

Maïte Álvarez —

Il est 5h54, l'aube émerge du néant.  
Des corps gravitent dans un espace et un temps élastiques.  
Ils cohabitent pour former un paysage cosmologique fictif.  
Des micro-mondes, des corps-astres, autonomes,  
sont contenus dans d'autres mondes, plus vastes, collectifs,  
s'emboîtant infiniment en hyper-mondes. Un cosmos.

La chorégraphie opère en médiateur d'entre-les-mondes.  
Elle fait passer d'un langage à l'autre, d'un milieu à l'autre,  
d'une réalité à l'autre. Elle fait se rencontrer les corps,  
s'entrechoquer les présences. Le corps humain, médium  
chorégraphique, interagit avec les corps non-humains pour  
transformer, transposer une substance-écriture, en son,  
en danse, en souffle, en présence, en voix, en lumière.  
Le corps non-humain, outil, instrument, objet, agit  
en médiateur, en traducteur, entre invisible et visible, entre  
mutation et permanence, entre immatériel et matériel.

{ Atlas de Nuit }



Chorégrapheur c'est sculpter l'atmosphère ; écrire l'espace  
entre les corps comme une matière, creuser l'air de nos  
présences, de nos mouvements, de nos densités variables.

Un paysage se trace selon les milieux qu'il traverse.  
Il culmine bientôt au zénith. Le danseur transcrit  
les variations de ses gestes comme le sismographe capte  
les vibrations des plaques tectoniques. Il laisse ressurgir  
les mémoires de géographies multiples.  
Remonter dans l'histoire et la géographie du corps  
donc, pour recréer un espace fictif.

La chorégraphie, comme l'art de tracer les chœurs,  
de relier des mondes, ouvre ici des espaces imaginaires  
et sensibles. Car l'image agit comme un fossile. Elle est  
un sédiment qui contient et cumule les mémoires du temps  
densifié dans sa matière.

CET OUVRAGE RASSEMBLE UN CORPUS DE TEXTES À ENTRÉES MULTIPLES.  
VOUS ÊTES INVITÉ.E.S À PROCÉDER À UNE LECTURE DE NUIT,  
EN OUVRANT CHAQUE SOIR UNE PAGE DE CE LIVRE AU HASARD.

Aller à l'intervalle des mondes, chercher sans cesse à remonter plus loin, plus avant, à réveiller les formes archaïques. Les corps ravivent les traces en ouvrant à un temps suspendu, comme le fragment de terre permet à l'archéologue de reconstruire l'ensemble du biotope qui nous a préexisté. Je fends à mon tour la terre de mon propre corps-mémoire, où sont enfouies des traces primitives qui ne m'appartiennent plus, mais qui pourtant m'habitent. Je remonte dans la géographie de mes propres racines et au-delà, pour laisser ressurgir les figures archétypales. Je fouille dans la géographie de mon propre corps pour toucher le premier souffle qui me met en mouvement.

Chorégrapheur, c'est aussi écrire le temps avec la lumière. Laisser les heures du jour traduire en nous des éclats de présences. Il est 19h30, c'est la tombée de la nuit. Le crépuscule annonce le réveil des oiseaux. Des dizaines d'espèces cohabitent dans des zones hybrides.

Aux origines du langage, aux origines de la musique, il y a les chants d'oiseaux. Un protolangage qui nous situe dans un temps qui préexiste à l'être humain. Un temps qui annonce en permanence : comme le crépuscule annonce la nuit, le souffle annonce la voix, le mot annonce le texte, la partition annonce la danse, le tracé annonce le dessin, le chant des oiseaux annonce la musique. Une zone hybride donc, un entre-espace, un entre-temps, un entre-corps. Chorégrapheur, c'est composer la circulation de cette substance médiatrice. Sans cesse créer des relations circulaires, elliptiques, entre nous.

La rotation de la Terre fait disparaître avec elle le Soleil. L'horizon laisse place à des lectures de nuit ; hors-champs méditatifs ouvrant à des visions en songes ou à l'état de veille. Alors la nuit agit sur nous en médiatrice pour façonner la création du jour suivant.



# ATLAS DE NUIT

Souffler des mondes dans la choré()graphie

Maïte Álvarez



ACADÉMIE ROYALE DES BEAUX-ARTS  
DE BRUXELLES — ÉCOLE SUPÉRIEURE DES ARTS  
— INSTITUT SUPÉRIEUR DES ARTS ET DES CHORÉGRAPHIES

MÉMOIRE DE RECHERCHE ÉCRIT ET SOUTENU EN AOUT 2018,  
DANS LE CADRE D'UN MASTER EN ARTS PLASTIQUES ET PERFORMATIFS,  
RÉÉDITÉ EN 2020 À L'OCCASION DE L'EXPOSITION «ATLAS DE NUIT»  
PRÉSENTÉE AU FRAC PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR.



SOMMAIRE

GRAND BONG	P. 13 - 24
INTENTIONS CRÉPUSCULAIRES	P. 25 - 26
LA NUIT ÉMERGENTE	P. 27 - 31
CHORÉGRAPHIE	P. 33 - 39
ÉTYMOLOGIES	P. 41 - 43
LE MONDE DE LA PENSÉE	P. 47 - 53
LE CORPS DE L'INTERVALLE	P. 54 - 58
() J'EN RÊVE LA NUIT	P. 57 - 61
LANGAGE	P. 62 - 65
TRADUIRE	P. 66 - 69
SCHÉMAS DES MONDES	P. 71 - 93
DANSE-SEMENCE	P. 97 - 99
() ENTRE LES IMAGES, LA DANSE	P. 101 - 103
NON-CORPS	P. 105 - 110
() AGIR PAR EXPLOSION	P. 107 - 109
LAÏLA	P. 112
LE CORPS COLLECTIF	P. 113
IL Y A LA NUIT	P. 119
LE HUITIÈME CLIMAT	P. 120 - 121
INTERVALLE	P. 122 - 124
() LE PAYSAGE BASCULÉ	P. 127
L'INTERVALLE DU MAQÂM	P. 129 - 131
ÉCRIRE AVEC LA KHÔRA	P. 133- 136
[ ]	P. 137 - 138
LIRE	P. 144
NOTES	P. 145 - 148
BIBLIOGRAPHIE	P.149-151



GRAND BONG  
INTENTIONS CRÉPUSCULAIRES  
LA NUIT ÉMERGENTE  
CHORÉGRAPHIE  
ÉTYMOLOGIES



Aux origines étaient la Danse et l'Écriture.

Danse et Écriture primitivement étaient séparées.  
Elles étaient comme deux entités, deux points indépendants,  
deux planètes que je faisais se rejoindre à travers  
une réflexion double : quelle est l'écriture de la danse  
/quelle est la danse de l'écriture ?

À l'origine était Korê, le néant-substance qui a engendré  
le monde-double, Sôma et Sîma, le Corps et le Signe.  
(            parfois appelés *danse* et *graphie*).

Dans les Terres australes de la Nuit.  
Dans l'hémisphère Nord où il fait nuit à midi, le monde  
tient dans le clignement de l'œil du Grand Oiseau Sîmorgh.

C'est le temps des estelles, celui où on lit la *khôra*  
dans les traînées laissées par les trajectoires des corps-astres.

La nuit noire enveloppante est éternelle dans ce monde  
d'avant la création.

Il s'agissait d'une relation «ping-pong»,  
une relation big-bang!

C'est le grand BONG.



Du Signe, jaillit la Sîmorgh ; trentre signes-oiseaux ;  
Et avant l'oiseau est apparu le ciel.

De la collision de la Danse et de l'Écriture  
est née la chorégraphie. Un monde en fusion.  
En expansion. Émergeant d'une explosion.

Sî morph = 30 oiseaux  
Sîma = le signe

(sî = *trente* en moyen persan)

S'éloigner.

Les oiseaux comme des signes, des météores  
- comme l'annonce Tim Ingold - ;  
les présages qui étaient lus dans le ciel.

Le son primordial naît du souffle de l'Oiseau  
Et des chants archaïques naissent les langues du monde  
et se spécifient dans des régions hybrides  
du monde-substance de Korê.

Trente signes sont dits (la parole).

D'une relation binaire,  
est apparue une troisième dimension; le Son.

Cette ouverture permettait une certaine déterritorialisation,  
un déplacement ou un dépaysement, un écart pour prendre  
du recul et voir plus clair. Alors un nouveau monde est apparu,  
en relation avec les deux autres; la musique.

De ce triangle chorégraphique  
sont nés des milliers de mondes en suspension.

S'éloigner encore.  
Regarder de plus haut.  
Voler des années-lumière.

Lorsque Sôma rencontre Stella,  
le corps-pierre (inerte) devient astre-étoile (mouvant).

De leur union naît le Climat, voyage du temps par l'espace,  
qui grandit en franchissant les sept vallées de l'*ethos*; la Quête,  
l'Amour, la Connaissance, la Liberté Solitaire, l'Unité, la Perplexité  
et l'Épuisement, desquelles il laissera l'estelle-empreinte géographique  
de sa substance: Toundra, Taïga, *Tempere*, Tropiques, Savane,  
Steppe et Désert.

Et de Korê, est né le mouvement primaire.  
Et du Regard est apparu la Mer.

(        *Sea*                                *See*                                )

Du mouvement qui a rencontré le signe et le corps sont nés  
la Mer et la Terre et le Son et la Danse et le Mot et le Soleil  
et tous les astres.

D'autres espaces s'offraient tout à coup à moi  
comme une infinité de mondes. Sur la trajectoire de la Danse,  
du Son et de l'Écriture, des mondes emboîtés dans des mondes  
gravitaient comme des satellites. Une constellation d'astres  
en relation,

et « entre », la nuit.

La Nuit entre.

Dans la géographie du Corps,  
la Nuit s'écrit dans l'hémisphère nord.

Nord — Boréal  
Noir — Froid  
Corps — Taïga

Le souffle était égal au Vent.

Et quand les yeux du monde s'ouvraient, naissaient les paysages  
les plus improbables. Et la lumière rencontrait le vent  
et les aurores étaient boréales.

Les vents solaires traversaient les bouches pour devenir  
les mots soufflés du Zât (*si bémol*) ; note noire lumière ;  
celle qui contient l'essence, la substance et la nature  
de tous les éléments du monde.

Puis sont entrés en collision le La et le Noir.  
Et le A et le ●

LA note gamma  $\Gamma$  primaire - les lèvres tâchées de Noir -  
Divulgue dès lors par elle toutes les couleurs du monde.

Il est apparu que la Danse et l'Écriture alors importaient moins que la relation qu'elles entretiennent l'une avec l'autre. Une relation de nature complexe, obscure, infinie, plastique, élastique, horizontale. Une Nuit. Une relation étendue, qui met à distance, qui écarte pour mieux entrer dans l'espace médian, pour mieux saisir la nature de l'espace «entre». Un intervalle.



Faisons un bond. Bien avant encore,  
dans la profondeur du néant il n'y a rien.  
Ou peut-être ce rien comme une substance - espace et temps -  
infinie, invisible. De cette substance en mouvement, a émergé  
la matière. Du mouvement est né la Danse et l'Écriture.  
Traversés par des milliards et des milliards de lignes,  
ils sont devenus Corps.

C'était un vendredi,

*Les nuages se laissaient perforer par la lune saillante  
Il y avait plusieurs profondeurs de nuit  
Mes yeux devenaient fous de lune*

Ici Mercure indique 19° Celsius au-dessus de zéro.  
Le soleil est à son zénith.

[cf. schémas des mondes]

Remonter aux origines de la chorégraphie pour y voir une forme de cosmogonie du monde.

Mettre à distance la *choré* de la *graphie*, pour comprendre ce qui les met en tension. Pour saisir la nature de l'espace entre. Cet espace n'est pas un fossé, mais un écart actif, un espace-substance, comme l'espace entre les corps qui dansent. Comme l'espace de la pensée, comme l'espace négatif entre et derrière ce texte. Comme l'espace au-delà de ce livre. Comme l'espace qui me lie, moi qui suis en train d'écrire, à vous qui êtes en train de me lire. Comme l'espace de la nuit qui précède au jour et lui succède en même-temps. Comme la nuit qui existe derrière le jour, simultanément, de l'autre côté de l'hémisphère. Comme la nuit entre les astres, cette matière noire. Ce n'est pas un trou qui aspire, c'est un intervalle qui émerge, porte, contient, accouche la matière. Comme la mer porte le corps qui nage. L'espace entre danse et écriture est atmosphérique, il est plein d'invisible, de potentialité permanente, il est infini et élastique. Cet espace chorégraphique d'entre les choses, entre corps et corps, entre corps humain et corps non-humain, entre corps sonore et corps-objet, entre corps-lumière et corps-texte. Cet espace est une matrice qui écrit les nuits du monde.

Je choisis plus largement de parler de l'espace entre réalité et représentation, entre pensée et langage. Réfléchir à ces différents concepts mais également à la nature de ce qui opère entre ces concepts. Qu'est-ce que représenter, qu'est-ce que traduire ?

Au moyen d'une écriture synesthésique, je cherche à approcher toutes les natures qui peuvent nourrir cet espace abstrait de l'entre ; espace vide, invisible, de passage, elliptique, espace noir ou « zone blanche », espace de réserve, espace de la contreforme, hors champ...

Je l'imagine comme une nuit ; un intervalle entre danse et écriture qui seraient comme deux jours. Il m'apparaît qu'il y a une multitude de couleur entre, autour et au-delà. J'imagine chacune de ces couleurs comme un objet d'étude en soi et le vide apparent qui les sépare, comme un mouvement qui chemine entre. Je m'aperçois que le mouvement n'est pas qu'une propriété de la danse à laquelle l'écriture se soumet, mais que bien au contraire le mouvement réside dans l'intervalle qui les sépare. Le mouvement c'est « dire », c'est « traduire », c'est « imaginer », c'est « tracer » pour passer d'un état à l'autre.

Chorégrapheur – littéralement écrire le *chœur* – comme une écriture de l'intervalle, c'est-à-dire une écriture de nuit. J'invite à une lecture de la chorégraphie, embrassée par la métaphore de la nuit, comme une cosmologie imaginaire. Une recherche personnelle et sensible de la chorégraphie, qui se situerait entre science et poésie, entre théorie et pratique entre savoir théorique et connaissance intuitive.

Il y a «entre deux», la nuit.

Il y a entre deux jours, un intervalle. L'intervalle d'une nuit.

Des nuits	Des fictions
Des ombres	Des magies
Des obscurités	Des espaces à inventer

Pour un atlas de nuit.

La nuit comme l'autre monde, celui du rêve.

Le jour à l'envers. Le revers du jour.

En quelque sorte le moule, le porte-empreinte du jour.

La nuit prépare au jour.

La nuit répare, repose, organise.

Elle succède au jour autant qu'elle le précède.

Elle porte le paradoxe du temps, à la fois avant et après,  
anachronique.

La nuit, monde oblique.

Autre espace, entre espace, autre temps, entre-temps.

Intervalle sans temps. Ellipse.

Espaces multiples.

La nuit est latence.

Des choses s'effacent, d'autres ressurgissent, la nuit.

L'inconscient

La fiction

Monde de pensées,

Mythologies.

Oiseau de nuit.

La nuit, écart abstrait,  
Laps de temps, espaces inconnus, insondés.

Nébuleux.

La nuit, espace inconnu, changeant, impalpable.  
Substance.

Espace de l'intuition. Relatif.

Espace de l'impossible.

La contreforme.

Qui présente, mais en retrait. Elle est au tournant,  
Contournant, entourant, elle enveloppe, prépare, germine.

~

{Il y avait, dans les contrées d'Hispanie, entre le Maroc et l'Espagne,  
 Au large de l'océan Atlantique et des terres d'extrême occident,  
 Îles des Hespérides, mère de la nuit, du soleil couchant.  
 Elle vivait là Nyx, déesse primaire du monde, épouse d'Atlas.  
 D'elle naquit le Jour et Éther, lumière céleste. }

\*

Je suis une nuit.  
 J'existe en retrait des choses.  
 Je donne naissance dans l'abandon.  
 Nuit ronde, en gestation.

Nuit-mère [nuit-mer]  
 La nuit cherche sa lumière  
 Mes ombres, mes obscurités révélées

L'étrange, difforme, bizarrerie,  
 Espace informe de tous les possibles.

La nuit, origine de toute chose.  
 Déesse d'avant le monde,  
 D'elle naquit Héméra,  
 Le jour

Temps du rêve, temps des origines  
 Danse de nuit.

La nuit est *khôra*, en substance, chorégraphie

J'écris des nuits,  
 Projette des nuits intérieures,  
 Des mondes de pensées.  
 Une pensée de nuit, une pensée de l'écart, de l'entre, de l'au-delà.  
 Une pensée diagonale, transversale, oblique.

Horizon de nuit  
 Solitudes  
 Constellations.

Le vide entre.

La nuit se fait « signe » pour indiquer l'« idée de ».  
 Temps méditatif à travers le texte, espace  
 qui voile et dévoile en même temps.

«Lumière noire», Zât, *esencia* ; la divinité avant qu'elle se manifeste.

Livre de nuit.  
 Cantique.

Poème chanté  
 Poème-parfum

Huitième nuit.  
 Intermonde, monde imaginal  
 Entre le monde de l'intelligible et celui de l'expérience sensible ;  
 Crépuscule — ni nuit, ni jour —  
 dans l'entre, de l'entre «jour-nuit», au-delà.  
 Puissance médiatrice imaginative. Univers médian.

~  
 [ *La première manifestation de Sîmorgh/  
 Advient, chose étonnante, en Chine et dans la nuit.* ]

La danse est Sîmorgh

Des danses de nuit  
Des lectures de nuit

Le cycle. La boucle.  
La lune, les astres.

Le passage entre.  
Lumières de transition.  
Pistes chantées, itinéraires, tracer l'intervalle par le chant.

Chants de nuit  
Langage(s) de nuit  
Zones de nuit

\*

«La déesse oubliée de la Nuit, Nyx,  
est l'une des déesses primordiales  
qui ont émergé dès l'aube de la création.  
En néerlandais Nyx sonne comme *niks*, rien!  
La déesse de Rien au début de la création.  
Elle était représentée comme une très belle  
femme de noir vêtue, entourée de brume  
et souvent en compagnie de certains de ses  
nombreux enfants. Nyx vit dans une caverne,  
au-delà de l'océan, dans laquelle elle profère  
des oracles. Les ténèbres éternelles dans  
lesquelles vit Nyx ne sont transpercées que  
par la lumière de toutes sortes d'incroyables  
créatures bioluminescentes. La raison pour  
laquelle tant d'espèces abyssales émettent  
de la lumière n'est pas de pouvoir voir, mais  
pour des raisons d'attraction, de défense,  
de camouflage, de communication, de mise  
en garde contre un danger, etc.»<sup>1</sup>



'Dancing point can be an entrance to understand the world?'  
 'There is NO causality between dance and choreography'  
 'choreography is a principle for organization.'  
 'it organizes time of the space, it structures time cross space'  
 'it can be a score, a film, a drawing, a diagram'  
 'choreography is a set of tools to make dance'  
 'to think the choreography as a technology'  
 'choreography as expanding approach'  
 'structure the movement, to order the movement',  
 'organize the movement.'  
 'but it needs an object to express itself'  
 'choreography is always organized as language'  
 'in an other part: what is dance? it is not choreography,?  
 – dance is a strategy which need a structure,  
 while choreography is a structure which need a strategy'  
 'dance is form and not structure, it is pure non organized,  
 pure matter'  
 'dance as his initial moment is pure expression'  
 'choreography is always the dance as a language'  
 'to use choreography to go out of choreography'  
 'a kind of homeopathic method'  
 'how the NEW has potentiality here'  
 'choreography as a knowledge, dance is not  
 dance is pure and simple object. As an ontological status,  
 dance is substance. it is a being in itself,  
 it exists independently of us', 'it comes up against me'  
 'you dance in company, not with her'  
 'to care the dance to not make it mine'  
 'dance is like an eye, it is independent from me.'  
 'Choreography is always higher as technology both dance and choir  
 in the greek term, *choros* means times, it points towards chorus before  
 the dance part and the dance but more as its movement  
 over the stage and not together as in the times were some  
 kind of organisation - choir here means strictly ordered.'  
 'Choreography could be considered a concept  
 in the Deleuzian sense of the word, as a machine  
 for the production of the possibility of indetermination.'



Peut-être avant. Ailleurs. Faisons un bond dans un autre espace-temps. La « chorégraphie », terme créé en 1700 par Raoul Auger Feuillet, désigne « l'art de décrire la danse » et est admise communément comme l'« écriture de la danse ». Je préfère ici préciser qu'il s'agirait pour moi davantage d'une « écriture *avec* la danse » ; c'est-à-dire, non pas une écriture qui agit sur la danse en tant qu'objet ou corps séparé mais comme un système qui accompagne une sorte de mouvement, de fluide autonome « la danse », une écriture qui cohabite *avec* la danse. Tout comme le photographe écrit *avec* la lumière, le chorégraphe écrit *avec* la danse.

Tim Ingold<sup>2</sup> dit que « l'anthropologie consiste à étudier *avec* et apprendre *de*; elle ouvre un processus de vie qui engage une transformation du processus lui-même ». De la même manière, la chorégraphie consisterait à écrire *avec* [la danse] et lire *d'*[elle] ; elle ouvre un processus de vie qui engage une transformation du processus lui-même. Tout comme « l'anthropologue est [...] celui qui étudie *avec* celles et ceux qui forment l'objet de son étude »<sup>3</sup>, le chorégraphe est donc celui qui écrit *avec* celles et ceux [corps, son, danse] qui forment l'objet de son écriture. Il cohabite avec la danse, la contient, la guide, la transcrit mais ne la crée pas. Car la danse est déjà là.



Je dirais même que c'est la danse qui agit sur l'écriture et non l'inverse. C'est la danse qui traverse la matière, comme pour *écrire par elle, sur elle*.

