



EXPOSÉ N°2. Pertes d'inscription

"Figure de déplacement. L'écriture du corps en mouvement"

Par Pascal Rousseau (Pages 86-97). Copyright Éditions HYX, 1995.

FIGURES DE DÉPLACEMENT. L'écriture du corps en mouvement

Pascal Rousseau

De la physiologie au mouvement de Marey à la "Danse des bâtons" de Schlemmer, la modernité s'est attachée à "transcrire le corps en déplacement. Graphe dans l'espace, geste sténographié, alphabétisation du mouvement : une nouvelle écriture spatiale consomme également la "perte" de l'inscription du corps, saisi dans l'entre-deux, entre image et écriture. (Note de la rédaction)

Quand paraît en 1908 l'ouvrage d'Alphonse Chide sur Le mobilisme moderne, Bergson a déjà largement popularisé dans ses leçons du Collège de France le principe vitaliste du mouvement. La mobilité s'est substituée à l'immuable ; la fixité des concepts est elle-même remise en cause par le conventionnalisme professé par Émile Boutroux, Henri Poincaré et Édouard Le Roy. Les nombreuses innovations technologiques fournissent à cette pensée de la fluctuation autant de fondements empiriques pour réviser les modes d'inscription de l'homme dans son milieu. Multipliant les possibilités d'ubiquités, détruisant les unités spatio-temporelles classiques, réformant les systèmes et les vitesses de communication, ce monde de la techné convoque machines prothétiques et procédés de transcription pour suppléer les insuffisances sensorielles de l'homme. C'est au sein de cet univers mécaniste que, notamment sous l'impulsion décisive d'Ernst Mach (De la Mécanique est traduit en français en 1904), s'érige une pensée de l'économie où l'épure graphique et les systèmes abrégatifs instruisent le procès de l'abstraction. En France, plus de cent trente méthodes de sténographie sont ainsi publiées au cours du 19^{ème} siècle, optant chacune pour une écriture plus économe, diligente et universelle. C'est le credo développé notamment par Cadrès-Marmet dans sa Sténographie simplifiée parue en 1830, l'année même où naît à Beaune celui qui introduira la méthode graphique dans la physiologie du corps en mouvement : Étienne-Jules Marey. Avec Marey, c'est une révolution de l'œil qui s'instaure, là où visibilité et lisibilité se rencontrent justement autour d'un même objectif : percer le mystère du corps animé, voir l'invisible de la mécanique du vivant, percevoir l'entre-deux du mouvement. Cet objectif impose de nouvelles facultés d'adaptation, commande une économie de la performance où le corps indexé est confronté à sa propre disparition. Car l'écriture du corps en mouvement, tout en restituant une empreinte

physiologique, vient consacrer la perte du corporel : le corps dynamique se charge de sens (le langage du geste, sa codification, son «alphabétisation») pour mieux s'absenter dans la mémoire biomécanique (l'automatisme de l'action, son insignifiante, son inconscience réflexe). L'esthétique du mouvement, telle qu'elle est formulée à la fin du siècle dernier par Paul Souriau ou Herbert Spencer, s'inscrit directement dans cette logique de transfert : le corps, sous le regard mécanique, devient équation, diagramme, «agencement machinique». De l'Institut Marey à la Bauhausbühne d'Oskar Schlemmer se dresse ainsi une filiation commune où la mémoire graphique du corps en mouvement, sa grammatologie et sa logique d'exécution l'emportent sur la physicalité de la présence, où la transcription (celle qui fait basculer le mode indiciel du graphe vers le régime symbolique de la codification) l'emporte sur l'action au sein même de la performance scénique. C'est, nous souhaiterions le montrer, parce que la mécanique du corps en mouvement est construite sur une économie de l'épure, mais aussi de la perte, que le corps en déplacement est confronté dans le lieu même de son écriture à sa perte d'inscription.

Procédures d'inscription, mémoire du corps dynamique

Si l'optique physiologiste connaît depuis le début du 19^{ème} siècle un tel regain d'intérêt (du *Traité des couleurs* de Goethe aux anatomies oculaires de Munch ou Kupka), c'est notamment parce que le regard est en proie à une plus grande vulnérabilité devant la fuite accélérée des phénomènes. Les recherches menées sur la persistance de l'image rétinienne modifient le regard porté sur l'objet animé et suscitent rapidement le développement des techniques de mobilité de l'image. Les appareillages se multiplient pour reconstituer, dans des versions le plus souvent ludiques, l'illusion optique du mouvement à partir d'images fixes animées. L'ambition d'Étienne-Jules Marey est tout autre. Il s'agit pour lui de saisir le mouvement dans ses moindres instances d'apparition en démontant l'illusion optique d'un continuum imagier et réformant l'image du corps en déplacement. Les théories physiologistes confirment son approche intuitive : si le corps en mouvement vient tracer dans l'espace un trajet restituable, le mouvement dans l'espace inscrit dans le corps un réflexe mnémorique. Les transformations incorporelles qui accompagnent ce processus cérébro-moteur sont à même de produire une nouvelle territorialité du corps dynamique.

