

1. De la corporéité comme « anticorps »

ou de la subversion esthétique de
la catégorie traditionnelle de « corps »¹

Lorsque, en 1971, les Éditions universitaires me proposèrent d'écrire un livre sur « le corps », ce mot résonna brusquement dans toute son étrangeté et investit totalement mon attention au point d'occulter le cortège des sensations, images et idées qui l'accompagne habituellement et qui constitue son signifié commun. Autrement dit, au lieu d'aller directement et spontanément à ce qu'il dénotait et connotait, ma conscience s'est arrêtée sur le fait même de sa désignation, son statut d'énoncé ou de produit d'un acte d'énonciation.

Et je m'interrogeais : pourquoi une telle désignation ? À quel désir et, plus radicalement, à quelle intentionnalité répond-elle ? Quelles sont ses implications ? Choisir d'employer, de prononcer et d'écrire ce mot, n'est-ce pas déjà postuler l'existence d'une configuration empirique une et permanente, la valider *a priori* comme objet possible de science, et par là opérer une pétition de principe et s'enfermer dans un parfait cercle vicieux ?

Non seulement le mot n'est pas innocent d'un point de vue axiologique ou idéologique, mais il véhicule et met en œuvre, par le débrayage énoncif² qu'il implique, le simulacre de l'expérience vécue qu'il prétend désigner et accréditer comme réalité objective, comme être en soi et pour soi. Autrement dit, le mot

1. Texte d'une communication (légèrement remaniée) donnée en 1990 au colloque international de l'uqam à Montréal et publiée dans l'ouvrage collectif *Le Corps rassemblé*, université du Québec à Montréal, Éditions Agence d'Arc, 1991.

2. Je reprends la distinction faite par A.-J. Greimas et J. Courtés entre le débrayage énonciatif qui projette les actants de l'énonciation et le débrayage énoncif qui projette les actants de l'énoncé. Voir *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette-Université, 1979, Entrée : « Débrayage ».

« corps » se présente comme auto-fondateur de son référent : il légitime *a priori* la croyance qui anime secrètement la démarche ou l'approche par laquelle il appréhende ce référent et qui est, bien entendu, l'émanation d'une culture spécifique et de son histoire.

C'est si vrai qu'un tel mot ou son équivalent exact n'existe pas dans toutes les langues : ainsi, dans certaines langues orientales, le chinois par exemple, il n'y a aucun terme dénotant l'existence du corps comme substance autonome repérable, mais seulement des lexèmes désignant des états ou des situations. Ceux-ci sont caractérisés par des postures, des attitudes, des gestes, des mouvements et des mimiques : corps debout, assis, penché, marchant, courant, frappant, prenant, riant, criant, etc. Bref, bien loin d'être l'objet évident d'une expérience universelle et nécessaire, le corps est d'abord un énoncé et un mode singulier d'énonciation qui impliquent une mise en scène et une mise en jeu telles qu'elles dessinent en filigrane une stratégie secrète de gestion de notre expérience vécue de nous-même, des autres et du monde. En façonnant le simulacre d'un référent identique, reconnaissable et intelligible, cette forme de désignation dévoile le travail spécifique d'un mode particulier de perception, d'expression, d'action et de conceptualisation où se trahit l'originalité d'une praxis culturelle¹.

Le vocable « le corps » est, en effet, un signe linguistique qui, à la différence des autres, engage *a priori* et radicalement le mode existentiel de son énonciateur : le choisir comme énoncé, c'est consentir implicitement à une manière de percevoir, d'exprimer, d'agir, de penser et, bien entendu, de parler qui balise en quelque sorte et caractérise l'environnement d'une culture et le champ des possibilités offertes aux individus qui s'en réclament. Cette manière consiste, en l'occurrence, à soumettre toutes ces fonctions à la visée identificatoire, cognitive, d'échange et de contrôle, bref de maîtrise inhérente à l'intentionnalité signifiante. S'il est vrai, comme l'affirme Umberto Eco², que l'ordre sémiotique ne se réduit pas à la catégorie des signes linguistiques qui correspond seulement à une des quatre modalités de production du signe (celle de la réplique à côté de celles de la reconnaissance, de l'ostension et de l'invention) et qu'un signe linguistique, par ailleurs, ne se borne pas à établir un rapport de substitution entre un signifiant et un signifié, il est tout aussi vrai en revanche que l'emploi du mot « corps » souligne ou accentue ce que Julia Kristeva appelle « l'idéologème du signe » comme structure binaire d'équivalence fondée sur la réversibilité du

1. À titre d'illustration, voir l'ouvrage collectif paru sous la direction de M. Godelier et M. Panoff, *La Production du corps*, Éditions des Archives contemporaines, 1999.

