

**Corps, rythme, gestes et langage.
Quand l'ethnographie comme polygraphie
rencontre la création de formes artistiques**

François Laplantine – Université Lyon 2, Lyon, France

1

L'une des raisons qui nous a conduits à organiser une confrontation entre des chercheurs en sciences sociales et des artistes peut être énoncée de la manière suivante: comment ouvrir ensemble un horizon de connaissance qui ne soit plus celui d'un dualisme stérile dissociant le sens et ce que l'on appelait autrefois le style. À la création artistique, le style. À la recherche scientifique, le sens. D'un côté la forme, de l'autre le fond. D'un côté l'imagination et la fiction, de l'autre la raison décrivant et analysant la réalité des faits.

L'obstacle principal vient d'un logocentrisme qui s'auto-crédite de plus de légitimité voire d'une légitimité exclusive. Mais un second écueil peut venir de l'art lui-même ou plutôt d'une conception de l'art au-dessus de tout, de l'esthétique à l'état pur – Flaubert mais aussi Blanchot en littérature, Grotowski au théâtre, Tarkovski au cinéma – qui a pour effet de nous clouer le bec dans un espèce de mystique de l'indicible. Cette conception a conduit Wittgenstein dans ce qu'il a appelé «mon ancienne manière de pensée» à cet aphorisme: «rien de ce l'on pourra dire de l'art ne pourra jamais égaler l'art de se taire.

La tendance à la sanctuarisation peut venir des deux côtés. Si je devais résumer les termes de cette exclusion réciproque ou du moins de cette incompréhension, je dirais que l'un des modes de connaissance serait premier et l'autre relatif. L'un serait en quelque sorte fondateur. C'est bien en effet ce que nous voulons dire lorsque nous disons qu'un film peut illustrer une recherche c'est-à-dire être cantonné à une fonction subalterne ou encore que l'art est expression ou «représentation» du social. Nous lui déniions alors ses potentialités critiques.

Ce que nous appelons l'ethnographie (ou écriture des cultures) ne dissocie pas l'étude des cultures de la recherche d'une écriture mais fait précisément de leurs relations sa spécificité. Pour dire les choses autrement la question du sens ne peut être posée indépendamment de la forme. Or il y en a plusieurs dont certaines n'existent pas encore. Les phénomènes auxquels nous nous trouvons confrontés et dans lesquels nous sommes nécessairement inclus sont tellement complexes qu'ils ne peuvent être appréhendés d'une seule manière. L'ethnographie contemporaine est amenée à devenir une polygraphie. Elle a l'aptitude à susciter des graphies multiples: photographie, cinématographie, vidéographie, calligraphie, muséographie, scénographie, chorégraphie.

L'anthropologie ne consiste pas à abstraire des logiques (au sens grec de *logos* que la rationalité européenne a privilégié). C'est une recherche non pas exclusivement logique mais morphologique qui doit nous inciter à cesser de penser en grec c'est-à-dire de manière ontologique. L'ethnographie, sans laquelle il n'y a pas d'anthropologie, ne peut être une simple transcription. C'est d'abord une question liée à une activité de transformation. Comment passer de l'audible et du visible au dicible et au visible? En quoi consiste la transformation du regard en langage mais aussi en images dans le cas de la photo, de la vidéo et du cinéma?

C'est ici où les voies de la connaissance anthropologique (voies au sens japonais de *do* que l'on trouve dans les mots *shodo*, *chado*, *aikido*, *judo*) rencontre les voies de la connaissance et de la création artistique. Ces voies me paraissent aujourd'hui de plus en plus indissociables, mais elles ne peuvent être cependant confondues. Il existe différents modes de connaissance, ce qui suppose d'abord, comme dans la collaboration entre Merce Cunningham, le chorégraphe, et John Cage, le musicien, la reconnaissance de leur autonomie.

Comme souvent Roland Barthes a trouvé le mot juste. En exergue de *L'empire des signes* (2007), livre polymorphe mêlant des pictogrammes, des photos et des dessins, il écrit: «Le texte ne commente pas les images. Les images n'illustrent pas le texte».

