

**L'image-danse :
Quand la danse et le cinéma se rencontrent dans l'immanence**

Nadine Asswad

Mémoire

présenté

au

Département d'Études cinématographiques

**comme exigence partielle au grade de
maîtrise ès Arts (Études cinématographiques)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada**

Août 2007

© Nadine Asswad, 2007



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 978-0-494-34429-3
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-34429-3

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

RÉSUMÉ

*L'image-danse :
Quand la danse et le cinéma se rencontrent dans l'immanence*

Nadine Asswad

Le point commun que partagent la danse et le cinéma concerne le mouvement. Le mouvement est ce que le corps du danseur exprime, il est ce que reproduit l'image cinématographique. Dans l'histoire du cinéma, certains films comme les comédies musicales et les fictions sur la danse d'Hollywood se sont surtout intéressés à la représenter de la danse à l'écran telle qu'on la voit sur scène. Dans ce cas, l'image cinématographique n'arrive pas explorer complètement l'essence de la danse parce qu'elle est souvent présentée en toile de fond au récit narratif. Or, la danse et le cinéma sont davantage qu'une adaptation cinématographique d'une performance sur scène. La façon que nous proposons d'analyser la danse pour l'amener au-delà de la représentation est de se tourner vers le mouvement. Afin de penser conjointement le cinéma et la danse, il faut explorer le mouvement de manière à ce qu'il cesse d'être subordonné au récit narratif en le pensant plutôt de manière abstraite. De cette façon, le cinéma devient bien plus qu'une histoire racontée. Le cinéma est aussi une expérience affective grâce aux différentes possibilités relationnelles du mouvement avec l'image. Ce mémoire désire explorer les différentes intersections que peut créer le corps en mouvement du danseur avec le mouvement de l'image cinématographique. En s'inspirant essentiellement de la philosophie sur le mouvement, le temps et l'image d'Henri Bergson et de Gilles Deleuze, nous proposons que la fusion qui existe entre l'image cinématographique et le corps du danseur se trouve dans l'immanence. Dans ce cas, le mouvement doit être perçu dans le

virtuel plutôt que dans l'actuel. De cette manière, l'emphase doit être mise sur la relation du mouvement avec la durée, afin de rendre visible à l'écran les sensations invisibles perçues dans le corps en mouvement du danseur.

ABSTRACT

*Image-danse :
Quand la danse et le cinéma se rencontrent dans l'immanence*

Nadine Asswad

The obvious link one can make between dance and cinema is that both disciplines involve movement. Movement is what a dancing body does and is what the filmed image shows. The dancing body and the cinematic image have more in common than one might imagine at first. In a traditional engagement with the intersection of dance and cinema, the focus had tended to be on the representation of the dancing image on the celluloid. In this case, the cinematic image has a tendency to be interpreted as a backdrop for the dancing body. Yet, both dance and cinema are about more than representation. One way to move beyond representation is to turn to movement. To bring cinema and dance together is therefore to begin to address aspects of cinema that extend beyond narrative into abstraction. It is also to express the ways in which cinema is not simply a visual medium, but an overall affective experience. This thesis will explore the ways in which the dancing body and the moving image intersect. Inspired from the philosophy on movement, time and images of Henri Bergson and Gilles Deleuze, I want to propose that the fusion of the cinematic image with the dancing body is happening in immanence. Movement perceived in the virtual rather than in the actual, in this case, has to be considered. A relationship between the body in movement and duration is at stake here, in order to make visible on screen the invisible sensations perceived in the dancing body in movement.

Remerciements

L'écriture est un moment de solitude. En réalité, nous ne sommes jamais vraiment seuls, car nous ne cessons de penser à ceux qui nous inspirent, nous aident et nous encouragent tout au long de notre travail. Je tiens à remercier les personnes qui ont collaboré de près ou de loin à la réflexion et l'écriture de ce mémoire.