2. U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, PUF, 1988, p. 32-59.

processus mercantile et, par conséquent, comme instrument d'emprise et de manipulation, donc de pouvoir.

En effet, l'usage de ce type de signe linguistique pour désigner la dimension matérielle et sensible de notre vécu implique la dénaturation et même la falsification des cinq processus qui le constituent et assurent notre rapport à nous-même, à l'Autre et au monde. Cette falsification s'opère au moyen de cinq réductionnismes connexes :

1. Celui du processus sensoriel de la *perception* à un processus cognitif d'*information* : percevoir n'est plus vivre l'expérience charnelle, aléatoire et ambivalente d'une rencontre ou d'un contact événementiel, mais tenter d'identifier sa cause et son référent. Erwin Straus a vivement dénoncé cette confusion dans son ouvrage *Du sens des sens*¹, où il tend précisément à fonder, au contraire, une approche exclusivement phénoménologique de l'être sentant. Mais, traduit en termes sémiotiques, cela revient à constater avec Eco que si la perception est en principe toujours interrogative et conditionnelle par la complexité de ses implications contextuelles, elle devient alors assertive et apodictique par l'annulation ou l'occultation de ces implications et se réduit ainsi à une pure et simple équivalence².

2. Celui du processus pulsionnel et énergétique d'*ex-expression*, au sens étymologique du mot – à mes yeux, le seul légitime –, à un processus de *communication* : la dynamique immanente et auto-affective qui la constitue, se mue en un pouvoir instrumental d'émission et de transmission de signes. Le lexème « corps » est ainsi le produit et la caution d'une expressivité détournée ou fourvoyée.

3. De même et parallèlement, l'*action* comme force intensive de dépense énergétique se réduit à sa finalité utilitaire et relationnelle : la catégorie de « corps » devient dès lors le support, le véhicule et le terme d'une capacité d'*adaptation* biologique.

4. Corrélativement, la *pensée* qui l'accompagne et qui est postulée par cette catégorie ou ce lexème se mue en logique organisationnelle d'une *programmation* technocratique : elle laisse absorber la force novatrice et imprévisible de son imaginaire par la rationalité calculatrice.

5. Enfin, dernier réductionnisme implicite de l'usage de la catégorie de « corps », la *pragmatique* matérielle de l'émission et de la poétique de la parole est assujettie à l'hégémonie de la *fonction sémantique* de la transmission du message, c'est-à-dire à l'impératif de ce qu'il est convenu d'appeler la communication :

1. E. Straus, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la Psychologie*, trad. G. Thinès et J.-P. Legrand, Éd. Jérôme Millon, 1989.

2. U. Eco, *op. cit.*, p. 46.

la vocalité est en quelque sorte noyautée et neutralisée par la souveraineté d'un « corps » postulé comme pourvoyeur et véhicule d'échange de significations.

En somme, comme on le voit, le modèle traditionnel de « corps » n'est pas exempt de présupposés lourds de conséquences. Héritier d'une tradition théologico-métaphysique qui en avait fait le support d'une vision ontologique ordonnée du monde, il s'est vu investi et envahi par le projet technico-scientifique d'un capitalisme triomphant : notre expérience quotidienne se trouve *a priori* in-formée et normalisée par l'imaginaire social et le discours que ce modèle engendre et promeut. Comme j'ai essayé de le montrer dans mon livre intitulé ironiquement *Le Corps*, nous ne vivons notre rapport à nous-même, aux autres et au monde qu'à travers notre histoire à la fois collective et individuelle, culturelle et pulsionnelle. Ainsi, la catégorie de « corps » règle et gouverne, par ses implications, la complexité, la contingence et la fugacité apparentes de notre vécu le plus banal.

