



Corps et graphie en art moderne

Gabrièle Fois-Kaschel

► **To cite this version:**

Gabrièle Fois-Kaschel. Corps et graphie en art moderne. Journée d'étude du CRLHOI "Langages, écritures et frontières du corps", Feb 2010, Saint Denis, La Réunion. pp.9–18. hal-01156496

HAL Id: hal-01156496

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-01156496>

Submitted on 14 Sep 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Corps et graphie en art moderne

GABRIELE FOIS-KASCHEL
UNIVERSITE DE LA REUNION

RESUME

L'esthétique mallarméenne de l'écriture corporelle pose les jalons de l'art de la modernité. Prise au sens littéral du terme, l'écriture corporelle réunit le corps et la graphie de façon à restaurer le geste initial de la parole avant l'écrit. Employée comme métaphore, elle se réfère à l'expressivité humaine dont les signes, à l'instar d'une chorégraphie, font immédiatement sens, sans le détour par la parole. Le rejet du dogme de la représentation et l'idée d'une communication universelle tirant son origine de la nature sensible de l'homme traversent toute la modernité. Le choix d'une perspective sémiotique devra répondre à la question de savoir s'il existe un lien autre que métaphorique entre l'art d'écrire et l'art de mouvoir son corps en accord avec l'espace et avec le temps.

Dans le mot « chorégraphie », corps et graphie forment une heureuse synthèse. Certes, selon l'étymologie grecque, les composantes du mot chorégraphie ne sont pas « corps » et « graphie », mais « chorea » (chorea, khorea, χορεία), terme faisant référence à la ronde, une danse en cercle, et en deuxième position un dérivé du mot « graphein » (γράφειν), qui signifie « écrire ». Contrairement à ce que laisse penser l'étymologie du terme « chorégraphie », il n'est pas d'invention grecque. Ce mot apparaît pour la première fois en 1700 dans le traité *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*¹ du maître à danser Raoul-Auger Feuillet et désigne un système de notation de la danse que ce dernier avait imaginé. C'est seulement à partir du début du XIX^e siècle que le mot « chorégraphie » s'applique à la composition d'un ballet et, dans un sens plus large, à l'expression ordonnée et à la mise en scène des capacités cinétiques du corps humain. La danse, qu'elle s'accomplisse dans le cadre d'une cérémonie profane ou sacrée, illustre l'art d'accorder le corps avec l'espace et avec le temps.

Si, d'un point de vue historique, l'art de la chorégraphie et l'art de la danse n'acquièrent que tardivement leur autonomie esthétique, ils participent très

¹ Raoul-Auger Feuillet, *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse, par caractères, figures et signes démonstratifs, avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de dances*, Paris : Michel Brunet, 1700.

activement à la naissance de la tragédie grecque, comme le rappelle, avec force et conviction, Nietzsche dans son œuvre de jeunesse où il révèle sa conception philosophique de l'art moderne en même temps qu'il s'attaque aux représentations édulcorées de la culture antique. Bien que le titre de son ouvrage *La naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique*² souligne, en l'occurrence, l'analogie sémiotique entre l'art de la scène et l'œuvre musicale, la danse associée au culte de Dionysos apparaît, au cours de l'argumentation, comme véritable source d'une dynamique de vie et de création.

Les références de Nietzsche à la danse parsèment son œuvre depuis son traité sur *La Naissance de la tragédie* jusqu'au dernier exemple d'une nouvelle manière de penser et d'écrire qu'il nous livre avec son texte *Ainsi parlait Zarathoustra*. Sa détermination d'ébranler des certitudes figées, de s'attaquer aux valeurs de la tradition judéo-chrétienne qui, selon lui, se distingue par son hostilité envers la vie, s'inspire d'une pratique signifiante dont le signifié renvoie à la réalité du corps. Ainsi, pour rendre la liberté à la pensée, il use de tous les moyens discursifs susceptibles de déclencher un continu déplacement des perspectives. Le recours à la métaphore, procédé exemplaire du déplacement de sens, en est une illustration. En s'intéressant à la danse, à commencer par les pratiques rituelles et orgiastiques vouées au dieu grec Dionysos, Nietzsche cherche à accéder aux sources de toute activité de représentation afin d'y puiser sa vision d'un équilibre instantané entre l'esprit et le corps. Il estime que parler, penser, écrire, danser renvoient à un seul et unique processus sémiotique que la conscience a réussi à s'approprier en imposant la supériorité de la raison. La danse en revanche semble capable d'inverser ce rapport de domination et de rappeler l'être physique à la conscience.