L'écriture danse aussi, comme le calligraphe danse les micro-paysages qu'il fait contenir dans l'espace de la page. Car écrire c'est d'abord, à l'origine un mouvement. Nous pourrions même dire que l'écriture est une forme de danse primitive, émergente. En cela, la danse n'est pas un monde séparé de celui de l'écriture, mais bien l'une de ses qualités. Le danser est intrinsèque à l'écrire.

En termes graphiques nous pourrions dessiner cette idée comme  
 (ici) et non comme (ici) —  
 et  
 et traversent  
 [schéma]

La danse en tant que «living non-body»<sup>5</sup> écrit sur les milieux qu'elle traverse ; elle devient corps-sonore, le corps-dansant, corps-signé, en adoptant les propriétés physiques de la matière. Elle s'imprime en eux. Elle est atmosphérique, enveloppante, fluide, énergie, substance. En cela elle se rapproche davantage de la notion de *choré* en tant que *khôra*<sup>6</sup>. Elle est une sorte de nuit rendue visible par la lumière de la matière corps.

La danse dépasse ainsi la notion de corps ; elle n'est pas une qualité exclusive au corps, elle est plutôt fluide, substance, espace-temps. L'écriture dépasse la notion de signe ; elle est à l'origine un mouvement, mais aussi un système de représentation et d'archivage, un langage, une structure, une organisation.



Mais la chorégraphie est-elle seulement «écrire avec la danse» ou «la danse qui écrit» ? La «choré» est-elle seulement la «danse» et la «graphie» seulement l'«écriture» ?

Selon le chorégraphe Mårten Spångberg, la chorégraphie serait pure structuration du temps dans l'espace, s'exprimant à travers une matière. Et la danse ne serait qu'une des infinies expressions possibles de cette matière.

La chorégraphie pourrait alors être pensée en tant que technologie, science ou concept. Elle serait une sorte de matrice à travers laquelle envisager le monde.

Le hasard rapproche phonétiquement la «choré» (*khoreía*) du «chorôs» (*khôra*). Le premier désignerait plutôt la danse, le chœur, en tant qu'organisation collective alors que le deuxième renvoie plutôt à l'idée d'un territoire vide, ou d'une substance. Pour moi, la chorégraphie tient autant de l'un que de l'autre. Elle tient à l'écriture des corps, des espaces et de leurs interrelations.



«Je ferme les yeux et je suis invisible»<sup>7</sup>





[

LA CHORÉ =

le corps, le sōma + le sēma

la khoreía = danse en cercle, ronde, en chœur

la khôra = espace, substance, vide,  
territoire, matrice.

]

LA CHORÉ comme «corps»  
sōma, du grec σῶμα

: Corps. Objet plein, (in)animé.  
Masse, ensemble.  
Astre. Positif.

Le corps comme «signe»  
sēma, du grec σῆμα

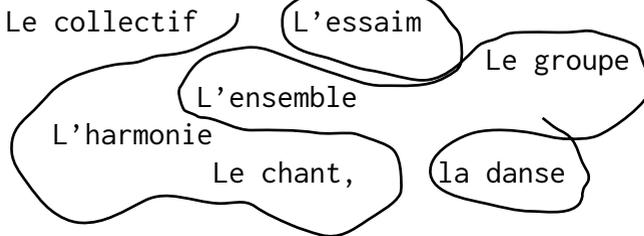
: marque, indice, signe, signal.  
« simā » en arabe = marque, trace.  
(«estela» en espagnol = la traînée, la trace.)  
Augure. Présage. Prodige. Signe céleste,  
constellation, astre.  
Caractère écrit ou gravé. Empreinte. Forme.  
Dérivé de θαῦμα : «objet merveilleux»,  
ce qu'on admire.

Il renvoie aussi au langage,  
à la représentation, au symbole.

La CHORÉ comme «khoreía»  
 du grec ancien χορεία



: chœur, danse en cercle, ronde  
 : ensemble, groupe, harmonie  
 : système d'organisation collectif



le «chœur»<sup>9</sup>

- Terme de l'antiquité grecque ; ensemble de gens qui dansent ou marchent en cadence.
- Dans la tragédie ou la comédie grecque, réunion de gens qui marchaient ou dansaient ensemble en chantant ou déclamant des vers lyriques ; sorte de personnage collectif et chantant.
- Par extension de l'antique, les membres d'un corps de ballet qui dansent ensemble.
- Par extension, réunion de personnes qui chantent soit au cours de la pièce, soit dans les intervalles.
- Terme de musique. Composition de musique à plusieurs parties et exécutées par plusieurs voix pour chaque partie.



la «khoreía»

- Chez les grecs anciens = ronde, danse en rond, danse en chœur.

- Chœur dansant de la tragédie grecque.
- Terpsichore, celle qui « aime (terpsis) la danse (khoreía) » est la Muse qui préside à la danse (Phèdre, Platon).
- Voir les pratiques chorales comme éducation à l'harmonie chez Platon.
- La khoreía c'est danser et chanter ensemble.

La CHORÉ comme « khôra »  
du grec ancien χώρα



la khôra comme espace  
la khôra en tant que terre.  
Terre.

- : espace de réalisation (Platon)
- : substance (Aristote)
- : matrice de réalisation des idées par le créateur, ouverture potentielle à l'action.
- : « lieu « porte-empreinte » des anciens Grecs » (Georges Didi-Huberman)



Le « chôros »

- : « espace », territoire, étendue, lieu, contrée.
  - : Friche, terrain vague.
  - : la khôra est une propriété du sensible, entre le être et le non-être. Elle n'est pas quelque chose, mais la condition de possibilité de toute chose. La khôra est comme un territoire à aménager (dans la cité) ou comme la matrice de réalisation des idées par le démiurge (créateur) dans le cosmos. (Platon, le « Timée »)
  - : Tamis, matrice, prisme.
- × Le père = modèle (idée, intellect, représentation)  
× La mère = khôra (réceptacle), support qui reçoit les empreintes des formes intelligibles.

Le corps comme lieu  
d'apparition du signe,  
sôma et sêma,  
matière

LE MONDE DE LA PENSÉE  
LE CORPS DE L'INTERVALLE  
( ) J'EN RÊVE LA NUIT  
LANGAGE  
TRADUIRE  
SCHÉMAS DES MONDES



Comme le paysage qui m'entoure, les pensées m'entourent et me dépassent. Parfois je les saisie. Comme l'atmosphère, je les inspire, je les expire. Elles me transforment, je les transforme. Elles me touchent, je les empreinte.

Dans le processus cognitif de la pensée, le langage joue le rôle d'organisateur, il étiquette, clarifie et ancre la pensée. C'est un peu comme s'il agissait en entonnoir. Il met à plat – en ligne – le mouvement de la pensée à travers la parole, l'écriture, les images...



## La représentation :

En général, «la représentation désigne toute réalité (objet, signe, image) qui entretient une relation de correspondance avec une autre réalité et se substitue à elle.». Au sens de la philosophie et des sciences humaines, «[...] le mot «représentation» [est employé] pour qualifier les idées, les images et les perceptions produites par les humains.»<sup>10</sup> Pour Nelson Goodman, représenter c'est tisser un réseau - mental et symbolique - complexe autour d'une réalité.

À échelles perceptives différentes et en permanence, nous représentons le monde, nous nous représentons, et le monde se représente lui-même, sans nous :

Niveau 1 le signal → perception de la réalité (l'univers mental des animaux) = Théorie de l'«Umwelt» : «Chaque animal vit [...] dans un monde qui lui est propre»<sup>11</sup>; «une abeille qui partage le même environnement qu'une chauve-souris, ne vivra pour autant pas dans le même monde sensoriel. L'abeille étant sensible à la lumière polarisée et la chauve-souris aux ondes issues de l'écholocation (choses leur étant réciproquement inaccessibles) auront une perception différente de leur univers au travers du prisme de leurs sens propres.»<sup>12</sup>

Niveau 2 les pré-représentations → niveau réflexe et fonctionnel. C'est une «projection de schémas d'actions «réflexes», d'actions motrices mémorisées à court terme pour répondre à un besoin ou un but immédiat».

Niveau 3 les catégories → «concepts»<sup>13</sup>. Pour représenter, l'animal classe, étiquette le monde qui l'entoure en catégories qui lui permettent de distinguer les choses des autres. Il crée une sorte de «modèle mental» d'une chose. «À chaque représentation est associé un ensemble de connaissances».

Niveau 4 les métareprésentations → les idées<sup>14</sup>. «C'est la capacité d'observer [ses] propres représentations

mentales, de les associer et de les manipuler mentalement. Autrement dit, [...] la capacité «de lire dans [ses] pensées». «De plus, le mot représentation renvoie toujours à une relation entre une réalité interne (une image, un mot, un signe) et un objet extérieur. Le mot représenter suppose une adéquation étroite entre l'objet et son représentant. Or, le propre des représentations mentales de niveau 4 est de rompre les ponts avec les références extérieures. Le monde des représentations mentales est le monde d'images recréées, inventées».

«Il existe [...] un [...] mot plus simple qui correspond parfaitement aux [...] métareprésentations. C'est le mot «idée»». «Une idée est une représentation mentale d'un objet, d'une personne ou d'une situation présente à l'esprit indépendamment de la présence de l'objet, ou de la personne représentée»<sup>15</sup>.

### Images mentales et langage symbolique

«L'idée peut être une image mentale (distincte de l'image perçue par les yeux), un mot (distinct du simple signal), un concept abstrait (distinct des catégories perceptives), une «illumination» (distincte de la résolution pratique d'un problème).»<sup>16</sup> «Le pouvoir des idées est immense. Elles font entrer les humains dans une nouvelle dimension. Elles créent un univers mental intérieur parallèle du monde qui les entoure. Elles leur donne la possibilité d'inventer, d'imaginer, de se projeter dans le passé ou dans l'avenir».

[cf. schémas des mondes]

Niveau zéro

thème de l' «archifossile» :

-> les objets se perçoivent entre eux.

Dans les *Langages de l'Art*, Nelson Goodman explique que la représentation ne peut être abstraite de subjectivité humaine. Elle passe toujours par le prisme de sa propre sensibilité, de ses connaissances, culture, langue, facultés physiques etc. Pour lui, la représentation n'est rien d'autre qu'un système symbolique à travers lequel nous catégorisons et étiquetons le monde qui nous entoure, à travers lequel nous créons notre réalité.

Or, Tristan Garcia nous rappelle que «le réel n'a pas besoin de nous»<sup>17</sup>. La réalité n'existe pas seulement par le prisme de la représentation humaine, mais elle se percevrait elle-même, abstraction faite de nous, êtres humains. Parmi les quatre niveaux de représentations évoqués plus haut, il existerait donc un «niveau zéro» de représentation qui se situerait avant et hors de la perception humaine. Ce sont les objets ou l'environnement capable de se percevoir eux-mêmes :

5'36" : Pour Graham Harman<sup>18</sup>, il faut que l'homme – la subjectivité humaine – entretienne un rapport avec les objets. Et ce rapport n'est pas différent du rapport que les objets entretiennent entre eux. Quand je me rapporte à la table qui est là devant moi, pour Harman, il n'y a pas de différence dans la relation entre moi en tant que sujet et la table en tant qu'objet et, la relation entre cette table et ce verre d'eau. Harman défend le fait que les objets se perçoivent en quelque manière entre eux. C'est-à-dire que le verre perçoit en quelque manière la table. Il ne la perçoit pas à la manière d'une subjectivité vivante, il ne la perçoit pas au sens où il n'a pas de système nerveux central, mais s'il entre en relation comme il est en relation avec la table,

« Dans une conversation avec Georges Charbonnier, le peintre André Marchand a observé que, dans une forêt, il avait souvent eu l'impression que ce n'était pas lui qui regardait les arbres. « J'ai senti, certains jours », dit marchand, « que c'était les arbres qui me regardaient » (Charbonnier, 1959, p. 143 ; voir aussi Merleau-Ponty, 1964a, p. 31). Le peintre voit les arbres ; les arbres voient le peintre – non pas, comme l'explique Christopher Tilley dans son ouvrage sur la phénoménologie du paysage, parce que les arbres ont des yeux, « mais parce que les arbres affectent, émeuvent le peintre, entrent dans la peinture qui ne pourrait exister sans eux » (Tilley, 2004, p. 18). En tant qu'archéologue, Tilley s'intéresse particulièrement aux monuments de pierre. Sentir la pierre, écrit-il, c'est ressentir son toucher sur les mains : « je touche la pierre et la pierre me touche » (ibid., p. 17). Certes, ce type de réversibilité n'est pas vraiment du même ordre que le cas de deux mains qui se touchent. Car la pierre, en soi, ne *sent* pas. Mais du point de vue de Tilley, cela n'invalidé en rien son constat, à savoir qu'il est touché *par* la pierre. C'est précisément parce qu'elle l'affecte dans son corps et structure sa conscience que la pierre, pense-t-il, est douée d'une agentivité propre. »

« Ainsi, le peintre ne se contente pas d'observer l'arbre ; il l'observe avec lui - avec des yeux qui ont déjà absorbé, à travers leur façon particulière de voir, l'apparition phénoménale de l'arbre. De même, l'archéologue ne se contente pas de toucher la pierre, il la touche *avec* elle – avec des mains qui connaissent déjà la dureté et la douceur, le lisse et le rugueux. Le corps, l'arbre et la pierre étant de la même chair, mon corps voyant l'arbre correspond à la manière dont l'arbre voit à travers moi, et mon corps touchant la pierre correspond à la manière dont la pierre *touche* à travers moi. En soi, l'arbre et la pierre ne sentent pas. *Immergés dans le sentir*, ils peuvent toutefois effectuer un retour sur soi de manière à se voir et à se toucher. Dans cet « enroulement », le sujet percevant se fond avec l'objet perçu (Merleau-Ponty, 1964b, p. 164). »<sup>20</sup>

c'est qu'il la perçoit en quelque manière.  
 Et le but de la philosophie de Harman est  
 de montrer que la relation entre un sujet  
 et un objet n'est qu'un cas particulier  
 de relation entre deux objets.

Cela a abouti à un certain nombre  
 de propositions de décentrement vis-à-vis  
 de l'anthropocentrisme, de l'idée qu'il n'y avait  
 qu'une relation au centre de toutes les relations ;  
 la relation entre l'homme et le monde.  
 Le réalisme spéculatif a tenté de décentrer  
 radicalement cette relation, non pas en  
 la niant, car il y a bien une relation entre  
 la subjectivité humaine, la mienne ou collective,  
 mais cette relation est une relation parmi  
 d'autres.

Un certain nombre de figures sont apparues,  
 notamment la pensée de se représenter  
 le monde tel qu'il était avant l'apparition  
 de quelque sensibilité que ce soit.  
 C'est le thème de l' « archifossile »<sup>19</sup> chez  
 Quentin Meillassoux ; l'idée selon laquelle  
 – dans toute cette *écologie sombre* – nous  
 pouvons nous représenter le monde tel  
 qu'il est, non seulement avant qu'il y ait des  
 hommes mais avant qu'il y ait quelque forme  
 de subjectivité animale que ce soit, quelque  
 forme de perception même de protoperception  
 végétale du monde. Une écologie qui essaie  
 de se représenter le monde sans nous,  
 qui essaie de se représenter, abstraction  
 faite de l'homme, mais aussi abstraction  
 faite de la vie en général, de la perception.

---

{ Il s'agirait de situer dans le corps, le lieu et la matière des conceptions imaginatives, représentatives (fictives) et matérielle (sensorielles) du monde... }

Le point.

Dans la pensée mystique soufie, le rôle du poète est de toujours chercher à représenter l'Infini (Dieu), par les mots qui sont comme des points reculant sans cesse. Un point, qui, dès lors qu'on le représente n'est jamais plus qu'une surface. Le point n'est alors déjà plus ce qu'il est censé représenter, l'Infini. Il fait alors office de symbole et se substitue par représentation à la réalité<sup>21</sup>.

C'est donc l'âme des choses qui s'évapore sans cesse à nos yeux, qui recule.

Et qu'est-ce que le recul sinon un mouvement d'espacement du corps ?

C'est une migration de la matière, un déplacement des intervalles. C'est une pensée soufflée qui déplace l'objet de l'écriture perpétuellement. Une pensée spiralée.

Jouer de ses pensées comme les accords de musiques qui se déplacent en modes successifs.

*Maqâm.*

## L'écart.

L'acte de représenter « quelque chose » implique une mise à distance de l'objet réel, un écart volontaire, le choix d'un angle, d'un axe, d'une perspective. C'est une mise en tension pour mieux percevoir, observer et cerner l'objet de la représentation. Il ne s'agit pas d'un écart vide – au sens d'un « gap » selon les mots de François Jullien – ni d'une séparation entre deux réalités, mais d'un écart qui « met en regard », un « entre opérant »<sup>22</sup>. Ce vide apparent ouvre une troisième dimension en quelque sorte, celle qui met en relation.

Pour représenter physiquement la « représentation », je ferais un mouvement vers l'arrière, un grand pas comme pour m'éloigner. Ce serait comme faire le grand écart, un « écart absolu », comme pour sortir de son territoire : « Ce besoin d'être constamment en opposition et d'explorer les espaces, qu'ils soient typographiques ou architecturaux, étend possiblement le concept de déterritorialisation à ce qui pourrait être considéré comme une sorte de proto-déterritorialisation, un besoin (désir) utopique de pratiquer ce qui a été appelé l'écart absolu »<sup>23</sup>.

Représenter c'est se projeter, c'est imaginer, c'est voyager dans ses pensées. C'est un mouvement, celui d'amener les images en tête et les associer entre elles. « En faisant venir à l'esprit une image mentale, un mot, une représentation de second ordre, je réalise l'acte mental le plus courant qui soit : l'imagination. »<sup>24</sup>

« Vers l'âge de deux ans, le petit humain [...] non seulement [...] peut voir des chats et des oiseaux dans sa tête, mais il peut aussi les associer pour créer des mondes virtuels. Il devient un « créateur de mondes » (P. Harris, *The Work of Imagination*, Blackwele, 2000). »<sup>25</sup> / « L'air des rêves de vol n'est [...] qu'un espace abstrait – ni milieu, ni matière – dans lequel se rejouent les « mouvements si agréables » de nos corps d'enfants. »<sup>26</sup>



## La ligne.

Représenter c'est voler d'idée en idée, tracer les lignes courbes de ses pensées, comme des trajets, des pistes imaginaires desquelles émergent les mondes. C'est ce que nous dit Tim Ingold lorsqu'il parle des « *songlines* (pistes chantées), qui sillonnent dans la cosmologie aborigène tout le continent australien des Aborigènes (Chatwin, 1987). On raconte que les pistes ont été tracées par les Ancêtres quand ils arpentaient le pays à l'époque de la création, mythe comme sous le nom de *Dreaming* (Le Temps du Rêve), laissant une empreinte à certains endroits du paysage, sur les collines, les roches, les points d'eau et les ravines. Mais ces traces, qui pour le peuple aborigène sont inhérentes à la construction du paysage, ne sont pour les observateurs occidentaux que des constructions et des inscriptions imaginaires (Wilson, 1988, p. 50). »<sup>27</sup>

[cf. schémas des mondes]

Quand j'étais enfant, je m'étais imaginée que la mer s'arrêtait de bouger la nuit. Comme nous, je pensais qu'elle s'endormait et se figeait en une sorte d'image qui ne reprenait vie qu'à l'aube. Il m'était inconcevable de penser que les vagues pouvaient avoir un mouvement permanent, infatigable.

Je ne connaissais la mer que dans le jour et ne pouvais imaginer que l'existence de son mouvement puisse me se poursuivre sans ma présence.

Et maintenant, seule sur cette plage, j'en rêve la nuit...

Je me retrouve seule sur cette plage figée par la nuit. Au-delà de l'eau, ce sont tous les corps de la mer qui sont figés en elle. Le sable, les arbres, les oiseaux.

La nuit c'est aussi le son qui s'est figé dans un profond silence. Pourtant je suis là, seule, vivante, en mouvement à contempler ce paysage irréel.

Je bouge dans la nuit.

Je bouge dans la matière figée, en vie, mais sans mouvement, matière suspendue. J'attends là, assise, à voir vérifier mon hypothèse quand les premières lueurs du soleil

Le soleil ;

arrive sur la mer, la toucher pour lui signifier qu'elle peut se ranimer, toucher le sable mou, toucher le sable suspendu dans sa cage. Me toucher moi, spectatrice d'un tel phénomène. Alors tout reprend son cours, la mer ondule, le sable vole, j'avais fait de la mer un corps égal au mien, un corps autonome, un corps qui dort la nuit.

, la mer est corps de pur mouvement. Continu, permanent, avec des variations de flux . Son mouvement existe dans la nuit, au-delà de ma présence, au-delà de mon regard. La nuit, je peux m'imaginer sa présence, son mouvement et peut-être même entendre le son des vagues comme indice, . C'est le jour agissant sur mon corps qui donne forme à son mouvement, qui éclaire la forme de son mouvement, qui nous permettent de nous rencontrer.

Pourtant entre deux jours, la nuit opère. La nuit efface la vue entre les choses, les rend subtiles. C'est un mouvement en dehors, un hors champ qui prépare à un nouveau jour.

