



HAL
open science

Partitions performatives, variations autour de la main

Léa Andréoléty, Laura Fanouillet, Gretchen Schiller

► **To cite this version:**

Léa Andréoléty, Laura Fanouillet, Gretchen Schiller. Partitions performatives, variations autour de la main. *Recherches en Danse*, 2021, 10, 10.4000/danse.4404 . hal-04653302

HAL Id: hal-04653302

<https://hal.univ-grenoble-alpes.fr/hal-04653302v1>

Submitted on 18 Jul 2024

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

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



Partitions performatives, variations autour de la main

Léa Andréolély, Laura Fanouillet et Gretchen Schiller



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/danse/4404>

DOI : [10.4000/danse.4404](https://doi.org/10.4000/danse.4404)

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Léa Andréolély, Laura Fanouillet et Gretchen Schiller, « Partitions performatives, variations autour de la main », *Recherches en danse* [En ligne], 10 | 2021, mis en ligne le 14 décembre 2021, consulté le 17 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/danse/4404> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.4404>

Ce document a été généré automatiquement le 17 décembre 2022.

Tous droits réservés

Partitions performatives, variations autour de la main

Léa Andréoléty, Laura Fanouillet et Gretchen Schiller

- 1 Assis jambes croisées, port-de-bras en première, les paumes vers le sol, les bouts des doigts se touchent et les coudes sont à la hauteur des épaules. Nous écartons les espaces entre les doigts, descendons les petits-doigts et remontons les pouces en tournant les poignets. Ouvrant les bras vers l'avant, nous initions la séquence par les coudes et nous amenons les bras vers un port-de-bras en seconde pour, de nouveau, répéter l'exercice. José Limón avait appelé ce mouvement « les pinces de homard¹ ». Peintre devenu danseur, il accordait une importance particulière au *training* des mains, étonnamment très rare en danse contemporaine. Hors du studio de danse pourtant, c'est une autre affaire. Instrument du toucher et de la préhension, moyen de connaissance et d'action, la main est l'un des organes qui manifeste le plus d'interactions avec soi, l'autre et l'environnement. Les mains apprennent à saluer, à semer dans le potager, à taper à l'ordinateur, à cuisiner, à jouer du piano, à se faire comprendre par quelqu'un ne parlant pas notre langue. Organes expressifs, fonctionnels et sociaux, les mains archivent des expériences qui deviennent des habitudes, des répertoires et des manières d'être en contact avec le présent et l'absent, humain et non humain. La main, à la fois organe sensoriel et membre du corps-propre, traverse des milieux et des situations, parfois en solo, parfois en duo ou de main-à-main.
- 2 Cette réflexion est née dans le cadre d'un atelier d'écriture en ligne pendant le confinement au sein de notre laboratoire². Cherchant à explorer les points de vues de la première personne, nous nous étions données comme contrainte de décrire trois actions de la main issues de nos terrains de recherche respectifs : celle de la soignante dans la poche de sa blouse à l'hôpital de Grenoble, celle d'un maître de flamenco frappant le rythme du *compás* dans son studio à Séville et celle d'un yogi pratiquant l'*añjali mudrā* dans sa maison à Venon. Rapidement, nous nous sommes demandées comment regrouper ces trois descriptions situées, isolées les unes des autres et *a priori* sans rapport, depuis trois subjectivités différentes, dans une partition écrite collective.

Nous nous sommes alors appuyées sur la notion de « *performance* », telle que Richard Schechner la définit :

« La performance doit être interprétée comme un *large spectre* ou un *continuum* d'actions humaines allant des rituels, des jeux, des sports, des divertissements populaires, des arts du spectacle (théâtre, danse, musique) et des pratiques de la vie quotidienne, à l'incorporation de rôles de profession, de genre, de race et de classe, en passant par la guérison (du chamanisme à la chirurgie), les médias et internet³ ».

- 3 Si chacune de nos actions de la main ne relevait pas nécessairement du domaine de la danse ou des arts, elle devenait immédiatement avec Richard Schechner une « *performance* » ; mais pouvions-nous pour autant les percevoir, les décrire et les regrouper toutes les trois sous une même approche gestuelle, un même registre perceptif, voire une même méthode d'analyse du mouvement ? Au-delà du champ de la performance, il nous fallait une modalité de lecture et d'écriture commune, une « *partition* » qui puisse dire non seulement le mouvement des corps, mais le mouvement des consciences, de leur dramaturgie interne à leur capacité d'agir (« *agency* »). Qu'apprend-on d'un geste, ordinaire ou extraordinaire, lorsque nous l'appréhendons depuis l'expérience subjective du danseur ou du performeur, la spécificité de son savoir et de sa sensibilité ? C'est en réponse à cette question que s'est peu à peu affirmée la notion de « *partition performative* » que chacune de nos trois descriptions, ici restituées, met à l'épreuve de l'écriture. Commençons donc avec l'incorporation d'un rôle d'une profession, celui de l'infirmière.