Or, il semble que l'avènement de l'art contemporain – et, plus particulièrement, le profond bouleversement qu'il a introduit dans la compréhension du processus de création – ait contribué à déconstruire ce modèle, remettant en question son hégémonie. Inspirés, stimulés et encouragés par les visions ou les réflexions d'artistes comme Cézanne, Artaud, Klee, Kandinsky, Bacon ou Cage, de nombreux penseurs aussi différents, voire divergents, que Merleau-Ponty, Ehrenzweig ou Deleuze, nous révèlent que l'acte créateur n'est pas le fait du pouvoir inhérent à un « corps » comme structure organique permanente et significative. Bien au contraire, un tel acte résulte du travail d'un réseau matériel et énergétique mobile, instable, de forces pulsionnelles et d'interférences d'intensités disparates et croisées.

Ainsi, d'un point de vue strictement phénoménologique, Maurice Merleau-Ponty nous montre que la catégorie de « corps » dissimule le fonctionnement étrange et singulier d'un « tissu » ou d'un « entrelacs » de multiples sensations hétérogènes et réversibles. À la fois passives et actives, ces sensations constituent, dans un jeu de correspondances « chiasmiques », ce qu'il appelle métaphoriquement « la chair » : un être « à plusieurs feuillets ou à plusieurs faces », « un être de latence », trame « d'une certaine absence¹ ».

De son côté, le psychanalyste autrichien Anton Ehrenzweig, auteur de *L'Ordre caché de l'art*², affirme que tout acte de création s'effectue par un « scanning » ou balayage inconscient de structures que la conscience perçoit en surface

1. M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, p. 179.

2. A. Ehrenzweig, *L'Ordre caché de l'art*, Gallimard, 1976, livre I, 1^{re} partie, chap. III.

comme disjointes, ce qui implique la mise en œuvre d'un modèle du corps non plus substantialiste et permanent, mais réticulaire et mobile. Conçu comme un spectre sensoriel, hétérogène et contingent, ce corps est travaillé par un double mécanisme antinomique de différenciation et de dédifférenciation (ce que Ehrenzweig nomme « sérialisation »). Autrement dit, loin d'être l'émanation d'un corps-sujet homogène et identique, la production artistique est la déconstruction et le dévoilement de sa matérialité sensible instable et aléatoire.

Une telle hypothèse s'accorde en cela, mais à sa manière et dans une optique spécifiquement psychanalytique, avec une perspective qui pourtant s'affiche comme contestation vigoureuse de la théorie freudienne de l'inconscient : la conception « rhizomatique » de Deleuze et Guattari. Pour ceux-ci, en effet, le corps-organisme que nous appréhendons quotidiennement n'est qu'une « strate sur un "corps sans organes", c'est-à-dire un phénomène d'accumulation, de coagulation, de sédimentation qui lui impose des formes, des fonctions, des liaisons, des organisations dominantes et hiérarchisées, des transcendances organisées pour en extraire un travail utile¹ ». Ce qu'ils nomment ici, à la suite d'Artaud, « le corps sans organes », lequel subirait ce travail de normalisation, se définit comme un pur champ d'intensités, une connexion de multiples forces hétérogènes a-signifiantes, bref, selon leur terminologie, « un rhizome ». Il n'y a plus d'être corporel en soi, mais un devenir énergétique pervers polymorphe comme « la grande pellicule éphémère », que décrit pertinemment Jean-François Lyotard dans son *Économie libidinale*² et qui se travestit en simulacres de corps permanents, volumineux et organisés.