Les «appareils inscripteurs» : la trace, l'écriture et le discontinu

Après avoir étudié les phénomènes d'animation internes (il soutient en mars 1859 son doctorat de médecine sur la circulation du sang à l'état sain et dans les maladies), Marey oriente ses recherches sur le mouvement musculaire puis la locomotion animale. C'est à cette époque qu'il met au point toute une gamme «d'appareils inscripteurs» : sphygmographe, cardiographe, myographe puis le fameux odographe présenté dans les colonnes de *La Nature*. En 1873 paraît son ouvrage sur la *Machine animale*, dans lequel il explore la course des chevaux, la marche ou le saut de l'homme, mais aussi le déplacement plus subtil et aérien des ailes d'oiseaux et d'insectes. Sophistiquant ces procédures d'enregistrement, il souhaite saisir le plus léger des mouvements, celui «qu'aucun langage ne peut exprimer». Comment donc produire un langage supplétif qui puisse «exprimer» l'imperceptible ? L'écriture est ici directement en prise avec le corps ; le tracé est pour lui l'expression immédiate, sans écran ni convention, de la nature et du vivant. S'il affine ses «téléscripteurs», c'est pour supprimer toute interférence et faire de la trace le «langage des phénomènes eux-mêmes». Derrière cette immédiateté du phénomène se profile déjà cependant l'idée

de décryptage : Marey utilise la métaphore de «l'archéologue découvrant des inscriptions tracées dans un langage inconnu». C'est en constatant l'impuissance de l'appareillage graphique à déceler l'infinitésimal, qu'il décide de recourir, à la suite d'Edward Muybridge, à la méthode photographique. Il introduit alors de façon décisive les idées de séquentialité, de ruptures et d'hétérogénéité dans la représentation du mouvement. Alors que le tracé graphique établissait un continuum (celui que revendique Bergson dans le principe vitaliste de la durée), la chronophotographie réintroduit l'intermittence en incorporant dans l'image la donnée temporelle. Si l'invention du fusil photographique en 1882 cherche à réduire au maximum l'entre-deux de l'image, la segmentation apparaît bien comme le moyen le plus «sincère» de rendre compte de la fulgurance. Ce qui nous intéresse dans la logique du développement de cette recherche, c'est le rôle stratégique de l'écriture dans cette instrumentalisation du voir. La photographie est en effet présentée explicitement par Marey comme un complément du graphe (le «supplément» de la seconde édition de sa Méthode graphique paru en 1885 est intitulé Développement de la méthode graphique par l'emploi de la photographie). Quand il s'agit pour Marey d'optimiser le nombre de pauses de l'obturateur, il recourt à une épure du corps qui rétablit clairement la notation graphique dans le cliché. C'est le principe des photographies «partielles» puis «géométriques» qu'il met en place en collaboration avec Georges Demenÿe. Pour multiplier les découpages du mouvement, ils schématisent la forme mouvante du corps. Le sujet de l'expérience est recouvert d'un vêtement noir sur lequel sont fixés des linéaments blancs alignés sur les grands axes articulaires du corps. Cet artifice permet de photographier des lignes et non plus des volumes afin de décupler le nombre de pauses par seconde. On connaît la fortune artistique de ce procédé et son exploitation par tout un pan de la création futuriste dont l'exemple le plus frappant est la Petite fille courant sur le balcon de Giacomo Balla (1912). Le surréalisme ne reste pas indifférent à ce regard prothétique cherchant dans l'épure un moyen d'approcher l'invisible. Man Ray réalise ainsi un court métrage (Emak Bakia, 1926) dont les études préparatoires exploitent directement l'idée d'ubiquité et de collusion mentales au moyen des pointillés mareysiens et des épures géométriques. Un an plus tard, l'épure linéaire des travaux de Marey trouve dans la Danse des Bâtons d'Oskar Schlemmer (1927) une application scénique qui met plus clairement en jeu la question cruciale de l'abstraction. Dans ce qu'il appelle lui-même le «grand poème des articulations», Schlemmer greffe sur le corps de ses acteurs revêtus de noir, de multiples barres blanches alignées sur les axes moteurs du corps. Sur la scène se déploient alors des configurations complexes de lignes qui s'inscrivent sur l'écran noir du décor. Il s'agit en effet pour le théoricien de la Bauhausbühne de résoudre la complexité du vivant dans la schématisation mécanique. Dans un petit texte imprimé en 1928 (Abstraktion in Tanz und Kostüm), Schlemmer précise comment sa conception de l'abstraction est en prise directe avec l'épure et la résolution du multiple : «Que veut dire, que signifie : abstrait ? Pour faire bref, et d'une façon générale, cela signifie la simplification, la réduction à l'essentiel, à l'élémentaire, au primaire, pour opposer une unité à la multiplicité des choses»(1). Cette unité ne fait nullement obstacle à la liberté d'évolution du «corps contraint» mais s'attache plutôt à l'adapter aux lois harmoniques de son environnement. L'agencement machinique du corps projeté sur le diagramme de «l'espace cubique et abstrait» (Schlemmer) fait basculer l'empreinte du mouvement dans l'univers mental de la production de l'image. Car, au moment où la réalité imperceptible du mouvement se laisse voir grâce aux machines, la production imagière se révèle de plus en plus soumise aux lois d'une physiologie mécaniste où mouvement et image s'inscrivent dans un étroit rapport de dépendance.

