, ce qui veut dire qu'il n'y a pas de résonance motrice spéculaire entre l'homme et le cheval, alors qu'il y en a une entre l'homme et le chimpanzé, ces deux hominidés ayant des plans d'organisation motrice comparables. Ensuite, il faut que le geste observé fasse partie du répertoire moteur du sujet observant pour que ses neurones miroir puissent activer une simulation d'action adéquate. Les neurones miroirs ne s'activent donc pas quand le sujet est placé devant un mouvement anatomiquement impossible ou qu'il n'aurait jamais éprouvé lui-même dans sa propre organisation motrice. Dans le cas de mouvements impossibles, ce sont des régions cérébrales dédiées à la résolution de conflits qui s'activent. Dans le cas de mouvements non répertoriés dans l'expérience motrice de l'individu, il y a certes des décharges neuronales dans le cortex pré-moteur, mais elles sont approximatives et chaotiques. Quand je regarde un acrobate effectuer un salto arrière, mes neurones miroirs déchargent sans doute quelque impulsion brouillonne de saut et de cambreur, mais certainement aucune simulation d'action adéquate.

Or – et voilà enfin mon hypothèse – il se produit sans doute dans mon système miroir un phénomène comparable à une résolution de conflit ou à une

⁹ Cf. les cours du physiologiste Alain Berthoz au Collège de France en 2010 : <http://www.college-de-france.fr/site/alain-berthoz/course-2010-03-10-16h00.htm>

¹⁰ « et cela probablement parce qu'au moment où il assiste à un acte moteur exécuté par un tiers, l'observateur anticipe les actes successifs possibles auxquels cet acte est enchaîné. », Vittorio Gallese, Morris N. Eagle, Paolo Migone, *Intentional Attunement. the Mirror Neuron system and its role in interpersonal relations*, disponible sur : <http://www.unipr.it/arpa/mirror/pubs/pdffiles/Gallese/Gallese-Eagle-Migone%202007.pdf>

¹¹ « Le sens des gestes n'est pas donné, mais compris, c'est-à-dire ressaisi par l'acte du spectateur. Toute la difficulté est de bien concevoir cet acte et de ne pas le confondre avec une opération de connaissance. La communication ou la compréhension des gestes s'obtient par la réciprocité de mes intentions et des gestes d'autrui, de mes gestes et des intentions lisibles dans la conduite d'autrui. Tout se passe comme si l'intention d'autrui habitait mon corps ou comme si mes intentions habitaient le sien. Le geste dont je suis témoin dessine en pointillé un objet intentionnel. Cet objet devient actuel et il est pleinement compris lorsque les pouvoirs de mon corps s'ajustent à lui et le recouvrent », Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, p. 215.

¹² Giacomo Rizzolatti, Corrado Sinigaglia, *Les neurones miroirs*, Odile Jacob, 2008, p. 202.

simulation déviante lorsque je regarde le corps de Xavier Le Roy sens dessus dessous, défiguré dans ses anamorphoses. A chaque fois que mon cerveau perd, fût-ce une fraction de seconde, l'identification anatomique du corps que j'ai sous les yeux, *je supplante la coupure empathique par un recours figural*. Je remplace l'identité ambiguë par une ressemblance hasardeuse. Mon cerveau a horreur du vide, son règlement intérieur est formel : la question « quoi ? » ne peut rester sans réponse. Une perception indécidable doit donner lieu, par inférence, à « la meilleure hypothèse possible » ; c'est précisément la définition que donne Alain Berthoz de l'illusion¹³. Faut-il y voir un réflexe de sauvegarde de l'image inconsciente de mon propre corps, puisque celle-ci s'instruit de la relation spéculaire que j'entretiens avec l'image du corps d'autrui ? Dès lors que l'empathie kinesthésique qui me met en résonance avec le corps du danseur est déournée par les hétéromorphismes auxquels le soumet sa danse, je suis pressé de reconfigurer en images virtuelles l'anatomie qui se délite sous mes yeux. Sitôt que je ne sais plus attribuer à un corps humain – mon semblable – les chairs renversées et les locomotions étranges que j'observe, je leur substitue d'autres hypothèses animales : je crois voir un poulet, une grenouille, un mollusque... Ces mirages déclenchent mon rire. Un instant plus tard, c'est mon voisin qui rit, puis une autre personne, plus bas dans la salle. Pour chacun de nous, à son moment, une figure s'est levée. Nous avons la berlue. Non pas des hallucinations, mais des épiphanies fugaces, de légères illusions qui sont autant de solutions provisoires à nos conflits cognitifs.