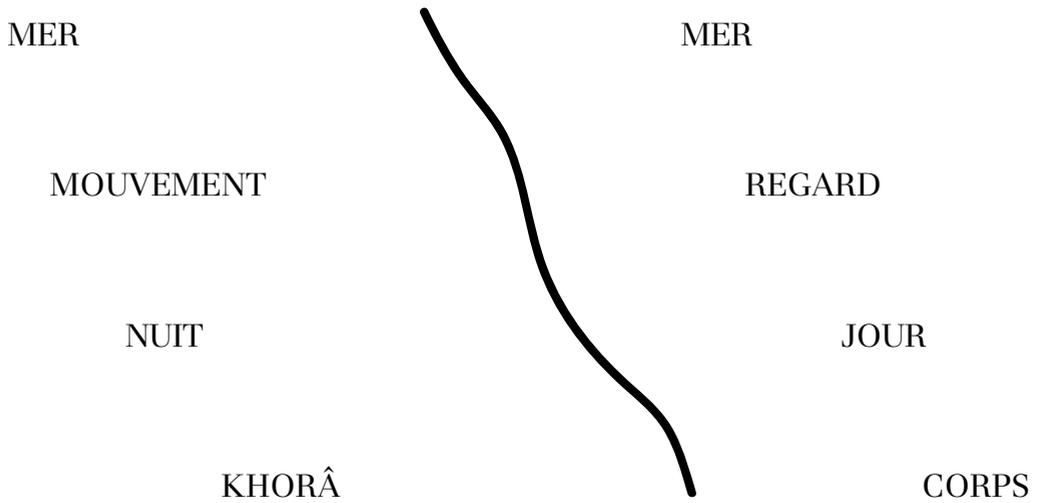
Et quand j'étais enfant, je croyais que la nuit pouvait métamorphoser les choses.

Je pensais que je pouvais, si je le décidais en m'endormant, me réveiller au matin dans un autre corps, transformée par la nuit.

Tout comme la plante poursuit sa croissance la nuit, au matin une fleur a éclos comme par magie car nous sommes là, prêts à la contempler.

La nuit-mer agit sur elle, toujours.

Chorégrapheur serait-ce travailler avec la mer, se laisser travailler par la mer? La mer comme une nuit, une khôra, une étendue mouvante. Et laisser le jour du corps, du regard, nous faire exister.



Chorégrapheur c'est organiser des effacements pour que le jour – regard – puisse accueillir le mouvement.

«Les chants sont les pensées / On les chante / Sur le souffle,  
Quand on s'est laissé prendre / par une grande émotion...  
Quand les mots dont nous avons besoin  
Éclorent d'eux-mêmes,  
On a un nouveau chant.»<sup>28</sup>

Dans le «dire», l'acte de parole, le langage et la musique redeviennent un seul *corps sonore*. Pour Tim Ingold, «la parole est intrinsèquement sonore, et [...] le rôle de la voix n'est pas tant de produire les sons des paroles que, à travers le chant, de les faire jaillir». En réalité, «les sociétés de l'oralité primaire ne pourraient pas concevoir les mots indépendamment de leur matière phonique. Pour eux, les mots sont leurs sons, et non des choses qui s'expriment par des sons»<sup>29</sup>.

Inversement, «quand les mots sont couchés sur le papier, immobiles [...], nous avons tendance à les percevoir comme des objets dont l'existence et le sens sont dissociés de leur sonorité dans les actes de parole». «Saussure explique que «dans le langage, la pensée entre en contact avec le son comme l'air avec une nappe d'eau». «Dans le langage il n'y aurait pas de son à proprement parler, mais uniquement ce que Saussure appelle des «images» acoustiques»: une sorte d'«empreinte» psychique de ce son sur la surface de l'esprit», «comme si [...] écouter un texte parlé relevait de la vision et qu'on voyait avec les oreilles».



Mais, « Parler, donc : [...] retrouver la condition d'existence et de survivance des mots - comme le sait le travail du poète - dans cet état de la langue commune où la potentialité du sens (sémantique) est puissance de sens (sensoriel). »<sup>30</sup> « Le poète densifie un « milieu inouï » sous forme de poids, de pesée, de gratitude : quelque chose qui « tombe comme un nuage pesant » [...] »<sup>31</sup>

La langue du poète est la potentialité de représenter par les mots selon Georges Didi-Huberman. La poésie c'est nommer, nommer c'est montrer, montrer c'est dire, dire c'est ouvrir : «Heidegger aura, bien sûr, tiré parti dans ses réflexions sur la poésie : « Car le dire du poète est pris dans cette dimension où il lui faut laisser apparaître en montrant (voilant-dévoilant) [...] »<sup>32</sup>

—— « Nous parlons, sans doute, parce que nous avons un visage. [...] C'est [...] le visage qui se prononce. Mais nous imaginons aussi. Peut-être imaginons-nous parce que notre visage a un envers qui nous échappe, et parce que cet envers du visage apparaît lui-même comme l'empreinte, en dedans, des visages qui nous ont fait naître [...] »<sup>33</sup> ——

## Souffle > Parole < Langage

Pour Georges Didi-Huberman, l'air est le lieu théorique de la pensée et la parole se situe au-delà de l'air (selon Freud) mais aussi du langage (selon Lacan). La parole est portée par le souffle, elle est condition d'air: «le souffle est moins suspens ou défaut de la parole que sa condition même. Pas de parole sans souffle, bien sûr»<sup>34</sup>. Mais la parole est également condition de pierre, car le langage est à la fois l'outil (système, dispositif) et la matière qui permet l'émergence de la pensée, la matière de la pensée prononcée, entendue.

La parole pourrait se situer dans un supposé *monde imaginal*, celui que définit Henry Corbin comme un monde de l'au-delà des idées et du sensible, au-delà de l'air et de la pierre. Elle participe activement à faire vibrer la pensée par le souffle. Elle fait passer de l'imaginaire au réel, elle est imagination active.

1|Le langage est un «système symbolique» de représentation de la pensée. (N. Goodman) et «la langue [est] un système de relations entre les mots». (T. Ingold)

2|L'air est à la fois l'espace et le «portant», le véhicule de la parole. Il est à la fois la substance et moule qui permet l'émergence de. L'air c'est le milieu du figurable, mouvement atmosphérique et fluide de l'inconscient. Il est le vide, comme la *khôra*.

3|Le « dire » (la parole) est à la différence du «dit», un intermonde; il est le verbe agissant par le souffle au-delà du langage même.

OBJET

SUJET

X—————X

Signifié

Air

Pensée

Geste

Semence

Souffle ?

Signifiant

Pierre ?

Langage

Image

Fossile

Dit

Parole, le « dire » :

le « dire » est « une respiration s'ouvrant à l'autre et signifiant à autrui sa signifiante même ».

« Témoignage », « pur vocatif », « sincérité »,  
« proximité » à autrui, « s'expose et s'exile à la fois »,  
« tenant ouverte son ouverture, sans excuse,  
sans évasion ni alibi. »

Traduire c'est essayer de rendre compte de la complexité d'une pensée en mots qui se tracent dans l'espace de cette page. Une pensée faite paroles, images, couleurs, sensations. Une arborescence d'impression abstraites, non-linéaires, par strates successives, plus ou moins prêtes à être formulées.

Tout à coup il faudrait dérouler la pensée comme un fil, sur un fil d'écriture, alors qu'elle est spatiale, expérience, rêve et réflexion. Une pensée par associations, associations d'idées, réflexes et réflexive.

Alors comment lui donner un cadre, un moule, pour qu'elle devienne écriture, lisible à vous ? Écrire c'est représenter tout cela en mots, organiser, tamiser, par secousses, les idées. Trouver en moi le milieu de la rencontre entre *idée*, *mot* et *texte*.

Traduire, geste médian.

«Traduire c'est autant affaire de sens que de sensible. Car qu'est-ce qui se traduit sinon l'âme du texte?» «Il s'agit d'un autre plan de réalité qui opère «en traducteur» entre une réalité et une autre»<sup>35</sup>.

«Il ne suffisait pas de traduire un texte. Il fallait se laisser guider par la Huppe, traverser les vallées avec les oiseaux, se tromper avec eux, s'égarer, revenir, monter, descendre, avoir peur, espérer, se décourager, abandonner, s'abandonner, brûler, se noyer, cheminer, se laisser transporter et changer.

Maintes et maintes fois, Attar se pose ces questions: comment dire ce qui ne peut se dire? Comment maîtriser des mots sur de qui dépasse l'entendement? Comment figurer l'invisible?»

«Alors que dire du traducteur? Il se trouve confronté à la même difficulté – le génie poétique, la liberté créatrice et l'expérience spirituelle en moins. Comment éclairer sans brouiller? Reconstituer sans trahir? Donner à entendre la beauté d'une langue dans une autre langue? Faire goûter, ne serait-ce qu'un peu, la saveur unique et puissante du texte sans l'édulcorer? Tenir la lettre, l'esprit et la musique ne même temps?»

«Traduire la poésie est un immense défi. Au même titre que tenter de rendre compte par le langage de ce qui échappe à la logique. Mais il faut essayer. Le voyage ne s'arrête jamais. [...] Au lecteur maintenant d'entreprendre le voyage de lire.»

—

—

La traduction c'est le «dire» médiateur, le souffle qui transporte les langues d'un monde à l'autre. La traduction met en voyage, elle transporte. Elle est oiseau migrateur. Œuvre de passage, de glissement perpétuel, elle est mouvement en soi. Mouvement de migration d'entre-les-mondes; langues-objets-matières.

Traduire, *to translate* en anglais – porter d'un lieu à l'autre – c'est transporter, transférer, transformer. Comme on me l'a soufflé, c'est aussi «transcréer» (Haroldo de Campos), c'est aussi «transpenser» (José Martí), c'est d'abord passer à travers, porter au-delà.

Traduire, c'est donc se positionner à l'intervalle.

C'est se faire médiateur de l'*entre*, de l'*au-delà*.

Être traducteur c'est être un médium, au sens de celui qui mélange et tempère les milieux en soi. Il a la charge de comprendre l'âme, la substance, de l'objet (à traduire) pour la faire voyager. Il alchimise la matière pour la faire devenir autre. Pour cela, il doit toujours chercher à se positionner au plus près de cette substance. Et pour prétendre la toucher, il faut sans cesse creuser le vide qui l'entoure, aller au-delà de la forme. Trouver le point d'intersection entre l'idée, le mot, le sens, la sensation.

Traduire c'est éternellement aller à l'*entre* en revenant à soi.

Traduire c'est façonner dans la matière, comme le peintre ou le sculpteur qui ne cesse d'aller et venir devant son œuvre. C'est prendre du recul et s'approcher pour toucher. C'est autant une affaire de perspective que de mouvement. C'est perpétuellement reculer – pour se rapprocher – du point de rencontre, de friction des deux langues. Là où elles se mettent en dialogue. C'est transiter par chorégraphies successives – par répétition, structure, écriture, rythme – d'un monde à l'autre.

—

—

Traduire : tempérer.

«Michel Serres (1992, p. 51) a fait remarquer qu'en français, on utilisait le même mot – *temps* – pour désigner à la fois le temps qui passe et le temps qu'il fait. Le mot vient du latin *tempus*, dont sont dérivés les deux termes *tempo* et *tempête*. Toutefois, plusieurs autres

mots apparentés au temps qu'il fait tirent leur origine d'un terme latin d'une sonorité proche mais sémantiquement différent. C'est le terme *temperare*, signifiant «mélanger», dont dérivent les mots *température* et *tempéré*, mais aussi des mots désignant les humeurs et les dispositions humaines, comme celui de *tempérament*. Le mélange de ces différentes racines n'est pas l'effet du hasard, car le temps, au sens du «temps qu'il fait», relève à la fois du temps qui passe et du mélange, tout en ayant aussi un lien avec nos vies affectives et le milieu aérien dans lesquelles elles se déroulent.»

«Pour l'historien de la culture Steven Connor, la temporalité du climat est dénuée d'histoire, de direction et de progression : il est une «pure fluctuation» (Connor, 2010, p. 176). Mais il n'est pas, comme le pense Connor, «sans motif». Le climat a un motif, mais qui se trouve continuellement enchevêtré dans les multiples alternances rythmiques de l'environnement - le jour et la nuit, le soleil et la lune, le vent et les marées, la croissance et le déclin des végétaux, ainsi que les mouvements des animaux migrateurs (Ingold, 2000, p. 200 ; Lefebvre, 2004).»

«Ainsi comme l'observe le sociologue de l'environnement Bronislaw Szerszynski, le climat est une expérience temporelle perçue non pas de manière chronologique mais *kairologique*: c'est-à-dire qu'elle ne s'inscrit pas dans une succession d'événements, mais dans un acclimatement à l'attention à donner au rapport de rythme (Szerszynski, 2010, p. 24). Les êtres qui habitent la terre doivent aussi habiter l'air. Longtemps négligé par les penseurs dont l'attention s'est majoritairement portée sur le logis et l'habitation (Heidegger, 1958, p. 170), l'air n'est pas un simple élément parmi d'autres avec lesquels nous interagissons. Il est le milieu même qui rend l'interaction possible. Sans l'air, les oiseaux des dégringolerait du ciel, les végétaux faneraient et les hommes étoufferaient.»

«En ce sens, le climat ne concerne pas seulement l'acclimatement mais aussi le mélange. Chaque fois que nous inspirons et expirons, l'air se mélange à nos tissus corporels - il emplit nos poumons et oxygène le sang. Ce mélange métabolique est ce qui nous constitue non pas comme une créature hybride, mais comme une créature *tempérée*. En un mot, le temps qu'il fait «est le tempérament même de notre être» (Ingold, 2010, p. 115).»<sup>36</sup>