«L'image-mouvement» : perception, empreinte et mémoire du corps

La figure singulière de Charles Cros (1842-1888) nous permet d'entrer dans la mécanique du voir sans quitter la méthode graphique mareysienne. Poète, ami des Parnassiens et adepte du «zutisme», Charles Cros est aussi ingénieur, inventeur, spécialiste des méthodes d'enregistrements, et auteur des Principes de mécanique cérébrale parus partiellement dans les colonnes de la Synthèse médicale entre 1885 et 1886. C'est dans ces Principes qu'il développe en préambule l'idée de suppléer aux insuffisances de la perception visuelle par la construction de modèles mécaniques qui reproduiraient les «fonctions» du cerveau («N'est-il pas possible de retrouver les causes dans leurs effets, de construire les appareils par leurs fonctions ?»). On reconnaît la même ambition fonctionnaliste chez Marey. Dès 1857, il met au point un appareil «hémodynamique» reproduisant la circulation sanguine. Plus tard (1873), il crée un oiseau-machine pour ses études d'aérodynamisme. Ce qui est remarquable dans les méthodes de simulation adoptées par Marey et Cros pour transformer les organes sensoriels en instruments cinétiques, c'est la permanence du langage. Charles Cros, qui fut répétiteur pour sourds et muets, est ainsi l'inventeur d'un procédé (le «paléophone») destiné à «enregistrer et reproduire» les vibrations de la voix. Quand Marey se fait «l'archéologue» du langage des gestes, Cros met au point la «paléographie» de la langue des sons. Pour signifier combien l'inscription (le graphique) préside alors au projet mécaniste (la modélisation), Marey qualifie ses machines de «schémas» quand Charles Cros illustre ses machineries mentales par des croquis où la figure stylographique est singulièrement présente. «J'entends qu'un phénomène est représenté mécaniquement lorsqu'on a trouvé des systèmes de points dans l'espace». La remarque pourrait être de Marey, elle est écrite par Charles Cros dans une note scientifique parue en mai 1872 (Théorie mécanique de la perception, de la pensée de la réaction). Ce parallèle instruit pour nous cette procédure qui fait de la trajectoire du corps dans l'espace une projection du trajet reliant mystérieusement la pensée à l'action. En mettant l'accent sur la finalité (la «fonction»), ces deux pensées du mouvement soulignent l'imbrication de l'intention, de la représentation et de l'action dans la puissance neuro-motrice de l'image : le mouvement devient une forme sensible (une gestalt) susceptible d'organiser le champ perceptif en fonction des intentions de la conscience. Bergson vient ici rejoindre Marey et Cros dans le cadre d'une crise généralisée de la représentation où, comme le note Gilles Deleuze, on «refuse d'opposer le mouvement comme réalité physique dans le monde extérieur, et l'image comme réalité psychique dans la conscience» (L'image-mouvement, 1983). Alors même qu'il refuse l'approche analytique du mouvement telle que la développe Marey (il y voit une greffe abstraite sur de la durée concrète), Bergson articule le mouvement sur «la reconnaissance machinale»(2). Il prend alors à son actif le principe d'induction selon lequel «l'idée du mouvement, c'est déjà le mouvement qui commence»(3).

Cette conception trouve écho dans plusieurs traités d'esthétique où le mouvement devient l'opérateur d'une critique de la représentation. Gabriel Séailles, dont l'Essai sur le génie dans l'art est édité à quatre reprises entre 1897 et 1911, réserve ainsi deux chapitres de son analyse au rapport entre image et mouvement. C'est, nous dit-il, «dans ce rapport de l'image à l'esprit et au mouvement qu'est contenu le génie de l'art» (p. 94). Le quatrième chapitre, consacré à l'organisation des mouvements dans son rapport à l'organisation des images, emprunte à la physiologie cérébrale un enseignement décisif : «les mouvements accomplis modifient la forme vivante, s'y enregistrent, s'y organisent et durent comme elle» (p.135)(4). Ce principe de la mémoire motrice préside directement aux recherches biomécaniques qui révolutionnent la (mise en) scène avant-gardiste. C'est d'ailleurs l'un des quelques carrefours où se

rencontrent à la fois futurisme, dadaïsme et constructivisme. Du «théâtre synthétique» de Canguillo aux soirées du cabaret Voltaire, de la scène constructive du Bauhaus à la biomécanique de Meyerhold, les spectacles profusent où le corps en mouvement a subi la transformation géométrique imposée par la mémoire réflexe. Les conceptions scéno-plastiques d'Oskar Schlemmer constituent à ce titre une véritable illustration des théories de la physiologie cérébrale : quand le mouvement dans sa composante réflexe vient à «s'abstraire» de toute réelle conscience dynamique, l'artiste vient greffer sur le corps en mouvement des prothèses dynamomorphiques qui façonnent le corps à partir des champs d'amplitude possibles des réflexes moteurs. Dans les *Éléments scéniques* (1929), Schlemmer précise sa démarche. Il s'agit pour lui de partir «du corps humain se mouvant dans l'espace (et de) se représenter l'espace comme rempli d'une masse molle qui se durcirait une fois le mouvement accompli. Les mouvements du corps demeurent alors dans la masse devenue solide, comme formes plastiques du corps»(5). Schlemmer n'est pas venu ici s'adjoindre à la récente tradition mécanomorphe, qui de Duchamp à Picabia ou Léger, applique le modèle de la machine à la redéfinition plastique du corps. Il vient plutôt fonder sa forme (la gestalt) sur une bonne orthographe du mouvement(6). Dans ce théâtre muet qui préfère l'écriture à la parole, le corps en mouvement conquiert métaphoriquement dans l'espace de la scène un territoire susceptible de révéler et d'agencer sa valeur sémantique dans l'écriture codifiée.

Procédés de transcription, grammaire du corps alphabétique

L'écriture du mouvement construit des agencements graphiques susceptibles de générer et gérer des systèmes producteurs de sens. Alors que fleurissent de nombreux modes de transcriptions pour mieux restituer une possible sémantique gestuelle, certaines pratiques artistiques avant-gardistes cherchent plutôt à exploiter des lignes de fuite faisant basculer la signification possible du mouvement dans l'insignifiance réflexe.