La première personne que j'aimerais d'abord remercier est inévitablement ma directrice Erin Manning. Sans elle, ce projet n'aurait tout simplement jamais vu le jour, car c'est elle qui m'a initiée à la philosophie en sachant guider ma pensée vers des horizons insoupçonnés. Merci de m'avoir entraînée dans cette aventure qui, je sais sans aucun doute, se prolongera d'une manière ou d'une autre. Ton enseignement m'est précieux parce qu'il a changé non seulement ma conception de la théorie, mais m'a également appris à mieux vivre. Je ne peux te remercier, sans penser au Sense Lab/Labo Sense qui m'a permis de réfléchir, de partager et d'évoluer avec des gens qui débordent de curiosité et de passion. Je pense à : Troy Rhoades, Marie-Évelyne Leclerc-Chevrier, Ronald Rose-Antoinette, Nasrin Himada, Céline Pereira et Stamatia Portanova ; sans oublier les professeurs Sha Xin Wei, Chris Salter et Brian Massumi. Je tiens tout particulièrement à remercier deux collègues qui sont devenues de grandes amies : Tagny Duff et Alanna Thain qui m'ont apporté une aide généreuse, des échanges prolifiques et un grand support émotionnel pendant l'écriture. Une pensée particulière va à mes amis Bruno Cornellier et Bruno Dequen avec qui j'ai partagé toutes mes années de maîtrise, parfois avec angoisse, mais le plus souvent avec bonheur.

L'idée de ce mémoire ne me serait probablement pas venue, si je n'avais pas moi-même expérimenté la danse. Ma passion pour la danse a débuté avec Olga Mayer qui m'a

réappris, à travers le ballet et après dix ans d'inactivité, à me sentir à l'aise avec mon corps et comprendre ce qu'est le mouvement. Il y a ensuite Susanne Miller qui m'a fait découvrir qu'est-ce que signifie réellement créer de l'espace-temps avec son corps en mouvement ainsi qu'Ami Shulman qui m'ont toutes deux enseigné simplement le plaisir de danser.

Pour leur patience, leurs encouragements et leurs soutiens, je ne peux oublier ma famille : mes parents Francine et Nabil Asswad, mes frères Eric et Patrick, mes cousins Peter Asswad et Natacha Binsse-Masse. Je tiens également à remercier Jean-Pierre Masse et Louise Dupré pour leurs précieux conseils qui ont su me guider et soulager mes inquiétudes lors de l'écriture.

Je réserve une place particulière dans mon cœur à mon époux, Michel Tremblay, qui a non seulement participé à la relecture de mon mémoire, mais qui a su supporter mes angoisses et frustrations des blocages occasionnels; de la même façon que nous avons partagé les pleurs de joie et la satisfaction du travail accompli. Des mots ne peuvent suffire pour définir comment ta tendre présence et l'authenticité de ton accompagnement à travers ce mémoire me sont chères.

Montréal, août 2007

TABLE DES MATIÈRES

Introduction -----	1
Chapitre 1. Cinéma : mouvement, image et temps -----	6
Chapitre 2. Danse : mouvement, infra-langue et affect -----	36
Chapitre 3. L'image-danse : fusion du mouvement dans l'immanence -----	62
Conclusion -----	91
Bibliographie -----	98

Introduction

Il y a des films *de* danse, films *sur* la danse; dans lesquels on danse *devant* la caméra, *pour* la caméra ou *avec* la caméra. La danse et le cinéma se rencontrent dès le début de l'invention du septième art notamment dans les films des frères Lumière, de George Méliès, de Germaine Dulac. Ce qui les unit à l'époque est leur point commun le plus flagrant : le mouvement. Dans leur définition la plus simple, la danse est l'expression du corps en mouvement et le cinéma l'invention mécanique de l'image en mouvement. Toutefois, bien qu'ils partagent l'élément de base essentiel que constitue le mouvement, historiquement et théoriquement il est convenu que cinéma et danse sont deux arts différents dont aucun ne semble avoir eu de répercussion formelle l'un sur l'autre. En pensant le cinéma, on le réfère à la photographie. On lui confère cette filiation d'abord par l'utilisation du même support technique, la pellicule, sur laquelle s'imprègne une image. Le cinéma est l'art innovateur qui découle de la photographie parce qu'il représente l'image à laquelle il donne du mouvement. Rapidement en choisissant la voie du récit narratif, comme le théâtre et la littérature, le cinéma se complexifie et passe d'invention mécanique de l'image en mouvement à un art qui raconte une histoire. L'image en mouvement devient une *représentation* visuelle et sonore d'un récit narratif.

