

# Recherches en danse



Actualités de la recherche  
2019

## ***Focales d'attention* et récit d'un regard à l'œuvre**

À propos de Noé Soulier, *Actions, mouvements et gestes*, Pantin, Centre national de la danse, 2016

CÉLINE GAUTHIER

**Référence(s) :**

Noé Soulier, *Actions, mouvements et gestes*, Pantin, Centre national de la danse, 2016, 141 pages

### **Résumés**

Français English

À partir d'exemples puisés dans le répertoire chorégraphique, cet ouvrage propose de développer des modes d'appréhension et de regard des œuvres de danse, en vue d'enrichir l'expérience du spectateur. Sous la forme d'un essai, nourri de références philosophiques, le chorégraphe Noé Soulier développe une pensée conceptuelle et analytique des composantes motrices d'un geste de danse. Sa réflexion porte sur l'établissement de *cadres conceptuels* à partir desquels observer, nommer et comprendre les intentions qui sous-tendent la réalisation des mouvements comme des actions quotidiennes.

Using examples drawn from the choreographic repertoire, this book proposes to develop ways of apprehending and looking at dance works, in order to enrich the spectator's experience. In the form of an essay, nourished by philosophical references, the choreographer Noé Soulier develops a conceptual and analytical thought of the motor components of a dance gesture. His thinking is about conceptual models from which one can observe, name and understand the intentions behind movements and everyday actions.

### **Entrées d'index**

**Mots-clés :** esthétique, focales d'attention, philosophie, théorie critique

**Keywords :** aesthetic, focus of attention, philosophy, critical theory

### **Texte intégral**

- 1 Dans la constellation des très nombreux discours produits par Noé Soulier<sup>1</sup>, lors d'entretiens, de conférences ou sur les feuilles de salle, son ouvrage occupe une place singulière : publié en 2016 aux éditions du Centre national de la danse, *Actions, mouvements et gestes* est un essai philosophique sur les schèmes d'appréhension et de lisibilité des œuvres de danse. Édité dans la collection « Carnets », dédiée aux écrits d'artistes « interrogeant ou mettant en perspective leur art et leur pratique en danse [...] »<sup>2</sup>, il se présente sous la forme d'un ouvrage de poche sobre et concis, divisé en vingt-quatre chapitres accompagnés d'un index, sans illustrations hormis quelques schémas.
- 2 En un peu plus d'une centaine de pages, cet essai se propose de faire l'expérience des multiples manières d'appréhender une œuvre de danse à travers des « focales d'attention », sous la forme de « cadres conceptuels » (p. 12). Comme l'évoque le titre de l'ouvrage, Soulier distingue pour cela trois entités constitutives de la motricité du danseur : les *actions*, qu'il définit comme « des buts pratiques, des intentions », « une manière d'appréhender les mouvements de quelqu'un d'après ce qu'ils permettent d'accomplir » (p. 74) ; les *mouvements*, davantage envisagés en terme de « qualités motrices et expressives » (p. 92) ; enfin les *gestes*, « quand le mouvement est porteur de sens » (p. 107). La démonstration et l'application de ces schèmes d'analyse se déploient à partir d'un corpus d'œuvres chorégraphiques principalement issues de l'esthétique néoclassique et de la postmodernité américaine<sup>3</sup>, afin de mettre au jour les différentes approches du mouvement qui les constituent.

## Renversement du paradigme : de la description à la définition

- 3 Afin d'éprouver la pertinence de ces cadrages conceptuels, Soulier développe en premier lieu l'exemple de l'arabesque et propose une réflexion quant à la manière dont elle est accomplie par les danseurs :