Ainsi, en dépit ou par-delà les différences d'approche, philosophes et esthéticiens contemporains s'accordent pour subvertir radicalement la catégorie traditionnelle de « corps » et nous en proposer une vision originale, à la fois plurielle, dynamique et aléatoire, comme jeu chiasmatisque instable de forces intensives ou de vecteurs hétérogènes. Vision qu'il est opportun de désigner désormais par le vocable aux connotations plus plastiques et spectrales de « corporéité ». Certes, un tel terme n'est pas nouveau : les traducteurs français de Husserl et, en particulier, Paul Ricœur l'ont parfois employé comme équivalent de deux mots allemands : *Leibhaftigkeit* et *Körperlichkeit*. Mais la signification que lui prêtent le fondateur de la phénoménologie et, *a fortiori*, ses disciples, est étrangère à celle que je lui donne. Dans l'acception husserlienne, la corporéité ne dénote que le soubassement du « caractère positionnel » ou ontique du noème, c'est-à-dire la manière dont le sens d'une chose (un paysage, par

1. G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie*, Éd. de Minuit, 1980, p. 197.

2. J.-F. Lyotard, *Économie libidinale*, Éd. de Minuit, 1974, p. 9-56.

exemple) s'offrant à notre conscience est «remplie originairement» par une perception¹. Autrement dit, l'acception phénoménologique de la catégorie de «corporéité» se réduit à désigner la modalité concrète ou sensorielle du processus cognitif et non, comme je crois devoir le faire, la structure ou la trame qui sous-tend la sensorialité elle-même dans sa seule matérialité et sa malléabilité, indépendamment de toute intentionnalité noétique.

De ce changement de désignation et d'optique esthétique-philosophique résultent trois conséquences importantes que nous aurons l'occasion de développer. La première et la plus évidente concerne le statut même de l'art et du rapport entre les arts ou, si l'on préfère, de l'unité et de la pluralité de l'art. Il n'y a plus désormais d'art en soi, champ unifié d'une activité autonome et transcendante finalisée par une valeur ou une norme *a priori*, mais un devenir fortuit d'intensités où jouent et se combinent les deux processus contraires de différenciation et de conjonction, de distorsion et d'agencement. En l'artiste, les divers sens se répondent dans une polyphonie toujours renouvelée et constituent comme un étrange clavier mobile, précaire et indéfinissable, sur lequel il se plaît à composer des variations inouïes.

Dès lors, la spécificité et la relative autonomie d'un art par rapport aux autres ne sauraient se justifier par l'indépendance et l'originalité des propriétés des données matérielles d'un organe sensoriel pris en lui-même. D'une part, la spécificité artistique s'enracine dans la singularité de la modulation fonctionnelle d'une gestion énergétique et non dans la réalité objective et rationnelle d'un produit (tableau, sculpture, partition, pièce de théâtre, ballet, parfum, etc.). D'autre part, aucune modulation n'est exclusive ou ségrégative, mais s'articule et interfère nécessairement avec les autres. Autrement dit, le concept de «corporéité» implique un entrelacs polysensoriel ou, si l'on préfère, un chiasme intersensoriel qui invite l'artiste à un perpétuel voyage, à une errance infinie : l'art est, par essence, nomade. Son apparente sédentarité et insularité dans la clôture d'un domaine ne sont que la résultante des exigences normatives d'un besoin social et des contraintes institutionnelles. En réalité, l'art ne peut supporter aucune borne ou limite : c'est ce que veut signifier Mikel Dufrenne quand il revendique «une esthétique sans entraves²» qui n'a d'autre loi que celle de la mobilité d'un travail artistique sans frontières, apatride et sauvage.

Ainsi y a-t-il une sorte de «spectre esthétique» où se conjuguent, comme sur la palette des couleurs fondamentales, des tonalités énergétiques et sensorielles

1. E. Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. P. Ricoeur, Gallimard, 1950, p. 460; *Méditations cartésiennes : introduction à la phénoménologie*, trad. G. Peiffer et E. Levinas, Vrin, 1969.

2. M. Dufrenne, *Vers une esthétique sans entraves*, 10/18, 1975.

imbriquées : picturalité, plasticité, musicalité, fragrance, saveur, théâtralité et, ce que j'ose appeler pour la danse, orchésalité (en référence à son origine grecque, *orchésis*). Ces deux dernières tonalités s'alimentent non seulement l'une l'autre, mais aussi et surtout des trois premières.