La danse au cinéma suit la même évolution. Elle est d'abord l'exemple tout désigné pour incarner le mouvement. Comme invention technique de l'image en mouvement, le cinéma s'intéresse d'abord à la danse pour ce même élément. Comme on

filmaient un train dans son entrée en gare ou encore des gens sortant de l'usine, ce qui importait était de capter le mouvement en action. Il était alors naturel de danser *devant* la caméra parce que la danse est mouvement. Rapidement la danse suit le courant que le cinéma prend en s'articulant comme récit narratif. On ne danse plus seulement devant la caméra, mais on fait des films *de* danse et *sur* la danse. De son passage de la scène à l'écran, la danse se taille tranquillement une place au sein du cinéma. Un genre cinématographique spécifique se développe en représentant la danse de maintes façons. Il y a eu d'abord les années dorées de la comédie musicale des années quarante et cinquante avec les Gene Kelly, Fred Astaire et Ginger Rogers. Ensuite, la vague des films commerciaux hollywoodiens sont venus sur nos écrans dans les années 80 tels *Flash Dance* (1983) et *Dirty Dancing* (1987). Dans ces mêmes années, il ne faut pas oublier le documentaire et la captation de spectacles qui comptent parmi les incontournables. L'avènement de la vidéo des années quatre-vingt (et surtout quatre-vingt-dix) confirme la « danse à l'écran » ou « *dance on screen* » comme genre filmique à part entière, en se concentrant davantage sur les différentes possibilités cinématographiques de filmer la danse. On ne danse plus que *devant* la caméra, mais *pour* et *avec* celle-ci.

Ce bref aperçu historique de la danse filmée pour l'écran montre que l'intérêt pour cette dernière s'est transformé au cours de l'histoire du cinéma. Les transformations concernent en fait la représentation du corps en mouvement du danseur. L'intérêt, qui concernait uniquement le mouvement de la danse dans les débuts du cinéma, s'est détourné au profit du récit narratif. Dans ce cas, l'image cinématographique devient une interprétation dramatique de la danse dans laquelle le corps en mouvement du danseur a tendance à n'être qu'une représentation en toile de fond au récit narratif. Pourtant,

certaines cinéastes réussissent à créer des films dans lesquels le mouvement d'une danse se fusionne à celui de l'image cinématographique, même lorsqu'il s'agit de fictions narratives.

Le cinéma peut être davantage qu'une représentation de la danse. Afin d'analyser la danse à l'écran au-delà de sa représentation mimétique de la scène, nous proposons de penser une intersection du cinéma et de la danse par le biais du mouvement. Le mouvement est ce que l'image cinématographique reproduit, il est ce que le corps du danseur exprime. Le mouvement est un concept plus complexe que l'on croit. Considéré généralement comme un déplacement, il est en réalité davantage qu'une distance parcourue. Le mouvement peut être en effet perçu de manière concrète comme un déplacement, mais également de manière abstraite. Ce que l'on entend par « abstrait » est cette dimension du mouvement dans laquelle se retrouvent toutes les qualités qui font en sorte que le mouvement apparaît aussi comme une intensité, une puissance et force particulières. Afin de construire une intersection plus approfondie du mouvement entre danse et cinéma, il apparaît d'emblée qu'il faut explorer la dimension qualitative du mouvement. Ainsi, nous avons choisi de nous inspirer de la philosophie bergsonienne et deleuzienne qui, par complémentarité, réfléchit en profondeur sur les relations qualitatives entre le mouvement, le corps et l'image.

Dans nos recherches, nous n'avons trouvé aucune référence théorique qui concerne à la fois le mouvement de la danse et celui de l'image au cinéma. Nous avons donc construit minutieusement notre réflexion en séparant les concepts du mouvement, de l'image cinématographique et de la danse en trois chapitres. Le premier chapitre se concentre uniquement sur les relations qui existent entre le mouvement comme concept

philosophique et celui qui se retrouve dans l'image cinématographique. Afin de comprendre l'image en mouvement du cinéma, nous prenons le soin d'expliquer en profondeur les deux dimensions que présente le mouvement par l'entremise de la philosophie d'Henri Bergson, reprise et commentée par Gilles Deleuze dans ses ouvrages *Cinéma 1. L'image-mouvement* et *Cinéma 2. L'image-temps*. À l'aide de la pensée de ces deux philosophes, nous offrons une première analyse du mouvement de l'image dans le film *Pas de deux* (1967) de Norman McLaren.