« Les danseurs classiques savent ce qu'est une arabesque sans avoir besoin de la définir. Une définition ne les aiderait nullement, elle risquerait même d'être plutôt encombrante, car ils peuvent exécuter et reconnaître ce pas aisément sans y avoir recours. [...] La conception d'un pas comme l'arabesque s'appuie sur des expériences hétérogènes : l'observation des autres danseurs, de photos, de vidéos, de dessins dans des méthodes de danse classique, le fait d'exécuter soi-même des arabesques, de s'observer dans le miroir, les corrections, les conseils, etc. tous ces éléments participent à l'élaboration de la conception du pas, et cette conception prend des formes diverses » (p. 13).
- 4 Cependant, pour Soulier, cette connaissance implicite de l'arabesque, constituée à partir de la concrétion d'une pluralité de sources, demeure problématique précisément parce qu'elle caractérise un mode de connaissance intrinsèquement personnel – voire intime – qui nuirait à une approche « fiable » du mouvement, c'est-à-dire objective et transmissible : « se demander ce que l'on sent lorsque l'on observe [un mouvement] risquerait d'éluder le paradigme d'appréhension sur lequel il repose » (p. 14).
- 5 Face au modèle *descriptif* privilégié par les danseurs, Soulier propose d'opérer un renversement en faveur de la *définition*, qui englobe le concept et donc le sens du mouvement étudié. L'établissement de cette distinction repose en grande partie sur le choix d'un corpus d'œuvres de danse composées à partir d'un vocabulaire issu de la tradition classique, qui induisent un imaginaire des mouvements et de leur écriture scénique comme un ensemble de séquences de gestes organisés par des codes, des normes et des contraintes, destinés à être reproductibles et transmissibles à l'identique<sup>4</sup>. Il serait ainsi possible, une fois ces définitions établies, de proposer des critères d'appréciation d'un pas ou d'un geste, avec par extension l'éventualité d'un jugement – tant esthétique qu'éthique – sur son appartenance au type qu'il actualise<sup>5</sup>.
- 6 Soulier tente d'établir cette adéquation en un système symbolique, dans lequel la qualité et l'intensité du geste attendues pour l'exécution d'un pas résident dans le nom qui lui a été attribué. Ce processus est envisagé sous la forme de « buts pratiques », de sorte que la désignation du pas produirait le cadre de l'action exécutée. Il établit l'analogie entre le nom du *fouetté* et sa réalisation : « c'est la dynamique de la jambe et, suivant les types de fouetté, la torsion du tronc qui rappellent le mouvement du fouet qui claque » (p. 91), mais aussi pour le *piqué*, qui « consiste à passer d'un pied sur l'autre par la pointe du pied et non par le talon. Le fait que le transfert de poids se fasse sur la pointe du pied rappelle l'action de piquer [...] » (p. 92). Cependant cette stricte adéquation qu'il suppose échoue dans le cas du jeté : « le danseur jette son propre pied. Le pied ne pouvant se détacher du corps comme le ferait un objet extérieur, le jeté s'éloigne encore davantage de l'action dont il porte le nom » (p. 91).