116

FIGURABILITÉS DU CORPS DANSANT

Bien qu'elle se nourrisse de présupposés scientifiques, cette hypothèse ne réclame pas de caution ou de validation sur le terrain des neurosciences. Elle est une tentative d'élucidation phénoménologique, par celui qui l'éprouve, d'un certain *mirage figural* propre à son expérience de spectateur de danse. L'expérience esthétique que je décris comme une « levée des figures », et dont mon hypothèse cherche les racines cognitives, relève en effet d'une faculté singulière de la danse quand elle se fait geste ou art de la *transfiguration* : parce qu'elle suscite une participation sensorimotrice sans égale dans les autres arts, la danse a cette faculté de *lever* dans la sensibilité des *figures virtuelles* qui excèdent les contours et les aspects actuels des corps en mouvement.

Avec l'expression « levée des figures », je situe l'analyse de cette épreuve sensible dans la perspective d'une approche *figurale* de la danse, dont *Self Unfinished* me paraît être exemplaire, et constitue peut-être même un cas extrême. Par

¹³ « L'illusion est une solution à une discongruence, à une perte de cohérence de la perception », Alain Berthoz, *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997-2013, p. 274.

figural j'entends, à la suite des travaux de Jean-François Lyotard¹⁴, Gilles Deleuze¹⁵ et Georges Didi-Huberman¹⁶, une manifestation du sens *hors* ou *avant* la signification, une compréhension de l'art et des formations de l'imaginaire à partir des processus primaires (pulsionnels, anté-réflexifs, pré-linguistiques) et de leurs manifestations intensives, subversives aux élaborations secondaires du *logos* (signes, symboles, texte...). Le parti pris du figural en esthétique est donc le parti pris de l'effraction du visible dans le lisible, de la force dans la forme, du rythme dans la mélodie, de l'expression dans la signification¹⁷... Parti pris de la métamorphose plutôt que de la métaphore. Si les approches figurales sont florissantes dans les théories esthétiques de la littérature, des arts visuels et du cinéma depuis une trentaine d'années, elles restent paradoxalement rares dans les études chorégraphiques, alors que c'est dans le corps *a priori*, et par le geste *a fortiori*, que la figure connaît ses principes les plus actifs. En effet, le concept de figural agit dans la vie des formes comme un *transformateur* des échanges entre le corps et l'image, entre les flux pulsionnels et les découpages sémantiques, entre l'expression et la signification... En danse, comme plus largement en art, le concept de figural ne désigne aucun genre artistique, aucune stylistique ou esthétique, et on ne saurait dire d'une danse qu'elle *est* figurale. Le figural ne désigne pas une catégorie ou une essence, mais une énergétique, un événement : *le travail de la figure*. Le travail de la figure ne se manifeste que comme épiphanie ou symptôme, dans une irruption le plus souvent inconsciente, selon les logiques dérivatives du désir. Il y a donc potentiellement *du* figural dans toute danse, un *travail de la figure*, latent ou manifeste, dans chaque geste, et il y a assurément des corps, des gestes, des accents ou des accidents dans lesquels la danse *devient* figurale, à la faveur d'une intensification de la vision, telle qu'elle s'échange entre celui ou celle qui danse et celui ou celle qui regarde. A cet égard, et c'est la visée de l'hypothèse neuro-cognitive que je lui associe, la danse de Xavier Le Roy devient figurale quand elle produit, dans le champ mimétique du geste, un trouble de la reconnaissance et un battement critique entre ressemblance et dissemblance. *Self Unfinished* par son titre et *still becoming* par ses effets, cette danse devient figurale quand elle lève des figures dans l'œil animé du spectateur.