A peu près à l'époque où Nietzsche élabore une théorie sémiotique du corps et du sens en rupture avec la métaphysique et la conception traditionnelle de l'art, Mallarmé cherche par le biais de l'« écriture corporelle » à répondre à la crise des valeurs qui caractérise la société bourgeoise. Rejetant les règles jugées trop contraignantes de la versification, il réfléchit à d'autres voies d'utilisation du langage et à d'autres modes de signifier. La poétique mallarméenne se nourrit du désir d'accéder au « sens mystérieux des aspects de l'existence » en ramenant le langage humain « à son rythme essentiel »³. Elle a pour paradigme les évolutions de

² Les références aux écrits de Nietzsche renvoient à l'édition allemande des œuvres complètes : Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke Kritische Studienausgabe* (abréviation KSA), Giorgio Colli etazzino Montinari (éds.), Munich, Berlin/New-York : De Gruyter, 1988. Toutes les traductions de G. F.-K.

³ « La poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence ; elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle ». Voir lettre de Stéphane Mallarmé du 27 juin 1884 à Léo d'Orfer, texte

la danseuse. Selon Mallarmé, amateur assidu de ballets et de spectacles chorégraphiques, grand admirateur de Loïe Fuller, danseuse d'origine américaine et pionnière dans l'alliance de nouvelles conceptions du mouvement et de la mise en scène, l'accomplissement de pas, de gestes, de figures, de mouvements de danse instaure une présence à la fois sensible et spirituelle dont le caractère unique et transitoire empêche la sédimentation du sens. « Poème dégagé de tout appareil du scribe »⁴, l'« écriture corporelle » réunit le *corps* et la *graphie* de façon à restaurer le geste initial de la parole. Employée comme métaphore, elle se réfère à l'expressivité humaine dont les signes, à l'instar d'une *chorégraphie*, font immédiatement sens, sans le détour par la parole. Le rejet du dogme de la représentation et la poursuite de l'idéal d'une communication universelle tirant son origine de la nature sensible de l'homme sont les deux éléments clés de toute la modernité.

En réfléchissant au lien entre corps, graphie et création artistique moderne et contemporaine, il reste à démontrer que le rapprochement entre l'art d'écrire et l'art de mouvoir son corps en synergie avec le temps et l'espace, loin de se réduire à une métaphore, repose sur le besoin fondamental de l'être humain de s'exprimer et de communiquer avec son prochain, que ce soit par gestes ou par paroles. La capacité sémiotique, grâce à laquelle le monde prend sens, induit la possibilité de modifier notre vision de la réalité. Avant de se profiler à travers l'activité artistique, la capacité sémiotique constitue une donnée fondamentale de la condition humaine. Elle prend racine dans la genèse du corps et le développement individuel qui ne peuvent se concevoir sans échange avec autrui.

En prenant appui sur Habermas, Husserl et Bühler, l'esquisse d'une théorie de la *deixis* et de la communication constituera le point de départ d'une réflexion sur le processus de subjectivation, entre pulsionnalité motrice et signifiante. Un retour à l'esthétique antique, en particulier à la poétique d'Aristote, s'impose dans le but d'un rapprochement entre les notions de *deixis*, *mimesis* et *poiesis*. La refonte de ces notions empruntées à la philosophie classique permettra, en dernier ressort, d'introduire le concept de performativité dont se revendiquent les acteurs de l'art moderne et contemporain.