Centre Hospitalier Universitaire de Grenoble, service de rééducation. Les actes de soin. La main dans la poche

- 4 En service de rééducation pédiatrique, de ma place d'éducatrice spécialisée, j'accompagne régulièrement l'infirmière en chambre. Pendant que je discute avec l'enfant, elle réalise un acte de soin, et je l'observe. Au sein du répertoire gestuel de l'infirmière, il existe de multiples séries de gestes techniques manuels. Ces gestes sont accompagnés d'outils variés : ciseaux, stylos, ou encore feuilles de papier. Ce sont des objets génériques, (ré)utilisés pour diverses tâches, et souvent rangés dans la poche de sa blouse. D'autres outils sont, eux, au cœur d'un soin spécifique et unique : c'est, par exemple, le cas des compresses ou des seringues. Ces objets-là sont posés sur un chariot placé à la fois près du soignant et du patient. Ainsi la main de l'infirmière va et vient entre le patient, le chariot et la poche de sa blouse, pour explorer, chercher, puis se servir de tel ou tel objet nécessaire à l'acte de soin. Ce processus d'exploration de la main vers l'outil requis n'apparaît pas comme une rupture, mais s'inscrit pleinement dans la continuité de l'acte de soin.
- 5 L'exploration dans la poche active l'ensemble du bras pour amener la main au niveau de la poche. L'intention de saisir les ciseaux organise la mise en mouvement des différentes parties du bras sollicitées. De ce geste de la main, le reste du bras, du poignet à l'épaule, est mis en action : l'épaule recule de quelques centimètres, entraînant une flexion du coude et un mouvement vers l'arrière, formant un angle aigu. Le poignet s'articule et réalise une flexion pour insérer la main dans la poche de la blouse, située au niveau du bassin de l'infirmière. Les doigts s'activent pour trouver l'objet. Le regard est détaché de cet endroit précis, concentré sur le corps soigné. Dès

que l'objet est trouvé, le pouce et les doigts s'opposent et tirent l'objet vers la paume, avant de se refermer sur lui. Puis le coude accentue davantage son angle aigu, permettant à l'avant-bras de remonter et au poignet de revenir dans sa position neutre. Au même moment, l'épaule avance, l'ensemble du bras se déplie et se dirige vers le corps soigné.

Privée de ses yeux déjà occupés, l'infirmière m'envoie au fond de sa poche pour y récupérer ses ciseaux. C'est grâce aux sensations tactiles et thermiques que je peux trouver l'objet recherché. J'accorde le toucher à mes mouvements, des micromouvements de doigts, et récupère ainsi des informations sensibles, repérant les frontières et les contours des différents objets. Mon geste peut être décomposé en une multitude de micro-gestes : le geste de mes doigts, les gestes de chacun de mes doigts, le geste de ma paume ou celui du poignet qui me dirige.

- 6 La main peut être amenée à explorer tant le fond que les contours et les alentours de la poche. En effet, les ciseaux par exemple, ne sont pas rangés à l'intérieur de cette poche. Ils doivent être accessibles rapidement. Pour cela, ces ciseaux spécifiques sont un peu plus longs que les ciseaux classiques et possèdent une petite encoche sur l'un des côtés, permettant à l'infirmière de l'accrocher sur l'extérieur de sa poche : rapide à saisir. L'épaule et le coude sont déplacés en arrière du corps, pour permettre à la main de se situer à la hauteur de la poche, le poignet en légère flexion. La main n'entre pas dans la poche mais l'effleure, et commence un rapide et subtil ballet de doigts, pour trouver le juste milieu entre l'encoche des ciseaux et le haut de la couture : si c'est trop loin, c'est par terre, si c'est trop près, c'est dans la poche.

Je m'active pour remettre les ciseaux à cet endroit précis. Il est plus compliqué de réaliser ce mouvement que de ranger un objet dans la poche. Il ne suffit pas de le lâcher, de le laisser tomber. Accrocher les ciseaux sur le haut de la poche est un geste subtil et précis. Je tiens les ciseaux entre mon pouce et mon index. Avec les trois autres doigts, je tâte, je touche, je cherche le haut de la poche. Au moment où j'ai une représentation spatiale et tactile de l'architecture de la poche, mon index et mon pouce visent le fin rebord et enfonce l'encoche des ciseaux sur la couture. Je reste une seconde au niveau de la poche, m'assurant que l'objet ne tombe pas, avant d'être ramenée sur le devant du corps grâce à l'épaule et au coude qui amorcent ce mouvement.

- 7 La vitesse de l'action réalisée par la main permet-elle à l'infirmière de suivre le processus de pensée suivant :

je ne peux pas couper le sparadrap sans ciseaux, les ciseaux sont dans ma poche, je vais les prendre, les ressortir et couper le sparadrap ?

Cet acte de la main, véritable « technique du corps » et savoir incarné, est si bien intégré à la pratique de l'infirmière qu'il se déploie de lui-même, sans nécessiter une attention focalisée sur la poche.

Poursuivons avec la maîtrise d'un art musical. Quartier des artisans de Séville, classe quotidienne du danseur flamenco José Suarez El Torombo. Frappes rythmiques de ses doigts sur le bois, dites « *compás con nudillos* »

- 8 Torombo étire son poignet comme un cheval qui se cabre et reste là-haut, suspendu dans l'air, à guetter la musique. Ses doigts sont repliés, comme des paupières mi-closes,

son poing fermé, comme un sourcil légèrement froncé. Il écoute. Il est à l'affût de ce moment où en plongeant il se confondra avec le courant de la rivière, de ce moment encore où, s'abandonnant à la gravité, le poids de ses os sur le bois ne fera qu'un avec le chant. En entrant dans le rythme, la main aura en fendant l'air dessiné une porte.