Le second chapitre met le cinéma de côté pour se consacrer au mouvement particulier de la danse. En se basant sur le concept du mouvement précédemment développé dans le premier chapitre, nous proposons une alternative à la représentation traditionnelle du mouvement dans la danse que cette dernière considère comme langage représentant des émotions. Susanne K. Langer, José Gil et Erin Manning sont trois philosophes qui ont construit une réflexion sur le mouvement de la danse qui se dégage de la pensée théorique traditionnelle. De manières différentes, mais qui se rejoignent en plusieurs points, ils s'éloignent la représentation émotionnelle du langage exprimée par cette dernière en se questionnant sur la nature même du mouvement dansé.

Alors que le mouvement relatif au cinéma et celui de la danse seront désormais définis, le dernier chapitre propose d'analyser à nouveau le film *Pas de deux*, en prenant en considération, cette fois-ci, le mouvement du corps du danseur et le mouvement de l'image cinématographique. Ce dernier chapitre démontre qu'une intersection du mouvement de la danse à celui de l'image du cinéma peut créer une image particulière dans laquelle le mouvement de la danse se fusionne à celui du cinéma.

Ce projet de mémoire est né d'une intuition. On définit généralement l'intuition comme étant « un sentiment plus ou moins précis de ce qu'on ne peut vérifier, de ce qui n'existe pas encore »¹. Mais, « l'intuition » est également pour Gilles Deleuze « la méthode du bergsonisme. L'intuition n'est pas un sentiment ni une aspiration, une sympathie confuse, mais une méthode élaborée, et même une des méthodes les plus élaborées de la philosophie » (Deleuze 1998 : 1). Ce projet de mémoire correspond à la fois à ces deux définitions paradoxales.

Ce qui est né d'abord d'un sentiment plus ou moins précis, que la théorie n'avait pas encore complètement exploré, a pris forme à travers le *mouvement de notre pensée*. La pensée n'est pas un objet déjà constitué, car elle est mouvante. Pour paraphraser Deleuze et Bergson, elle requiert rigueur et créativité dans sa méthode. La rigueur et la créativité des concepts n'ont pu se développer qu'à travers l'écriture. C'est pourquoi la forme de ce projet de maîtrise semble souvent suivre le flux de notre pensée.

¹ Définition prise dans le *Petit Robert*, édition 1984.

Chapitre 1

Cinéma : mouvement, image et temps

La danse au cinéma est représentée de multiples façons. Elle va de la simple captation scénique à l'expérimentation ambitieuse des films d'art, sans oublier les genres narratifs qu'Hollywood renouvelle sans cesse depuis l'avènement de la comédie musicale. Ce chapitre est une première tentative d'analyse de la représentation de la danse dans l'image cinématographique.

Ce qui relie danse et cinéma est indéniablement le mouvement. Le mouvement est ce que le corps du danseur exécute, il est également ce que l'image filmique montre. Or, la façon dont le cinéma saisit le mouvement dansé semble différer selon le genre filmique choisi. Le mouvement dansé au cinéma donne parfois l'impression d'être une représentation concrète du corps du danseur comme s'il était vu sur scène. D'autres films, toutefois, semblent saisir le mouvement comme s'il exprimait une puissance telle que nous, spectateurs, avons l'impression de danser avec l'image malgré le fait que nous soyons bien assis dans notre siège. Dans ce dernier cas, la danse au cinéma devient en quelque sorte une expérience sensorielle – que l'on appellera également affective – parce qu'elle y est captée d'une manière telle que ces films atteignent à la fois la raison et le corps. L'expérience sensorielle que propose le cinéma se définit de manière aussi cérébrale que corporelle.

Notre réflexion s'intéresse à chercher pourquoi et comment le cinéma peut arriver à nous faire ressentir une telle force en regardant la danse filmée. Pour se faire, nous

devons définir de quel mouvement il s'agit tant au cinéma qu'en danse. Nous proposons de procéder par étapes en séparant le concept du mouvement qui est relatif au cinéma de celui qui est relatif à la danse; afin de trouver l'intersection entre les deux qui fait en sorte que le mouvement de l'image cinématographique possède la capacité de dépasser la simple représentation de la danse pour plutôt saisir le mouvement comme une expérience affective de la danse au cinéma. Ainsi, ce chapitre ne tiendra compte que de l'image cinématographique et de ses relations avec le concept philosophique du mouvement tel que le définissent Henri Bergson et Gilles Deleuze.