## Percevoir et nommer une expérience motrice par des schèmes d'attention

- 7 Ces exemples participent au façonnement d'une terminologie propre pour parler de la facture du mouvement, afin de composer un réservoir de termes commun dans lequel chacun pourrait puiser pour établir ses propres schèmes d'appréhension de la danse<sup>6</sup>.
- 8 Soulier mobilise pour cela le souvenir d'une séance de transmission de la pièce *Set and Reset* de Trisha Brown, au cours de sa formation à l'école PARTS de Bruxelles. Il fait le récit de sa prise de conscience progressive de l'écart entre son mode d'analyse d'une phrase chorégraphique, nourri d'une conception géométrique du corps et de l'espace, et l'imaginaire motile de la chorégraphe américaine, qu'il qualifie de « mécanique ». Il restitue dans ce premier chapitre ses deux lectures d'une même phrase : l'approche géométrique de la phrase dansée est marquée par des indications spatiales et temporelles minutieuses : « le bras forme une ligne droite qui décrit un arc de cercle vers le bas ; au moment précis où il passe devant le genou, celui-ci se fléchit, puis le tronc bascule d'environ 20° vers l'avant, etc. » (p. 10, nous soulignons). La seconde, davantage « mécanique », est structurée autour de verbes et d'actions : il s'agit de « laisser tomber » le bras, qui « entraîne dans sa chute le genou dont le fléchissement fait basculer le torse [...] ». Au-delà de la seule concurrence entre les modes d'appréhension géométriques et mécaniques, ces deux descriptions font s'entrechoquer deux imaginaires du corps dansant. Si la première propose une délimitation précise des segments corporels, où « le bras » se met en mouvement, puis « le genou » et enfin « le tronc », la seconde envisage « le poids du bras étendu », mobilisant dès lors un imaginaire perceptif de la gravité dans un espace donné. Le « genou » n'est plus un point fixe du corps mais une articulation, un lieu de confluence dont le « fléchissement fait basculer le torse » ; de même, l'usage du terme de « torse » – et non de « tronc » – permet la transition d'un imaginaire anatomique (le « tronc » comme segment corporel) à une représentation davantage nourrie d'une culture esthétique (le « torse » appartient au champ lexical de la sculpture<sup>7</sup>).
- 9 Cette description introduit la démonstration qu'il va ensuite produire de l'établissement des *concepts de danse*, en prise avec l'enjeu plus vaste des manières de se représenter un geste donné et plus particulièrement de le nommer. Soulier expose tout au long des vingt-quatre chapitres de son essai le processus par lequel il *perçoit* une séquence de mouvement, tente de la *comprendre* puis d'en *nommer* les composantes, avant de la *réaliser* physiquement. L'« expérience du mouvement » (p. 64), à laquelle il convie le spectateur comme le lecteur, résulte d'un travail d'extraction des données motiles d'une œuvre (les *actions*, les *mouvements*, les *gestes*) pour en analyser les caractéristiques, principalement spatiales (*géométrie orthogonale* ou *non orthogonale*, *action vers le monde* ou *vers soi*, etc.), en vue d'établir des schèmes d'attention.
- 10 L'établissement de ces structures attentionnelles se constitue notamment à travers l'examen de la valeur « réflexive » d'une action – lorsqu'elle est dirigée vers le corps du danseur, par exemple lorsque celui-ci manipule son genou, ce qui conduit à la réification de cette articulation (p. 43). Un mouvement « transitif », pour sa part, consiste en la manipulation d'un objet extérieur à soi, comme c'est le cas dans la tâche 21 de la pièce *Parts of Some Sextets* d'Yvonne Rainer, dans laquelle les danseurs déplacent des matelas (p. 83). Soulier examine les conséquences somatiques de ce type d'action en termes d'intention et de direction du geste, ainsi que la manière dont l'objet est intégré au schéma corporel<sup>8</sup>. Ces différents types d'action peuvent être combinés, voire hiérarchisés sous la forme

d'« intentions complexes » : Soulier prend pour cela l'exemple d'un cuisinier qui enseignerait son art à un apprenti. Le geste de casser un œuf dans un saladier aurait une fonction transitive – séparer le jaune du blanc d'œuf – mais aussi réflexive, puisqu'il s'agit que l'apprenti observe et identifie la qualité du geste effectué par le cuisinier (p. 77).

11 À ce titre, l'ouvrage de Soulier propose des modes de lecture des actions humaines qui permettent moins d'accéder à une compréhension de leurs qualités esthétiques et sensibles que de mettre au jour les intentions qui sous-tendent leur réalisation. L'ouvrage examine pour cela leurs multiples possibilités de superposition et d'intrication : l'exécution d'un mouvement par un danseur mobilise tout autant des contraintes anatomiques et mécaniques (selon les possibilités motrices du corps et les imaginaires qui le façonnent<sup>9</sup>), spatiales (selon les formes ou les directions qu'il actualise<sup>10</sup>), que des schèmes sociaux, éthiques ou philosophiques (sous forme de « buts pratiques » ou d'exécution de « tâches »<sup>11</sup>). La prise en compte de la combinaison de ces éléments, tant pour le danseur que le spectateur, est destinée à alimenter les « stratégies interprétatives » formulées à partir de l'observation des œuvres : « c'est souvent le glissement d'un mode de regard et d'une interprétation à l'autre qui fait l'intérêt d'une performance » (p. 113). L'intérêt de ces « multiples manières d'envisager le mouvement » résiderait dans « ce qu'elles permettent de faire et ce qu'elles permettent de ressentir ».