Sachant que l'avènement de la modernité se traduit par l'abandon des anciens paradigmes esthétiques en faveur des arts du mouvement et du geste, la parenté entre corps, graphie et chorégraphie s'impose comme une évidence. L'art d'inventer et de transcrire des pas et des figures de danse peut être assimilé à une écriture du corps, se présentant comme lieu de construction du sens au travers

repris dans la revue *La Vogue* en 1886, cité par Henri Mondor dans *Propos sur la Poésie*, Monaco : Ed. du Rocher, 1945, p. 134.

⁴ Stéphane Mallarmé, « Ballets » in *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, « Pléiade », 1945, p. 304.

d'une activité sémiotique autre que verbale où les sphères du sensible et du symbolique s'articulent en un réseau de correspondances.

LE ROLE DU CORPS DANS LA GENESE DU SENS

Comment s'explique la capacité sémiotique de l'être humain ? Quelle est son origine, selon quel mode se manifeste-t-elle et en quoi se distingue-t-elle des capacités sémiotiques des animaux ? La réponse, inspirée des théories de l'intersubjectivité de Husserl et de Habermas, sera plus que succincte. Dans un article intitulé « Ça commence avec l'index »⁵ qu'il consacre à l'éthologue et comportementaliste Michael Tomasello, Habermas s'intéresse à l'origine du langage humain. Tomasello, à la différence des linguistes behavioristes et des grammairiens générativistes, renoue avec d'anciennes théories qui expliquent la genèse du langage par la communication gestuelle. Une majorité de psychologues du développement et de chercheurs en comportement sont d'accord pour considérer l'action de montrer, la *deixis*, comme indispensable à l'acquisition du langage et de tout autre code de communication. Habermas rejoint la position de Tomasello parce qu'elle résout, selon lui, la difficulté de justifier la valeur intersubjective des signes. Or les gestes ne véhiculent non seulement une intention égocentrique, mais aussi une signification partagée. Selon Habermas, tout porte à croire

que les premiers gestes qui dirigent l'attention commune sur un même objet suscitent un savoir commun à propos de cet objet. Seul le lien entre cognition et communication permettrait la constitution d'un monde intersubjectif où les actants trouveraient un lieu d'entente⁶.

Du fait de leur portée intersubjective et communicative, les signes gestuels produits par l'homme acquièrent ainsi une signification symbolique qui les distingue de la gestuelle des animaux.

Habermas nous donne un aperçu de la première étape qui déclenche le procès sémiotique du corps entre nature et culture. Bien avant lui, Karl Bühler et Edmund Husserl se sont déjà penchés sur la question de l'intersubjectivité et de la genèse du langage. Les deux penseurs se fondent sur le substrat corporel de la cognition et de la conscience de soi. En distinguant entre deux modes de *deixis*, un

⁵ Jürgen Habermas, « Es beginnt mit dem Zeigefinger », in *Die Zeit*, 10 décembre 2009, n°51, p. 45.
⁶ « es [wären] die anfänglichen Gesten selber, die die gemeinsame Aufmerksamkeit auf dasselbe Objekt lenken und ein gemeinsames Wissen von diesem stimulieren. Erst die Verbindung von Kognition und Kommunikation würde für die Beteiligten die intersubjektiv geteilte Welt konstituieren, worin diese sich miteinander über etwas verständigen können », Jürgen Habermas, *Zeit online*, consulté le 10/11/2011.