« Pom »

- 9 Les phalanges de Torombo ont heurté notre table, dans une résonance sourde, et pourtant dans cette première détente un autre cheval, plus petit, est déjà en train de se cabrer lui aussi. L'index dans le poing s'est levé et prenant appui sur le pouce, il frappe le deuxième temps, de ce bruit plus aigu et plus sec, de ce bruit de l'ongle sur le bois, de cet ongle poli par le bois et de ce bois patiné par l'ongle, de ce bruit de la rencontre de ces deux entités-là, minérales, sans âge.

« Tac »

Et tout de suite, sans que rien ne soit visible, car ce mouvement de l'index a lieu dans la cavité du poing, le voilà qui frappe une seconde fois.

« Tac »

« Pom tac tac »

- 10 La trace de ce mouvement est lisible dans le pouce, lui seul qui, déplié, ajuste le trou d'air du poing, trou qui devient tout autant l'opercule d'un coquillage que le conduit d'une oreille. A l'intérieur de ce poing, il y a la pulsation du cœur et le ressac des vagues, il y a la conscience sensible du tempo. « Gardez le pouce contre l'index, ne le décollez pas de lui », précise Torombo. Arrive souvent en effet l'envie incontrôlée ou le simple réflexe de décoller le pouce du poing ; et pourtant il faut le laisser là, blotti contre l'index, accompagner ce frottement suave de la peau contre la peau. C'est à ce moment que son poignet se bombe comme un dos de chat, jusqu'à décoller les phalanges de la table. Le poing est détendu, ce pourrait être l'extrémité d'une baguette de tambour, ou bien une boule de métal... Lorsque son poignet se bombe, le poing semble se charger d'une qualité sonore qui éclate et résonne dès qu'il retombe.

« Pom »

Et dans ce Pom il y a la mémoire de coups précédents.

« Pom tac tac pom »

- 11 Le mouvement vibratile de son poignet est à l'œil presque invisible. Il est pris dans un courant qui remonte le long de son bras jusqu'à sa poitrine et jusqu'à son torse qui, lui aussi, se bombe comme un dos de chat puis retombe, se vidant d'air. Nos mains autour de la sienne sont là. Elles n'ont pas encore bougé. Elles frémissent.
- 12 Les objets insolites qui peuplaient le studio de Torombo avaient ce pouvoir d'entraîner notre imaginaire mythologique dans les origines mystérieuses du flamenco dont les racines andalouses indiquent des provenances byzantine, juive, arabe et gitane. Ils étaient autant d'appels à plonger dans les événements de notre propre vie. De même que le rythme était chanté avant d'être compté, nous étions invités à accompagner les aléas d'un tempo flottant, commençant simplement par y prendre place, autrement dit, par livrer notre récit aux côtés d'autres récits. Balayant d'un regard les trois bouteilles de vin vides soigneusement disposées sur une étagère, entourées de grappes de raisin artificielles, la frappe du poing sur la table vint soudain se fondre dans un décor de taverne. Je me retrouvais alors, presque malgré moi, à remonter le fil du temps pour atteindre une naissance de ce geste. Dépeindre le paysage de son apparition était une façon de le rejoindre et de vibrer à l'unisson avec lui. Cette « archéo-rythmie » pouvait peut-être dans les survivances rythmiques d'une mémoire ancestrale qui, passant de

corps en corps, de génération en génération, rejaillit un instant en nous. Mais ce qui importait ici plus que tout, c'était le présent de la situation qui pouvait éclater par résonance de nos histoires entre elles, au moment de la frappe.

- 13 C'est ainsi que le geste du poing se mettait par exemple à surgir d'un corps assis, accoudé à une table en bois, une matière à la fois tendre et résonnante. Cette vision prenant forme, le fait que l'avant-bras eût reposé sur cette table avant que le rythme de la musique ne l'emporte me traversa l'esprit. Que le rythme flamenco ait emporté avec lui les mouvements de la main s'imposait avec certitude. Je me tenais donc là avec l'idée qu'il y avait quelque chose de premièrement irrépressible. Pourtant que la main se soit fermée en un poing, le pouce collé à l'index, me semblait moins évident. On aurait très bien pu frapper le rythme sur la table la main ouverte, comme le ferait naturellement tout jeune enfant, et moduler les frappes des doigts, déliés comme sur la peau d'un tambour. À cet instant me revinrent les mots d'un ami, un compositeur de musique acousmatique, évoquant le rituel d'une tribu dans laquelle le disciple fabrique son tambour avec la peau du maître. Je m'échappais un temps dans cette dimension cannibale de la transmission, et avec elle dans la beauté paradoxale qu'il y a à poursuivre la vie de l'ancêtre, en continuant à faire vibrer la peau de celui dont le cœur ne bat plus.
- 14 Puis je revenais au tableau de cette table en bois et de cette frappe du poing initiée par Torombo, qui relevait à la fois d'un appel rythmique et d'une manière de s'accouder. La frappe des phalanges rappelait celle des osselets, un son sec qui peut aller jusqu'à crépiter, un son net et franc comme celui d'une baguette, dont on peut aisément moduler le volume sonore par le poids de la main, et qui vient se mêler à celui, plus volatile et humide, de l'ongle. L'ongle ne sonnait pas la même note, il laissait davantage entendre à travers lui la pulpe de la chair. Sur cette table se déposait la présence élémentaire de l'os et de la corne. Il m'apparut cette fois que les doigts de la main avaient pu se replier en écho à cette crispation singulière du visage qui accompagne l'expression du chant flamenco.
- 15 L'univers de la taverne se dissipa. Me demandant dans quel autre contexte se rencontrait ce même geste, en apparut un : c'était celui de frapper à la porte. Cette frappe du poing sur la table devenait alors une manière de manifester son arrivée et d'entrer en communication avec celles et ceux qui se trouvaient derrière la porte. Elle devenait une manière de questionner et de se disposer à entendre une réponse. De la verticalité de la porte à l'horizontalité de la table, de la réalité du studio à l'imaginaire de la taverne, tout se passait comme si l'action gestuelle transportait avec elle les changements de décor au sein d'un même espace.