Les questions que se posent les chercheurs en sciences sociales et les artistes (qui sont aussi des chercheurs) sont les mêmes mais là où les premiers visent à expliquer et même à expliciter (Wittgenstein dit «élucider»), la tendance des seconds consiste plutôt à troubler et à introduire de la perplexité dans notre rapport à la réalité. Les questions des uns se trouvent pour ainsi dire déplacées dans les interrogations des autres. Elles sont déplacées au cinéma dans le travail des sons et des images, au théâtre et a fortiori dans la danse dans la démultiplication infinie des gestes du corps en mouvement. Ce déplacement est un dérangement. Il n'entraîne pas une solution. Il est une option mais surtout une question. Une question qui dans les arts du spectacle est adressée sur une scène à des spectateurs.



2

Resserrons maintenant les termes de cette confrontation. L'ethnographie est mode de connaissance par l'écoute et le regard mais qui engage plus largement la totalité des sens. Il est possible de transformer la proposition de Marcel Mauss «les faits sociaux sont des faits totaux» en une autre proposition: les faits sociaux sont des faits sonores, visuels et gestuels. Dès lors les rapports entre l'ethnographie et la création artistique peuvent être posés de la manière suivante : la première est un mode de connaissance sensible. Ce que l'on appelle art – qui n'existe pas en soi car il est un mouvement permanent – il procède d'une intensification de l'expérience sensible et consiste dans l'élaboration et la réorganisation de cette dernière. C'est un travail sur des intensités sonores, lumineuses, chromatiques et gestuelles.

Aussi l'un des enjeux des textes réunis ici est-il d'interroger l'*acte* cherchant à *faire varier* notre *rapport* au réel. C'est dans ce mouvement de déplacement que nous allons rencontrer un certain nombre de formes esthétiques. Ces dernières, dans ce qu'elles ont de plus original et exigeant, ne consistent pas à témoigner, documenter, illustrer, exprimer c'est-à-dire à être reléguées dans la fonction mimétique de la représentation. Et encore moins à apaiser, consoler, soulager, supporter la vie. Elles cherchent à faire varier notre rapport au réel en explorant ses virtualités c'est-à-dire en ouvrant des possibles qui n'avaient pas encore été essayés.

Or un grand nombre de ces possibles ne relèvent nullement du langage, lequel n'est qu'une infime partie du social. Les interactions quotidiennes faites de gestes, de mimiques et de silences – des regards échangés, des sourires, un salut de la tête, une poignée de main, ...–

3

ne sont pas des énoncés. La plupart des formes de socialité auxquelles sont confrontés les anthropologues qui sont d'abord des ethnographes (manger, marcher, travailler, se rencontrer ou s'éviter) sont irréductibles à une organisation discursive de la pensée.

Si le cinéma est susceptible de nous émouvoir mais aussi de nous rendre à la fois plus attentif et plus intelligent, c'est parce qu'il ne se réduit pas à des dialogues. Ces derniers peuvent être rarissimes et même totalement absents. Je pense aux films de Pedro Costa, Bruno Dumont, Claire Denis (pas tous) et surtout Jia Zhangke, l'un en particulier, *Useless* (2007). Ce dernier montre la fabrication de robes, les unes en série, les autres de haute couture, dans des usines de tissus et des ateliers de mode en Chine. Or ce film n'est pas organisé intellectuellement mais tissé matériellement dans la plasticité et la fluidité du plan-séquence.

Cet exemple, mais il y en a tant d'autres, me conduit à cette proposition: lorsque nous parlons du cinéma en termes de langage et a fortiori d'écriture nous parlons pour ne rien dire ou plutôt pour dire ce que n'est pas le cinéma. Il en va de même pour la photo, le dessin et les arts plastiques. Ces formes artistiques créent de la pensée, mais c'est une pensée en images. Les expressions « langage cinématographique », « écriture picturale » sont non seulement inadéquates mais falsificatrices. Ces termes conviennent encore moins aux arts de la scène et au spectacle vivant. Nous devons remettre en question un (pré)supposé « langage du corps ». Nous devons renoncer au logo – et plus encore au scripto – centrisme (en particulier alphabétique) qui s'auto crédite d'une légitimité et d'une hégémonie exorbitante.



La danse contemporaine, et avec elle une grande partie du théâtre, est susceptible de *montrer* ce que le langage ne parvient pas à *dire*. À la source de cette forme artistique il y a un chorégraphe qui a révolutionné la danse. Merce Cunningham, sous l'impulsion de John Cage, rompt totalement avec la danse classique, la tradition du ballet qui était une espèce de pièce montée avec des tutus, des corsets et des décors. Alors que la danse classique cherchait à exprimer des sentiments avec le corps, cette fois le corps en mouvement n'est plus considéré comme la conséquence ou l'expression des émotions. Il en est l'origine.