117

¹⁴ J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971.

¹⁵ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la différence, 1981 ; Éditions du Seuil, 2002.

¹⁶ G. Didi-Huberman, *Fra Angelico – Dissemblance et figuration*, Flammarion, 1995 – *Devant l'image*, Les Éditions de Minituit, 1990.

¹⁷ Selon Jean-Michel Durafour, une esthétique du figural serait « une esthétique pensée à partir des processus primaires (non linguistiques et non représentatifs), opposant l'expression (rythmique) à la signification (codée), l'affect au concept, l'évènement visuel au mot abstrait, l'invisible au visible (et au lisible) », Jean Michel Durafour, *J.F Lyotard : questions au cinéma*, Paris, PUF, 2009, p. 54.

Pour poser de façon plus pragmatique l'usage que je fais de la notion de *figural* dans cette approche esthétique de la danse, je voudrais tirer profit de l'appareil conceptuel d'une des rares philosophes qui se soit réellement attachée à penser la danse : l'américaine Susanne Langer¹⁸. Celle-ci conçoit le geste dansé comme une *image dynamique*, dont la puissance esthétique tient à son caractère d'*apparition* – ou d'*illusion* – dans un espace virtuel. Pour Langer, le corps en mouvement est la souche matérielle du geste, lequel n'est élevé à la dimension de "danse" que lorsqu'il s'*abstrait* du corps (au sens littéral d'un détachement du substrat somatique) en une image dynamique (mouvementée et métamorphique) et virtuelle (détachée du corps actuel). Cette image virtuelle, en quoi consiste phénoménologiquement ce que la sensibilité éprouve comme une danse (et non plus seulement comme un corps agité) est une apparition que Langer détaille en une dialectique de double illusion. *L'illusion primaire* est l'institution sensible d'un espace virtuel où le geste n'est plus seulement une agitation mais devient une danse (à l'instar de l'espace pictural, instance d'illusion primaire de la peinture sans laquelle le tableau n'est qu'une surface de toile tachée de pigments). L'illusion primaire fait donc du mouvement corporel un spectacle, au cours duquel advient une série d'*illusions secondaires*, qui sont autant de fictions et de simulations (d'images dynamiques) produites par les actes kinesthésiques des danseurs et les transformations d'images de corps qu'ils provoquent. Susanne Langer utilise le terme de *semblance* pour qualifier le geste virtuel qui libère ainsi du corps dansant des formes abstraites, des puissances et des êtres virtuels¹⁹. Si Langer emprunte ce concept de semblance au « *Schein* » de Schiller, elle ne le réduit pas à la « belle apparence » émancipée de toute matière dont le poète romantique faisait l'horizon d'idéalité de l'art²⁰. Car dans le cas de la danse, la semblance du geste est non seulement distillée *depuis* la matière vive des corps, mais elle s'exprime dans un milieu de résonance étendu *entre* les corps : ce milieu est l'espace de leur ressemblance. La semblance

118

¹⁸ Susanne Langer, « The Dynamic Image : some philosophical reflections on dance », *Problems of Art, ten philosophical lectures*, New York, Scribner, 1957.