Transcription musicale, le corps en partition

L'écriture musicale prend une part décisive dans les divers modes de transposition du corps en mouvement. Deux filières différentes rendent lisibles les étapes de cette transposition analogique. La première est empruntée à la pensée synesthésique qui d'Helmoltz à Laures, de Philip Otto Runge à Kandinsky, établit les bases d'une correspondance mystérieuse entre les sons, les couleurs et les formes. La seconde, plus directement contemporaine des artistes qui nous occupent ici, est puisée dans la «psychologie de la forme». À l'instar du viennois Von Ehrenfels, la Gestaltpsychologie trouve notamment dans la mélodie musicale les fondements d'une théorie de la forme appliquée par la suite au traitement de la figure dynamique. Nous retiendrons ici une filière plus immédiate, celle qui relie chorégraphie, rythmique et dynamographie. Dès 1868, dans *Le Mouvement dans les fonctions de la vie*, E.-J. Marey établit lui-même les termes de cette filiation naturelle. «Depuis longtemps, écrit-il, il existe une expression graphique de mouvements très fugitifs, très délicats, très complexes, qu'aucun langage ne saurait exprimer. Cette admirable écriture (...), c'est la notation musicale». Dix ans plus tard (5 octobre 1878), Marey publie dans les colonnes de *La Nature*, le compte-rendu d'une conférence qu'il donne dans l'amphithéâtre de la Sorbonne sur le thème des moteurs animés. Lors de cette conférence, un organiste exécute quelques morceaux à partir d'une partition dont la notation est conçue par Marey lui-même. S'il cite à cette occasion l'invention du «mélologue» par Cros et Charpentier (système de perforations sur papier permettant d'enregistrer et reproduire le son de l'instrument), Marey ne recourt pas ici à un

procédé d’empreinte directe. Sa notation (qui représente pourtant comme dans la méthode graphique la durée par des longueurs) est un procédé de transcription conventionnelle remplaçant la note blanche ou noire par des motifs spatio-temporels. C’est ici que les tentatives de Marey peuvent être le plus facilement rattachées aux expériences d’écriture chorégraphique qui fleurissent à cette époque. En 1852, Arthur Saint Léon fait paraître sa Sténochorégraphie où il se propose d’établir un langage simplifié donnant à chaque mouvement sa durée propre. Cette méthode est traitée de façon plus graphique, figurale et épurée par l’allemand Zorn dans son traité sur la «grammaire de la danse»(7). Si le corps semble alors disparaître dans l’épure de sa représentation abrégative, il n’en est pas moins présent au cœur même de la transcription musicale. C’est ce que nous invite à penser le traité de notation publié en français quelques années plus tard par le chorégraphe russe W. J. Stepanow. Son Alphabet des mouvements du corps humain ; Essai d’enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux (1892) est le premier système qui fonde véritablement une notation sur la structure anatomique du corps humain. Les différents segments du corps sont représentés au moyen d’une portée de neuf lignes. C’est l’orientation de la queue de la note qui indique la direction du mouvement pour mieux signifier les liens étroits unissant corporalité et musicalité. Avec Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), cette relation devient méthode opératoire, elle impose l’apprentissage d’une symbiose organique. L’école qu’il fonde à Hellerau avec le scénographe wagnérien Adolphe Appia propose aux élèves une éducation du geste permettant de «transposer immédiatement les rythmes sonores en rythmes plastiques». La rythmique de Dalcroze reprend en fait indirectement les principes d’éducation des mouvements élaborés par le proche collaborateur de Marey, Georges Demenÿe, dans Mécanisme et éducation des mouvements (1904). Si l’équation établie par Dalcroze entre le rythme et le corps rejoint si naturellement les propos de Marey, c’est bien parce que la décomposition analytique du mouvement traite graphiquement de cette spatialisation musicale du corps.

Un curieux traité de notation chorégraphique paru dans la revue futuriste Perseo établit clairement ce lien entre l’inscription du corps dans l’espace et sa transposition musicale. Dans ce Trattato elementare di Motografia (paru en mars 1934 mais conçu par Antonio Chiesa dès 1922), la spatialisation de la note conditionne la notation du mouvement. Selon les principes de la «motographie», la valeur harmonique de la note correspond en effet à une valeur spatiale suffisamment affinée pour traduire les nuances de poses, d’inclinaison, de direction et d’accentuation. Les schémas qui accompagnent ce traité illustrent bien cette tentative de mettre en partition un corps projeté dans la géométrie de l’espace. Les points articulaires du corps en suspension (pied, genou, bassin) sont ainsi projetés sur l’espace stratifié de la partition musicale dont les notes sont elles-mêmes projetées sur un axe ordonné. Graphiquement, ce système transitif de projection ressemble fort à certaines configurations que l’on trouve dans l’iconographie classique des traités de mécanique humaine où la mathématique sert l’étude physique des équilibres gravitationnels. Il n’est pas surprenant de trouver dans ces mêmes traités la figure récurrente du corps descendant (ou montant) l’escalier dans laquelle on peut voir une véritable métaphore de la mise en partition du corps en mouvement (le corps schématisé, réduit à quelques points et lignes, vient s’inscrire comme une note dans la partition formée par l’horizon des lignes escalatoires). La plus explicite formulation de cette métaphore se trouve d’ailleurs dans les écrits de Dalcroze. «Il faut, nous dit-il, que tous les mouvements corporels aient été étudiés non seulement sur une surface plane, telle que le plancher de la scène, mais sur des plans différents tels que les praticables et escaliers, de façon que le

corps prenne connaissance de l'espace, (...) et que l'organisme devienne un résonateur musical tellement vibrant et d'une telle fidélité, qu'il puisse transposer en attitudes et en gestes spontanés toutes les émotions esthétiques provoquées par les rythmes sonores»(8). Le corps harmonique, chargé d'un potentiel d'expression, appelle alors naturellement une interprétation. La note devient lettre pour mieux servir la restitution langagière du corps dynamique.