Ce qui me conduit à relever et dégager une seconde conséquence de l'emploi préférentiel du concept de « corporéité » : celle qui concerne sa mise en œuvre spectaculaire. Parler d'une corporéité spectaculaire implique, en effet, une transformation radicale de l'approche du jeu théâtral et de la danse. La théâtralité découle, selon mon hypothèse, de la structure ambivalente de la matrice vocale en tant que moteur et véhicule de la gestion énergétique que chacun de nous opère¹. Si toute « ex-pressivité » implique, selon mon hypothèse, le mécanisme antinomique d'une dynamique de différenciation immanente, travaillée ou minée par un vain désir d'auto-affection ou de specularité, c'est bien la voix qui en constitue l'archétype et la source, régissant la visibilité non moins que l'audibilité. « La voix, écrit Bachelard, projette des visions. » L'expression est en somme « transvocalisation ». La théâtralité résulte donc nécessairement de ce jeu contrasté ou contrapuntique entre un processus de distorsion et une quête d'identité ou d'unification, mieux encore, entre une différenciation exponentielle et une répétition continuée.

Dès lors, au lieu de voir le corps de l'acteur ou du danseur comme une totalité morphologique, organisée et signifiante, c'est-à-dire une unité hiérarchisée de formes et de signes, nous sommes conviés à l'envisager comme la modulation temporelle et rythmique de microdifférences ou de légères distorsions qui affectent les opérateurs de la pragmatique corporelle. Au nombre de sept (étendue et diversification du champ de visibilité, orientation, postures, attitudes, déplacements, mimiques et vocalisation), c'est à partir de ces opérateurs que le danseur ne cesse, pour sa part, de multiplier les jeux spéculaires et gratuits ou les métamorphoses gravitaires. En somme, la corporéité spectaculaire est une invitation à un autre regard et, par là, à une autre forme d'approche et d'analyse du théâtre et de la danse.

Mais, de ce fait, elle entraîne une troisième conséquence non moins importante : la nécessité d'une autre manière de l'enseigner ou d'un autre type de rapport pédagogique. Comme j'ai essayé de le montrer², la visée éducative est lourde de la sédimentation des modèles conceptuels qui régissent toute conduite

1. M. Bernard, *L'Expressivité du corps. Recherches sur les fondements de la théâtralité*, 1^{re} éd. : J.-P. Delarge, 1976 ; 2^e éd. : Chiron, 1986, chap. v et vi.

2. M. Bernard, *Critique des fondements de l'éducation. Généalogie du pouvoir et/ou de l'impouvoir d'un discours*, Chiron, 1988.

d'apprentissage. Le modèle du « corps » en est sans doute le principal, ou l'un des principaux, puisqu'il a été considéré traditionnellement comme le support, le véhicule et le terme de la relation avec autrui : jusqu'à aujourd'hui, celle-ci a toujours été assimilée à une production de messages ou d'informations par différentes voies sensorielles, autrement dit à une logistique de communication. Comme l'affirment ironiquement Deleuze et Guattari, enseigner se réduit alors à « enseigner¹ ». En adoptant un autre regard et en substituant à ce modèle substantialiste, sémiotique et instrumental, celui réticulaire, intensif et hétérogène, de « corporéité », on perturbe le mécanisme du pouvoir mis en place par cette logistique. Sans pour autant se libérer de son emprise, notre perception, en accentuant, à la manière du peintre et du musicien, les disparités, la mobilité et les interférences des agencements sensoriels, non seulement brouille l'empire des formes et des signes, mais permet aussi de modifier la visée de maîtrise qui les utilise. Au lieu de programmer une action sur un corps dont on a estimé par avance les modalités fonctionnelles, on joue, comme le préconise Bachelard, sur et avec les incertitudes et les *contingences* d'un vécu relationnel et donc de la temporalité d'une expérience. Tentative risquée, sans doute, et surtout non rentable, mais qui a au moins le mérite de rendre adéquat l'acte d'éduquer à l'éthique sur laquelle il prétend se fonder. Ainsi, le refus théorique du concept traditionnel de « corps » est bien une réaction et une protection immunitaire contre la vision philosophique que ce concept véhicule, bref un véritable « anti-corps » au double sens du mot.

1. G. Deleuze et F. Guattari, *op. cit.*, p. 95.