Terminons enfin avec un training quotidien. Confinés à la maison, entre Venon (France) et Hastings (Angleterre). Cours de *yoga* en ligne. Les mains pratiquent l'*añjali mudrā*

- 16 *Mudrā* (मुद्रा) :
- « poinçon, empreinte ; marque, jeton, insigne ; sceau, serrure (scellé, fermé, yeux, lèvres, bouche) ; mystère ; marque (d'un attribut divin, etc.) faite sur le corps ;

mode de tenue ou d'entrelacement des doigts (dans le culte religieux ou les rites magiques) ; désignation directe, appelant toute chose par son vrai nom⁴ ».

- 17 Avant d'apprendre le *Yin yoga*, *Ashtanga* et *Iyengar*, j'ai découvert les *mudrā* en travaillant avec la danseuse d'Odissi Yamuna Sangarasivam à Los Angeles et la danseuse de Bharatanatyam Sridevi Ajai Thirumalai à Boston. Lors d'une danse indienne, faire la différence entre *nritta* (la danse pure ou gestuelle rythmée) et *nriya* (la danse théâtralisée ou gestuelle symbolique) n'est pas facile pour celui ou celle qui ne connaît pas les codes gestuels que sont les *mudrā*⁵. Pourtant les mains des danseuses indiennes peuvent aussi être des traductrices de drames. La main, parfois en solo ou bien en duo, devient tantôt un animal, *haṃsāsya* (la tête de cygne) ou *kūrma* (la tortue), tantôt *mukula* (le bouton de fleur).
- 18 Les *mudrā* m'ont appris que les pratiques corporelles ou gestuelles ne sont pas seulement des arts de la présence. L'acte de performer un *mudrā* évoque tout un héritage symbolique vécu, celui de nos maîtres, de nos familles, mais aussi celui de l'environnement ou du training lui-même. Le *mudrā* convoque, cultive et canalise une écoute de cette relation transversale à l'espace-temps, par l'attention au corps physique. Le ou la partenaire d'une main peut alors être multiple : ce peut être l'autre main, mais aussi l'histoire du *yoga*.
- 19 « Rejoignez vos paumes de mains et placez-les près du cœur. » Ce *mudrā*, connu sous le nom sanskrit d'*añjali* (salut, révérence, bénédiction), est un partenariat des mains qui paraît un simple rapprochement des deux mains, mais qui évoque des sensations beaucoup plus profondes. Nous entendons souvent en cours de *yoga* que cette action représente l'unification des hémisphères droit et gauche de notre cerveau. Par cet acte de rencontre de nos deux paumes de main, nos intentions anatomiques et symboliques cultivent un imaginaire kinesthésique à la façon d'une dramaturgie interne. Juste avant d'accomplir ce *mudrā*, mes mains étaient en train de dérouler un tapis de *yoga* et d'activer la visioconférence du cours donné par mon professeur à Hastings en Angleterre. D'une habitude fonctionnelle à une écoute très profonde, mes mains se sont transformées radicalement d'un instant à l'autre.
- 20 Quand mes deux paumes s'approchent, je sens les espaces entre mes vertèbres s'aligner, mon buste s'ouvrir, ainsi que l'espace entre mes omoplates. J'entends mon ancien professeur me dire : « *Where are you ?* ». Les bouts de mes doigts s'orientent vers le ciel, mon pouce vers mon cœur, le petit-doigt vers l'autre. Les espaces entre mes paumes sont plus grands que d'habitude. Ce simple geste me permet d'entrer en résonance avec les micromouvements de mon corps, de mon souffle et de mon champ kinesthésique⁶. J'entends les échos au bout de mes orteils qui répondent à mon appel corporel. Les deux mains sont comme un chef d'orchestre me permettant d'écouter la polyphonie de mon corps vécu ou intérieur. La réaction thermique entre mes deux paumes aide à diriger mon attention sur l'inspiration et l'expiration de mon souffle. Le rituel de ce *mudrā* est à la fois une invocation à ma corporalité, un appel à l'autre et à la lignée de son héritage. Ici, maintenant et ailleurs, en même temps.
- 21 La pratique du *yoga* ralentit le temps, dilate notre attention en fabriquant des gros plans, tel un microscope spatial de notre anatomie expérientielle. Ce microscope spatiale différentes partitions kinesthésiques de temps ressentis (celui du regard intérieur, de la chaleur des mains, de l'appui des pieds dans le sol, des oscillations du poids, etc.). Par millisecondes les sensations se créent, et par l'attention portée au *mudrā*, une perception se dessine. L'acte de toucher ses deux mains en *yoga* peut