Cela rejoint ce que tous les acteurs en formation connaissent bien qui s'appelle la «règle de l'ours»: renoncer à la proposition «je vois un ours, j'ai peur, donc je tremble et je m'enfuis» au profit de «je vois un ours, je tremble, donc j'ai peur et je m'enfuis». Pour Merce Cunningham la danse contemporaine ne consiste plus à représenter (des états d'âme ou une réalité sociale préexistante) mais à densifier, ce qui rejoint ce que Clifford Geertz appelle la «description dense».

La danse contemporaine, et avec elle le théâtre procède à des dilatations et à des élongations de la durée. Je pense aux mises en scène de Robert Wilson ou de Claude Régy, au *Tanztheater* de Pina Bausch, au théâtre *nō* auquel j'assiste chaque fois que je vais au Japon et qui tend à provoquer un engourdissement des spectateurs. Mais ils peuvent aussi créer des interruptions brusques (la chorégraphie de William Forsythe), des éruptions brusques dans une poétique du choc comme dans le théâtre de Wajdi Mouawad considéré comme un «art de combat».

Le travail de l'acteur et du danseur est un travail d'incorporation qui pousse jusqu'à l'extrême de l'incandescence le moment ethnographique de l'anthropologie qui est une temporalité d'immersion. Mais il convient de rappeler ici que l'identification n'est pas du côté de l'acteur mais de l'effet provoqué chez le spectateur. L'art du théâtre consiste à jouer avec cette division (soi-même et devenir un autre mais aussi la scène et la salle) en l'introduisant non pas sur un écran mais dans un espace réel.

Revenons à Cunningham car ses recherches entretiennent des affinités étroites avec l'ethnographie. Le chorégraphe cherche d'abord à s'imprégner des interactions quotidiennes. Demandant à ses danseurs d'aller voir ce qui se passe dans la rue, sa démarche initiale se rapproche de celle de Goffman. Mais ensuite il ne cherche pas du tout à dé-crire mais à *rendre visible* ce que dans la vie quotidienne nous ne percevons pas habituellement: l'enchaînement et l'enchevêtrement des micro-mouvements pris dans de minuscules interactions. C'est un travail qui affine l'attention et part à la recherche de la plus grande précision. La précision de nos gestes quotidiens dont la caractéristique est d'être éphémère c'est-à-dire réfractaire à toute fixation par le langage.

Le chorégraphe montre ce que nous ne pouvons pas voir tant que les mouvements du corps ne sont pas décomposés, accélérés, ralentis. Il montre des ritualités implicites dont nous n'avons pas conscience. Mais il invente aussi des contre-rites qui nous affranchissent des automatismes et des conventions sociales. Il crée des enchaînements inattendus et explore des liaisons aléatoires. Ces contre-rites sont des contre-mouvements que l'on peut observer dans le *jingju* plus connu sous le nom d'Opéra de Pékin¹ ou encore dans certaines des chorégraphies de Jiri Kylian inspirées par des danses des Aborigènes d'Australie.

À travers ces exemples mais aussi et peut être surtout à travers le hip-hop, danse urbaine devenue cosmopolite et qui est à la base du travail de chorégraphes comme Abou Lagraa ou Mourad Merzouki le corps-objet de nos sociétés mercantiles (re)devient sujet. Ce sujet (collectif) s'affranchit de la réification marchande. Il y a là une critique radicale de la société de domination et d'exploitation du corps.