Disponibilité et accès <http://www.zeit.de/2009/51/Habermas-Tomasello/seite-2>.

mode egocentrique, fondé sur la perception de la position de son corps dans son environnement, et un mode topomnestique, représentant l'aptitude à intégrer le point de vue de son alter ego, Bühler situe les interactions sociales dans un cadre de références spatiales et temporelles communes. L'expérience sensorielle de l'espace ouvre ainsi un nouvel horizon de connaissance, où le corps, corps de soi et corps de l'autre, prend toute sa place dans l'acquisition des concepts et des notions, quel que soit leur degré d'abstraction. On pourrait pousser la réflexion sur la place du corps dans le lieu spéculaire de l'intersubjectivité plus loin encore, en se laissant guider par Husserl. Ce dernier distingue deux dimensions complémentaires de l'expérience du corps, la première étant associée à la perception du corps comme objet physique, de même nature que les objets du monde, la deuxième intégrant l'expérience intime du corps en tant que chair.

Les emprunts, aussi fortuits qu'ils puissent paraître, à d'aussi éminents penseurs que Habermas, Bühler et Husserl s'expliquent par l'absence notoire de théories aptes à saisir les enjeux de la danse. Tout ce qui vient d'être dit à propos de l'expérience du corps et de son articulation intersubjective s'applique en effet à la gestion des postures, du rythme et du mouvement dans un espace et un temps donnés. Est-il alors légitime de confondre le système signifiant de la danse avec un langage ? Julia Kristeva a le mérite de consacrer le dernier chapitre de son ouvrage *Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique*⁷ à cette question, en précisant d'entrée qu'il est inapproprié d'appliquer les modèles de description grammaticale d'une langue particulière à des pratiques sémiotiques non-verbales :

S'il est clair que la gestualité est un système de communication transmettant un message, et peut par conséquent être considérée comme un langage ou un système signifiant, il est encore difficile de préciser certains éléments de ce langage : quelles sont les unités minimales de ce langage (qui correspondraient aux phonèmes, aux morphèmes et au syntagme du langage verbal) ? Quelle est la nature du signe gestuel : a-t-il un signifié assigné de façon aussi stricte que le signifié l'est au signe du langage verbal ?⁸

Malgré les réserves que laissent transparaître ces formulations, Kristeva ne manque pas de rappeler « l'importance attribuée au geste dans l'étude de la genèse de la symbolique et de l'écriture en particulier » pour en déduire que « c'est sans doute cette propriété de la langue gestuelle d'être l'espace même où germe la signification qui fait du geste le domaine privilégié de la religion, de la danse sacrée, du rite »⁹.

⁷ Julia Kristeva, *Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique*, Paris : Seuil, 1981.

⁸ *Ibid.*, p. 300.

⁹ *Ibid.*

DEIXIS, MIMESIS, POIESIS

Dans le domaine de l'esthétique, de telles considérations ne datent pas d'aujourd'hui, ce qui, du reste, ne devrait pas surprendre compte tenu de l'étymologie du mot esthétique – (αἴσθησις signifiant la sensation) – et de la définition qu'en donne en 1735 son concepteur, le philosophe allemand Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), en l'assimilant à la science de la connaissance sensible. Or, au lieu de s'attarder sur l'étymologie d'un mot ou sur la naissance et l'histoire de la sémiotique, il suffit d'indiquer trois références pour éclairer les points communs entre corps, graphie et chorégraphie : le concept aristotélicien de *mimesis*, l'art de la danse comme nouveau paradigme de la modernité, la notion de performativité dans l'art contemporain.

Le concept aristotélicien de *mimesis* s'inspire des activités gestuelles et chorégraphiques des *mimoi* ou mimes auxquels était dévolue la fonction de traduire en signes corporels des phénomènes tant ordinaires qu'extraordinaires de la nature. Les *mimoi* participaient à tous les grands moments de la vie sociale et publique. Ils se produisirent notamment dans le cadre des rites mystiques de Dionysos, de cérémonies païennes, de fêtes populaires et de manifestations théâtrales. Leur implication dans la mise en circulation de systèmes signifiants a très vraisemblablement joué un rôle décisif dans la conception de la *mimesis* par Aristote. Fondé sur l'assimilation mimétique, le marquage déictique et les techniques poétiques de mise en œuvre de la nature, le jeu des *mimoi* se définit avant tout comme un mode d'agir, et en second lieu seulement comme un mode opératoire ciblé. Dans la mesure où l'action n'est pas déterminée par une finalité extérieure, mais qu'elle trouve déjà son sens dans son accomplissement même, elle répond aux principes de la *poiesis* tels que les entend Aristote. A travers la *mimesis*, la *deixis* et la *poiesis*, Aristote ne vise rien de moins que l'établissement d'un ensemble de principes intersubjectifs, intermédiaux et performatifs susceptibles d'orchestrer le procès d'appropriation et de restitution de la nature. Aussi sa *Poétique*, au lieu d'opposer l'homme à la nature, traite-t-elle avant tout d'équilibre et de synergie.