Nous avons choisi d'observer le mouvement au cinéma par les images du film *Pas de deux* (1967) de Norman McLaren parce qu'il se situe justement dans le genre filmique qui semble être le plus propice à exprimer le mouvement dansé comme expérience sensorielle (sensori-affective). De son côté, Alfio Bastiancich² décrit l'expérience de ce film en la comparant à une expérience qui relève de la poésie. *Pas de deux* est un film qui utilise une technique d'animation pour filmer une chorégraphie de ballet classique commandée exclusivement pour le cinéma. L'attrait qui distingue ce film est l'esthétique de son image. Dans son film tourné en noir et blanc, Norman McLaren utilise la technologie de la tireuse optique qui multiplie l'image dans le photogramme de sorte que les mouvements des danseurs donnent l'impression de se décomposer en créant un effet stroboscopique. Voilà comment techniquement est créé l'effet poétique dont parle Bastiancich. Bien que cette interprétation reflète fort probablement une opinion généralisée face à ce film, elle reste tout de même insuffisante d'un point de vue théorique, car la connotation poétique sous-entend une observation encore trop vague, qui

² Norman McLaren *Précurseurs des nouvelles images*, 1997, Dreamland éditeur.

ne définit pas adéquatement comment le spectateur demeure ancré dans l'abstraction de ses sensations.

Qu'est-ce qui rend cette œuvre cinématographique poétique? La poésie est créée par le mouvement ou plus particulièrement par le traitement esthétique du mouvement dans l'image que Norman McLaren crée avec l'utilisation de sa technique d'animation : « Je voulais obtenir des images déréalisées qui présenteraient l'essence même des danseurs et non plus seulement leur physique. Esthétiquement, il s'agissait de filmer et de saisir l'essence même du mouvement » (Bastiancich 1997 : 102). Le mouvement devient donc l'élément cible qui permettra de construire une théorie plus approfondie pour déterminer la nature de l'expérience que le spectateur vit à travers *Pas de deux*.

Il y a deux façons de percevoir le mouvement : le mouvement en général et le mouvement réel. Le premier découle de la perception généralisante qui conçoit le mouvement uniquement comme déplacement. Comme dans les mathématiques, imaginons deux points (A et B) entre lesquels s'effectue un mouvement. Le mouvement est un déplacement qui part de A et finit en B. Henri Bergson définit ce premier type de mouvement comme étant divisible, passé et homogène. Le mouvement est divisible parce qu'il est dans ce cas reconstitué par l'espace parcouru qui fait en sorte que l'on peut diviser le mouvement en positions. Une représentation graphique imaginée le démontre bien : l'espace se délimite d'abord par les points A et B, entre lesquels, d'autres points pourraient se rajouter en divisant l'espace à l'infini. De cette manière, le mouvement se trouve à être déjà passé. En reconstituant le mouvement seulement comme espace parcouru, ce qu'il reste du mouvement ne sont que les points entre A et B dans l'espace. Finalement, le mouvement général est homogène. L'homogénéité du mouvement va de

pair avec l'espace qui est lui aussi homogène, parce que ce dernier est divisé de manière quantifiable en positions, d'où ne ressort que le calcul des distances entre chaque point. Ici, le temps est considéré pour la première fois dans notre articulation du mouvement comme concept. Dans cette perception du mouvement, le temps ne se dissocie pas de l'espace car tout comme lui, le temps se divise en une succession de points dans l'espace. Le temps est homogène, parce qu'étant divisé dans le mouvement, il se présente sous forme de « moments ». Par l'entremise de Bergson, Gilles Deleuze souligne que cette perception du mouvement présente le temps comme « l'idée abstraite d'une succession (de moments), d'un temps mécanique, homogène, universel et décalqué de l'espace, le même pour tous les mouvements » (Deleuze 1983 : 9). Ainsi, il ne s'agit pas exactement du mouvement en tant que tel, mais de l'acte de parcourir.

Les premières séquences du film *Pas de deux*, où l'image ne comporte aucune altération par l'utilisation des techniques d'animation, semble correspondre à la représentation du mouvement en général. Nous voyons la danseuse exécuter des mouvements. Hormis le fait qu'ils soient dansés, ils nous apparaissent comme de simples déplacements dans l'espace. Or, pour Gilles Deleuze, le cinéma ne reproduit pas le mouvement en général, mais produit le mouvement réel.