12 Cependant, la prise en compte de la sensation du danseur comme du spectateur que Soulier évoque ici est notablement absente de tout l'ouvrage. Les « expériences » auxquelles il convie le public de danse ne sont formulées que de manière très opaque : il s'agirait de « susciter des expériences spécifiques » (pp. 134 et 136), ou une « expérience de soi [...] profondément différente » (p. 28), sans que leur contenu ne soit jamais examiné. Si l'on peut y lire une tentative pour laisser au spectateur la liberté de déterminer le type d'expérience auquel il accède, on observe aussi que la démonstration de Soulier ne prête attention qu'aux qualités motrices d'un mouvement dansé. Il passe ainsi sous silence le travail d'interprétation des danseurs qui suscitent, par leur présence et leurs gestes, des imaginaires et des sensations inédits et créatifs qui s'établissent d'autant moins selon les schémas sémiotiques de la pensée intelligible ou de la parole articulée. La démonstration de Soulier prétend pourtant parvenir à développer des modèles d'analyse suffisamment inclusifs et précis pour que toute « expérience » de danse puisse venir s'y inscrire : « le fait de pouvoir rattacher une expérience particulière à un mode de définition spécifique [...] permet de la nommer, de la repérer, de la reconnaître et de la distinguer d'autres expériences qui peuvent sembler très proches. Cette capacité de discrimination enrichit ce que l'on peut percevoir » (p. 60).

## Expérimenter des modèles scientifiques composites pour enrichir l'analyse du geste

13 L'auteur mobilise pour asseoir ces schèmes d'appréhension du geste des références théoriques puisées dans des disciplines particulièrement variées, empruntées à la philosophie cognitive (Gallagher, p. 44), la neurologie (Rizzolatti et Sinigaglia, p. 118), au champ des arts visuels (Duchamp, p. 57), de l'architecture (Choisy, p. 129), à la philosophie antique (Philon d'Alexandrie, p. 80)<sup>12</sup>. Sa démonstration réinvestit ces références, tour à tour à valeur d'exemple, de caution intellectuelle ou d'argument d'autorité lorsque la structure de sa propre réflexion peine à soutenir la cohérence de son propos<sup>13</sup>, de sorte que les tropes d'écriture propres à la rhétorique philosophique envahissent tout le texte.

14 Le danseur est ainsi qualifié d'*agent* (p. 24), le *je* employé comme sujet dans le prologue est progressivement évacué au profit d'un *on* évusif, témoignage du désir latent d'un discours objectif et gage de la scientificité de son propos : la diégèse du texte est elle-même organisée à la manière d'un compte-rendu expérimental où se succèdent les chapitres « exemplification et dénotation » (p. 106), « interprétation » (p. 112), « partages d'informations » (p. 113), « monstration » (p. 121), « conclusion » (p. 133). Chaque notion (*but pratique, contrainte globale ou locale*) est tout d'abord introduite puis développée par la convocation d'une doctrine ou d'une théorie scientifique, puis la citation d'un bref exemple de mouvement ou d'action puisé dans le répertoire chorégraphique qui sert de soutien et d'exemple à son raisonnement.

15 La présence d'un index, en clôture de l'ouvrage, est particulièrement révélatrice de cette tentative de théorisation qui consiste tout autant à discerner et circonscrire les schèmes de lecture du mouvement qu'à les associer à d'autres modèles et ancrages disciplinaires. C'est dans l'espace de ces cinq pages (pp. 137-141) que sont réunies l'ensemble des références – chorégraphiques, philosophiques, issues des sciences physiques ou des arts plastiques – mobilisées tout au long de l'essai, que Soulier se propose de *charger sémantiquement* d'une valeur chorégraphique. Par le jeu de classement alphabétique des entrées de l'index, *Brown, Trisha* introduit les *Buts pratiques, De Keersmaeker, Anne Teresa* précédée de *De la doctrine chrétienne* de St Augustin ; *Diderot, Denis* voisine avec *Duncan, Isadora* ; la lettre *J* égrené les noms de *Jakobson, Roman* ; *Jardins à la française* et *Joos, Kurt*. Cet effet de contiguïté a pour fonction de niveler les différentes sources dans lesquelles puise ce vocable et participe à l'établissement de relations entre des œuvres selon d'autres critères que leur proximité historique ou culturelle : ce mode d'appréhension des pièces chorégraphiques tendrait à « sortir de l'histoire de l'art pour entrer dans la pratique artistique elle-même » (p. 64).

16 Les quatre derniers chapitres de l'ouvrage sont consacrés à l'examen des discours produits dans le cadre de cette pratique artistique : dans de très brefs paragraphes, à la rhétorique quelquefois décousue, Soulier énumère les différents moyens par lesquels le spectateur en vient à partager les mêmes clefs de lecture du geste que les danseurs qu'il observe. Il évoque pêle-mêle l'expertise savante du balletomane (p. 114), les outils de « partage d'information » (*via* les programmes des pièces, les feuilles de salle mais aussi les discours tenus sur scène par les danseurs) (pp. 113-115), les effets de « reconnaissance » du but d'une action, qui « s'appuie sur des processus inconscients et mécaniques » (p. 117) et ceux de « monstration », lorsque le danseur dévoile les focales d'attention qui motivent la réalisation de son geste<sup>14</sup>.