Or l'histoire occidentale de la pensée, dans les domaines de la philosophie, des sciences, des lettres et des arts, ne fait que creuser l'écart avec l'idée antique d'une nature humaine en harmonie avec son environnement. L'emploi du mot *mimesis* est dans ce contexte particulièrement instructif puisqu'il témoigne de l'instauration d'une norme abstraite à la place d'une créativité interactive. Bien que l'insistance d'un Wilhelm von Humboldt sur les forces créatrices inhérentes à la nature et au langage humains ait enclenché une réflexion sur les pratiques sémiotiques propres à l'homme, c'est seulement au tournant paradigmatique à la fin du 19^e siècle que l'art rompt avec l'esthétique normative de l'imitation.

LA NAISSANCE DES ARTS PERFORMATIFS

Du rejet de la doctrine de l'imitation, qui se révèle une préoccupation commune de la plupart des mouvements de la modernité, naît une nouvelle conception de l'art fondé sur l'autoréférentialité et la dynamique des procédés sémiotiques. La danse, qui à la même époque s'affranchit de l'académisme du ballet classique, n'invente pas seulement un nouveau vocabulaire gestuel, mais prouve, par l'efficacité de ses actions, la désuétude du principe de la représentation. Par l'absence de fil narratif, la danse acquiert sa véritable autonomie et accède au rang d'une pratique artistique à part entière. Mais comment faut-il envisager ce tournant en littérature ? Peut-on se passer de la signification des mots pour faire ressortir leur qualité de matière brute ?

La danse, en ce qu'elle cherche à s'affranchir des contraintes physiques, fournit le modèle du dépassement de ses propres limites. Réalisant la continuité organique entre l'expressivité naturelle et l'articulation symbolique, elle illustre un système sémiotique, qui, à la différence d'un code linguistique, préserve l'unité du signifiant et du signifié. Les gestes, les mouvements et les figures portent les marques de la subjectivité dont le discours semble dépourvu.

Avec l'avènement de la modernité, la récurrence de métaphores liées à la danse, au mouvement et au geste revêt un caractère systématique. L'esthétique mallarméenne d'une « écriture corporelle » en est l'illustration la plus achevée. Dans les écrits de Mallarmé, le paradigme de la danse ne s'affirme pas seulement par sa présence thématique, mais il se manifeste surtout au niveau des modalités poétiques de configuration textuelle. L'agencement d'énoncés verbaux s'opère chez Mallarmé selon un rythme dont procède également l'enchaînement des figures chorégraphiques. Retraçant en paroles les évolutions d'une danseuse, il fixe l'apparition instantanée et tangible de la vérité comme suit : « alors, par un commerce dont paraît son sourire verser le secret, sans tarder elle te livre à travers le voile qui toujours reste, la nudité de tes concepts et silencieusement écrira ta vision à la façon d'un Signe, qu'elle est »¹⁰.

Pendant que la danse crée un champ visuel sans parole où le corps fait immédiatement sens, la parole et l'écriture dissimulent la présence physique qui les produit. A la recherche de la plénitude tant idéelle que matérielle des signes, Mallarmé déplace l'écriture du côté du corps en mouvement et avec lui. Transposée sur la danseuse, l'écriture devient silencieuse, promesse utopique d'une réconciliation entre le corps et l'esprit.