L'alphabet du mouvement, le corps articulé

C'est vers 1860 que François-André Delsarte (1811-1871), lors d'une conférence à l'École de Médecine, définit le concept de «séméiotique» comme la «science des signes et des mouvements qu'affecte le corps sous l'action de l'âme». Associant l'esprit positiviste de la physiognomonie à un ésotérisme néo-platonicien, Delsarte développe l'idée d'une relation immédiate entre le geste et sa signification symbolique, entre l'expression corporelle et la pensée. Son enseignement diffusé dès 1840 dans son Cours d'esthétique appliqué (que l'on connaît notamment grâce à son disciple Alfred Giraudet qui répand cette pensée dans Mimique, Physiognomie et Geste paru en 1895) tente de répertorier méthodiquement tous les mouvements d'expression possibles. Giraudet, à la suite de Delsarte, propose ainsi un tableau à double entrée rassemblant pas moins de 729 combinaisons associant le geste à l'état d'esprit. C'est sur cette grille classificatoire que Delsarte avait développé un langage sténographique (la «nutographie») afin de pouvoir «donner un nom à tous les mouvements possibles». Les agents du mouvement y sont signifiés par des abréviations (Br pour bras, M pour main...) quand le genre de l'action est représenté par une voyelle minuscule arbitraire (i pour le mouvement excentrique, o pour le mouvement concentrique...). Cette méthode d'alphabétisation du corps en mouvement est partagée par de nombreux auteurs(9). Stepanow parle ainsi «d'alphabet du mouvement» et Jaques-Dalcroze du «corps de l'homme comme alphabet universel» sans recourir cependant à l'usage de la lettre comme le fait le chorégraphe Pierre Conté dans son traité d'écriture de la danse où les lettres abrégatives viennent indiquer comme chez Delsarte le membre (E pour épaule...) ou l'intensité du mouvement (p pour piano...). La même année (1931), ce système d'encodage alphabétique est adopté par la danseuse Antonine Meunier (La Danse classique ; École Française). La méthode de notation du geste qui nous semble la plus proche du système delsartien est en fait publiée dès avril 1892 dans un article de La Revue Indépendante. George Polti y livre les principes d'un «alphabet du geste» fondé sur une combinaison syllabique de lettres. Un mouvement complexe est exprimé par une suite ordonnée de lettres conventionnelles formant une phrase à décrypter. L'auteur donne ainsi en exemple la formule ésotérique du mouvement adopté dans le Discobole du Louvre. Le groupe de Laocoon est quant à lui «syllabé» en plus de 150 signes alphabétiques. Si Polti conclut son étude en signalant l'application possible de sa méthode alphabétique à la physiognomonie, c'est bien parce que, tout comme chez Delsarte, sa tentative de restitution scripturaire du mouvement est destinée avant tout à dévoiler du sens. C'est le principe que retient dès 1913, la danseuse féministe Valentine de Saint-Point dans ses «dances idéistes»: «Écrivant ma danse graphiquement (...), j'ai arrêté l'idée synthétique de chaque poème dans une figure géométrique dont je trace, en dansant le schéma sur la scène»(10). Le corps de la danseuse trouve au moyen de la figure géométrique la possibilité d'engendrer du sens dans le creuset d'une mécanique gestuelle préétablie. Cette approche post-symboliste n'est pas étrangère à toute l'esthétique fin de siècle qui cherche dans l'aisance conditionnée de l'expression corporelle un moyen d'esthétiser le comportement quotidien. Guyau, dans ses Problèmes de l'esthétique contemporaine (1891), salue ainsi «la beauté des dessins

géométriques que le mouvement dessine» et G. Ferrero dans ses polémiques Lois psychologiques du symbolisme (1895) salue dans les «symboles de réduction» appliqués à la gestuelle, le moyen d'arriver par l'épuration «aux plus hautes idées abstraites». Théodule Ribot dans son Essai sur l'imagination créatrice (publié à sept reprises entre 1900 et 1926) mène plus loin cette approche en tentant d'établir dans les «manifestations motrices» le fondement même de l'invention et de «l'imagination constructive». Quand l'imagination est dans l'ordre créatif ce que la volonté est dans l'ordre mécanique, l'interprétation du corps en mouvement commande une sémantique adaptée.