17 La conclusion de l'ouvrage porte sur l'examen de la thèse de Goodman quant à la valeur cognitive de l'œuvre d'art (p. 133). À cette affirmation Soulier associe une réflexion sur l'articulation et le rapport hiérarchique des connaissances et des expériences développées vis-à-vis d'une œuvre. Il défend l'idée d'un mouvement de la pensée qui s'établirait « de la conceptualisation à l'expérience », de sorte que le choix du cadre de lecture conditionnerait la perception à laquelle on accède face à une pièce de danse.

## Du geste abstrait à la chorégraphie livresque

- 18 Cependant, il apparaît que Soulier, dans cette entreprise de façonnement de schèmes de lecture, laisse dans l'ombre ce qui délimite et forge son propre regard, nourri notamment par l'incorporation des modèles esthétiques et des valeurs de la danse classique – du moins académique. C'est sans doute ce qui explique certaines assertions surprenantes : l'ouvrage s'ouvre sur ce qu'il nomme l'« un des modes de définition les plus répandus dans les pratiques chorégraphiques : la géométrie » ! (p. 16). Ces zones d'ombre découlent sans doute de sa tentative maladroite pour s'extraire d'une lecture culturaliste des œuvres et s'affranchir de l'autorité auctoriale : Soulier se refuse à « analyser le mode d'appréhension des œuvres propre à un auteur ou une époque donnée », afin de « construire des conjectures chorégraphiques multiples qui puissent enrichir l'expérience du mouvement » (p. 64). Cependant, il convient que, « selon la situation, un cadrage conceptuel peut s'avérer plus fertile que d'autres du point de vue de l'expérience, car il permet de voir plus, ou de voir quelque chose de plus intéressant » (p. 61).
- 19 Ces analyses sont tout autant destinées à enrichir l'expérience du spectateur que le regard du lecteur : en quatrième de couverture l'ouvrage est présenté comme « une proposition chorégraphique qui prend la forme d'un livre ». L'intrication entre des pratiques de danse et d'écriture est posée comme une des conditions du façonnement du texte, dans la continuité des précédentes pièces du chorégraphe<sup>15</sup> qui mettaient en scène l'articulation d'un discours critique à une pratique chorégraphique, sous la forme de conférences dansées notamment. *Actions, mouvements et gestes* en serait le pendant livresque, de sorte qu'il posséderait les propriétés d'une œuvre chorégraphique parce que « la danse se situe dans l'élaboration de multiples modes de regard sur le mouvement » (p. 12). En ce sens l'activité du spectateur – et par extension celle du lecteur – participerait non seulement de l'avènement de l'œuvre mais aurait elle-même aussi la valeur d'un œuvre chorégraphique. Soulier expose les mécanismes de ce phénomène en prenant l'exemple des *Comptes rendus de danse* de Simone Forti, dans lesquels elle décrit la croissance d'un bulbe d'oignon : pour le chorégraphe, « la danse se situe dans la manière d'observer et de concevoir la germination et la chute de l'oignon, dans le cadrage attentionnel qu'on lui accorde » (p. 11). Soulier revendique pour cela la « frontière ténue » dans laquelle se situe sa « recherche », « entre une pratique artistique qui se concentre sur l'attitude du spectateur et une réflexion sur l'art qui cherche moins à décrypter le sens des œuvres qu'à enrichir les multiples manières d'en faire l'expérience<sup>16</sup> ». L'œuvre de danse qui résulte de cette expérience consiste moins en la production de gestes inédits et singuliers qu'en la relecture critique de quelques pas et figures de danse, au prisme de ses propres analyses. La plus ou moins grande pertinence de ces cadres de lecture, bien qu'elle soit ici soulignée, n'est jamais explicitement interrogée : Soulier n'envisage à aucun moment l'emprise des partis pris esthétiques et de mise en scène sur la perception du spectateur et, partant, du choix tacite d'une « focale d'attention » donnée.
- 20 Derrière la tentation d'unifier l'analyse des gestes dansés par une terminologie spécialisée affleure pourtant le caractère composite d'un discours façonné autant par des références savantes que par l'expérience corporelle des mouvements qu'il nomme. Le texte qui en résulte demeure mouvant, labile et écartelé par ces multiples influences, oscillant toujours entre la fabrique du geste et le regard du spectateur, la poïétique des œuvres et celle de leur réception. De cette tension naît un discours fragile, unifié seulement en apparence par la structure rigoureuse de l'ouvrage qui se laisse pourtant sans cesse déborder parce que Soulier passe sous silence les propriétés sensibles de son propre regard. *Actions, mouvements et gestes* conduit à ériger comme modèle la figure d'un spectateur – ou d'un danseur – impartial et objectif, soucieux de prendre conscience des soubassements conceptuels des gestes dansés dans l'instant même où ils sont réalisés ou observés. Les analyses développées dans l'ouvrage, si elles apparaissent fertiles à qui souhaiterait développer une pensée philosophique et conceptuelle des œuvres de danse, semblent néanmoins limitées – du moins incomplètes – dans le contexte de l'appréciation d'une représentation chorégraphique.
- 21 Cependant, en écho à la proposition de Soulier de faire de son ouvrage une « œuvre de danse », il est possible de lire *Actions, mouvements et gestes* comme le prolongement de sa production scénique. De cette manière, l'essai participe d'un élargissement du champ des pratiques du chorégraphe et témoigne de la dilatation de la notion d'*œuvre de danse*, dans la filiation des créations contemporaines marquées par une tentation critique et analytique<sup>17</sup>. L'ouvrage entrerait ainsi en résonance avec les partis pris esthétiques du chorégraphe ; peut-être est-ce en l'abordant au prisme de ce statut ambivalent que l'on parviendrait à lever le trouble et la perplexité que suscite cet essai ?