¹⁹ « Chaque être qui effectue des gestes naturels est un centre de force vitale et ses mouvements expressifs sont perçus par autrui comme des signaux émanant de sa volonté. Cependant les gestes virtuels ne sont pas des signaux, ils sont des symboles de volonté. Le caractère gestique spontané des mouvements de danse est de l'ordre de l'illusion et la force vitale qu'ils expriment l'est également. Les « puissances » (c'est-à-dire les centres de forces vitales) dans la danse sont des êtres créés – créés par la semblance du geste. L'illusion primaire de la danse est un domaine virtuel de Puissance – pas une puissance effective, physiquement exhortée, mais des apparences d'influence et d'action créées par des gestes virtuels », Suzanne Langer, *Feeling and Form, A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*, New York, Scribner, 1953, p. 175. Traduction Yola Balhawan in *Vie, Symbole, Mouvement. Susanne K. Langer et la danse*, dir. Anne Boissière et Mathieu Duplay, de l'incidence éditeur, 2012, p. 270.

²⁰ Friedrich Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, 1793-1795, Aubier bilingue, traduction et préface de R.Leroux, édition mise à jour par Michèle Halimi, 1992.

du geste, son apparition comme image virtuelle, est donc toujours-déjà prise dans la ressemblance qui fait miroiter l'un sur l'autre le corps du spectateur et celui du danseur, dans cette « chair commune » qui les entrelace, dirait Merleau-Ponty. Danser consiste donc d'abord à animer des semblances dans l'espace de la ressemblance. Toujours les gestes dansés commencent par retentir dans le corps du spectateur comme une action interne simulée, une galvanisation de ses propres ressources kinesthésiques (rôle des neurones miroirs), avant de faire l'objet de quelque investissement symbolique, stylistique, culturel, etc. Toujours la danse mobilise les facultés d'émulation et de simulation en quoi consistent les progrès créateurs du psychisme humain. C'est ce qui fait du geste une *mimesis* initiale, l'*archée* de toute communication et de toute formation symbolique, depuis les mimiques et les mouvements fondateurs de l'enfance jusqu'aux hiéroglyphes corporels des liturgies rituelles, sociales, ou théâtrales. Si tout geste dansé est une simulation en moi du corps de l'autre, alors la danse est le seul art qui fasse de ses signes *exprimés* une figuration *réellement* vécue, en une épreuve résonnante. Fondée dans l'espace de la ressemblance, la danse est donc figurative par principe ; elle devient figurale par insolite, dès lors que la ressemblance y est mise en crise, troublée par les avatars de la dissemblance, dépareillée par les débrayages de la *transfiguration*.

119

A cet égard, le corps de *Self Unfinished* est un cas limite de la puissance de *figurabilité* du corps dansant. Un dissensus se crée au sein de la résonance qui entrelace le corps du danseur à celui du spectateur. Des dissemblances surgissent au cœur du champ mimétique. L'œil et l'imaginaire sont mis en branle à partir de stimulations critiques, l'identité du perçu s'en trouve *défigurée*. Des formes de vie inédites paraissent dans l'altération du corps. Des visions innombrables troublent le regard. Voyage du corps vers son propre chaos. Insurrection des organes. Levée des figures. Excès de vision. Une danse.

LA PART DE L'OEIL

En guise de conclusion, je voudrais faire une digression pour porter la question de l'*animation* de l'œil dans le champ de cet art de l'animation qu'est par excellence l'art de la marionnette ou le théâtre « Corps-Objet-Image », à l'heure où il interroge ses spécificités et étend ses domaines artistiques. D'évidence, la force épiphanique de *Self Unfinished* me paraît pouvoir intéresser les marionnettistes et les artistes COI, dans la mesure où leur projet artistique consiste, au moins de façon liminaire, à animer la matière et à en tirer des chimères. En effet, dans *Self Unfinished*, l'effet de mirage sensible que j'ai décrit comme une « levée des figures » est d'autant plus saisissant que l'artiste n'a recours à aucun procédé illusionniste, à aucun artifice théâtral, escamotage technique ou lumineux. Méta-