Ainsi, l'autre manière de considérer le mouvement est de le percevoir comme mouvement qui est en train se produire. Pour Gilles Deleuze et Henri Bergson, il s'agit du mouvement réel. Ce que l'on perçoit dans le mouvement réel est son « intervalle », c'est-à-dire ce qui se passe entre les points A et B. Donc, contrairement au mouvement en général, le mouvement réel se perçoit comme étant présent, indivisible et hétérogène. Le mouvement se produit dans le présent, parce qu'il est l'action même de se mouvoir. Par

conséquent puisqu'il est présent, le mouvement devient par la même occasion indivisible. De cette manière, le mouvement ne peut plus se concevoir par de multiples positions dans l'espace ou moments dans le temps, mais comme « blocs d'espace-temps », pour reprendre l'expression qu'emploie Gilles Deleuze dans *L'Image-mouvement*. Le seul cas où le mouvement peut être considéré comme divisé est lorsque le mouvement change de nature. Il s'agit par conséquent d'un autre mouvement, un nouveau mouvement qui demeure indivisible.

Finalement, le fait que le mouvement soit désormais perçu comme étant présent et indivisible lui confère également la propriété d'hétérogénéité. Le mouvement doit dorénavant se percevoir de manière hétérogène par le nouvel établissement de sa relation à l'espace et au temps. Ne dépendant plus uniquement de l'espace, un espace qui prend le temps pour acquis dans le mouvement en général, le mouvement réel, parce qu'il est en train de se produire, change en même temps que l'espace et le temps changent. Le mouvement pris comme intervalle est donc synonyme de « transformations ». Le mouvement se définit non pas comme transformations quantitatives de l'espace dans un temps qui leur soit subordonné comme dans le mouvement en général, mais comme transformations qualitatives de l'espace-temps, où le temps doit désormais être perçu comme durée :

Duration is a way of thinking spacetime qualitatively without subsuming it to a certain measuring out of space. Duration is the rendering of what Bergson calls "intensive magnitudes" : "pure duration might well be nothing but a succession of qualitative changes, which melt into and permeate one another, without any tendency to externalize themselves in relation to one another, without any affiliation with number; it would be pure heterogeneity" (Manning 2008)³.

³ Manning, Erin. *Moving the Relation: Force Taking Form*. (Cambridge , Mass. : MIT Press, publication à venir, 2008).

Percevoir le mouvement réel signifie percevoir le mouvement quantitatif de la distance parcourue, tout en reconnaissant également sa capacité qualitative. Le mouvement réel est tout aussi quantitatif que qualitatif. Cela signifie qu'il est aussi concret qu'abstrait. Il est le mouvement concret et général parce qu'il est un déplacement. Mais à l'intérieur de ce déplacement, le mouvement possède des qualités propres, mais abstraites, qui le différencie des autres mouvements. Quantitativement, on ne peut différencier les déplacements que par leurs distances, mais qualitativement, ces mêmes déplacements possèdent des qualités abstraites qui sont aussi multiples que variées qui composent l'hétérogénéité du mouvement perçu réellement. Les qualités qu'un mouvement possède sont des transformations abstraites qui sont plus difficilement perceptibles. L'intensité, le rythme, la vitesse, la puissance, la force sont toutes des qualités qui présentent le mouvement sous de multiples transformations qualitatives qui ne peuvent apparaître si l'on perçoit le mouvement comme un simple déplacement où seulement les changements de l'espace sont considérés.

Concevoir le mouvement réel, c'est-à-dire de manière concrète mais également abstraite, c'est reconnaître à la fois les changements qui ont cours dans l'espace et dans le temps. Lorsque l'on pense le temps en termes de changements, ces changements ne possèdent plus seulement des répercussions sur l'espace, mais également dans la durée. Ce n'est donc qu'en pensant le mouvement en relation avec la durée que les changements qualitatifs abstraits, invisibles si l'on perçoit le mouvement général concret comme déplacement, parviennent à devenir visibles. C'est pourquoi on désigne le mouvement réel comme successions de changements qualitatifs de la durée plutôt que successions de positions ou de moments dans l'espace.