paraître très simple, mais il offre l'opportunité de vivre différentes échelles de temps et d'espace. Les doigts sont eux aussi associés à des parties du corps, une cartographie corporelle de correspondances symboliques nous est ainsi transmise. Le professeur nous explique : le pouce correspond au feu, l'index à l'air, le majeur à l'éther, l'annulaire à la terre, l'auriculaire à l'eau. Une autre architecture intérieure des mains se dessine. Comment penser la main à travers cette diversité d'éléments ?

- 22 L'*añjali mudrā* offre sa propre temporalité, il ponctue le début et la fin de la pratique du *yoga*. Ma professeure me demande toujours de trouver une intention pour accompagner ce *mudrā*, une pensée à la fois vers soi et vers l'autre. De nouveau, une dramaturgie interne se dessine. Quand le cours touche à sa fin, le rapprochement des deux paumes se traduit en remerciement. Nous remercions les professeurs, l'environnement, les ancêtres, la famille et les amis. Par le rapprochement de mes deux mains, je réalise que ma danse, mon geste quotidien ou esthétique, n'appartient pas qu'à moi, mais à tous les yogis qui l'ont pratiqué auparavant. Je chuchote « *Namaste* » (littéralement, « je m'incline devant votre forme »).

Partition performative

- 23 Le partage et la confrontation de nos écrits nous ont permis de dégager deux dimensions principales : celle de la subjectivité du participant-observateur, avec ses dramaturgies internes et ses capacités d'agir, et celle de la « description épaisse⁷ » de l'action située, à la fois fonctionnelle, historique, factuelle, imaginaire, kinesthésique, etc. Concernant d'un côté la subjectivité, l'approche expérimentée à travers un acte d'écoute et de concentration sur notre espace ressenti (« *felt space*⁸ ») ouvre une nouvelle prise de conscience, de nouveaux points de vues et de nouveaux espace-temps au sein du geste connu. Nos trois descriptions du mouvement de la main à la première personne entrent en dialogue avec l'action pour se saisir, chacune à leur manière, de la « partition performative ». À chaque fois, l'expérience subjective renvoie à la personne qui utilise ses propres connaissances, intentions et savoir-faire, dans ses pratiques quotidiennes. L'usage de la première personne trouve donc un ancrage particulier dans le courant de la cognition incarnée (« *embodiment* »), telle que la développent le neurobiologiste Francisco Varela avec le philosophe Jonathan Shear :

« l'activité de bouger ma main opère à l'échelle de plans moteurs émergents qui m'apparaissent, en tant qu'agent-utilisateur actif, comme des *intentions* motrices, et non comme des tonus musculaires qui ne peuvent être vus qu'à partir d'une position à la troisième personne⁹ ».

- 24 Concernant d'un autre côté la description épaisse, le regroupement de nos trois actions en une même narration met en évidence les différentes strates du potentiel performatif de la main et de ses mouvements gestuels. Cette approche opère en nous comme un microscope, elle nous permet de dilater l'espace-temps et de révéler le spectre infini de granularité du geste.
- 25 La composition des couches plurielles de l'action des mains, mises en scène dans l'écriture, nous a ainsi conduites à développer la notion de « partition performative » comme un mode opératoire de temporalisation, de spatialisation et de perception. « [La main] ne se contente pas de jouer le rôle de liaison entre le faire et la pensée, elle est l'opérateur par lequel circulent des temporalités variables entre les corps et les images¹⁰. » L'émergence d'un répertoire commun à mesure qu'ils sont créés, par la

description épaisse et subjective, des traits d'union entre différents mouvements gestuels implique à la fois de se placer, horizontalement, dans un *continuum* d'actions et de déplier, verticalement, les variables de chaque action : spatiales, temporelles, physiologiques, imaginaires, sensibles, culturelles, etc. Observer, analyser et dire le mouvement gestuel au sein d'une « partition performative » apparaît en ce sens comme une manière de croiser un *continuum* d'actions avec les variables de chaque action située. Ce parti-pris permet d'œuvrer au sein d'une transversalité performative et non seulement esthétique ou fonctionnelle, élargissant le champ de la danse à celui du mouvement, et donnant ainsi au chercheur en danse la possibilité de diffuser la spécificité de ses connaissances au-delà de son propre domaine, vers la potentialité de leurs applications. Déplier, à la première personne, le champ de conscience du danseur ou du performeur est une façon de mettre en relief la capacité d'agir émanant de sa sensibilité propre (sensorielle et kinesthésique), tout en conservant l'intention particulière à chaque situation. Mais regrouper ensemble des « partitions performatives » fait également émerger tout un répertoire gestuel, ici manuel, qui sont le résultat d'apprentissages, nous rappelant les « techniques du corps » de Marcel Mauss ou encore l'art du mouvement de Rudolf Laban¹¹ mêlant la pédagogie au travail, à la rééducation, aux loisirs et à la scène. Ce que les mains réalisent, c'est aussi ce qu'elles apprennent.