---

## Bibliographie

### Notes

1 Noé Soulier, né en 1987, est danseur et chorégraphe. Formé au CNSMDP et à l'école PARTS, à Bruxelles, il est l'auteur d'une dizaine de pièces et de performances. Il est actuellement artiste associé au Centre national de la danse et au Centre de Développement chorégraphique de Toulouse.

2 Page de présentation de la collection « Carnets » du Centre national de la danse, [en ligne], <https://www.cnd.fr/fr/products/?c=118>. Page consultée le 11 juin 2018.

3 La démonstration de Soulier s'appuie principalement sur des exemples puisés dans *Giselle*, *La Bayadère* et *Le Lac des Cygnes*, et sur des pièces de Simone Forti, Trisha Brown, Anna Halprin, Carolee Schneemann, George Balanchine et William Forsythe.

4 Les chapitres 3, « Formes et trajectoires » et 4, « Valeurs chorégraphiques », sont ainsi entièrement consacrés à la codification des cinq positions de la danse classique et aux contraintes à appliquer à son corps pour les reproduire avec exactitude.

5 « Pour déterminer si l'action de faire une arabesque est accomplie avec succès, il faut se pencher sur ce qui arrive à celui qui réalise l'action : le corps du danseur se conforme-t-il aux contraintes géométriques que prescrit l'arabesque ? » (p. 22).

6 Soulier se heurte ici au caractère composite des noms qui désignent les pas de danse, inscrits dans un réseau de références sensibles, symboliques et métaphoriques. Au sujet de l'enjeu de la nomination des pas de danse, voir « Dans le travail en danse, il semble qu'on fasse un usage particulier du langage. Il ne s'agit pas toujours de cerner précisément le sens d'un mot. On ne définit pas, par exemple, ce que sont le poids et la masse avant de pouvoir en parler, mais on les laisse résonner physiquement : les mots servent de levier pour l'imaginaire du mouvement. Cela permet de mettre du jeu dans l'ordre des représentations. [...] On s'attache même, jusqu'à un certain point, à ne pas définir les mots avec exactitude pour préserver l'épaisseur de leur sens ». CHARMATZ Boris, LAUNAY Isabelle, article « Nommer », in *Entretenir : à propos d'une danse contemporaine*, Pantin, CND, Les presses du réel, 2003, p. 41.