DANSE



ÉCRITURE



musique





CHORÉGRAPHIE



*archifossile*

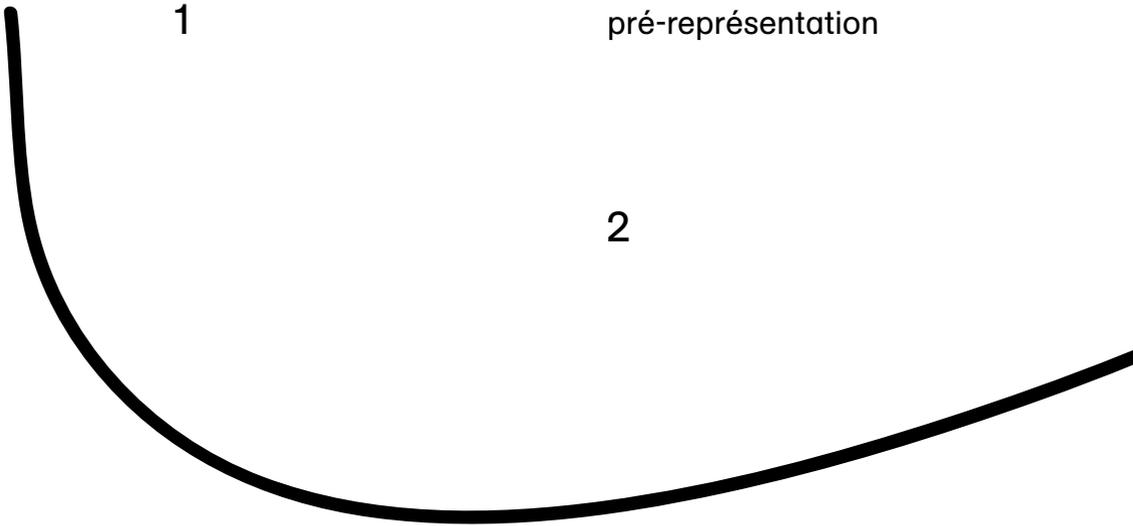
0

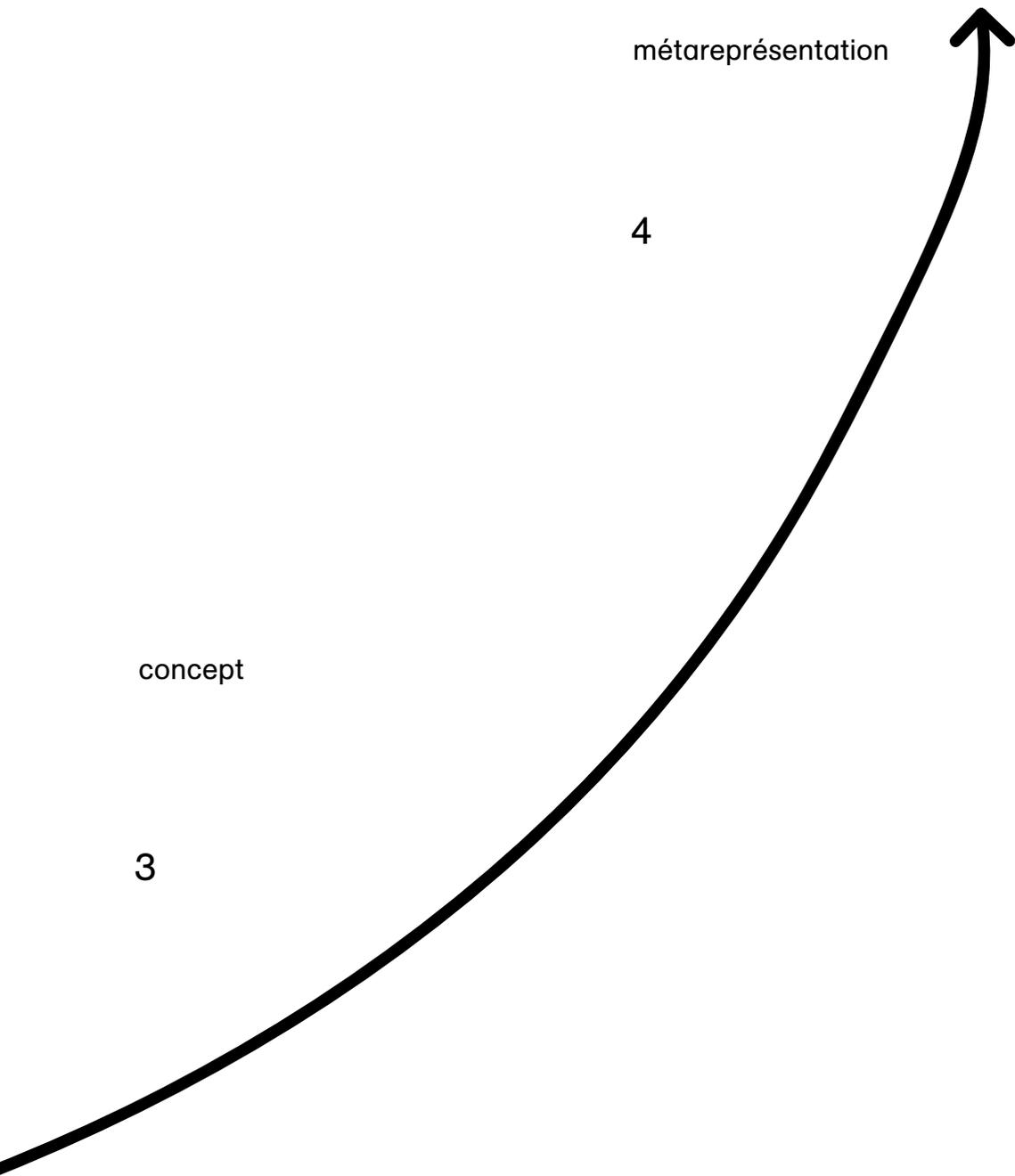
signal

1

pré-représentation

2





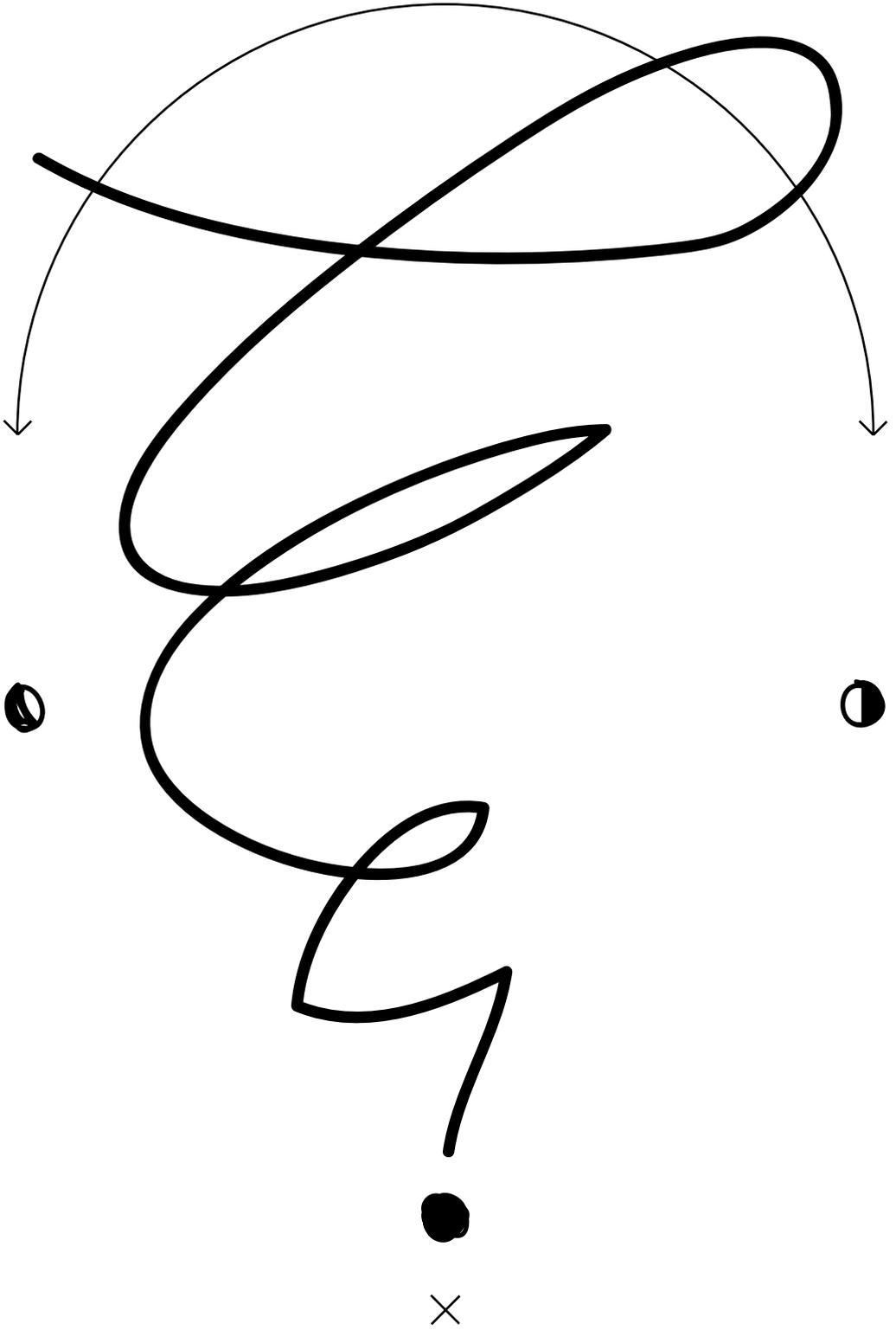
concept

3

métareprésentation

4







écriture

danse

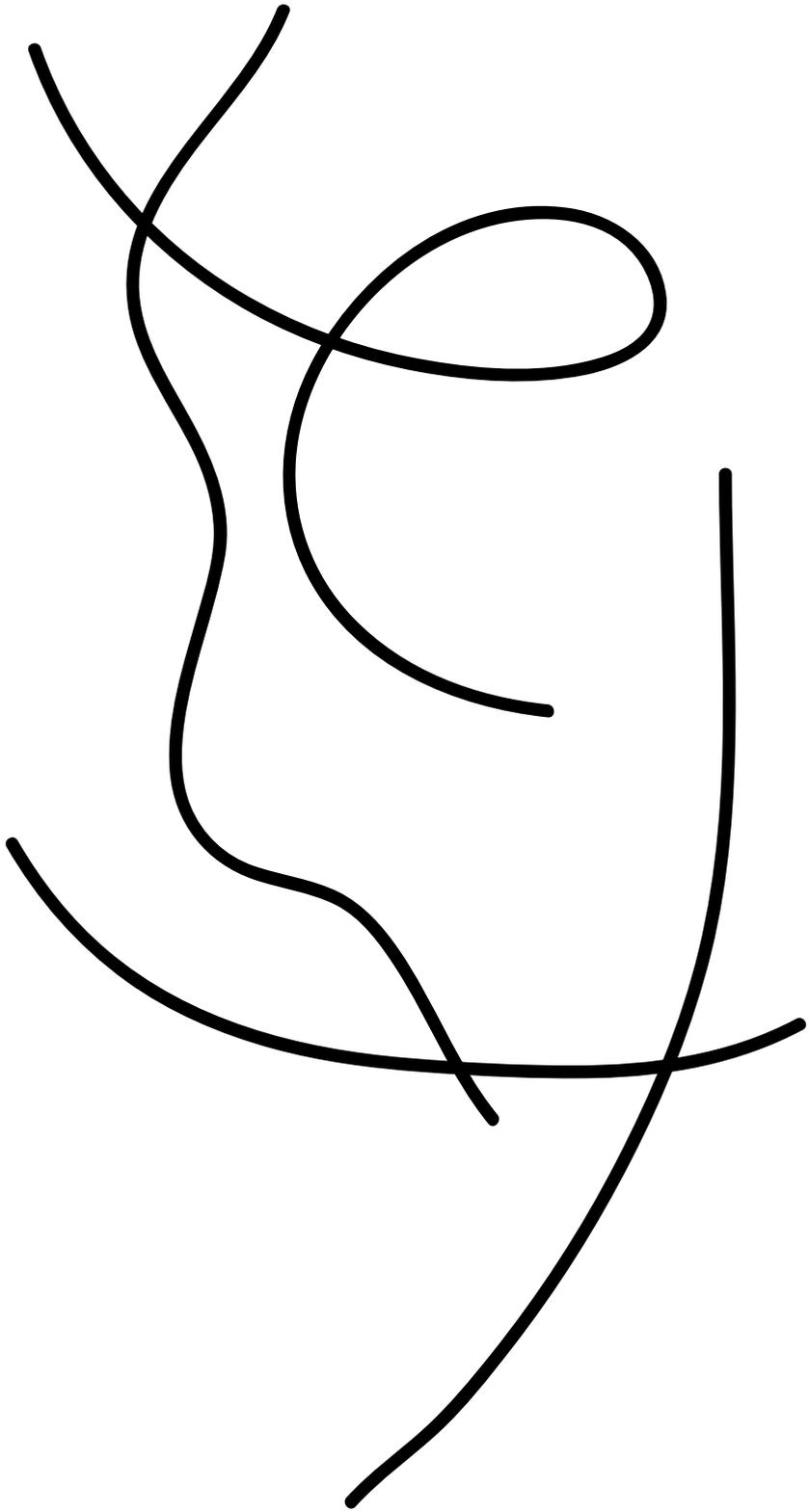


dessin



mouvement





1 réalité  
=

{ relation de

monde

terre

objet

langue

monde

environnement

végétal

monde

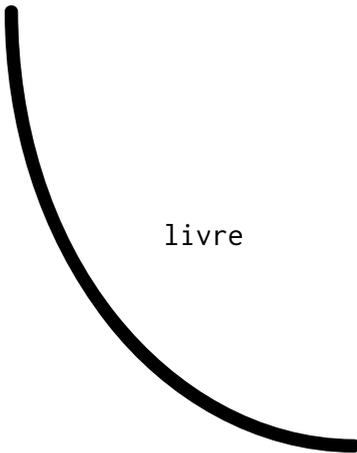
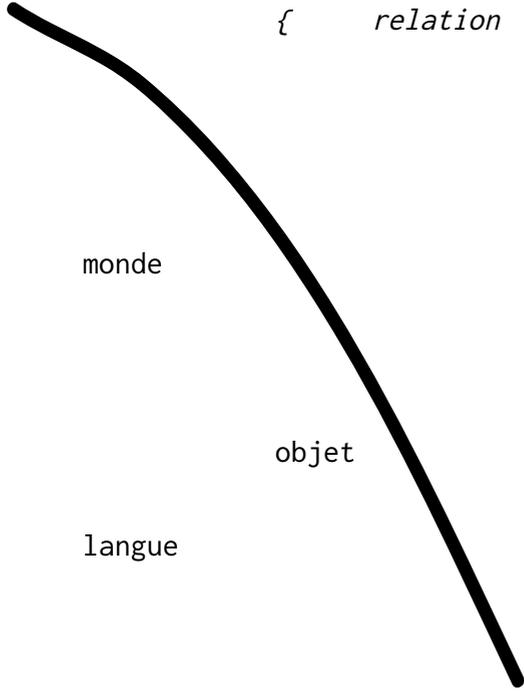
plante

animal

objet

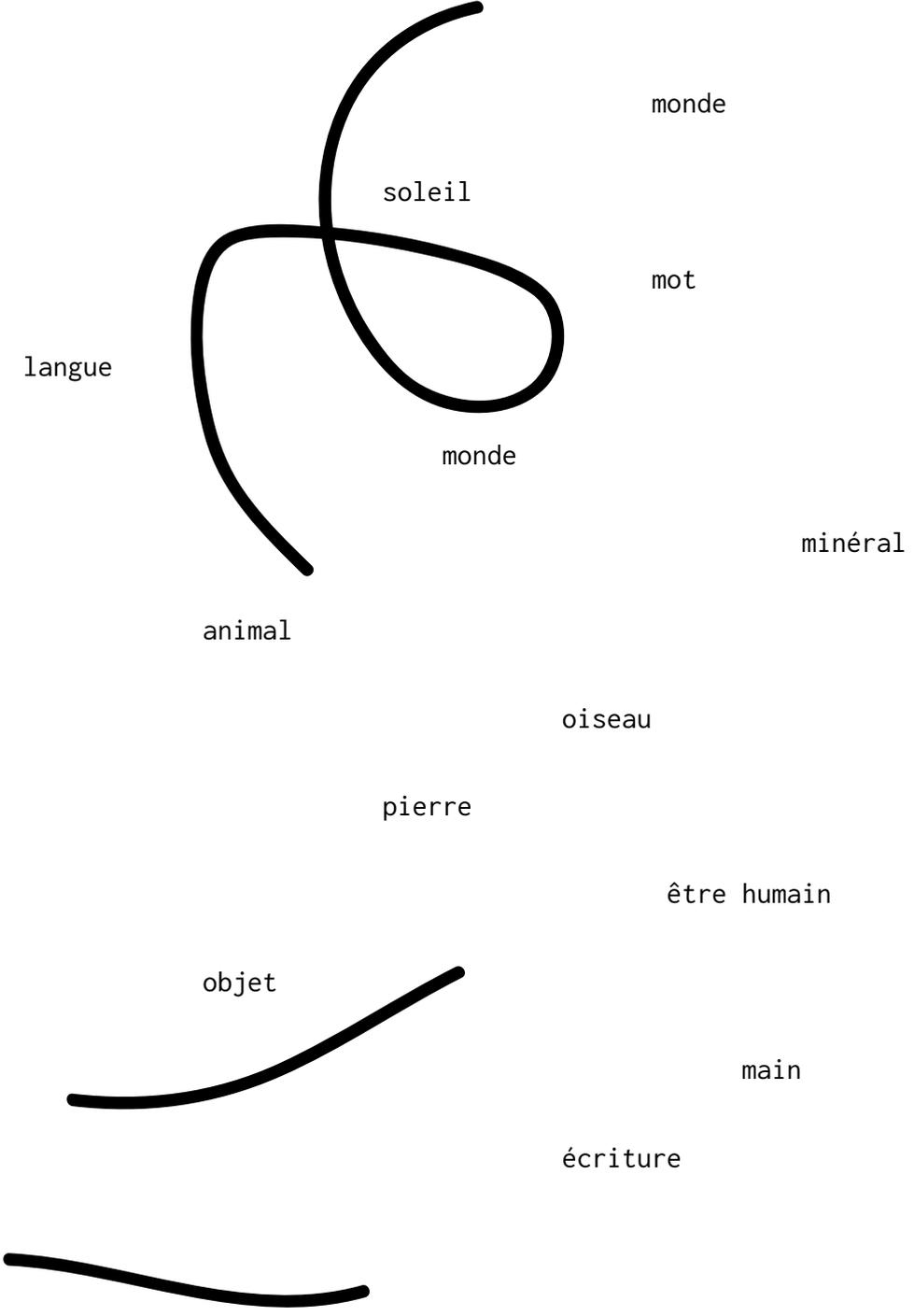
livre

danse



*correspondance* }

réalité 2  
(représentation)