Telle me paraît aujourd'hui la plus grande pertinence de la danse contemporaine et du théâtre qu'il est de plus en plus difficile de dissocier: redonner de l'énergie, révéler et réveiller ce qui avait été enfoui. Ils ont une fonction agonistique qui n'est pas seulement esthétique mais politique. Enfin cette énergie d'incorporation et d'extériorisation qui transmet au spectateur une onde, une vibration nous est donnée directement à voir dans un *espace*. J'ai revu récemment pour la quatrième fois *May B* de Maguy Marin, j'ai découvert l'une de ses dernières pièces, *2017*, ainsi que *Tous les oiseaux* de Mouawad qui met en scène les relations entre des Palestiniens et des Israéliens. Rien ne me paraît plus politique que ces rythmes à plusieurs qui montrent l'état catastrophique du monde mais sont aussi susceptibles de recréer du lien. C'est le grand intérêt du spectacle vivant. Il crée en direct de la pensée en inventant des rythmes qui ne consistent pas seulement à jouer mais à déjouer le jeu social et les comédies du pouvoir. C'est ce qui me paraît aujourd'hui le plus subversif dans l'art qui ne peut être un acquiescement, une adhésion, une affirmation univoque mais une perturbation faisant apparaître en direct des contradictions camouflées, des aliénations qui ne se voient pas.

Dans le théâtre en effet nous ne pouvons pas dissocier la voix et la vue et les mots eux-mêmes ont une présence réelle, une matérialité lorsqu'ils sont prononcés sur une scène. Le théâtre, comme la danse contemporaine, crée de la pensée qui se voit dans l'espace de la scène

¹ Une partie du corps va dans une direction et une autre dans le sens inverse. Pour aller à gauche il faut d'abord aller à droite, pour avancer il faut d'abord reculer, pour descendre il faut d'abord monter, ...

qui peut aussi devenir la rue. Valère Novarina, qui est à la fois auteur, metteur en scène et peintre, parle de «la vue de la parole», laquelle peut «être saisie par les yeux», ce qui rejoint l'étymologie du mot théâtre: «le lieu où l'on voit». Or c'est aussi une expérience qui est celle de la danse que le chorégraphe Jiri Kylian considère comme un art plastique.

Ce qui nous est donné à voir en présence du spectacle vivant – la rencontre avec des danseurs et des acteurs réels et non des images d'acteurs comme au cinéma – entre pour moi en résonance² ou plus exactement en réverbération avec ce que je suis en train d'apprendre au contact de la Chine et du Japon qui peuvent être qualifiés par l'expression forgée par Aby Warburg (2003): ce sont des «sociétés à tradition visuelle». Dans les kanji japonais que je tente (avec difficulté) d'identifier et de tracer régulièrement et qui ne sont rien d'autre que les pictogrammes chinois, l'accès au sens ne s'effectue pas par l'intermédiaire du son mais des images. La pensée chinoise (c'est-à-dire en langue chinoise) ne dissocie pas le signifié et le signifiant comme nous le faisons dans l'arbitraire du signe. Elle ne dissocie pas non plus l'écriture de la peinture. Car elle a inventé une écriture non-alphabétique composée de figures dont beaucoup évoquent des formes de la nature.

L'anthropologie contemporaine doit nous inciter à ne plus aborder les questions qui viennent d'être posées et concernent principalement le rapport au corps de manière occidental-centrée et alphabético-centrée en privilégiant «l'être» (que l'on ne peut observer nulle part) sur le paraître et le dit sur le non-dit. Si les comportements quotidiens qui sont la matière même de l'ethnographie peuvent difficilement être énoncés dans le langage commun ou analysés (c'est-à-dire décomposés) par le langage savant, ils peuvent être racontés, chantés, dansés, filmés, mis en scène. Mais alors ces comportements ne sont plus donnés mais transformés performativement. Nous ne sommes plus dans la logique que Carlo Ginzburg (1989) qualifie d'indiciaire, la logique de la preuve, mais dans une mise à l'épreuve du langage.

² Pour ne pas alourdir cet article je n'ai pas abordé la question de la musique dans son rapport au mouvement.



Entre un régime de pensée textuel et un régime de pensée gestuel ou iconique, il existe une inadéquation et une tension. Cette tension entre l'écrit, l'écran, la toile, la scène et la salle me paraît l'un des enjeux majeurs des articles réunis de ce cahier.

Bibliographie

- BARTHES, Roland. 2007. *L'empire des signes*. Paris: Le Seuil, 159p.
- CUNNINGHAM, Merce. 1980. *Le danseur et la danse*. Paris: Belfond.
- GINSBURG, Carlo. 1989. *Mythes, emblèmes, traces*. Paris: Flammarion.
- LAPLANTINE, François. 2018. *Penser le sensible*. Paris: Pocket,.
- WARBURG, Aby. *Le rituel du serpent. Art et anthropologie*. Paris: Macula.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Remarques philosophiques*. Paris: Gallimard.