7 Selon l'entrée « Torse » du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [en ligne], [www.cnrtl.fr/definition/torse](http://www.cnrtl.fr/definition/torse). Page consultée le 18 juin 2018.

8 C'est le cas du chapitre 9, « Contraintes locales et globales », dans lequel Soulier examine les conclusions de travaux d'anthropologues qui ont étudié la manière dont les outils – en l'occurrence un râteau – sont progressivement intégrés au schéma corporel des singes à qui ils sont proposés.

9 Dans les chapitres 2, « Parcours et position », 3, « Formes et trajectoires » et 12, « Anatomie et mécanique ».

10 Dans les chapitres 6, « Contraintes géométriques et transformation du corps » et 8, « Prolongements de la structure géométrique de la danse classique ».

11 Dans les chapitres 14, « Intentions complexes » et 17, « Buts pratiques ».

12 Les références qu'il mobilise pour l'étude du mouvement sont très éloignées du champ de ce qui semble parfois constituer une véritable « doxa » théorique dans le champ des études en danse. Cet écart s'explique autant par son souhait de s'abstraire de la perspective phénoménologique, largement répandue aujourd'hui dans les théories esthétiques, que par le désir de prendre ses distances avec certains lieux communs.

13 De nombreux paragraphes sont introduits par des formules à la rhétorique quelque peu artificielle, telles que « il peut aussi arriver que », « on peut aussi », « naturellement » (pp. 84, 113, 127) ; d'autres sentences semblent le fruit d'un raisonnement par l'absurde : « par exemple, si quelqu'un traverse simplement la scène en marchant, on ne pensera pas qu'il est en train de tracer une ligne avec son épaule. Ce serait une manière très étrange d'interpréter son action » (p. 112).

14 Soulier prend pour cela l'exemple du DVD *Improvisation Technologies : A Tool for the Analytical Dance Eye* de Forsythe, qui, dans une visée pédagogique, tend à faire apparaître les motivations et les contraintes qui prévalent à la réalisation des gestes par les danseurs (p. 125). FORSYTHE William, *Improvisation Technologies : A Tool for the Analytical Dance Eye*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2000, "Collapsing point +".

15 Ce mode de composition est principalement présent dans trois de ses dernières pièces, *Mouvements sur Mouvements* en 2013, *Removing* en 2015 et *Faits et Gestes* en 2016.

16 En quatrième de couverture de l'ouvrage.

17 À ce sujet, voir notamment les études menées actuellement par les chercheuses dans le champ de la critique en art, à partir de la constatation qu'« on assiste [...] à l'émergence d'un spectre de pratiques – des conférences dansées jusqu'aux critiques performées – qui opèrent un déplacement des rapports danse/critique : à l'activité classique de la critique sur l'art, s'ajoute la pratique critique par les artistes, les critiques performatives ou écritures et performances sur l'art pratiquées par des critiques et, enfin, le discours critique comme objet de l'art ou performance critique ». In KATSIKI Myrto, LACEY Jennifer, PROUTEAU-STEINHAUSSER Ninon, *Objets critiques*, intervention dans le cadre du Festival CRITIQUES, CNDC d'Angers, 3-7 décembre 2012, inédit.

---

## **Pour citer cet article**

### *Référence électronique*

Céline Gauthier, « *Focales d'attention* et récit d'un regard à l'œuvre », *Recherches en danse* [En ligne], Actualités de la recherche, mis en ligne le 17 février 2019, consulté le 05 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1962> ; DOI : ERREUR PDO dans /localdata/www-bin/Core/Core/Db/Db.class.php L.34 : SQLSTATE[HY000] [1040] Too many connections

---

## **Auteur**

### **Céline Gauthier**

Céline Gauthier est doctorante contractuelle en danse à l'Université de Nice – Sophia Antipolis, sous la direction de Marina Nordera. Formée aux études littéraires et chorégraphiques, elle mène depuis octobre 2017 une recherche sur les pratiques d'écritures des danseurs et chorégraphes contemporains, à travers l'étude d'un corpus d'ouvrages qu'ils ont publiés au cours des vingt dernières années. Intitulé « (D)écrire l'expérience du geste – poétiques et pratiques des écrits de danseurs », son travail de thèse interroge les enjeux et la singularité de la prise de parole des artistes chorégraphiques.

---

## **Droits d'auteur**

association des Chercheurs en Danse