fonction symbolique  
pensée symbolique  
pratique symbolique



indice

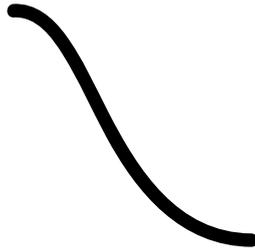
icône

SYMBOLE

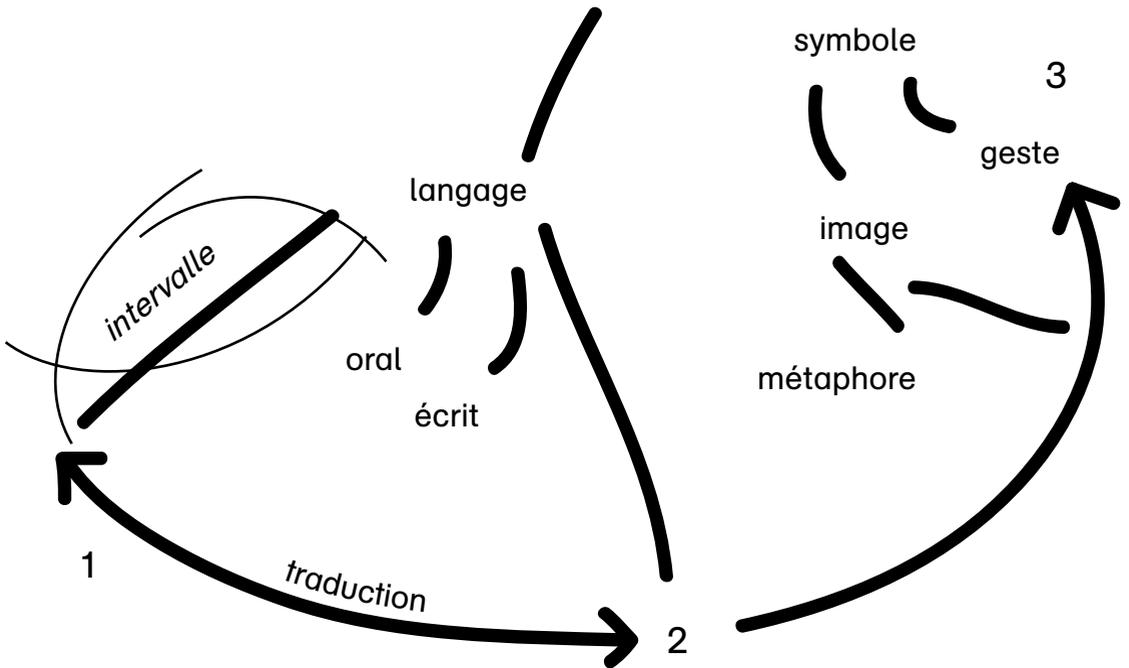


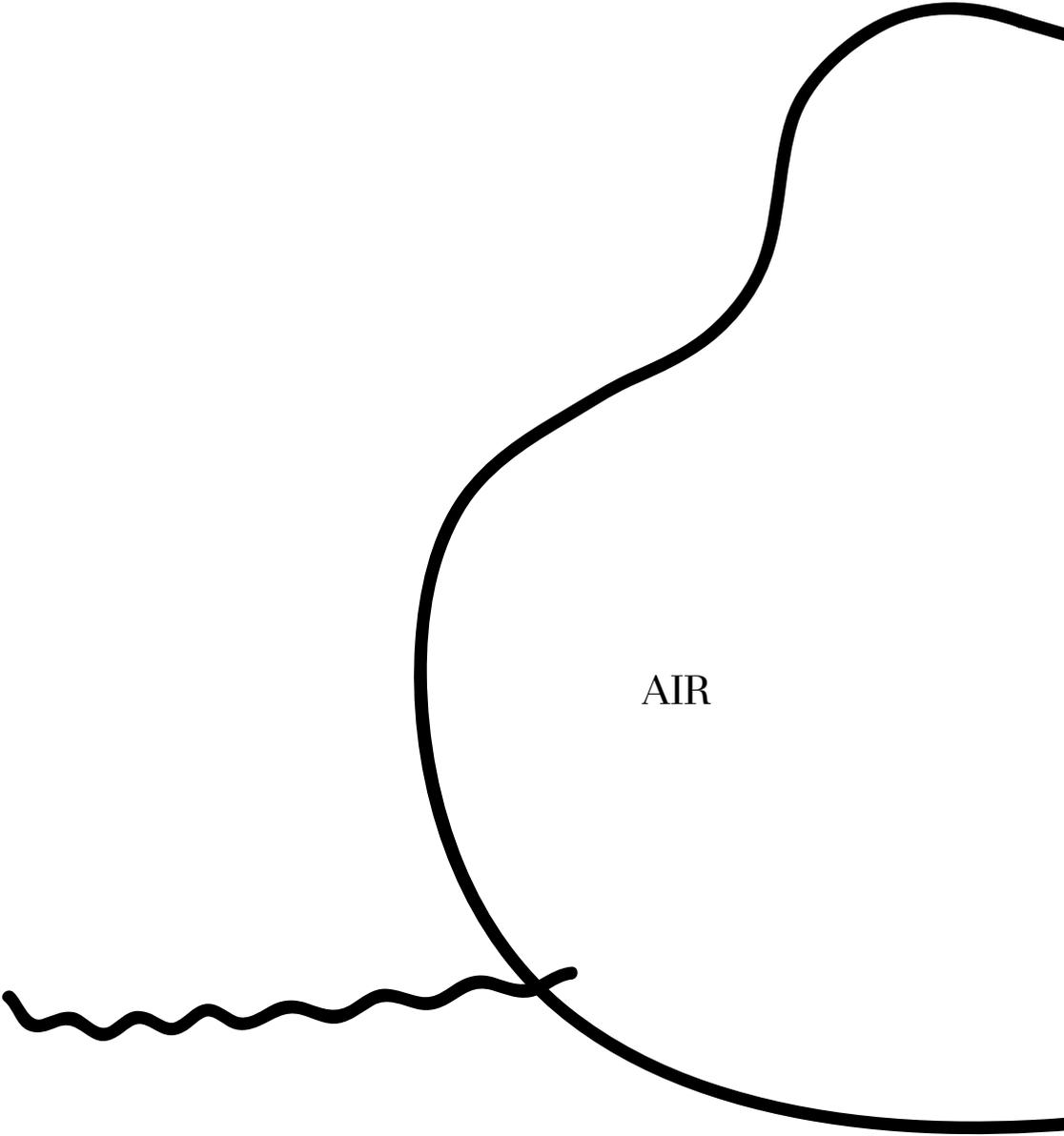
SIGNE

# REPRÉSENTATION



# SYSTÈME SYMBOLIQUE





AIR

MONDE DES IDÉES

souvenirs

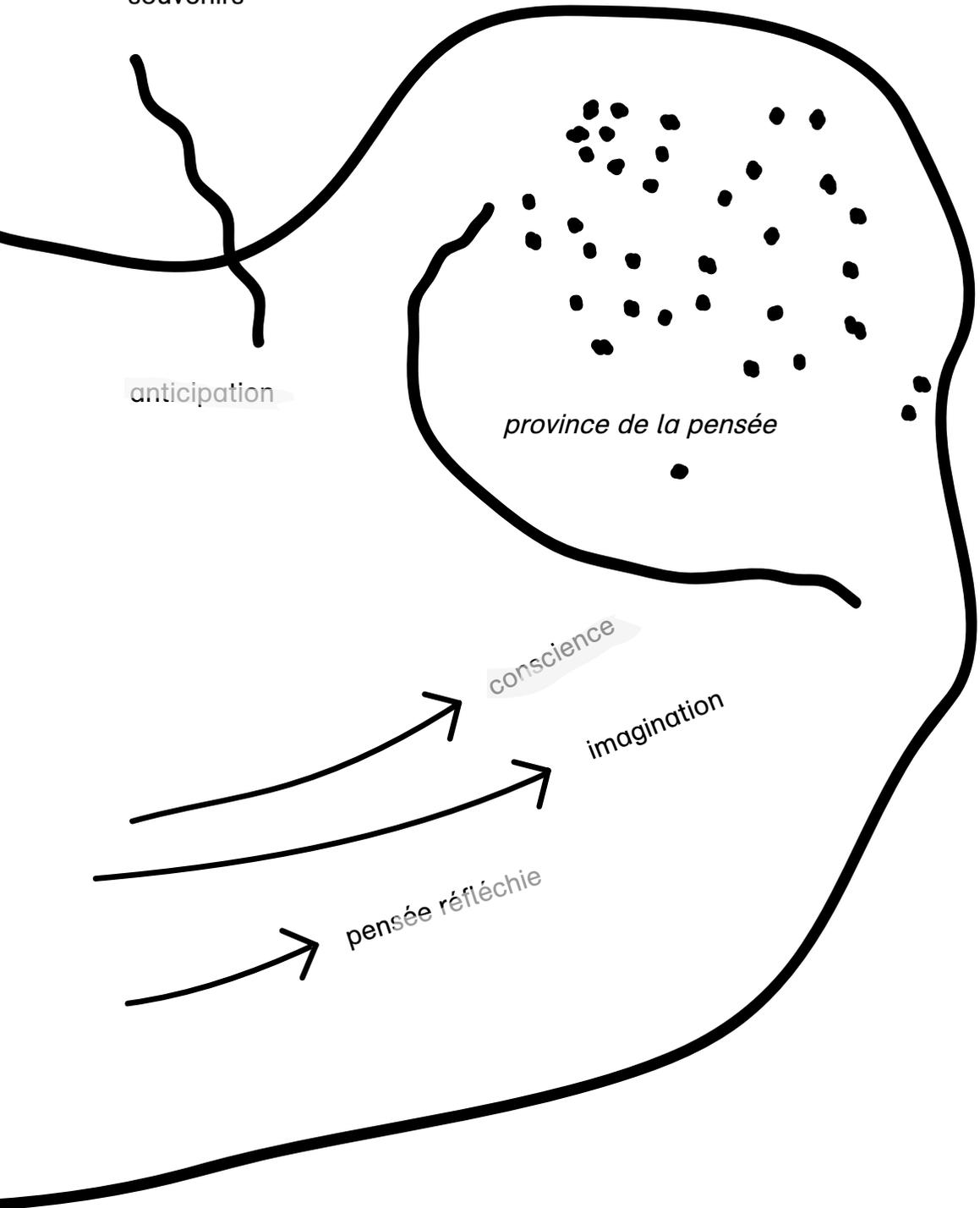
anticipation

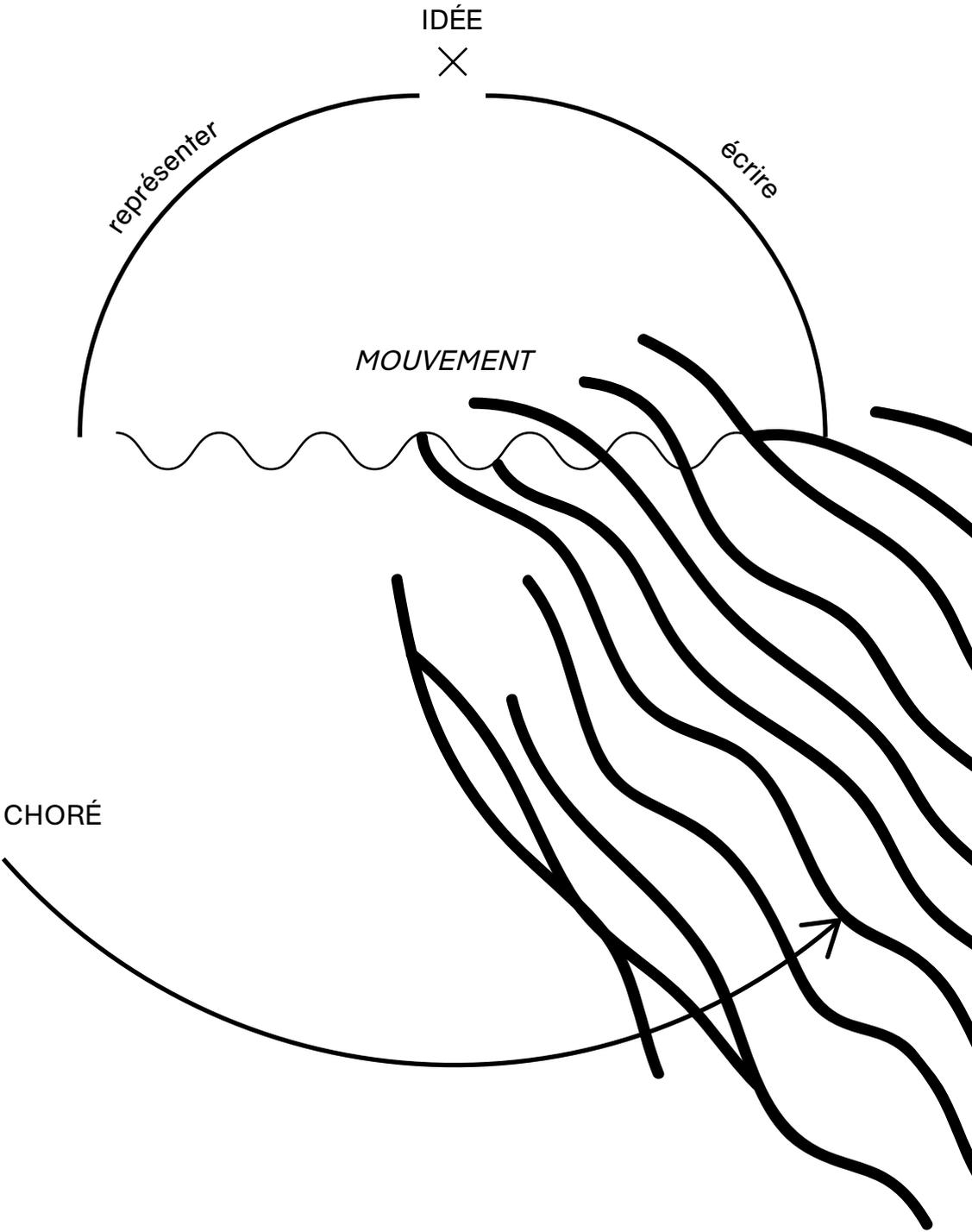
*province de la pensée*

conscience

imagination

pensée réfléchie





traduire

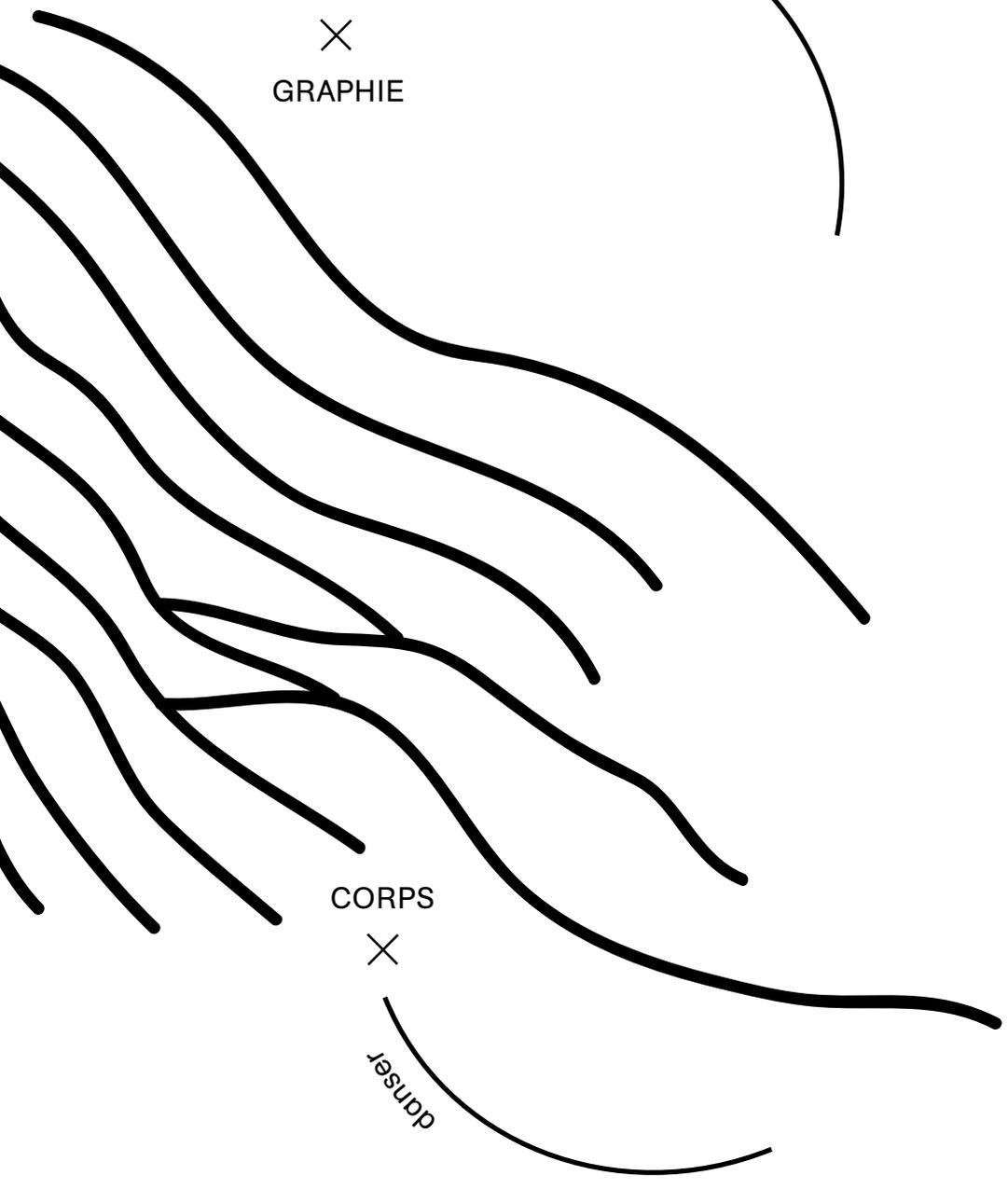
×

GRAPHIE

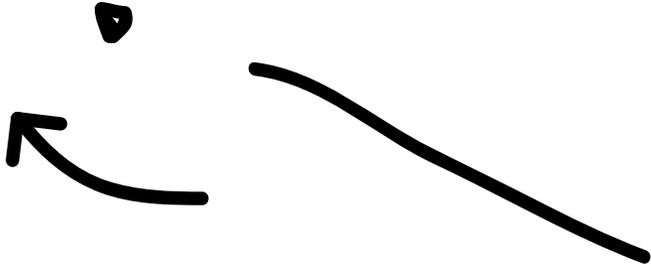
CORPS

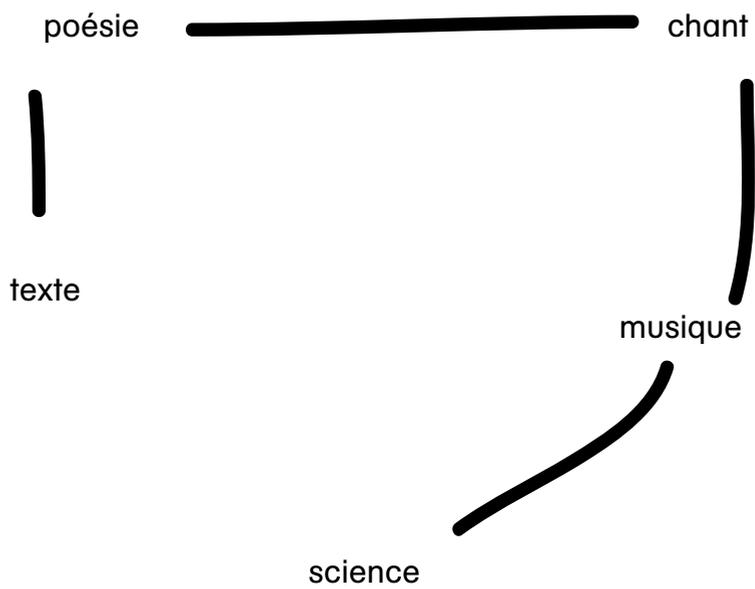
×

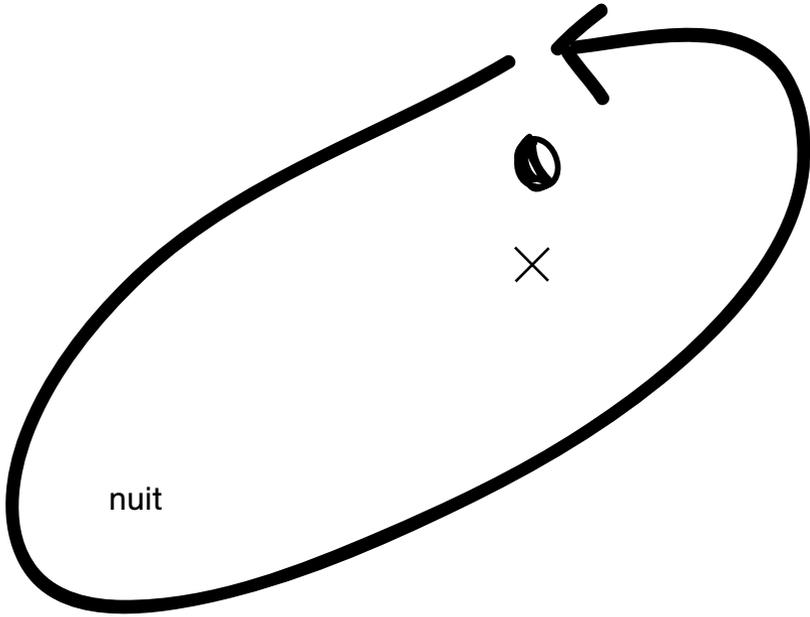
denser



8







x  
image

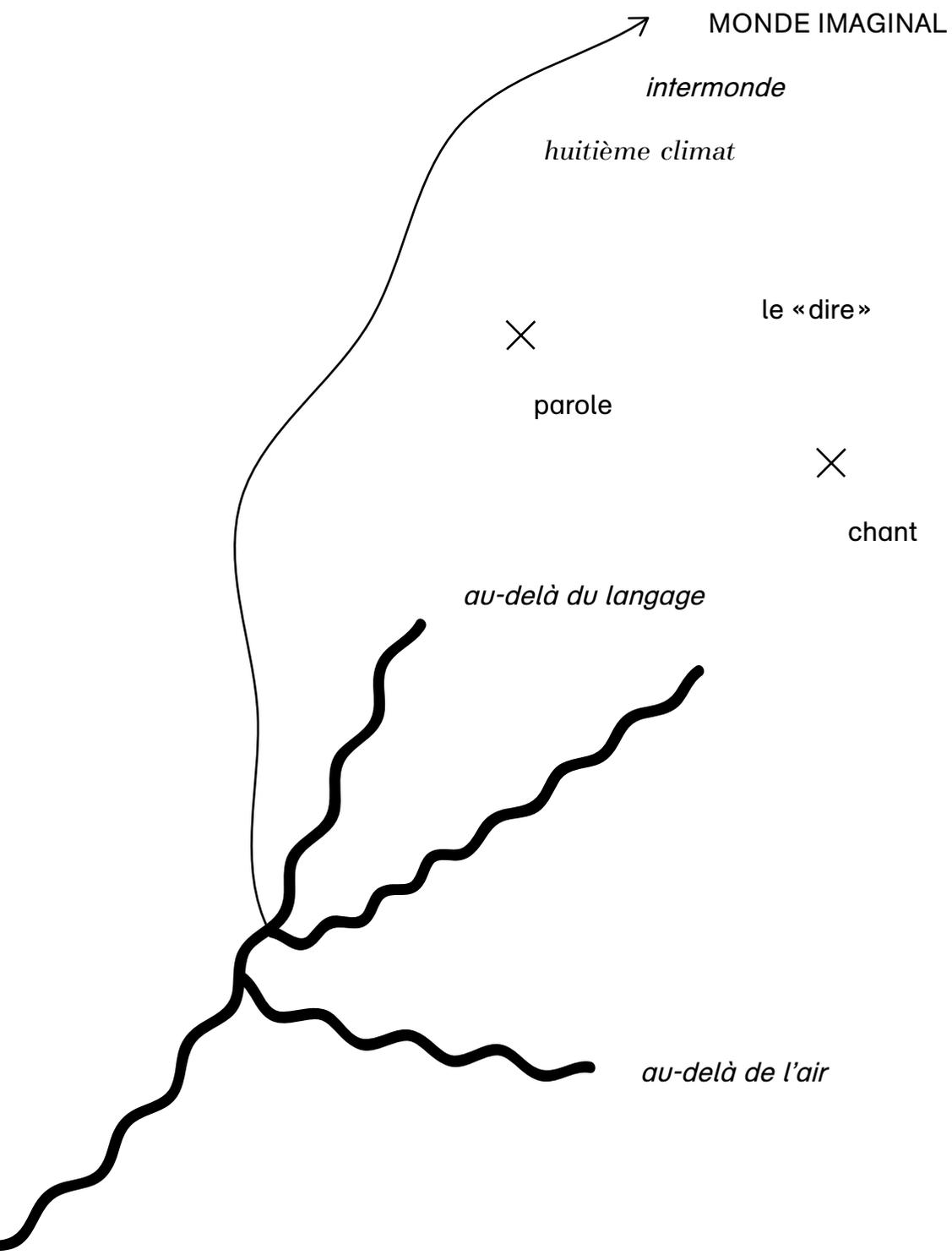
Langage

mot

x

MONDE SENSIBLE





La khoreía comme  
chœur, « nous »,  
mouvement, danse,  
explosion

DANSE-SEMENCE

( )ENTRE LES IMAGES, LA DANSE

NON-CORPS

( )AGIR EN EXPLOSION

LAÏLA

LE CORPS COLLECTIF



Image-fossile et danse-destin.

«La graine est l'espace métaphysique où la forme ne définit plus une pure apparence ou l'objet de la vision, ni le simple accident d'une substance, mais un destin : à la fois l'horizon spécifique - mais intégral et absolu - de l'existence de tel ou tel individu, et aussi ce qui permet de comprendre son existence et tous les événements dont elle se compose comme des faits «cosmiques» et non purement subjectifs. [...] La semence n'est pas un contenu du monde, mais l'être au monde, sa forme de vie»<sup>37</sup>.

Si la semence est pure potentialité de la vie, un destin en germination, l'image, elle, semble être l'exact opposé de la graine. L'image est fossile, vie calcifiée après des milliards d'années d'évolution. L'image est pure sédimentation du mouvement, fluide fossilisé.

L'image contient l'archive alors que la graine contient la danse. Image-fossile et semence-destin.

«En *Timée* 52e-53a, [la *khôra*] est comparée par Platon aux cribles ou aux tamis qui servent à l'agriculteur à séparer le bon grain du mauvais et à distribuer les «semences».»

La danse est semence, distribuée par le crible de la chorégraphie.

Ailleurs, Georges Didi-Huberman nous dit que l'image existe au-delà de sa fonction représentative. «Arracher à l'image sa dernière *ressemblance*: en défaire la *sépulture sensorielle de l'absence*, «se dessaisir [donc] de l'empreinte – encore trop soumise à du *corps représentable* – pour découvrir le *contact* [en tant qu'il] fait revenir une présence sans la moindre possibilité de la représenter»<sup>38</sup>.

Par image, nous comprenons ici toute représentation visuelle : du tracé au symbole en passant par l'écriture et le signe. Envisager l'image comme écriture, c'est donc lire en elle la matière en mouvement, la matière qui émeut peut-être même. Car l'image pensée par le souffle, est matière touchante, elle ne ressemble pas à ce qu'elle représente, elle ne représente même pas, elle ranime la présence de ce qu'elle évoque par contact. Elle est un fossile en quelque sorte. Elle remonte à la surface de la terre, des mémoires ancestrales.

L'image est matière touchante autant que le corps touche l'atmosphère et se laisse toucher par elle. Comme l'image, le corps fossilise l'atmosphère dansant autour et en lui. Et là, en quelque sorte, le mouvement remonte à sa surface, il apparaît. Le corps se voit dansant.

---





## Entre deux images, habiter l'intervalle dans le temps.

La chorégraphe Maria Hassabi habite l'*entre*, elle fait exister l'intervalle. Elle se positionne dans la contreforme, préexistante à la forme. Le mouvement habite l'écart, entre deux positions statiques, tout comme le mouvement de «représenter», «traduire», «tracer», «marcher», venant habiter, transiter entre deux points, objets, lieux, réalités.

Ici il s'agit d'une transformation d'une posture A en une posture B, comme deux lieux géographiques au travers desquels le corps fait voyager le mouvement. Elle emprunte des chemins de traverses qui font naître des géographies multiples dans le corps. Selon moi, elle exemplifie dans le corps ce qu'est la notion de «processus», de création, de pensée, d'écriture, de représentation. C'est un voyage à l'échelle de l'intime qui est proposé.

On comprend alors que le mouvement est non moins une forme en soi, autonome, isolée, qu'un passage entre deux formes statiques. Mais on comprend également, par renversement, que l'image devient une pure potentialité de mouvement. Vue sous cette perspective, l'image n'est plus rien d'autre qu'un mouvement ralenti à l'extrême et densifié dans la matière. Elle semble à nos yeux, immobile, mais si l'on accepte de renoncer à notre perception anthropomorphique du temps, elle peut être considérée en réalité comme pur mouvement.

De la même façon, on pourrait considérer qu'un arbre danse si l'on accepte de le regarder à l'échelle de sa propre temporalité. Sa forme et sa taille, sont des indices, des archives, qui nous renseignent sur toutes les danses qui l'ont traversé jusqu'à maintenant, et ce, sur des dizaines ou centaines de mois ou d'années. En cela, je vois le travail de Maria Hassabi comme un paysage. Le corps comme un arbre. Les postures comme les indices des mouvements qui ont traversé les corps. Et le mouvement, comme la traversée du temps qui passe et qui agit sur les corps. Il y a, comme l'arbre qui évolue, une sorte de sensation que c'est le temps qui fait danser la matière. Le temps est une unité de défilement des choses, des figures, des postures qui surgissent, éclosent, au moment où elles sont prêtes à se laisser regarder.

À l'échelle humaine ou animale, nous avons l'impression que nos mouvements ont leur propre autonomie de temps et d'espace car nous pouvons, par nos choix, nous déplacer et agir plus ou moins vite. À l'échelle végétale, le temps fait croître le mouvement, et l'environnement (soleil, eau, terrain) fait déplacer le corps. Dans le travail de Maria Hassabi, j'ai la même sensation ; celle de laisser le temps agir sur nous, nos gestes, nos corps et qu'il en résulte une métamorphose, surgissant tout à coup. C'est ce qu'elle nomme « posture » ou que l'on pourrait nommer *momentum* ou *climax*. C'est une sorte de temps suspendu, bref ou plus long, qui est le point de jonction entre deux mouvements.

Elle nous disait sans cesse : « ici ce sont des images que l'on cherche à montrer ». Pour moi donc, il y a une relation très étroite entre la notion de paysage et la notion d'image. Car ici l'image est considérée comme un paysage en soi. Le seul paramètre variable entre la notion de « mouvement », de « paysage » et d'« image », est le rapport au temps que nous entretenons avec chacune d'elle (au-delà de la question de l'espace qui est également primordiale). Le végétal s'inscrit dans une temporalité extrêmement lente comparée à celle du mouvement humain ou animal, le minéral s'inscrit sur une échelle encore plus lente. Et si le temps ralentit jusqu'à se figer, il devient image.

Dans mon travail j'ai toujours cherché à dessiner le mouvement et donc à considérer chaque dessin comme contenant la possibilité d'un mouvement en soi, avant, après, entre et autour duquel il y a une sorte de vide abstrait, inhabité, immobile. Pour moi, l'image, donc, est mouvante et l'intervalle statique. Maria Hassabi habite l'espace et le temps inverse. Elle habite l'intervalle qui traverse le corps d'une image à l'autre. Le corps trace véritablement le mouvement qui naît d'une posture et s'achève dans une autre posture. Pour elle, l'image est donc fixe et le mouvement est ce qui lui préexiste et lui succède (il en est autant la condition que le résultat). En quelque sorte, elle considère le mouvement comme la contreforme, le négatif, le moule de l'image, alors que j'ai toujours pensé l'image comme le moule du mouvement.

L'image englobe une double potentialité : elle est à la fois la posture, c'est-à-dire l'achèvement, le résultat permanent du mouvement,

mais aussi l'indice ou l'archive du parcours que le corps a emprunté pour y arriver. Ici, la notion de «parcours» m'intéresse beaucoup en tant qu'il est un mouvement linéaire en réalité constitué d'une infinité de points – postures – qui se touchent et se succèdent dans le temps.

### **Le travail du regard ou comment habiter l'intervalle dans l'espace.**

Si l'on envisage le corps comme une constellation de points ou comme un intervalle reliant des points – qui seraient les postures/mouvements des différentes parties du corps – le regard devient alors un point qui participe à cette constellation et qui ouvre le mouvement au-delà du corps. Il permet une expansion de l'espace au-delà de son intériorité ou de son individualité, il projette les images sur l'autre comme un projecteur sur un écran.

Je vois alors le regard comme un mouvement en soi (un mouvement qui reçoit ou qui agit), qui trace au-delà de soi – vers l'autre. Je vois le regard comme la possibilité, bien plus, de tracer en l'autre. D'amener l'autre dans la traversée du mouvement. Le regard inclut l'autre dans cette constellation. Maria me disait : «avec ton regard, tu dois m'emmener avec toi». Si le regard pouvait tracer physiquement une ligne vers ce qu'il regarde, on verrait se dessiner une constellation qui embrasse tout l'espace autour du corps, une constellation entre les spectateurs et les danseurs. Et donc, par le regard, inviter le spectateur à prendre part au paysage.