- 26 Nos écrits révèlent ainsi comment tout mouvement gestuel comporte des variations d'échelles et de rythmes, du micro au macro, du rapide au lent, qui sont autant de dynamiques sensibles et perceptives de l'espace-temps nous permettant de parcourir diverses relations avec soi, l'autre, la chose ou l'environnement. À propos de cette variation scalaire, la chercheuse en performance, Rebecca Schneider, propose de penser :

« l'aspect trans-temporel et trans-spatial du geste, ou les façons, pourrait-on dire, que le geste a de se déplacer d'un corps à d'autres corps, en relation à la fois dans le temps et dans l'espace. En tant que porteur d'affects, le geste peut être contagieux, ou emporter avec lui toujours plus que les seules intentions d'un corps ou d'une singularité gestuelle isolée¹². »

Considérer ainsi le geste dans ses aspects spatiaux-temporels et le penser comme contagieux, permet de le décrire dans ses différentes échelles relationnelles.

- 27 Au regard de l'analyse du mouvement enfin, la main pose le défi d'un geste à la fois situé et protéiforme. La main-organe-instrument-marionnette, avec ses vingt-neuf os et sa capacité à effectuer des mouvements d'opposition, d'abduction, de flexion, d'hyper-extension et d'hyper-abduction, performe des répertoires divers. Avec son système nerveux particulièrement développé, son potentiel performatif évolue et se transforme. La main-danseuse, en forme d'étoile ou de pince de homard, est un organe qui se transforme et se camoufle comme un caméléon. Main-signe, main-traductrice, main-écrivaine, la main, par la variété des signes que ses mouvements émettent, ne cesse de soulever la question irrésolue du geste et de la parole : « la main parle au cerveau aussi sûrement que le cerveau parle à la main¹³. » Cet article, écrit à six mains, répond au désir de composer de manière collective, avec nos interrogations et nos pratiques d'ordinaire accoutumées à des cheminements plus solitaires. Les outils numériques désormais d'usage, tels que le document partagé que nous avons à cette occasion adopté, transforment nos habitudes de recherches, nos écritures, nos méthodologies, nos présupposés et nos références. En tapant sur nos claviers, l'atelier d'écriture nous a permis de travailler manuellement et virtuellement, à travers les

écrans, à l'exploration d'un geste à la fois singulier et pluriel. Il s'agit là finalement d'un échantillon protocolaire de descriptions épaisses à la première personne, dont les questions stylistiques sont encore à développer et à confronter, par variations des points de vues et des situations.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDRE Emmanuelle, PALAZZALO Claudia, SIETY Emmanuel (dir.), *Des mains modernes*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- COOMARASWAMY Ananda, DUGGIRALA Gopala Kristnayya, *The Mirror of Gesture*, Cambridge, Harvard University Press, 1917.
- DENNIS Diamond, *José Limón Technique: as Taught by Daniel Lewis*, film, New York, Video D Studios, 1987.
- GEERTZ Clifford, *Towards a Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Cultural, The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York, Basic Books, 1973, pp. 3-30.
- HIRSCH Alison B., « Scoring the Participatory City: Lawrence (& Anna) Halprin's Take Part Process », *Journal of Architectural Education*, n° 2, vol. 64, 2011, pp. 127-140.
- KOCH Sabine S., FUCHS Thomas, SUMMA Michela, MÜLLER Cornelia, *Body Memory, Metaphor and Movement*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2012.
- LEROI-GOURHAN André, « Libération de la main », *Problèmes*, revue de l'Association des étudiants en médecine de l'Université de Paris, n° 32, 1956, pp. 6-9, [en ligne], <http://journals.openedition.org/pistes/3627>, page consultée le 6 novembre 2021.
- MACDONNELL Arthur Anthony, *A Practical Sanskrit Dictionary*, Digital Dictionaries of South Asia, p. 231, [en ligne], https://dsal.uchicago.edu/cgi-bin/app/macdonell_query.py?page=231, page consultée le 3 janvier 2021.
- MALETIC Vera, *Body-Space-Expression, The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, Berlin, Walter de Gruyter & Co, 1987.
- MAUSS Marcel, « Techniques du corps », *Journal de Psychologie*, XXXII, 15 mars-15 avril, 1936.
- PALLASMAA Juhani, *The Thinking Hand, Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, Chichester, John Wiley and Sons, 2009.
- REYNOLDS Dee, *Rhythmic Subjects. Uses of Energy in the Dances of Mary Wigman, Martha Graham, and Merce Cunningham*, Binsted, Dance Books, 2007.
- SCHECHNER Richard, « What is Performance Studies? », *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, n° 2, vol. 5, 2013, pp. 2-3, [en ligne], http://rupkatha.com/V5/n2/02_What_is_Performance_Studies_Richard_Schechner.pdf, page consultée le 19 mai 2021.
- SCHILLER Gretchen, « From the Kinesphere to the Kinesfield: Three Choreographic Interactive Artworks », *Leonardo*, n° 5, vol. 41, 2008, pp. 431-437.

SCHNEIDER Rebecca et RUPRECHT Lucia, « In our Hands: an Ethics of Gestural Response-ability », *Performance Philosophy*, n° 1, vol. 3, 2017, pp. 108-125, [en ligne], <https://doi.org/10.21476/PP.2017.31161>, page consultée le 6 novembre 2021.