Si l'on retient le rythme comme dénominateur commun de la danse et de la poésie, il y a plus d'un poème qui répond à ce critère sans nécessairement

¹⁰ Stéphane Mallarmé, « Ballets » in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 307.

atteindre l'expressivité organique dont Nietzsche ou Mallarmé font leur programme. Grâce à leur façonnement rythmique, les signes verbaux acquièrent effectivement une densité substantielle qui compense en partie le creux des significations. Or le rythme se manifeste à travers toutes les formes de vie et n'est guère l'apanage de la danse, de la métrique ou encore de la musique. Il est signe de vie et trace d'un mouvement, mais il ne participe qu'accessoirement à l'engendrement et à la métamorphose d'événements signifiants. L'aptitude à créer des figures et à les agencer de façon à ce qu'elles dévoilent d'autres configurations de sens est une propriété en plus du rythme que la danse partage avec la poésie.

D'autres poètes et écrivains comme Valéry, Rilke, Hofmannsthal, Artaud, C. Einstein ont trouvé dans la danse des réponses à leurs questionnements esthétiques. Pour certains, l'exploration de procédés verbaux capables d'enrayer la sédimentation du sens a rendu leurs écrits hermétiques au lieu d'atteindre l'objectif d'une parole libérée, créatrice et performative. Les représentants des courants postmodernes reprocheront à une partie de l'avant-garde historique son esthétisme intellectuel, son intransigeance, son perfectionnisme et ses tendances élitistes. Dans le même temps, ils restent attachés à une conception dynamique et processuelle de l'art qui, en donnant raison au corps, comble la vacance du sujet et du sens. Si l'art, à l'exception de la danse dont la matière, la justification et la finalité ne sont autres que le corps, s'avère inapte à restituer la vie, l'art doit investir les pratiques de la vie quotidienne. Précédés par les expressionnistes, dadaïstes et surréalistes, certains artistes ou collectifs d'artistes contemporains ont pris le parti de développer des stratégies performatives et interactives pour contrer la perte de l'aura de l'œuvre d'art par la survenue d'un événement unique et transitoire dont le repérage et l'interprétation se fait au cas par cas, en fonction du lieu et du moment de sa réalisation.

La perte de repères, le nivellement des différences et l'érosion de la subjectivité sont les conséquences fatales de la société moderne que les mouvements de l'avant-garde artistique, en quête de nouveaux modes de signifier, cherchent à s'approprier. Dès lors que le langage perd son statut de lieu privilégié pour la connaissance du monde, l'association de différentes pratiques sémiotiques ouvre de nouvelles perspectives en bousculant les schémas établis de perception et de pensée. A travers l'infinité d'écritures, de graphies et de modalités d'actualisation du corps, chacun apprendra à déchiffrer et à mieux connaître la nature humaine. Il appartient à l'art, et de façon privilégiée aux arts performatifs, à la danse et à la chorégraphie, de faire coïncider corps et écriture dans une écriture corporelle. Après cet hommage à peine voilé à Mallarmé, concluons avec ces quelques vers en langue allemande extraits du recueil des « Sonnets à Orphée » de Rainer Maria Rilke. Ils s'ouvrent sur l'apostrophe de la danseuse, qui, emplie d'une force silencieuse et vitale, est comme prédestinée à donner sens à l'éphémère

existence de l'homme, être de parole et de chair ; ils s'arrêtent sur l'évocation d'un événement, aussi mystérieux que transitoire, telle une épiphanie, dont l'écriture cherche avec difficulté à délier les significations :

*Tänzerin, o du Verlegung
allen Vergebens in Gang : Wie brachtest Du's dar*¹¹.

Danseuse, ô toi translation
De tout l'éphémère en mouvance : Comment y es-tu parvenue ?

¹¹ Rainer Maria Rilke, « Sonette an Orpheus », in *Sämtliche Werke*. Band 1-6, Band 1, Wiesbaden, Frankfurt a.M. : Insel, 1955-1966, p. 762.