Pour Gilles Deleuze, c'est du mouvement réel qu'il s'agit au cinéma. Le mouvement de l'image cinématographique doit se concevoir comme changements qualitatifs de la durée et non pas comme succession de poses qui reproduirait le mouvement. Une image au cinéma se compose de 24 photogrammes par seconde. Il est vrai que les photogrammes pris individuellement représentent des images fixes (des instantanés), ce qui pourrait suggérer que le mouvement soit pris en tant que pose privilégiée – à la manière de l'art grec antique qui concevait le mouvement comme pose et figure. Deleuze fait remarquer que la distance qui sépare les photogrammes est toutefois équidistante, c'est-à-dire que la distance entre chaque photogramme possède la même distance et la même durée. De cette manière, le mouvement ne peut être reconstitué à partir de poses privilégiées, mais il se rapporte plutôt, pour Deleuze, au *mouvement quelconque*. Le philosophe réfère au galop de cheval des enregistrements graphiques d'Étienne Jules Marey et les équidistants instantanés d'Edward Muybridge comme exemple pour démontrer que le cinéma, même à ses débuts, a toujours produit le mouvement quelconque :

Si l'on choisit bien les équidistants, il est forcé qu'on tombe sur des temps remarquables, c'est-à-dire sur des moments où le cheval a un pied sur terre, puis trois, deux, trois, un. On peut les appeler instants privilégiés ; mais ce n'est pas du tout au sens des poses ou des postures générales qui caractérisaient le galop dans les formes anciennes. Ces instants n'ont plus rien à voir avec des poses, et seraient même formellement impossibles comme poses (Deleuze 1983 : 15).

C'est en la rapportant à l'instant quelconque que Gilles Deleuze démontre d'abord que l'image cinématographique ne correspond pas au mouvement en général. Mais les équidistances des instantanés qui rapportent le mouvement de l'image au mouvement quelconque ne disent toujours pas comment l'image cinématographique correspond au mouvement réel comme changement qualitatif de la durée. Cette dernière relation, durée

comme changement qualitatif, est la plus complexe à saisir. Pour la comprendre, il faut passer par la conception du tout que se fait Bergson.

Jusqu'à présent, nous avons démontré que le mouvement comme déplacement considéré comme instant ou pose se résume à présenter une coupe immobile du mouvement, parce qu'il est divisé en positions ou en instants. Mais parce que le mouvement réel ne se constitue pas en poses privilégiées mais en instantanés équidistants, le mouvement réel peut ainsi se définir, selon Deleuze et Bergson, comme coupe mobile de la durée, « c'est-à-dire du Tout ou d'un tout. Ce qui implique que le mouvement exprime quelque chose de plus profond, qui est le changement dans la durée ou le tout » (Deleuze 1983 : 18). Deleuze rappelle que concevoir la durée comme changement fait partie de sa définition même. « Le mouvement, c'est une translation dans l'espace. Or, chaque fois qu'il y a translation de parties dans l'espace, il y a changement qualitatif dans un tout » (Deleuze 1983 : 18). Pour illustrer simplement ce concept (mouvement = durée/tout = changement qualitatif), Deleuze reprend l'exemple du mouvement de la cuiller mélangeant l'eau et le sucre que Bergson utilise dans

L'évolution créatrice :

C'est que le mouvement de translation qui détache les particules de sucre et les met en suspension dans l'eau exprime lui-même un changement dans le tout, c'est-à-dire dans le contenu du verre, un passage qualitatif de l'eau dans laquelle il y a un sucre à l'état d'eau sucré. Si j'agite la cuiller, j'accélère le mouvement, mais je change aussi le tout qui comprend maintenant la cuiller, et le mouvement accéléré continue d'exprimer le changement du tout (Deleuze 1983 : 19).

Suite à cet exemple, Deleuze soulève un autre élément important dans la relation durée/tout : le tout n'est jamais donné ou donnable. C'est parce qu'il dure que le tout n'est ni donné ni donnable, car la durée comme le tout sont ouverts et en constante transformation : « Si le tout n'est pas donnable, c'est parce qu'il est Ouvert, et qu'il lui

appartient de changer sans cesse et de faire surgir quelque chose de nouveau, bref, de durer... Si bien que, chaque fois qu'on se trouvera devant une durée ou dans une durée, on pourra conclure à l'existence d'un tout qui change, et qui est ouvert quelque part » (Deleuze 1983 : 20).