La contribution des avant-gardes à cette sémantique du corps en mouvement se nourrit en fait abondamment des paradoxes de la modernité. Loin de chercher à produire du sens en interprétant une réalité supérieure dans la transcription du corps dynamique (dévoiler l'irrationalité contenue dans la convention symbolique du mouvement), certains artistes cherchent au contraire à trouver dans le langage primitif du geste, le moyen de fonder le non-sens sur un pur arbitraire (produire de la rationalité dans l'insignifiance de la convention graphique du signe). L'entreprise du corps-alphabet prend alors une nouvelle dimension que l'analyse derridienne du langage nous permet de mieux définir. «L'alphabet, nous dit Derrida, introduit un degré supplémentaire de représentabilité qui marque le progrès de la rationalité analytique. Cette fois, l'élément mis à jour est un signifiant pur (purement arbitraire) et en lui-même insignifiant. Cette insignifiance est la force négative, abstraite, formelle de l'universalité ou de la rationalité»(11). L'insignifiance, celle qui consacre l'absence de sens dans la libération de la lettre, est en effet l'enjeu de nombreuses tentatives artistiques qui articulent directement, dans la métaphore de l'alphabet, le démantèlement frénétique du sens sur la déambulation chaotique du corps. L'exemple de la danse exécutée par Sophie Taeuber-Arp lors de l'ouverture de la Galerie Dada le 27 mars 1917 est à ce titre révélateur. Il nous montre comment, au sein de la performance dadaïste, le langage «primitif» du geste démantèle une possible sémiologie du corps (la «glose ironique»). Sophie Taeuber, amie de Mary Wigman, a déjà suivi les cours de Rudolf von Laban quand elle participe aux soirées dadaïstes. Elle est donc largement familière du discours delartien que diffusait Laban à cette époque dans sa «nouvelle danse d'expression». En choisissant lors de cette soirée de coordonner sa danse non pas sur un accompagnement musical mais sur le poème onomatopéique d'Hugo Ball, Die Karawane, elle calque sa gestuelle saccadée sur le mode de transcription le plus proche du langage primordial du corps, un langage d'avant la parole. Le physiologue allemand Wundt développe à cette époque, l'idée d'une forme intermédiaire entre la parole et le geste, le «Klanggeberde» ou «geste primitif du son», qui n'est autre que l'onomatopée tant prisée par les mouvements avant-gardistes. Entre le primitivisme linguistique et la sémiotique du geste, la performance de Sophie Taeuber pourrait donc bien apparaître comme une tentative de distanciation projetant le corps convulsif dans le gouffre dérisoire d'une langue primitive d'avant l'intellection, un entre-deux qui fait chuter le sens avant même sa formalisation. Si Hugo Ball parle de «glose ironique» quand il relate cette performance dans la revue Occultisme (1917), c'est moins pour souligner la puissance subversive du geste (dés)articulé que pour signifier le glissement qu'opère le langage du geste dans l'aporie du non-sens, dans le champ d'un «vouloir-dire» qui se retournerait contre lui-même en refusant de produire autre chose qu'une pure indication à être-là, qu'une unique sanction d'assiduité au théâtre de l'insignifiance du monde. C'est pourquoi la mise en scène de l'économie du sens s'opère d'abord sur la mise en place d'une «économie» du signe(12). L'importance de la «lettre en liberté» dans les performances futuristes nous le confirme. On peut ainsi penser, dans une version préfigurant la pratique du happening public, aux «peinturlurages» du visage que Larionov lance en 1913

dans un manifeste co-signé par Illiazd. Plusieurs futuristes russes se baladent à leur suite dans les rues, le visage recouvert de lettres peintes à même la peau. Du côté transalpin, Marinetti rêve d'une armée en marche constituée de caractères typographiques qui se profileraient sur les collines d'Andrinople, quand Canguillo dans *Café concert* (1918) met en scène un acrobate en forme de lettres qui jongle avec d'autres caractères d'imprimerie. Quatre ans plus tôt, Marinetti établit dans *La Splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique* (11 mars 1914) un lien explicite entre les mots en liberté et l'étude mécanique du mouvement : «Nous avons quelques précurseurs et ce sont les gymnastes, les équilibristes et les clowns qui réalisent dans les développements, les repos et les cadences de leurs musculatures cette perfection étincelante d'engrenages précis et cette splendeur géométrique que nous voulons atteindre en poésie par les mots en liberté». La danse du funambule, celle-là même qui économise le sens au profit d'une pure démonstration d'agilité (l'indice de la performance) a tout lieu de servir de modèle à la profusion des hommes-lettres ou des lettres anthropomorphes orchestrée par le renouveau typographique des avant-gardes. L'Abeceda composé par le tchèque Karel Teige en 1926 illustre parfaitement cette logique où le corps en suspens vient littéralement se greffer sur la morphologie de la lettre. La généalogie de cette création historique de la Typo-Foto est instructive. La danseuse Milca Mayerova danse une performance sur un poème de Vitezlav Nezval à l'occasion d'une soirée donnée par le poète au Théâtre Libre (14 avril 1926). K. Pasma réalise un reportage photographique de cette performance dont les clichés sont ensuite exploités par Karel Teige dans une vingtaine de photomontages reconstituant un abécédaire stylisé. Ce à quoi l'on assiste dépasse le simple procédé d'illustration analogique. En faisant que chaque lettre accomplisse sa propre forme grâce au soutien tectonique de l'écriture du corps en mouvement, il propose dans le montage une véritable translittération du langage corporel en langage alphabétique. C'est alors tout un circuit du signe qui se construit au moyen de plusieurs transcriptions successives. De l'écriture du poème à sa diction, de sa diction à sa transposition chorégraphique, de l'analyse photographique du mouvement corporel à son interprétation alphabétique dans le montage, un véritable circuit sémiotique se boucle pour consacrer l'autonomie du langage. Ou comment le corps en mouvement devient une métaphore littérale de la circularité des signes. C'est définitivement de l'économie qui est en jeu⁽¹³⁾ : une économie de l'échange (la circulation universelle des signes, le flux des transcriptions) mais aussi de l'épargne (l'épure formelle des signes, l'abstraction du symbole) et de la perte (l'insignifiance indicielle du signe, l'inconscience du geste).