morphose à vue. Pas de trompe-l'œil. Mais pour qu'un simple corps nu, dans la transparence d'un plateau dépouillé de tout décor ou accessoire, libère de telles ressources de figurabilité, il aura fallu que le danseur crée chez le spectateur les conditions d'une attention créatrice émancipée, c'est-à-dire libre et entière, suscitée et respectée, non captive, non séduite, sans effet cosmétique, attention résolument partagée entre le corps qui danse et l'œil qui s'anime. Animer l'œil, c'est d'abord lui donner le désir de voir. Reconnaître et nommer ce que l'on voit est certes confortable, l'admirer est parfois intimidant ; mais ces regards-là sont sans aventure. Or, le désir est un risque, et l'œil n'est aventureux qu'affranchi de ses habitudes et de ses sujétions. Aussi, l'émancipation de l'œil est une condition première de la *performativité* théâtrale, c'est-à-dire de l'efficacité symbolique par laquelle le danseur, l'acteur ou le marionnettiste, sauront faire du partage des regards une série de croyances sensibles provisoires²¹. Ces artistes sont *performatifs* lorsqu'ils produisent des visions qui excèdent les contours actuels des corps, des objets ou des images qu'ils animent. Ces visions *excessives* sont ce que j'appelle des figures. Or, les figures se lèvent dans les yeux qui désirent, pas dans les yeux sidérés. La sidération est l'inverse du désir, car elle est la fixation de l'œil par une image qui l'éblouit et le ravit, au sens le plus aliénant du terme, c'est-à-dire au sens du rapt. L'œil ne se laisse animer qu'à condition de jouir de toute sa liberté de mouvement : il désire les images ou les corps qui lui feront voir que « voir est une danse », comme le dit si bien Jean-François Lyotard. Animer l'œil, c'est donc lui permettre de danser. Pour cela, plutôt que de vouloir le *tenir* avec des ruses, des pièges ou des effets, il vaut la peine d'essayer de *entretenir*, au double sens d'un exercice physique et d'un dialogue. Les émulations imaginaires par lesquelles les corps actuels *sous les yeux* se transfigurent en images virtuelles *dans les regards* sont au prix d'un tel entretien de la vision entre celui qui fait, celui qui regarde, et les figures ainsi créées par leur collusion sensible. Cet entretien est donc *a minima* une triangulation, l'image étant le tiers inclus qui permet la relance du désir et la mobilité des regards. Les marionnettistes savent cela mieux que quiconque : leurs artifices (poupées, mannequins, marionnettes, objets ou matières) prennent vie sous nos yeux à proportion du regard plus ou moins « voyant » qu'eux-mêmes portent sur eux. Expérience inégalable de voir le marionnettiste couvrir du regard sa marionnette : elle s'anime sous mes yeux de recevoir une vision, et mon œil s'anime de savoir – de voir *ça* – que deux regards produisent ensemble l'hypostase d'une présence vivante.

Les chimères que Xavier Le Roy distille dans le diaphane de la vision plaident donc pour un travail de l'épiphanie figurale qui prenne le risque de la plus grande transparence possible, et de la confiance dans les facultés d'émulation sensible du spectateur. A cet égard, *Self Unfinished* est une performance emblématique d'une position éthique que Xavier Le Roy partage avec certains artistes radicaux de la scène contemporaine, selon laquelle l'art en général, et la danse en particulier, ne consistent pas en un éblouissement du spectateur mais en une faculté de partager des visions et des *intelligences* sensibles. Ces artistes s'attachent moins à montrer qu'à donner à voir.

²¹ Cette performativité est ce qui fait du théâtre occidental un avatar de la magie perdue.

Depuis l'antiquité grecque qui le fonde, on va au théâtre pour voir ensemble. Le mot grec *théatron* (θέατρον) désigne littéralement les gradins de l'hémicycle, le « lieu d'où l'on regarde », l'assemblée des citoyens-spectateurs devant une vision partagée.