Le regard est à la fois une invitation pour l'autre et un support pour soi. Il permet d'habiter l'espace physique vide «entre» : entre soi et l'autre, entre immobilité et mouvement. Le regard fait donc «chemin entre» deux points, deux corps, deux présences. Il est à la fois un point d'ancrage (support, fixe) et un parcours (une invitation à circuler dans les corps mouvants).



La danse, substance non-corps.

Pour Graham Harman, le corps du danseur est avant tout un véhicule pour la danse. Il véhicule l'atmosphère chorégraphique, une sorte d'âme comme le suggère Georges Didi-Huberman, entre deux corps, qu'il soit humain ou non. '[...] the dancer seems to be less the subject than the vehicle of choreography'. 'Or if we could somehow replace the dancers with inanimate objects or computer generated shapes, the essence of the original choreography would somehow still be there even if the overall effect were quite different.'<sup>40</sup>

«[...] les «surfaces» ne vont jamais sans l'air (*aria*) qui les ploie et les déploie ; de même que les «corps» ne vont jamais sans l'âme (*anima*) qui les meut et les émeut. Or, l'aria est, au Quattrocento, un outil théorique fondamental pour établir ce lien entre le milieu des gestes, si je puis dire, et la visualité des âmes : c'est un concept chorégraphique qui suppose tout à la fois le suspens et l'intensification de la forme corporelle par «grâce» (*grazia*) et fluidification (*ondeggiare*). Il a son destin dans ce que les théoriciens de la danse nomment à cette époque les «fantasmes» (*fantasmata*) qui font de l'être dansant une véritable entité psychique.»<sup>41</sup>

Le mouvement ou la danse, sont ici envisagés comme une sorte d'entité psychique autonome, émancipée du corps. Un «fantasme», un fantôme, une figure mythologique peut-être. Un mouvement vivant sans corps, un non-corps vivant<sup>42</sup>.

Pourrions-nous dire de la chorégraphie qu'elle organise le mouvement circulant sur les corps ? Chorégrapheur serait alors écrire *avec* la danse qui traverse les corps, qui traverse l'image, mais aussi écrire la substance invisible (la *khôra*) entre les corps, qui continue à danser, en quelque sorte, sans que nous puissions la voir.



La création est comme une explosion qui permet de transiter d'un langage à l'autre, d'une matière à l'autre. C'est «une matière explosive»<sup>43</sup>. Une forme de traduction d'un médium à l'autre. Représenter c'est traduire, traduire c'est métamorphoser la matière. C'est agir par explosion.

Catherine Malabou nous dit que toute transformation a besoin de rupture. Pour passer d'un langage à l'autre, pour passer d'un monde à l'autre, il faut la violence d'un fossé «entre», un conflit mutuel, une explosion, au sens d'une décharge d'énergie. La créativité émerge de ce processus. Elle préserve de la destruction en générant continuellement de nouvelles organisations de pensées, de nouveaux chemins d'existence. Comme dans le politique, le conflit est ici nécessaire pour sculpter des espaces de dialogue.

Dans un aller-retour entre le plan (mental) et l'expérience (sensible), l'intuition agit comme forme d'intelligence plastique, non mentale, non sensorielle, à la fois mentale et sensorielle, entre les nerfs et les idées. En ce centre est l'explosion, est l'intuition comme un intermonde.

Chorégrapheur, pour moi, serait sculpter l'espace entre les corps. Ce serait considérer cet espace dans sa plasticité et laisser exploser les possibilités de rencontre entre nous. C'est chercher à décentraliser le cerveau dominant au profit d'une intelligence collective, équitable ; entre objets, sons, écritures, performeurs, chorégraphes... Considérer l'espace dans sa plasticité, c'est aussi accepter de se rendre plastique soi-même à cet espace. Cela commence par laisser mon regard, comme un premier mouvement, devenir plastique. Lorsque mon regard touche les choses, il les fait devenir malléables, métamorphosables.

La chorégraphie est un milieu de création qui transforme la matière. Des échanges surviennent sur les corps et c'est la métamorphose. La transformation des choses survient alors lorsqu'elles sont traversées par le mouvement.

**Comment la chorégraphie génère-t-elle de nouvelles interactions entre les choses ?**

*«Et si les fréquences aiguës qu'envoie une chauve-souris étaient sa façon de poser des questions aux surfaces et objets environnants dont elle attend qu'ils lui répondent par résonance ? À ce moment-là, la chauve-souris ne cherche pas de réponse, elle les reçoit»<sup>44</sup>.*

Nous nous sommes massés. Puis nous avons massés des corps humains, nous avons massés des corps-objets, puis nous avons massé l'espace, puis l'espace comme un corps, nous avons massé nos corps par l'espace, massé les corps comme un espace, massé les corps avec des objets comme un espace, j'ai massé son corps avec mon corps, j'ai pris son corps pour masser mon corps, j'ai enfin laissé l'espace me masser, l'air me masser, la lumière me masser, le son me masser. J'ai laissé le rien me masser. J'ai reçu des réponses là où je n'en cherchais pas. Je me suis laissée toucher par l'atmosphère.

Une sorte de fluide, vibrant, paisible, coulait à travers toutes les parties de mon corps. Il massait mon corps, comme une mer tranquille, comme le ressac doux de la vague qui se retire de la terre après l'avoir frappée. Les réponses qui arrivaient prenaient le langage du mouvement. Une conscience de l'écho où je laissais l'espace de mon corps m'envoyer des intuitions de mouvement. Un océan en moi fait bouger et déplacer la matière de mon corps. Il a la couleur profonde de cet océan, la douceur visqueuse du miel, il a la densité d'un liquide. J'épouse avec mon corps toutes les densités et qualités d'objets autour de moi, je deviens froide comme la table, molle et tiède comme un corps humain, plate et étendue comme le sol, élastique comme un morceau de caoutchouc. Je fonds dans le paysage. Comme un fluide, j'épouse les milieux que je traverse, je me fais caméléon.

«Masser avec» signifie alors, agir par camouflage, par mimétisme ; trouver le point de rencontre en soi des qualités de l'autre, corps ou objet. Utiliser les propriétés de l'autre pour masser. Épouser l'autre. Être massé c'est un peu être transformé par la matière de celui qui nous touche. C'est devenir sa matière. Pour me laisser masser par la lumière, je dois accepter de me faire un peu lumière. Pour masser un espace, je dois épouser ses propriétés, sa nature et entrer en dialogue. Alors masser, c'est comme «traduire». C'est se faire médium, milieu, entre deux langages. Masser, c'est écrire par transfert.

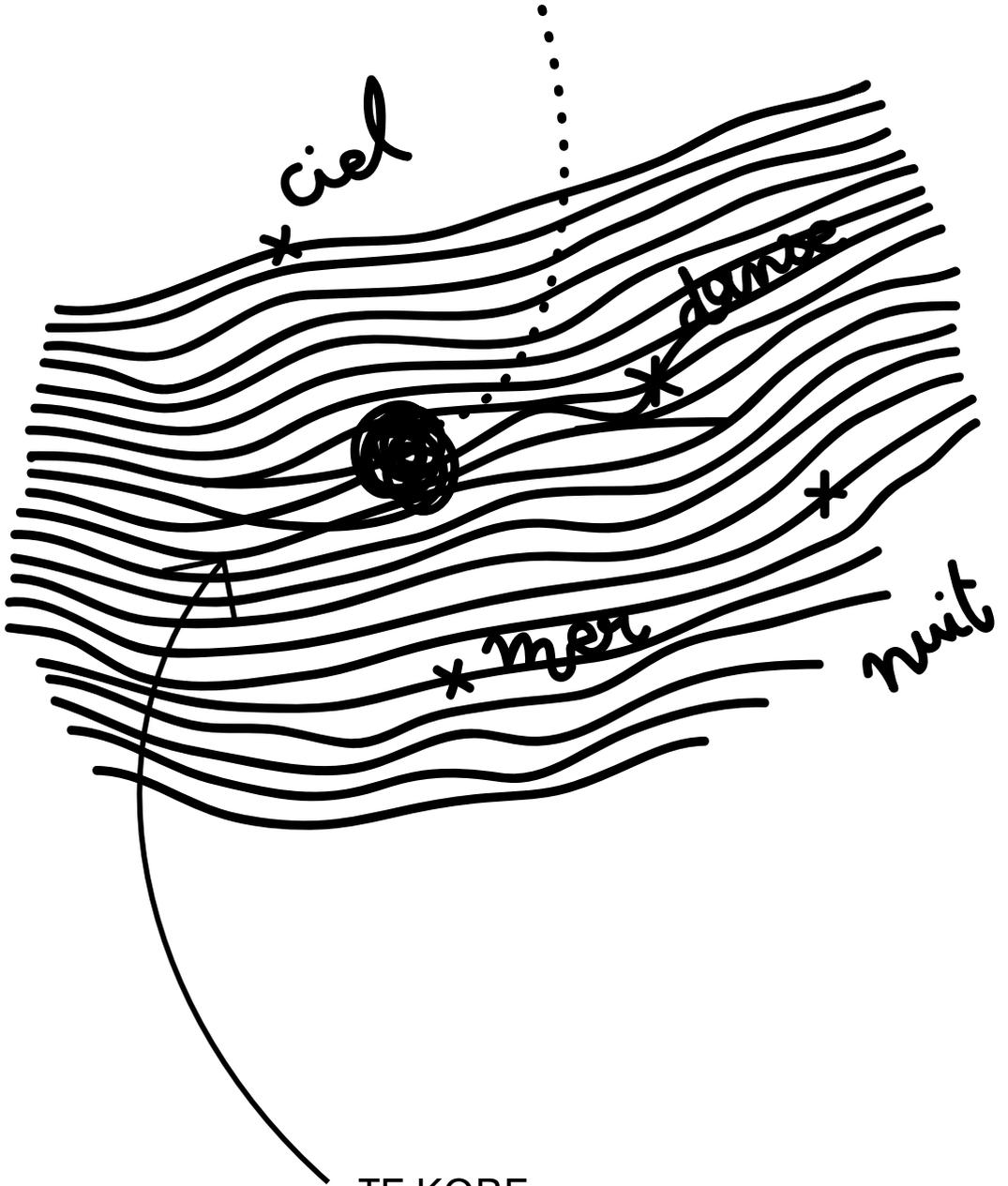


Lieu de la non-forme, tamisant, la choré comme *chorâ* « dit quelque chose comme le mouvement, la secousse [...], le séisme au cours duquel une sélection des forces ou des semences a lieu ». La danse est la substance passée au crible par éruption, comme le volcan laissant exploser à la surface du corps la matière feu-lave-gaz des profondeurs de la terre. La danse apparaît sur le corps comme le volcan dont la forme du cratère laisse ressentir la puissance des mouvements géologiques qui l'ont précédé depuis des millions d'années. Ainsi le corps devient l'image fossile de ses mouvements antérieurs, comme ce volcan, comme la pierre, comme l'arbre. Il est à la fois médiateur et récepteur, outil et archive.

Si chorégrapheur c'est écrire l'espace suspendu – l'espace invisible – entre les corps, la danse est alors cette explosion rendue visible et lisible sur ces corps. Danser, c'est laisser exploser le mouvement sur son propre corps.

‘This is a story about us—about all of us, although it will come to trouble the notion of an ‘us’. [...] In the beginning is te Kore, and nothing is. There is the potential that things will come to be, but at this point they are not. There are countless permutations of te Kore—the fertile void iterates and reiterates, and eventually te Pō, the night, emerges. Within te Pō are the ancestors who simultaneously constitute and precede materiality. There is no universally agreed order of events here, but we can satisfy ourselves by accepting that among these figures are Tangaroa, Ranginui, and Papatuanuku, and that in some configuration the sea, the sky, and foremost the earth produce everything which exists. We see in the cosmogonic cycle the beginnings of a political ecology rooted in relationally; in whakapapa.’<sup>45</sup>

CORPS



TE KORE

*non-corps vivant*

*Waallayli itba qag'aba*

«Par la nuit quand elle enveloppe tout!»

La Nuit surgissante

*ገላላ ገላላ - Laïla la Nuit*

Dans un monde d'avant l'Homme

Un cosmos-substance

Les racines des plantes font

La nuit de la terre

Terreau Noir,

Réseau de connexions en substance

Un travail de nuit s'opère

Dans la cosmogonie des plantes

C'est noir, mais noir lumière

Le corps de la plante travaille de nuit pour surgir à la lumière

Il n'y a que des chemins entre

De nuit, de jour

Tout est double et jamais identique

Il y a des choses immersives

Et des choses émergentes

Tout peut surgir.

Laïla-Nuit

«Les racines font du sol et du monde souterrain un espace de communication spirituel. La partie la plus solide de la terre se transforme alors, grâce à elles, en un immense cerveau planétaire où circulent la matière, mais aussi les informations sur l'identité et l'état des organismes qui peuplent le milieu environnant. Comme si la nuit éternelle, dans laquelle on imagine les profondeurs de la terre plongées, était tout sauf un long et sourd sommeil. Dans l'immense et silencieuse cornue du sous-sol, la nuit est une perception sans organes, sans yeux et sans oreilles, une perception qui se fait avec le corps entier. L'intelligence, grâce aux racines, existe sous une forme minérale, dans un monde sans soleil et sans mouvement »<sup>46</sup>.

Pourquoi ne pas percevoir le temps, non plus comme une succession d'événements historiques – comme le suggère Tim Jngold ou Timothy Morton – mais comme un climat géographique ? Et voir la nuit, non plus seulement comme un intervalle temporel entre deux jours mais comme un lieu atemporel, pourvu d'une sensibilité propre. À l'heure où j'écris, la nuit polaire est éternelle dans les régions de l'Antarctique. Les systèmes auto-organisés des plantes, des essaims, des oiseaux, sont comme les notes du *Maqâm* qui s'articulent pour former des harmoniques.

Penser l'intervalle entre danse et écriture, c'est considérer la relation qu'ils entretiennent l'un avec l'autre. La « choré » comme *khoreía*, évoque quelque chose comme l'ensemble, le chœur ; c'est-à-dire une forme d'intelligence collective entre les corps, qu'ils soient cellulaires, végétaux, humains, sociaux ou politiques.

Dans un réseau d'intelligences horizontal, il n'y a pas de hiérarchie entre cerveau-pensant et corps-agissant. Il n'existe pas de mouvement du haut vers le bas. Mais il y a un échange permanent qui opère par conflit mutuel. Une explosion.

Des milliers de petits êtres habitent mon corps. Ils travaillent collectivement. Chaque cellule du corps, ou chaque partie du corps, considérée comme un cerveau en soi se transforme en un être doué d'intelligence. Il est doté d'une subjectivité, d'une mémoire, d'une sensibilité. Il est à la fois autonome et relié à toute une collectivité : «Les différents aspects du lieu (ici le corps) sont habités par une *conscience collective*<sup>47</sup>, mettant tous les éléments en lien, y compris les petits êtres, dans une dimension bien plus étendue qu'uniquement humaine. ».

[Puis-je dire de moi que je suis un *hyperobjet*<sup>48</sup> ; l'hyperobjet de mondes qui me dépassent dans leur infinie et micro-échelle ? Puis-je dire de moi que je suis constituante, par parcelle et multiplicité, du lieu de mon propre corps ? Puis-je dire de moi que je suis la collectivité de toutes les matières, cellules et organismes vivants, constituant mon corps ?]

Inversement, je laisse à présent mon cerveau être simplement une matière plastique. Je le remplace à la même échelle qu'une cellule, ou au même niveau que n'importe quelle partie de mon corps. Je considère la tête comme égale à une main, une épaule, un genou. Je considère le cerveau dans sa plasticité ; c'est-à-dire un réseau de neurones, de tissus, de cellules, totalement égal et connecté au reste du corps. Il n'est plus séparé ni supérieur. Il n'est pas que pensant, il est sensitif. Il est une partie du corps en tension, en dialogue, avec chacune des autres parties. Il co-crée la tenségrité d'un lieu (*topos*) ; le corps.

Laisser alors le corps penser pour soi.

Laisser la pratique agir en explosion, en surprise, et la pensée s'ajuster comme une forme de résilience.



La khôra  
contient et strucutre,  
espace-temps,  
substance

IL Y A LA NUIT  
LE HUITIÈME CLIMAT  
INTERVALLE  
( ) LE PAYSAGE BASCULÉ  
L'INTERVALLE DU MAQÂM  
ÉCRIRE AVEC LA KHÔRA  
[ ]



BLEUE LAPIS LAZULI

ZONES NOIRES TAPIES DANS L'OMBRE  
ENTRE DEUX ORS, ORÉES D'ÉTOILES,  
LA NUIT DORT

EMBRASSE LES ASTRES DE VIDE  
ENLACE LES VENTS HUMIDES

CYCLONES, TORRENTS, SOUFFLES  
CISAILLENT L'ESPACE SOMBRE-GOUFFRE

AUGURE OISEAU DE NUIT  
PERCE LE DRAP ENTOILÉ, SURGI  
DE SON BEC, FEND LA PAROLE  
D'UN LANGAGE SANS MOT

MAIS À L'HORIZON BORÉALE VOLE  
AU SON BAT LES AILES DE L'OISEAU

FEU, NUIT TÂCHÉE D'EMPREINTES  
ENCRE, CAVITÉS PEINTES  
SAIGNÉ, LE BLANC IMMACULÉ /DU PAPIER/  
MATIÈRE-ARGILE, (LAITEUSE), BOIT L'EAU /TEINTÉE/

BLANCHE PAGE, NOIRE NUIT  
AUBE PASSAGÈRE, CRÉPUSCULE ENDORMI

Le huitième climat :  
intermonde

– intervalle– Crépuscule – ni nuit, ni jour –  
dans l'entre, de l'entre «jour-nuit», au-delà.  
Puissance médiatrice imaginative.  
Univers médian.

Monde de la puissance imaginative,  
imagination active. Médiatrice.

Monde surgissant à l'être.

«Le *mundus imaginalis* est l'exaltation parce qu'il est l'articulation en l'absence de laquelle se disloque le schéma des mondes.»<sup>49</sup>

Car entre le «monde sensible», le monde physique des sens et des formes, la réalité. Et entre le «monde des idées», de l'intelligible, un monde de la représentation et de la fiction. Selon la mystique iranienne, entre ces deux mondes, existe un *mundus imaginalis*, un monde imaginal, un monde de l'entre, un intermonde qui agit en puissance médiatrice ; elle n'est ni de l'esprit, ni du sensible mais de l'imagination active.

Aussi qualifiée de «huitième climat», en référence à la géographie des sept climats de Ptolémée qui cartographient le monde terrestre, le «monde imaginal» (traduit comme tel par Henry Corbin) est cet *entre* opérant, cet espace médiateur et traducteur, entre un monde et un autre. Il est un monde en soi, une périphérie créant une friction entre deux substances.

Mouvement de nuit, car agissant sans être vu, processus interne, intime, subtil, au-delà des formes mais aussi de l'idée pure. Le monde imaginal est un mouvement qui migre entre les mondes, entre les jours, dans la nuit. Il est une sorte de connaissance intuitive, qui n'est ni mentale, ni expérimentale, mais bien *imaginale*.

Espace de nuit, temps de nuit, mouvement de nuit.

Nuit active, imaginative, bien plus encore, crépusculaire. Elle se situe dans la transition, dans l'*entre* de l'*entre*, dans le faire-pensant ou dans la pensée agissante, dans le passage.

L'intervalle comme mouvement de traverse atmosphérique.

---

L'intervalle entre deux corps circule. Il est en fait simultanément d'espace et de mouvement. De qualité hybride, il est le milieu et l'outil en même temps. « [Il] s'y présente à la fois comme moyen et comme fin ; pareille ambivalence constitue la condition de la danse », ai-je pu lire encore.

L'intervalle est un « corps du vide » ; c'est-à-dire non pas l'envers abstrait du corps ou seulement « ce qui n'est pas le corps » mais bien une entité à part entière, négative, vide, absente au sens atmosphérique des termes « milieux, matières, mouvements, organes », nous dit Georges Didi-Huberman. En cela, l'intervalle rejoint l'idée de la *chôra* (*khôra*), qui porte en elle et par elle, l'émergence de l'empreinte ; du signe, du corps (*sēma / sōma*). Elle souffle *dedans* et *par* la matière du corps, la danse.

Cet espace en retrait, cet hors-champ n'est donc pas inactif, mais bien la condition de repos, d'organisation et de germination, pour permettre au corps-jour de laisser éclore le mouvement. L'intervalle participe de la métamorphose des corps. Il est avant tout « *geste d'air* créateur ». Il agit en nuit sur le monde.

La nuit est cet intervalle actif, à la fois temporel, spatial et sensible. Elle pourrait être un espace comme traversé par des lignes invisibles, comme un réseau de toiles. Comme les fascias du corps sont la matière-matrice tant des ligaments, des os que des muscles. Sa densité est variable.

« Supposons, alors, que la vie est issue d'un milieu physique fluide [...] non pas par un simple hasard, mais parce que la vie n'est un phénomène possible qu'exclusivement dans des milieux fluides. Le passage de la mer à la terre ferme des êtres vivants devrait alors être interprété non pas comme une transformation radicale, ni comme une révolution de la nature de la vie et de son rapport au milieu qui l'héberge, mais comme un changement de degré de densité et l'état d'agrégation d'un même milieu fluide (la matière) qui peut assumer des configurations différentes. »<sup>50</sup>

L'intervalle devient alors *atmosphère*. Nous sommes tous, humains, non-humains, vies, objets, les écritures et les archives de cette atmosphère. Nous *représentons* le monde, nous *sommes* son empreinte. Chaque être au monde est un milieu densifié de cette atmosphère. Nous sommes tous médium du monde et nous sommes tous atmosphériques.