Procès d'abstraction, économie du corps mécanique

Si le corps en mouvement trouve dans le corps de la lettre le support d'une possible insignifiance, c'est notamment parce que dans son épure sténographique, il perd tout autant sa conscience que sa consistance. L'automatisme travaille au cœur de l'inconscience où la «beauté mécanique» est livrée à l'arbitraire esthétique de la ligne. L'altération de l'image dans le mouvement (idée formulée rapidement dans les ouvrages d'esthétique et de physiologie de la seconde moitié du siècle dernier), fait peu à peu place à une nouvelle préoccupation, héritée des théories freudiennes qui se diffusent à cette époque : celle d'une altération de la conscience dans les pratiques motrices. La physiologie de l'esprit, qui avait eu à cœur de définir le caractère neuro-moteur de l'activité consciente, s'oriente peu à peu vers l'exploration des liens plus obscurs entre la sphère de l'inconscient et la mécanique. Théodule Ribot, directeur de la

Revue Philosophique, traite de cette question dans un ouvrage paru en 1914 sous le titre explicite : La vie inconsciente et les mouvements. Il analyse à cette occasion ce qu'il appelle «l'inconscient dynamique», celui «qui travaille dans l'ombre des combinaisons incohérentes ou adaptées, des inventions absurdes ou géniales» (p.55). La logique combinatoire que nous avons rencontrée dans les diverses sémantiques du mouvement élaborées par Delsarte ou Polti, est mise ici au service d'un ordre plus aléatoire, celui des forces inconscientes dont l'auteur rappelle qu'elles procèdent par «saut et par bonds». Cet ordre répond plutôt à une logique sérielle qu'à une dynamique inventive et l'exemple des chronophotographies de Marey vient nous le rappeler. Qu'on se reporte notamment aux nombreuses séries réalisées sur le corps d'un militaire en mouvement, pour voir comment l'homme (dé)multiplié est avant tout un clone de lui-même. Cette dépersonnalisation dans les lois mécaniques du mouvement est traitée abondamment dans la rythmique de Dalcroze ou la biomécanique de Schlemmer. Adolphe Appia parle d'un «maximum possible de dépersonnalisation» là où le corps de l'acteur doit «obéir spontanément aux durées les plus étrangères à celle de sa vie intérieure»(14). La libération du corps en mouvement opéré dans la gangue du costume-archétype de Schlemmer, se conjugue elle aussi sous le mode de la standardisation. De l'homme à la «figure humaine»(15), les possibilités d'évolution dans l'espace sont démultipliées pour un corps devenu «organisme technique» où la conscience disparaît au profit de purs automatismes réflexifs permettant à terme la rationalisation du geste, l'optimisation maximale sous contrainte, au prix d'une dépossession, d'une perte de la conscience corporelle.

De l'Homme pressé de Paul Morand à l'Homme standard de Gaston Rageot (1928), de nombreux essais contemporains traitent de cette collusion entre la vitesse accélérée des déplacements et la dépossession des moyens de contrôle sur soi. C'est dans cette vitesse qui selon d'Annunzio permet «d'atteindre l'indifférence» que l'on comprend mieux la tentative duchampienne du Nu descendant l'escalier, où comme le diagnostique plus tard Rageot, la «machine mécanise l'esprit» dans le cinématisme et sa captation graphique. De cette rencontre entre l'inconscient machinique et la méthode graphique, le surréalisme ne manque pas de nous entretenir. Un collage de Max Ernst paru dans son recueil La Femme 100 têtes illustre le potentiel onirique de la mécanique mareysienne. Dans ce collage, Ernst détourne une gravure publiée dans La Nature reproduisant la station physiologique de Marey. La distorsion des échelles perspectives par l'introduction d'un personnage démesuré vient pervertir le jeu rationnel de la mesure mécanique du mouvement. Brouillant les frontières entre la dépense somptuaire de l'inconscient (la démesure) et l'ergonomie comptable de la mécanique (la mesure), Ernst révèle la possibilité de fonder une rationalité économe dans la perte de conscience du corps en mouvement. «Les mouvements automatiques nous économisent le travail même d'attention, qui, dans les mouvements volontaires s'ajoutent à celui des muscles», précisait déjà Paul Souriau(16). Cette loi d'économie, qui irrigue les recherches tayloristes de Demeny, Lagrange ou Gilberth, trouve à cette époque une caution scientifique dans la théorie du «moindre effort». Développée par la psychologie fonctionnelle mais aussi par la mécanique d'Ernst Mach, cette théorie est directement assimilée par les esthétiques du mouvement. Herbert Spencer, dès 1877, construit sur ce principe ergonomique, sa théorie de la «grâce», reprise citation à l'appui par Souriau et Guyau («L'action a d'autant plus de grâce qu'elle s'exécute avec une moindre dépense de force (...) La grâce, dans les formes vivantes, c'est une forme propre à réaliser cette économie»)(17). La «finalité» est le concept épistémologique qui fonde alors l'entreprise de rationalisation du dynamisme. Séailles l'associe au «génie mécanique», Souriau préfère le terme «beauté

mécanique». Dans les deux cas, l'aisance du mouvement est conditionnée à la résolution d'une équation : «l'exacte adaptation du mouvement à la fin poursuivie» (Souriau, op. cit.). Empruntée à Novalis et reprise largement par Schlemmer, l'idée d'un corps en mouvement conçu comme un faisceau de «pensées précipitées dans l'espace» est ici directement exploitée. La projection du corps dans l'espace est saisie principalement comme un projet, une réalisation du Moi. Cette réalisation, nous l'avons vu avec le détournement surréaliste de Max Ernst, n'est pas exempte de glissements dans des logiques contradictoires. D'Ernst Mach à Max Ernst se dévoilent ainsi (en parallèle de la filiation rationaliste du mouvement) ces logiques de «dérapiage» déjà rencontrées dont l'articulation est en fait à trouver directement dans le statut épistémique de l'image. Car des Bilderhypothesen machiennes (dans le principe d'économie, la théorie acquiert un véritable statut d'image ; on pense alors aux schémas de Marey et de Cros) à l'onirisme imagier des collages surréalistes (dans les logiques associatives se découvre l'économie libidinale de l'inconscient ; on pense au stylo de Roussel revisité par Dali), c'est bien le rapport de l'image à l'écriture qui se dévoile comme l'une des procédures clés de la mécanique cérébro-motrice et de son exploitation onirique, imaginaire et imagière. Ce paradoxe d'une écriture du mouvement qui fonderait elle-même les pertes d'inscriptions du corps dynamique trouve ici une possible résolution. Car, dans la collusion de l'image et de l'écriture se joue l'idée même du glissement sémiotique. Il est alors un emblème idéal de ce glissement permanent entre le corps en mouvement, son image fluctuante et son écriture éphémère : celui du patineur dont l'image se reflète dans la glace dans laquelle s'inscrit la trace linéaire du mouvement. On ne s'étonnera pas de voir cette figure devenir l'exemple-type des traités d'esthétique du mouvement de Spencer ou Souriau(18).