SCHNEIDER Rebecca, « That the Past May Yet Have Another Future: Gesture in the Times of Hands Up », *Theatre Journal*, n° 3, vol. 70, 2018, pp. 285-306.

SINTÈS Guillaume, « Gestes au travail, gestes de métiers », *Recherches en danse*, Focus, 2017, [en ligne], <http://journals.openedition.org/danse/1758>, page consultée le 4 janvier 2021.

VARELA Francisco, SHEAR Jonathan, *The View From Within. First-person approaches to the study of consciousness*, Bowling Green, Imprint Academic, 1999.

WILSON Frank R., *The Hand: how its Use Shapes the Brain, Language, and Human Culture*, New York, Vintage Books, 1999.

NOTES

1. Cet exercice des « pinces de homard » fut repris par Daniel Lewis, danseur, professeur, chorégraphe et auteur, élève de José Limón. Il témoigne : « [José Limón] passait ensuite quelques minutes à décrire l'aspect de nos mains : mains en pinces de homard, mains plongées dans l'huile chaude ou mains en escalopes de veau. Elles étaient toutes très différentes, mais aucune n'était juste. » Traduit de l'anglais par les auteures : « He would then spend a few minutes describing what our hands looked like : lobster claws hands, hands dipped in hot oil, or veal cutlet hands. All very different, none right. » in LEWIS Daniel, *The Illustrated Dance Technique of José Limón*, New York, Harper & Row, 1984, pp. 50-51. Voir aussi DIAMOND Dennis, *José Limón Technique: as taught by Daniel Lewis*, Video D Studios, 1987, New York, film documentaire, 47 minutes, DVD.
2. UMR 5316 Litt&Arts, dans le cadre du projet ECLAIR (expériences chorégraphiques et circassiennes, lieu artistique inscrit dans la recherche) de la SFR-Création et du Performance Lab à l'Université Grenoble-Alpes.
3. Traduit de l'anglais par les auteures: « Performance must be construed as a “broad spectrum” or “continuum” of human actions ranging from ritual, play, sports, popular entertainments, the performing arts (theatre, dance, music), and everyday life performances to the enactment of social, professional, gender, race, and class roles, and on to healing (from shamanism to surgery), the media, and the internet. » in SCHECHNER Richard, « What is Performance Studies? », *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, n° 2, vol. V, 2013, pp. 2-3, [en ligne], http://rupkatha.com/V5/n2/02_What_is_Performance_Studies_Richard_Schechner.pdf, page consultée le 19 mai 2021.
4. Traduit de l'anglais par les auteures: « signet-ring, seal (also the impression; ord. mg.); (wooden) type; stamp, impression; mark, token, badge; seal, lock (sealed, closed, eyes, lips, mouth); mystery; mark (of a divine attribute etc.) made on the body; mode of holding or intertwining the fingers (in religious worship or magic rites); direct designation, calling anything by its real name » in MACDONNELL Arthur Anthony, *A practical sanskrit dictionary, Digital dictionaries of South Asia*, p. 231, [en ligne], https://dsal.uchicago.edu/cgi-bin/app/macdonnell_query.py?page=231, page consultée le 3 janvier 2021.
5. Pour des descriptions plus précises, voir l'ouvrage de COOMARASWAMY Ananda, DUGGIRALA Gopala Kristnayya, *The Mirror of Gesture*, Cambridge, Harvard University Press, 1917.
6. Cf. SCHILLER Gretchen, « From the Kinesphere to the Kinesfield: Three Choreographic Interactive Artworks », *Leonardo*, n° 5, vol. 41, 2008, pp. 431-437. Le concept de *kinesfield*, « champ kinesthésique », est utilisé pour décrire la dynamique relationnelle des interactions de mouvement qui traversent le corps et les formes matérielles dans un espace illimité. Avec le

kinesfield, le corps-milieu n'est pas défini géométriquement, comme dans la théorie de Laban, mais comme un champ temporel et spatial.

7. GEERTZ Clifford, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973, pp. 3-30.

8. « Avec un peu d'entraînement, les gens peuvent apprendre à placer leur attention dans le corps et à inviter la qualité physique du moment présent (expansif, resserré, lourd, nerveux, ou sans mot pour la dire, sinon... cette qualité)... C'est ce que nous appelons la concentration. » Traduit de l'anglais par les auteures: «With a little training people can learn to put their attention into the body and invite the physical quality of right now (expansive, constricted, heavy, jumpy, or no word for it, just... this quality)... We call this focusing.» in GENDLIN Eugene T., «The Time of the Explicating Process» in KOCH Sabine S., FUCHS Thomas, SUMMA Michela, MÜLLER Cornelia, *Body Memory, Metaphor and Movement*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2012, p. 76.

9. Traduit de l'anglais par les auteures: «I know that my movements are the products of coordinated series of muscle contractions. However, the activity of moving my hand operates on the emergent scale of motor plans that appear to me as motor intentions as an active agent-user, not the muscle tones that can only be seen from a third person position», in VARELA Francisco, SHEAR Jonathan, *The View From Within. First-person Approaches to the Study of Consciousness*, Thorverton, Imprint Academic, 1999, p. 4.