Il n'existe donc plus de séparation (de langage) entre deux corps, mais une métamorphose progressive du milieu fluide ; il devient « image acoustique », « image tracée », « corps dansant », « arbre », « mer », « minéral ». Il devient « la danse du chorégraphe », « les mots du poète »<sup>51</sup> et « les notes du musicien ».

Se positionner à l'intervalle c'est résister en quelque manière, en mettant du mouvement, du souffle, là où l'on ne s'y attendait pas. Se rendre plastique, élastique pour mieux résister.





La nuit opère un fantastique basculement des perceptions visuelles. Je me souviens, alors que je voyage en Sicile, j'avais quinze ans.

Nous venons d'atterrir, il fait nuit et je m'endors dans l'autobus qui nous mène à l'hôtel. Quand je me réveille, je découvre un paysage qui se donne à mon regard neuf.

Je crois percevoir le ciel d'un noir total, absorbant, vide, trou béant. Et au-dessus, des nuages éclairés - une matière cotonneuse claire - de toute part et découpés, fuselés dans le ciel. Pendant quelques minutes mes sens sont altérés et ma vision a basculé.

Ce que je prends pour le ciel noir de la nuit sont en réalité les montagnes qui s'élèvent géantes dans le ciel et la lumière - matière lumineuse - des nuages que je perçois, est en réalité le ciel. Le vide apparent se condense en matière et ce que je croyais être matière se révèle *air*. Alors la nuit fait basculer la perception du paysage. Les éléments que l'on touche du regard de jour deviennent l'intervalle noir et absorbant de l'atmosphère-matière, de nuit.

Le vide apparent de l'air, atmosphère, se révèle tout d'un coup être le paysage lui-même. La lumière des astres dessine les reliefs des nuages, nuance le bleu du ciel, texture le ciel d'un tapis d'étoiles.

À l'instant où j'écris, je suis à Almería - nous sommes en avril 2108. Sous mes yeux, la mer s'efface en un gouffre noir sur lequel semblent léviter quelques bateaux dont on devine seulement la présence par indices de lumières (des phares).

Ce ne sont plus les éléments du paysage qui s'érigent dans l'atmosphère mais l'atmosphère qui baigne l'océan dans le paysage.

Nous ne sommes plus des éléments-matière mobiles dans l'air mais des intervalles-noires qui creusons la matière de l'air.

Nous sculptons l'atmosphère par nos présences et mouvements. Et l'atmosphère trace en nous, à travers nous.



«Si l'on observe la danse à la lumière du *maqâm*, elle se trouve reliée de fait à la tradition cosmologique qui le sous-entend. Du X<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle, les arts et les sciences côtoyaient l'astronomie. La musique était indissociable d'une pensée du ciel, et l'influence du monde indo-persan et de l'héritage grec, a conféré à la musique arabe son lien avec les astres. Ainsi, le système des modes et du *maqâm* a des liens avec les couleurs, les planètes et les jours. Le *maqâm* est relié à l'*ethos*, un sentiment et une couleur de l'âme qui sous-tendent tous les modes, et fondent l'esprit de la musicalité. Cette sensibilité de la musique renvoie mélodiquement et rythmiquement à la dimension cosmique du corps spiral.»<sup>52</sup>

«Le *maqâm* est de prime abord un art de l'errance musicale et de l'improvisation autour d'une note, mais il se constitue en réalité de périodes bien définies. Ce n'est pas une forme fixe et préétablies à l'avance, mais il est balisé dans l'espace tonal. Le rythme et le temps sont libres, alors que la couleur musicale dresse un cadre précis. Ainsi, la tonalité du musicien est lisible dans sa façon de rythmer les passages mélodiques, de broder autour des notes, et d'enchaîner les modes entre eux. [...] Le *maqâm* est une broderie très cadrée dont la structure n'est pas linéaire, mais constituée de différents centres, actifs en permanence. La broderie du *maqâm* fonctionne comme la gravitation des planètes et induit le corps stellaire et spiral. À partir de la note témoin, le musicien met en mouvement un nombre indéfini de variations autour de la note, à l'intérieur du champ tonal voulu par le mode. On nomme couramment cette note la «note-pivot». Autour d'elle gravitent d'autres notes qui permettent sa mise en valeur. Les notes ainsi activées se mettent à graviter comme des «satellites»<sup>53</sup> autour de la note-pivot. Le principe de la musique, par ses modes et ses improvisations, est de déplacer les centres musicaux. Elle pose une note témoin, dont elle s'éloigne pour y revenir ensuite, la transformer, en repartir. Petit à petit, les notes se déplacent, le foyer musical central se déplace, et l'un dans l'autre, la musique produit une gravitation.»

Les notes gravitent en spirale et font migrer progressivement le mode initial, le transférant en permanence ailleurs. Le *maqâm* pense l'intervalle dans l'espace et le temps, en empruntant des chemins de traverse (espace), des nuits (temps), de note en note. De notes en mots. De mots en corps. De corps en mondes. Penser selon le *maqâm* c'est donc penser en constellations.

Au temps de l'*Âge d'or des Sciences arabes*<sup>54</sup>, science et musique étaient pensées sur le même mode. Et l'intervalle entre les notes, l'harmonique, était calculé selon les mathématiques. Car «la musique est un phénomène rationnel qui peut être analysé, décrit et qui se soumet à des règles relevant de l'arithmétique et de l'acoustique : c'est probablement la façon de représentation les spéculations sur le son. [...] Elle se caractérise dans les traités aux moyens de cercles, demi-cercles, de rectangles, voire de lettres disposées sur une ligne droite [...]» Plus précisément, le *maqâm* est calculé selon les échelles pythagoriciennes dérivées d'intervalles basiques, divisés en ratios simples, eux-mêmes en relation à des points<sup>55</sup>.

«Dans la musique arabe, le *maqâm* constitue la forme principale de l'expression musicale artistique. Il appartient à la tradition savante et à ses équivalents dans la musique turque (*makâm*) et persane (*avaz*). Il serait la synthèse entre l'héritage musical des Grecs et des Byzantins (héritage citadins) et celui de la Djahiliyya anté-islamique. L'origine du mot *maqâm* remonte à la période de la Bagdad abbassides où la théorisation de la musique fut à son apogée. Le terme de *maqâm* signifie «le lieu, l'emplacement» et remplace ce qu'on appelait à l'époque *swat el-Hidjaz*, qui peut se traduire par «gamme du Hidjaz»<sup>56</sup>.

—

*Maqâm* (en arabe)  
: «Le lieu, l'emplacement»  
: «La station»

La question du *topos*.

—

Selon le *maqâm*:

La couleur noire correspond à l'homme terrestre à la recherche de son âme.

La note la correspond à la couleur noire, à vendredi, à Vénus, à la satisfaction totale.

À Vénus correspond le temps du soi, le crépuscule, la nuit.



«Le *Timée* est un récit sur l'origine du monde et, plus précisément, sur la fabrication du monde par le démiurge qui est une sorte d'architecte universel. Le démiurge construit le monde à l'image des paradigmes intelligibles. À la ressemblance des paradigmes, il façonne les êtres sensibles selon un rapport en tout point similaire à celui que le modèle entretient avec la copie et que Platon compare respectivement au père et à l'enfant. De ce dernier, Platon dit qu'il est un mixte (*metaxu*), une nature intermédiaire entre le père (le modèle) et la mère (la *khôra*)<sup>57</sup>. Celle-ci représente l'«emplacement», la «place», le «réceptacle», le «lieu». Elle est un troisième genre (*triton genus*)<sup>58</sup> qui relève de la nécessité, qui n'est ni sensible ni intelligible et qui précède l'ordre du monde instauré par le démiurgique conformément aux paradigmes intelligibles. [...]

Place universelle pour toutes choses, antécédent absolu de tout ordre, Derrida signale que la *khôra* ne peut être approchée que par un «raisonnement hybride, bâtard (*logismô nothô*)»<sup>59</sup> qui ne se laisse pas classer selon l'alternative platonicienne du *logos* et du *mythos*.

[...] Pour parler de cette «réalité», Platon se sert seulement des images et des comparaisons: la *khôra* est comme la mère, comme le support qui reçoit les empreintes des formes intelligibles, comme le réceptacle ou comme la nourrice des êtres sensibles, etc. Aucune de ces images et comparaisons ne correspond à une définition de la *khôra*, ni ne saurait être plus adéquate ou plus proche de la vérité qu'une autre<sup>60</sup>. Pourtant, parmi ces images dont Platon se sert, il y en a une, qui donne un indice du fonctionnement de la *khôra*. En *Timée* 52e-53a, elle est comparée par Platon aux cribles ou aux tamis qui servent à l'agriculteur à séparer le bon grain du mauvais et à distribuer les «semences». Les innumérables interprétations du *Timée* qui ont tenté de situer la *khôra* dans le système de Platon ont fait abstraction du fait qu'avant qu'elle puisse être située à l'intérieur de ce système comme étant ceci ou cela, elle a un fonctionnement qui consiste justement à situer, à donner une place aux éléments. [...]

*L'allusion à la figure du crible [...], à la chora comme crible [...]. Il y a là, dans le Timée – continue-t-il –, une allusion figurale que je ne sais pas interpréter et qui me paraît pourtant décisive. Elle dit quelque chose comme le mouvement, la secousse [...], le séisme au cours duquel une sélection des forces ou des semences a lieu,*

*un tri, un filtrage là où pourtant le lieu reste impassible, indéterminé, amorphe, etc. Ce passage est, dans le Timée, aussi erratique (me semble-t-il), difficilement intégrable, privé d'origine et de telos manifeste, que cette pièce que nous avons imaginée par notre Choral work*<sup>61</sup>.

[...] Pour Platon, il n'y a qu'une seule *khôra*, d'où la difficulté à concilier le caractère universel et inconditionné de l'espace platonicien avec la signification du mot *khôra* lui-même qui, en grec, veut dire le territoire, la place occupée, la contrée, la région ou le pays. Sauf à négliger les effets de la langue et le choix des mots, on est conduit à penser qu'entre la *khôra* comme emplacement universel et la *khôra* comme territoire, un rapport qui n'est pas exploré par Platon contraint son discours sur le lieu à abandonner les consignes du discours vraisemblable et à indiquer la voie d'un troisième discours où la distinction entre la réalité et la fiction n'est plus assurée

*à peine peut-on y croire – écrit Platon. C'est lui certes que nous apercevons comme en un rêve, quand nous affirmons que tout être est forcément quelque part, en un certain lieu, occupe une certaine place, et que ce qui n'est ni sur la terre, ni quelque part dans le Ciel n'est rien du tout*<sup>62</sup>.

[...] La *khôra* est pour Derrida un lieu de résistance : elle résiste aussi bien à la maîtrise démiurgique qu'aux appropriations anthropomorphiques et symboliques auxquelles elle donne lieu sans pour autant s'y réduire. Elle est un espace d'exclusion et de sélection qui indique à la fois la nécessité de la limite et le caractère fictionnel de toute limite. Elle est le lieu où s'inscrit et se construit une structure supplémentaire d'exclusions (le bon/le mauvais, l'homme/l'animal, etc.) qui décide de l'appartenance et de la non appartenance à un « nous », à une « communauté » ou une « collectivité ».

[...] La *khôra*, sorte de nettoyeuse universelle, figure d'une sélection ayant lieu dans un passé immémorial, est tout aussi bien la condition de possibilité d'un « nous » – [...] »<sup>63</sup>

Envisager la chorégraphie depuis le point de vue de la *khôra* permet de mettre de l'air, de prendre l'espace nécessaire pour trouver un nouveau point de vue, une perspective sur ce que pourrait être la chorégraphie.

La «choré» en tant que *khôra* pourrait être décrite comme un espace négatif, rendu positif par son écriture, sa «graphie». C'est une pensée tout à fait calligraphique ; le plein, le trait, émerge de l'écriture du vide, le papier. C'est aussi la pensée du graphiste qui considère autant le «blanc tournant» que l'image et le texte qu'il met en page. La chorégraphe Anna Halprin<sup>64</sup> explique qu'elle travaille autant *avec* l'espace positif (les corps, les objets, les surfaces) qu'*avec* l'espace négatif autour d'eux. Ainsi, dans sa pratique la danse circule constamment entre ces deux espaces.

En tant qu'espace négatif, la *khôra* agit en nuit. Elle suggère l'espace du rêve, elle n'est ni ciel ni terre, elle est ciel et terre et en même temps elle est toujours et déjà ailleurs. Elle nous échappe sans cesse car en réalité elle est avant et au-delà de la nuit même. Elle couve et accouche la «semence», comme une mer – la mère – porte le corps dans ses eaux. La *khôra* abrite la danse. Et la danse habite la *khôra*. Elle fait éclore les corps. Par secousse.

La *khôra* agit comme un séisme sur les corps. Elle est l'espace et le choc qui «nous» fait danser ensemble. Elle est le choc et l'aura. Elle est le tamis du traducteur, celle qui opère par secousses, le passage d'un monde à l'autre. Elle se situe entre les langages. Entre les corps.

Penser par la *khôra* c'est poser un filtre, sélectionner, opérer des choix sur le monde et se laisser agir par un mécanisme semblable au « tirage au sort »<sup>65</sup>. Tenant à la fois du *lieu* et du *phénomène*, elle est l'outil, le geste du traducteur et ses mots en même temps. Elle est l'outil et le geste du chorégraphe et son écriture en même temps. Elle est la condition d'émergence de la danse sur les corps.

C'est le mouvement substantiel qui trace en tout, celui du chorégraphe qui trace avec la danse, celui de la musique qui trace avec le son, celui du poète qui trace avec ce texte. Elle est méta-mouvement ; mouvement dans le mouvement.

Ainsi, la *khôra* nous rapproche davantage de l'écriture de l'intervalle – on la toucherait presque – car elle nous rapproche aussi de l'idée d'une écriture hybride, qui n'est ni strictement du sens ni strictement du sensible, ni de la matière, ni de l'espace, mais qui tempère les deux en elle. Elle est comme un «troisième genre» – une *troisième entité* –, elle est un intermonde. Elle est un autre espace, un autre climat, comme une substance qui embrasse le paradoxe d'être et non-être, un espace d'avant l'espace, d'ailleurs, de l'au-delà et en même temps condition du présent, condition du sensible. La *khôra* est celle qui tend ensemble les notes du *Maqâm*. La *khora* est celle qui permet à la *khoreía* d'exister, aux corps d'être et faire «ensemble». Elle est l'espace négatif qui fait germer l'espace positif des corps et de leurs interactions. À la fois le médium, le milieu et la médiatrice du monde, elle précède ce qui existe, elle fait exister et, est la matière d'existence.

C'était la huitième nuit  
En son seuil surgissaient les rêves.

Génies immanents.  
Des odeurs d'encens en transhumance.

Je basculais à l'intérieur de moi-même,  
Cherchais les grands espaces de ma pensée.

Des échelles de rêves comme des îles  
Il est 12h50.

Îles aux trésors, îles des Hespérides  
Abritaient les pommes d'or,  
Geste en merveilles d'une pensée.

Le vent (de Mont)-souffle balayait  
Jusqu'au Mont Atlas les Terres poussières  
De (me)s mouvements frappés.

J'entrais dans la huitième nuit.  
C'était un grand écart pour aller à la périphérie du corps.  
La peau, surface au bord et  
Déjà dans l'au-delà atmosphérique.

C'était une zone blanche  
Partiellement étoilée qui se dévoilait à moi.

J'errais dans les éthers  
Nébuleuses de ma pensée  
Traçant les lignes délicates  
Des mots-matières d'un itinéraire pensé. Les mots comme des monts,  
Des objets gravitant dans la sombre matière, sur la surface blanche page.

Le geste de penser, le geste de traduire en mots.  
Une dérive permanente, un paradoxe du temps.  
Puisque quand le mot est là, la pensée déjà s'est échappée.

Plongeon

Marche d'idée en idée  
Éclipse d'image sur mot  
Ellipse de mot à mot.  
Cartographies d'images-pensées  
Anamorphose de la pensée  
Mouvement de torsion simultanée  
Cascade de mots qui se déversent  
Rapprochement incertain  
Paradoxe

—





LIRE



Si la chorégraphie est écrire *avec* la danse,  
alors que peut-on lire *d'elle* ?

« C'est l'insigne privilège du traducteur que d'être amené, par nécessité, à lire sans cesse l'œuvre qu'il traduit. Lire, lire encore, pour saisir les différentes strates du sens, s'imprégner de la musique, se laisser submerger par l'émotion, puis revenir à la raison. »<sup>66</sup>

Lire, selon Tim Jngold, c'est « se remémorer » (du grec *an agignosco*). C'est une sorte de processus, de « dépiستage » des souvenirs. Lire : « un texte, un récit ou un voyage est un trajet qu'on accomplit et non un objet qu'on découvre »<sup>67</sup>. Et « si l'écriture parle, c'est avec les voix du passé, que le lecteur entend comme s'il se trouvait au milieu d'elles... »<sup>68</sup>

Et si l'écriture danse, alors...

Alors « lire, c'est beaucoup plus que lire l'écriture. », dit Alberto Manguel :

« L'astronome qui lit une carte d'étoiles disparues ; [...] le joueur de cartes qui lit l'expression de son partenaire avant de jouer la carte gagnante ; le danseur qui lit les indications du chorégraphe, et le public qui lit les gestes du danseur sur la scène ; [...] le tisserand qui lit les dessins complexes d'un tapis en cours de tissage ; le joueur d'orgue qui lit plusieurs lignes musicales simultanées orchestrées sur la page ; [...] le devin chinois qui lit des marques antiques sur une carapace de tortue ; l'amant qui lit à l'aveuglette le corps aimé, la nuit [...] ; le psychiatre qui aide ses patients à lire leurs raves énigmatiques ; le pêcheur hawaïen qui lit les courants en plongeant une main dans l'eau ; le fermier qui lit dans le ciel le temps qu'il va faire – tous partagent avec le lecteur de livres l'art de déchiffrer et de traduire des signes. [...] Tous, nous nous lisons nous-même et nous lisons le monde qui nous entoure afin d'apercevoir ce que nous sommes et où nous nous trouvons. Nous lisons pour comprendre, ou pour commencer à comprendre. Nous ne pouvons que lire. Lire, presque autant que respirer, est notre fonction essentielle »<sup>69</sup>.



1. SARAH VANHEE, À PROPOS DE SA PIÈCE *UNFORETOLD*, PRÉSENTÉE AU KUNSTENFESTIVALDESARTS, KVS, BRUXELLES, MAI 2018.
2. TIM INGOLD, *FAIRE : ANTHROPOLOGIE, ARCHÉOLOGIE, ART ET ARCHITECTURE*, S.L., ÉDITIONS DEHORS, 2017, P. 25.
3. *IBID.*, P. 22.
4. GEORGES DIDI-HUBERMAN, *GESTES D'AIR ET DE PIERRE. CORPS, PAROLE, SOUFFLE, IMAGE*, PARIS, LES ÉDITIONS DE MINUIT, 2005, P. 21.
5. TERME PROPOSÉ PAR DANIEL BLANGA GUBBAY DANS : «THE MOVEMENT AS LIVING NON-BODY», PUBLIÉ DANS LA REVUE *MOVEMENT RESEARCH*, #51, PRINTEMPS 2018.
6. KHÔRA EN GREC ANCIEN RENVOIE AUX TERMES DE «TERRITOIRE», «ESPACE», «SUBSTANCE», «ÉTHÉR»...
7. REMY ZAUGG, *DE LA CÉCITÉ, DE LA SÉRIE LE MONDE VOIT*, 2000 - 1994 - 1999. SÉRIE DE PEINTURES TYPOGRAPHIQUES, EXPOSITION « MELANCHOLIA », VILLA EMPAIN-FONDATION BOGHOSSIAN, MARS-AOÛT 2018.
- 8.
9. DICTIONNAIRE LITTRÉ ([HTTPS://WWW.LITTRE.ORG/DEFINITION/CHOEUR](https://www.littre.org/definition/choeur)), CONSULTÉ EN DÉC. 2017
10. JEAN-FRANÇOIS DORTIER, *L'HOMME CET ÉTRANGE ANIMAL : AUX ORIGINES DU LANGAGE, DE LA CULTURE ET DE LA PENSÉE*, AUXERRE, ÉDITIONS SCIENCES HUMAINES, 2012, PP. 103-104.
11. *IBID.*, P. 105.
12. WIKIPÉDIA ([HTTPS://FR.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/Umwelt](https://fr.wikipedia.org/wiki/Umwelt)), CONSULTÉ EN JUILLET 2018
13. J.-F. DORTIER, *OP. CIT.*, PP. 108-109.
14. *IBID.*, PP. 110-112.
15. *IBID.*, P. 101.
16. *IBID.*, P. 128.
17. TRISTAN GARCIA, «LE RÉEL N'A PAS BESOIN DE NOUS», CONFÉRENCE DONNÉE DANS LE CADRE DU BANQUET DE LAGRASSE, *ÉCRIRE LE RÉEL*, LE 25 OCTOBRE 2015 ([HTTPS://YOUTU.BE/K\\_WX15XTYZ8](https://youtu.be/K_WX15XTYZ8)), CONSULTÉ EN MAI 2018.
18. TRISTAN GARCIA EXPLIQUE AUSSI QUE GRAHAM HARMAN A ESSAYÉ DE DÉVELOPPER UN NOUVEAU TYPE DE RÉALISME QU'IL A APPELÉ L'ONTOLOGIE ORIENTÉE VERS L'OBJET, AYANT D'ABORD EU POUR BUT, DANS SA PHILOSOPHIE, DE GÉNÉRALISER LE DÉCENTREMENT HORS DE LA SUBJECTIVITÉ HUMAINE.
19. QUENTIN MEILLASSOUX NOMME « ARCHIFOSSILE » TOUT CE QUI INDIQUE L'EXISTENCE D'UNE RÉALITÉ ANTÉRIEURE À L'APPARITION DE LA PENSÉE.
20. TIM INGOLD, «RÉTROSPECTION LES LIGNES ET L'ATMOSPHÈRE : INSPIRER EXPIRER», DANS : T. INGOLD, *UNE BRÈVE HISTOIRE DES LIGNES (LINES. A BRIEF HISTORY*, ROUTLEDGE, 2007), BRUXELLES, ÉDITIONS ZONES SENSIBLES, 2013, P. 234
21. FRÉDÉRIC LENOIR, LEILI ANVAR, «LA CONTEMPLATION COMME VOIE SPIRITUELLE AVEC MICHAEL BARRY», À PROPOS DU *CANTIQUE DES OISEAUX*, DANS : LES RACINES DU CIEL, FRANCE CULTURE, 2012 ([HTTPS://WWW.FRANCECULTURE.FR/EMISSIONS/LES-RACINES-DU-CIEL/LA-CONTEMPLATION-COMME-VOIE-SPIRITUELLE-AVEC-MICHAEL-BARRY](https://www.franceculture.fr/emissions/les-racines-du-ciel/la-contemplation-comme-voie-spirituelle-avec-michael-barry)), CONSULTÉ EN OCT. 2017.
22. MARIE-HÉLÈNE FRAÏSSÉ, «FRANÇOIS JULLIEN, LES ROUTES DU SOI», DANS : TOUT UN MONDE, FRANCE CULTURE, 2016 ([HTTPS://WWW.FRANCECULTURE.FR/EMISSIONS/TOUT-UN-MONDE/FRANCOIS-JULLIEN-LES-ROUTES-DE-SOI](https://www.franceculture.fr/emissions/tout-un-monde/francois-jullien-les-routes-de-soi)), CONSULTÉ EN NOV. 2017.