C'est bien dans l'éphémère cristallin du signe inscrit dans la glace que se présente le plus métaphoriquement cette perte d'inscription du corps en mouvement au lieu même de son écriture.

Pascal Rousseau

Notes

(1) «Théâtre et abstraction», p. 71.

(2) «Notre système nerveux est évidemment disposé en vue de la construction d'appareils moteurs, reliés, par l'intermédiaire des centres, à des excitations sensibles, et la discontinuité des éléments nerveux, la multiplicité de leurs arborisations terminales capables sans doute de se rapprocher diversement, rendent illimité le nombre des connexions possibles entre les impressions et les mouvements correspondants».

Henri Bergson, «Matière et mémoire», PUF, 1968, p. 102.

(3) Cet aphorisme est tiré de l'ouvrage de Charles Féré, «Sensation et mouvement, Études expérimentales de psycho-mécanique» paru aux éditions Félix Alcan en 1900. Charles Féré fut le collaborateur d'Albert Londe dans les laboratoires de la Salpêtrière, où il appliqua notamment la méthode graphique à l'étude des effets dynamogènes du corps en mouvement. Cet auteur nous permet mieux qu'un autre de saisir l'articulation établie ici entre l'écriture directe du mouvement dans l'espace (méthode graphique/mémoire tracée) et l'intégration immédiate du mouvement à la conscience (physiologie

cérébrale/mémoire incorporée).

(4) L'idée d'une mémoire résiduelle du mouvement venant s'inscrire comme une loi dans le corps mécanique, est développée dans l'importante «Physio-logie de l'esprit», d'Henry Maudsley, publiée en français dès 1879. Dans son chapitre sur le mouvement, Maudsley montre comment «les mouvements (...) laissent comme les idées, leurs résidus respectifs, qui répétés plusieurs fois, s'organisent ou s'incarnent si bien dans sa structure, que les mouvements correspondants peuvent avoir lieu automatiquement». Wundt, dans ses «Éléments de psychologie physiologique» (traduits en français en 1886) traite lui aussi de ces «mouvements réflexes ou automatiques» que Maudsley préfère appeler les «mouvements abstraits» (id. p. 433).

(5) «Théâtre et abstraction», textes réunis par Éric Michaud, L'Âge d'Homme, 1974, p. 96.

(6) C'est à cette même époque que Wertheimer dans ses «Recherches sur la théorie de la forme» (1922) développe la théorie de la «Gute Gestalt» (la «bonne forme») dont le but est d'atteindre l'équilibre par un maximum de simplicité, de régularité et de symétrie formelles.

(7) « Grammatik der Tanzkunst», Leipzig, 1887.

(8) É. Jaques-Dalcroze, «Le rythme, la musique et l'éducation», Lausanne, 1920, p. 127.

(9) Elle apparaît dès 1813 dans la «terpsi-coro-graphie» de Jean-Étienne Despreaux qui recourt à une gamme de symboles accompagnés de lettres pour noter les pas de danse. Cette pratique reprend à l'iconographie des traités de mécanique humaine l'utilisation de la lettre pour topographier les nœuds articulatoires du mouvement.

(10) «Le Journal», 20 décembre 1913.

(11) Jacques Derrida, « De la Grammatologie», 1992, p. 425.

(

12) Dès 1901, Husserl dans ses cours de Göttingen met en place une réflexion sur la nature du signe. Il distingue alors un double régime du signe : le signe-expression (Ausdruck) pourvu d'une véritable signification (Sinn) qu'il oppose au signe-indice (Anzeichen) dépourvu de «vouloir-dire» (Bedeutung). Selon Husserl, l'indice est un signe qui n'exprime rien par nature, un signe «bedeutungslos». Cette distinction que Derrida analyse dans «La voix et le phénomène» (PUF, 1972) nous permet d'éclairer ce glissement qui, du «vouloir-dire» des danses idéistes de Valentine de Saint-Point à l'attraction «indicielle» des danses de Sophie Taeuber, marque le procès de sabotage du sens par les avant-gardes nées de la première guerre mondiale.

(13) «L'alphabet est commerçant, c'est le langage de l'économie», Jacques Derrida, op. cit., p. 424.

(14) Appia, «La musique et la mise en scène» in «Œuvres complètes», vol. II, p. 73.

(15) «Mensch und Kunstfigur», Bauhausbuch, 4, 1925.

(16) Paul Souriau, «Esthétique du mouvement», 1889, p. 85.

(17) «Essai de morale, de science et d'esthétique», p. 284.

(18) Spencer consacre une partie de son chapitre sur la «grâce» à la figure du patineur : «cette liaison entre la grâce et l'économie de la force sera saisie très vivement par les patineurs» (op. cité, p. 288). Souriau consacre quant à lui une partie de son troisième chapitre à la dynamique spécifique du «patinage», sport dans lequel il reconnaît «un des exercices les plus gracieux que l'homme ait imaginés» (op. cité, p.105).