10. « Avant-propos » in ANDRÉ Emmanuelle, PALAZZOLO Claudia, SIETY Emmanuel (dir.), *Des mains modernes*, L'Harmattan, 2008, p. 10.

11. Voir à ce sujet les activités proposées par l'*Art and Movement Studio* fondé par Rudolf Laban en 1948 à Manchester puis en 1953 à Surrey, in MALETIC Vera, *Body-Space-Expression, The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, Berlin, Walter de Gruyter & Co, 1987, p. 25.

12. Traduit de l'anglais par les auteures: «What I am interested in thinking about, then, is the cross-temporal and cross-spatial aspect of gesture, or the ways in which gesture may be said to move off of one body and across other bodies in relation, both in time and in space. As a carrier of affect, gesture may be contagious, or always carry more with it than the intentions of an isolated gesturing body or thing. This might be to ask whether gesture is proper to the hand that is waving, or if, instead, gesture is that which might precede an articulation, and/or move off the hand and toward the relations it beckons, invites, or otherwise might provoke (whether it succeeds in such provocation immediately or not)?», in SCHNEIDER Rebecca, RUPRECHT Lucia, «In our Hands: an Ethics of Gestural Response-ability», *Performance Philosophy*, n° 1, vol. 3, 2017, p. 114, [en ligne], <https://doi.org/10.21476/PP.2017.31161>, page consultée le 6 novembre 2021.

13. Traduit de l'anglais par les auteures: «the hand speaks to the brain as surely as the brain speaks to the hand», citation du romancier canadien Robertson Davies dans son ouvrage *Bred in Bone* par Frank R. Wilson, *The Hand: how its Use Shapes the Brain, Language, and Human Culture*, New York, Vintage Books, 1999, p. 124.

RÉSUMÉS

Comment percevoir et décrire des gestes de mains situés, issus de contextes divers, qui ne relèvent pas nécessairement du domaine de la danse ou des arts ? Qu'apprend-on d'un geste ordinaire lorsque nous l'appréhendons depuis l'expérience du danseur ou du performeur ? À partir de ces questions, l'enjeu de cet article est d'analyser l'action gestuelle comme une *partition performative*, pour s'intéresser non seulement aux mouvements des corps, mais aux mouvements

des consciences, de leur dramaturgie interne à leur capacité d'agir (« *agency* »). Cet article réunit ainsi trois partitions performatives de la main à la première personne, issues de nos terrains de participation-observation respectifs : celle de la soignante dans la poche de sa blouse, celle d'un danseur flamenco frappant le *compás* et celle d'un yogi pratiquant l'*añjali mudrā*.

How can we describe and perceive hand gestures in various contexts that do not necessarily belong to the field of dance or the arts? What do we learn from an ordinary gesture when we understand it from the experience of the dancer or performer? Based on these questions, the challenge of this article is to analyze gestural repertoires as a *performative score*, to address not only the movements of bodies, but the movements of consciousness, from their internal dramaturgy to their agency. This brings together three performative hand scores in the first person, from our respective fields of participation-observation: that of the caretaker's hand in the pocket of her blouse, that of a flamenco dancer hitting the *compás* and that of a yogi practising *añjali mudrā*.

INDEX

Keywords : gesture, hand, movement analysis, performance, score

Mots-clés : analyse du mouvement, geste, main, partition, performance

AUTEURS

LÉA ANDRÉOLÉTY

Léa Andréolély est doctorante contractuelle associée au laboratoire Litt&Arts et au Performance Lab, sous la direction de Pauline Bouchet et Gretchen Schiller. Après avoir étudié la performance communautaire au Trinity College à Dublin et obtenu le diplôme d'état d'éducatrice spécialisée, elle décide de croiser travail social et arts de la performance. Menant une recherche-action à l'Institut de Formation en Soins Infirmiers, elle s'intéresse au développement de la formation corporelle des futures infirmières, au caractère performatif de l'utilisation ou de la présence du corps soignant, de ses gestes et techniques en soin.

LAURA FANOUILLET

Danseuse interprète et philosophe de formation, Laura Fanouillet est actuellement doctorante contractuelle sous la direction de Gretchen Schiller à l'Université Grenoble-Alpes, membre du laboratoire Litt&Arts, du Performance Lab et du collectif Hinterland. Menant une enquête au long cours auprès de la pratique quotidienne du danseur butoh Imre Thormann et du danseur flamenco José Suarez el Torombo, elle s'intéresse au caractère initiatique de leur enseignement *in situ*, à la manière dont il nous est donné, par l'expérience du geste dont la pensée se fait parlante, de participer à l'esprit des instants et des lieux, et de s'y transformer.

GRETCHEN SCHILLER

Gretchen Schiller est chorégraphe canadienne et professeure d'Arts de la scène à l'Université Grenoble-Alpes, membre du laboratoire Litt&Arts. Son travail chorégraphique porte sur la mémoire du corps, la kinesthésie et l'implication épistémique du corps-vécu. Elle dirige actuellement la Structure Fédérative de la Recherche création à la Maison de la Création et de l'Innovation, une plateforme dédiée à la recherche expérimentale basée sur la pratique, ainsi que

le projet IDEX Performance Lab et l'EUR REACH. Son travail artistique a été présenté à l'international (*Falling into place*, *Trajets*, *Shifting Ground*, *Camarà*, entre 1992 et 2015).