23. «[...] J'EMPRUNTE CE CONCEPT À GILLES DELEUZE ET FÉLIX GUATTARI, QUI LE FORGENT AU DÉBUT DES ANNÉES 1970 DANS LEURS OUVRAGES INTITULÉS *CAPITALISME ET SCHIZOPHRÉNIE*. JE L'ÉTENDS DANS MA THÈSE POUR M'EN SAISIR EN TANT QUE POSSIBLE MÉTAPHORE-CONCEPT : UN OUTIL POUR OBSERVER ET DÉCRIRE LES LIGNES DE FUITE DE PIERRE FAUCHEUX. CAR IL Y A À LA FOIS UNE IDÉE DE DÉSIR MAIS AUSSI D'EXTENSION DE L'ESPACE DANS CETTE NOTION DE DÉTERRITORIALISATION [...]». CATHERINE GUIRAL, «LA MAGIQUE COULÉE», DANS : BRICE DOMINGUES, CATHERINE GUIRAL, JÉRÔME DUPEURAT, *L'ÉCARTELAGE, OU L'ÉCRITURE DE L'ESPACE D'APRÈS PIERRE FAUCHEUX*, PARIS, ÉDITIONS B42, 2013, P. 21.
24. J.-F. DORTIER, *OP. CIT.*, P. 112.
25. *IBID.*
26. *IBID.*, P. 128.
27. T. INGOLD, *OP. CIT.*, P. 71
28. ORPINGALIK, POÈTE ET CHEF DE LA TRIBU DES ESQUIMAUX NETSILIK, CITÉ PAR LÉON (1985, P. 57-58), CITÉ LUI MÊME DANS : T. INGOLD, *OP. CIT.*, P. 13.
29. WALTER ONG ET FERDINAND DE SAUSSURE CITÉS DANS : T. INGOLD, *OP. CIT.*, PP. 14-17.
30. G. DIDI-HUBERMAN, *OP. CIT.*, P. 44
31. *IBID.*, P. 75
32. MARTIN HEIDEGGER, «LE POÈME» (1968), TRAD. F. FÉDIER, *APPROCHE DE HOLDERLIN*, PARIS, GALLIMARD, 1973, P. 249 ET 252, CITÉ DANS : G. DIDI-HUBERMAN, *OP. CIT.*, P. 75
33. *IBID.*, P. 56
34. *IBID.*, P. 16
35. LEILI ANVAR, «LE VOYAGE DE TRADUIRE», DANS : FARÏD OD-DÏN 'ATTÂR, TRADUIT PAR LEILI ANVAR, *LE CANTIQUÉ DES OISEAUX*, VÉRONE, ÉDITIONS DIANE DE SELLIER, 2014, PP. 27-30
36. T. INGOLD, «LE MONDE DU CLIMAT», DANS : T. INGOLD, *OP. CIT.*, PP. 226-227.
37. EMANUELE COCCIA, *LA VIE DES PLANTES : UNE MÉTAPHYSIQUE DU MÉLANGE*, PARIS, ÉDITIONS PAYOT ET RIVAGES, 2016, P. 29
38. «*IMAGE*, DONC : LE SOUFFLE DU TEMPS EN TANT QU'IL NOUS TOUCHE, NOUS ATTEINT, NOUS AFFECTE (VOIRE NOUS INFECTE). CELA SUPPOSAIT, DANS LE PROJET DE PIERRE FÉDIDA, UNE REFORMULATION DU CONCEPT FREUDIEN DE «REPRÉSENTATION (DE) CHOSE» (*SACHVORSTELLUNG*) CELA SUPPOSAIT D'ARRACHER CELLE-CI, NON SEULEMENT AU PRIMAT SYMBOLIQUE (LACANIEN) DE LA «REPRÉSENTATION (DE) MOT» (*WORTVORSTELLUNG*), MAIS ENCORE AU PRIMAT LOGIQUE (KANTIEN) ATTACHÉ À LA COMPRÉHENSION GÉNÉRALE DU MOT «REPRÉSENTATION». PLUS ENCORE, IL S'AGISSAIT D'ARRACHER À L'IMAGE SA DERNIÈRE RESSEMBLANCE : EN FAIRE LA «SÉPULTURE SENSORIELLE» DE L'ABSENCE», SE DÉSSAISIR [DONC] DE L'EMPREINTE - ENCORE TROP SOUMISE À DU CORPS REPRÉSENTABLE - POUR DÉCOUVRIR LE CONTACT [EN TANT QU'IL] FAIT REVENIR UNE PRÉSENCE SANS LA MOINDRE POSSIBILITÉ DE LA REPRÉSENTER».
- G. DIDI-HUBERMAN, *OP. CIT.*, P. 79
39. TEXTE INSPIRÉ DU WORKSHOP QUE MARIA HASSABI A DONNÉ AUX ÉTUDIANTS DE L'ISAC (LA RAFFINERIE-CHARLEROI DANSE, JANV. 2018).
40. *LE DANSEUR SEMBLE ÊTRE MOINS LE SUJET QUE LE VÉHICULE DE LA CHORÉGRAPHIE. OR, SI D'UNE CERTAINE MANIÈRE, ON REMPLACE LES DANSEURS PAR DES OBJETS INANIMÉS OU DES FORMES GÉNÉRÉES PAR ORDINATEUR, L'ESSENCE DE LA CHORÉGRAPHIE ORIGINALE SERAIT EN QUELQUE SORTE ENCORE LÀ BIEN QUE L'EFFET GLOBAL SOIT ASSEZ DIFFÉRENT.*

- GRAHAM HARMAN, «ONTOLOGY AND CHOREOGRAPHY», TEXTE PRONONCÉ DANS LA CONFÉRENCE *CHOREOGRAPHY AS EXPANDED PRACTICE*, FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES, BARCELONE, LE 29/03/31 (2012), CITÉ DANS : D. BLANGA GUBBAY, «THE MOVEMENT AS LIVING NON-BODY», *MOVEMENT RESEARCH*, #51, PRINTEMPS 2018.
41. G. DIDI-HUBERMAN, *OP. CIT.*, P. 64
42. TENTATIVES DE TRADUCTION DE LA NOTION DE «LIVING NON-BODY» PROPOSÉE PAR DANIEL BLANGA GUBBAY, *OP. CIT.*
43. NOTION EXTRAITE DE : CATHERINE MALABOU, *QUE FAIRE DE NOTRE CERVEAU?*, S. L, ÉDITIONS BAYARD, 2011. LECTURE PROPOSÉE PAR METTE INGVARSTEN EN TANT QUE PRATIQUE COLLECTIVE, LORS D'UN WORKSHOP DONNÉ AUX ÉTUDIANTS DE L'ISAC (LA RAFFINERIE-CHARLEROI DANSE, AVRIL 2018).
44. SARAH VANHEE, À PROPOS DE SA PIÈCE *UNFORETOLD*, PRÉSENTÉE AU KUNSTENFESTIVALDESARTS, KVS, BRUXELLES, MAI 2018.
45. *C'EST L'HISTOIRE D'UN «NOUS». AU DÉBUT ÉTAIT «TE KORE» ET RIEN D'AUTRE. TE KORE, C'EST LE POTENTIEL OÙ LES CHOSES PEUVENT APPARAÎTRE. IL Y A D'INNOMBRABLES PERMUTATIONS DE TE KORE – LE VIDE FERTILE QUI ITÈRE ET RÉITÈRE, ET ÉVENTUELLEMENT TE PO, LA NUIT, ÉMERGE. À L'INTÉRIEUR DE TE PO, IL Y A LES ANCÊTRES QUI SIMULTANÉMENT CONSTITUENT ET PRÉCÈDENT LA MATÉRIALITÉ. ON PEUT LES VISUALISER EN TANT QUE CIEL, MER ET PRINCIPALEMENT TERRE, QUI PRODUIT TOUT CE QUI EXISTE. ON VOIT DANS CE CYCLE COSMOGONIQUE, LES DÉBUTS D'UNE ÉCOLOGIE POLITIQUE ENRACINÉE DANS « WHAKAPAPA ».*  
EMILIE RÅKETE, DANS : HUMAN: PARASITES, POSTHUMANISM, PAPANUĀNUKU, 2016.
46. E. COCCIA, «THÉORIE DE LA RACINE : LA VIE DES ASTRES», DANS : E. COCCIA, *OP. CIT.*, PP. 102-103
47. SARAH VANHEE PARLE DE HIVE MIND OU D'«ESPRIT DE RUCHE», À PROPOS DE SA PIÈCE *UNFORETOLD*, KUNSTENFESTIVALDESARTS, KVS, BRUXELLES, MAI 2018.
48. TIMOTHY MORTON, «A QUAKE IN BEING: AN INTRODUCTION TO HYPEROBJECTS », DANS : *HYPEROBJECTS: PHILOSOPHY AND ECOLOGY AFTER THE END OF THE WORLD*, UNIVERSITY OF MINNESOTA PRESS, 2013
49. HENRY CORBIN, «LE MONDE IMAGINAL», 1979 ([HTTPS://YOUTU.BE/W6P31UAP9AQ](https://youtu.be/w6p31uap9aq)), CONSULTÉ EN DÉC. 2017. À PROPOS DE SON LIVRE : L'IMAGINATION CRÉATRICE DANS LE SOUFISME D'IBN'ARABÎ, 2E ÉD., S.L, FLAMMARION, 1977.
50. E. COCCIA, *OP. CIT.*, P. 45
51. G. DIDI-HUBERMAN, *OP. CIT.*, P. 75
52. VIRGINIE RECOLIN, *INTRODUCTION À LA DANSE ORIENTALE: PRATIQUE DU MOUVEMENT SPIRAL*, PARIS, ÉDITIONS L'HARMATTAN, 2005, P. 171.
53. «HABIB HASSAN TOUMA UTILISE C'EST IMAGE DU CENTRE ET DES SATELLITES QUI TOURNE AUTOUR POUR PARLER DES NOTES.» DANS : V. RECOLIN, *OP. CIT.*, P. 163.
54. AHMED DJEBBAR (DIR.), *L'ÂGE D'OR DES SCIENCES ARABES*, PARIS, ÉDITIONS IMA/ ACTES SUD, 2005
55. O. WRIGHT, *THE MODAL SYSTEM OF THE ARABS AND PERSIAN MUSIC A. D. 1250-1300*, S. L, OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1978. AUX ARCHIVES DE LA BIBLIOTHÈQUE DE L'INSTITUT DU MONDE ARABE, PARIS, CONSULTÉ EN JANV. 2018.

56. V. RECOLIN, *OP. CIT.*, P. 160
57. PLATON, «TIMÉE», 50D, DANS : *ŒUVRES COMPLÈTES, T. X*, A. RIVAUD (TRAD.), PARIS, LES BELLES LETTRES, 1925.
58. *IBID.*, 48E.
59. JACQUES DERRIDA, *KHÔRA*, PARIS, GALILÉE, 1993, P. 17.
60. «IL N'Y A PAS DE VÉRITÉ DE LA *KHÔRA* OU SUR LA *KHÔRA*. C'EST POURQUOI, DANS *KHÔRA*, DERRIDA INSISTE SUR LA NÉCESSITÉ DE LAISSER LE NOM DE *KHÔRA* « À L'ABRI DE TOUTE TRADUCTION » (P. 23), AUSSI BIEN QUE DE SUPPRIMER L'ARTICLE DÉFINI QUI «PRÉSUPPOSE L'EXISTENCE D'UNE CHOSE, L'ÉTANT *KHÔRA* AUQUEL, À TRAVERS UN NOM COMMUN, IL SERAIT FACILE DE SE RÉFÉRER» (P. 29-30).» MARTA HERNANDEZ, RÉF. CITÉE CI-APRÈS.
61. JACQUES DERRIDA, *PSYCHÉ*, PARIS, GALILÉE, 1987, P. 502.
62. *IBID.*, 51B.
63. CITATION ENTIÈRE EXTRAITE DE MARTA HERNANDEZ, «LA *KHÔRA* DU TIMÉE : DERRIDA, LECTEUR DE PLATON», PARU DANS LA REVUE WEB APPAREIL EN SEPTEMBRE 2013 ([HTTP://JOURNALS.OPENEDITION.ORG/APPAREIL/1780](http://journals.openedition.org/appareil/1780)), CONSULTÉ EN FÉV.-JUILLET 2018.
64. ANNA HALPRIN, *DANCING LIFE / DANSER LA VIE*, S.L, ÉDITIONS CONTREDANSE, 2014, DVD VISIONNÉ EN OCT. 2017.
65. PLATON, *TIMÉE*, 18D-E.
66. LEILI ANVAR, «LE VOYAGE DE TRADUIRE», DANS : FARÎD OD-DÎN 'ATTÂR, TRADUIT PAR LEILI ANVAR, *OP. CIT.*, PP. 27-30
67. T. INGOLD, *OP. CIT.*, P. 27
68. *IBID.*, P. 25
69. ALBERTO MANGUEL, *UNE HISTOIRE DE LA LECTURE*, S. L, ÉDITIONS ACTES SUD LITTÉRATURE, 1998. CITÉ DANS : JEAN-CLAUDE AMEISEN, «LE LANGAGE DES OISEAUX (3)», SUR LES ÉPAULES DE DARWIN, FRANCE INTER, 2012 ([HTTPS://WWW.FRANCEINTER.FR/EMISSIONS/SUR-LES-EPAULES-DE-DARWIN/SUR-LES-EPAULES-DE-DARWIN-14-AVRIL-2012](https://www.franceinter.fr/emissions/sur-les-epaules-de-darwin/sur-les-epaules-de-darwin-14-avril-2012)), CONSULTÉ EN MARS 2018.

## LECTURES CENTRALES :

- ‘ATTÂR Farîd od-dîn, traduit par Leili ANVAR, *Le Cantique des Oiseaux*, Vérone, éditions Diane de Sellier, 2014, 470 p.
- COCCIA Emanuele, *La vie des plantes : une métaphysique du mélange*, Paris, éditions Payot et Rivages, 2016, 191 p.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Gestes d’air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris, les Éditions de Minuit, 2005, 84 p.
- DORTIER, Jean-François, *L’homme cet étrange animal : aux origines du langage, de la culture et de la pensée*, Auxerre, éditions Sciences Humaines, 2012, 368 p.
- INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes (Lines. A Brief History*, Routledge, 2007), Bruxelles, éditions Zones Sensibles, 2013, 256 p.

## LECTURES SATELLITES :

Livres

- DOMINGUES Brice, Catherine GUIRAL, Jérôme DUPEURAT, *L’écartelage, ou l’écriture de l’espace d’après Pierre Fauchoux*, Paris, éditions B42, 2013, 164 p.
- GOODMAN Nelson, *Langages de l’art : une approche de la théorie des symboles* (1990), s.l, éditions Fayard/Pluriel, 2011, 320 p.
- RECOLIN Virginie, *Introduction à la danse orientale : pratique du mouvement spiral*, Paris, éditions L’Harmattan, 2005, 281 p.

Articles

- BLANGA GUBBAY Daniel, «The Movement as Living Non-Body», *Movement Research*, #51, printemps 2018
- HERNANDEZ Marta, «La khôra du Timée: Derrida, lecteur de Platon», *Appareil* [en ligne], mis ligne le 26/09/2013 (<http://journals.openedition.org/appareil/1780> ; DOI : 10.4000/appareil.1780)
- RĀKETE Emilie, «In Human: Parasites, Posthumanism, Papatūānuku», 2016

## LECTURES DIAGONALES :

Livres

- DJEBBAR Ahmed (dir.), *L'Âge d'or des sciences arabes*, Paris, éditions IMA/Actes Sud, 2005, 320 p.
- FÆSSEL Michaël, *La nuit : vivre sans témoin*, Paris, éditions Autrement, 2017, 167 p.
- GUÉRIN Michel, « La figure de la danse », dans *L'espace Plastique*, s.l, éditions La Part de l'Œil, 2008, 117 p.
- INGOLD Tim, *Faire : Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*, s.l, éditions Dehors, 2017, 320 p.
- MALABOU Catherine, *Que faire de notre cerveau?*, s.l, éditions Bayard, 2011, 168 p.
- MORTON Timothy, « A Quake in Being: An Introduction to Hyperobjects », dans : *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, 2013.
- WRIGHT O., *The modal system of the Arabs and Persian music A. D. 1250-1300*, s. l, Oxford University press, 1978.

Conférences, radio, vidéo

- AMEISEN Jean-Claude, « Le langage des oiseaux (3) », Sur les épaules de Darwin, France Inter, 2012, consulté en mars 2018  
-> <https://www.franceinter.fr/emissions/sur-les-epaules-de-darwin/sur-les-epaules-de-darwin-14-avril-2012>
- CHANEL Anne-Laure, « Histoires de Fantômes pour Grandes Personnes », entretien radiophonique sur l'exposition de Georges Didi-Huberman d'après l'Atlas Mnémosyne de Aby Warburg, Pas la peine de crier, France Culture, le 18 décembre 2012, consulté en janv. 2018.  
-> ([https://www.youtube.com/watch?v=j\\_Ge7hn9lyA](https://www.youtube.com/watch?v=j_Ge7hn9lyA))
- CORBIN Henry, « Le monde imaginal », 1979. À propos de son livre : *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabî*, 2e éd., s.l, Flammarion, 1977, consulté en déc. 2017  
-> (<https://youtu.be/W6P31uaP9AQ>)
- FRAÏSSÉ Marie-Hélène, «François Jullien, les routes du soi», dans: *Tout un monde*, France Culture, 2016, consulté en nov. 2017.

-> <https://www.franceculture.fr/emissions/tout-un-monde/francois-jullien-les-routes-de-soi>

- GARCIA Tristan, « Le réel n'a pas besoin de nous », conférence donnée dans le cadre du banquet de Lagrasse, Écrire le réel, le 25 octobre 2015, consulté en mai 2018

-> [https://youtu.be/K\\_wxi5xTYz8](https://youtu.be/K_wxi5xTYz8)

- HALPRIN Anna, *Dancing Life / Danser la vie* (dvd), s.l, éditions Contredanse, 2014, visionné en oct. 2017.

- LENOIR Frédéric, ANVAR Leili, « La contemplation comme voie spirituelle avec Michael Barry », à propos du Cantique des Oiseaux, dans : *Les Racines du Ciel*, France Culture, 2012, consulté en oct. 2017.

-> <https://www.franceculture.fr/emissions/les-racines-du-ciel/la-contemplation-comme-voie-spirituelle-avec-michael-barry>

- SPÅNGBERG Mårten, « Post-dance conference », MDT, Stockholm, Oct. 2015, consulté en 2017-2018.

-> <https://vimeo.com/151532717>

#### Atlas, encyclopédies, autres

- WARBURG Aby, *Atlas Mnemosyne*, 2012

- CRESQUES Abraham, « Atlas catalan », vers 1375

- AL-SÛFI Abd al-Rahmân, *Livre des étoiles fixes* ou *Traité des étoiles fixes (Kitāb al-kawākib al-tābīta)*, 1301-1400.

- *Le grand Atlas de l'Astronomie*, éditions Encyclopaedia Universalis, 1983, 430 p.

- MELLIER Fanette, *Dans la lune*, s.l, Éditions du livre, 2013, 64 p.

- VAN GENT Robert, *Cellarius. Harmonia Macrocosmica (1660), The Finest Atlas of the Heavens*, éditions Taschen, 2012, 248 p.

- «Pour un atlas des figures» (plateforme internet :

[www.pourunatlasdesfigures.net](http://www.pourunatlasdesfigures.net)), sous la direction de Mathieu Bouvier et Loïc Touzé.

RÉIMPRIMÉ À BRUXELLES  
EN JUILLET 2020 

Mes remerciements tous  
particuliers à Aurélie Gravelat,  
pour m'avoir guidée dans  
la construction de ce livre.

Merci à Lorraine Furter,  
à Camille Louis et à Daniel  
Blanga Gubbay pour leur lecture  
attentive et leurs précieux retours.

Merci à Vincenzo Pezzella  
pour son soutien inconditionnel.

Relecture :  
Alain Bertrand  
Joséphine Bonnaire

Graphisme :  
Maïte Álvarez

Papier :  
Munken bouffant édition 90 g  
Materica Ardesia 120 g

Typographie :  
AG Schoolbook  
AT Basilia  
Inconsolata

Impression :  
AJM - Chaussée de Boondael 351  
1050 Bruxelles