Il n'est pas difficile de concevoir un film comme un tout ouvert, mais un film se constitue également de plusieurs parties : les séquences qui se succèdent selon le montage comportent en elles-mêmes d'autres parties, les plans, qui sont aussi divisés en plus petites parties puisque chaque plan se compose de 24 photogrammes/seconde. Ainsi, les séquences et les plans d'un film pourraient se voir comme des *ensembles clos* dans le tout du film, ce qui contredirait le concept du tout comme étant ouvert. Mais en reprenant la réflexion de Deleuze, bien qu'un plan puisse être considéré comme un ensemble clos par rapport au tout du film, il ne le sera jamais complètement puisque Deleuze a déjà démontré que la composition d'une seule image reproduit en elle-même le mouvement réel. Une seule image d'une seconde, qui comprend 24 photogrammes équidistants les uns des autres, constitue en elle-même le mouvement en transformation comme changement qualitatif. Un photogramme représente ainsi le mouvement comme le changement qualitatif minimal. Or un plan, par exemple d'une minute qui comporte plus de 1840 photogrammes, ne peut faire autrement que se composer également de changements qualitatifs qui seront bien entendus plus flagrants à cause de la durée plus longue. La même logique en ce qui concerne le mouvement dans un plan se répètera lorsque ceux-ci se regroupent en séquences. Ainsi un film, de sa plus petite unité (l'image du photogramme) à son entièreté, ne peut que reproduire le mouvement réel, dont la particularité – qui en fait également sa différence avec le mouvement comme

déplacement – est de pouvoir être perçu comme changements qualitatifs dans la durée et/ou de la durée.

Ce qui fait justement la force de l'image cinématographique est sa capacité de représenter le mouvement sous de multiples formes en relation avec la durée. Cette relation du mouvement avec la durée comporte ainsi la base de la réflexion de Gilles Deleuze sur le cinéma. Les changements qualitatifs qui se retrouvent dans le mouvement et la durée sont en fait si riches dans leurs variations que Deleuze ne retient pas qu'une seule relation possible entre mouvement et durée, mais une multitude de relations qui font en sorte de créer une variété d'images aussi riches que multiples. Le fruit de la réflexion de Gilles Deleuze sur ces différentes relations possibles a donné deux ouvrages importants en rapport avec le cinéma : *Cinéma 1. l'image-mouvement* et *Cinéma 2. l'image-temps*.

Dans ces deux ouvrages, Gilles Deleuze a créé une taxonomie (une classification) de l'image cinématographique en s'inspirant principalement de la philosophie bergsonienne sur le mouvement et la durée et de la philosophie pragmatique de Charles S. Peirce sur le signe. *A priori*, Deleuze distingue deux types principaux d'images : l'image-mouvement et l'image-temps dont chacune contient plusieurs sous-types d'images qui leur sont propres. Ce qui différencie à la base ces deux catégories d'images est leur relation du mouvement dans l'image avec la durée. Malgré l'existence de types principaux d'images, tant l'image-mouvement que l'image-temps reproduisent le mouvement réel, qui comporte des changements qualitatifs de la durée, mais ce qui les sépare en deux catégories d'images est la perception de la relation entre le mouvement et la durée. Nous reviendrons plus en détails sur ce qui différencie une image-mouvement

d'une image-temps au dernier chapitre, mais mentionnons pour l'instant que l'image-mouvement entretient une relation indirecte entre la durée et le mouvement de sorte que les changements qualitatifs du mouvement sont peu visibles, tandis que l'image-temps présente une relation directe du mouvement avec la durée qui, au contraire, rend les changements qualitatifs beaucoup plus visibles.

Pas de deux est un film exemplaire parce que le mouvement y est reproduit de différentes façons. Le film laisse envisager différents types d'images, par le fait même, différents effets créés par les changements qualitatifs de l'image. Les premiers plans du film qui présentent les mouvements de la danseuse semblent correspondre à notre perception généralisante de la réalité. Par contre à mesure que le film progresse, les images – dans lesquelles la ressemblance avec la réalité semble altérée – présentent différemment le mouvement de manière à ce que notre perception de l'image ne soit plus la même. Ceci laisse croire que la perception entretient une relation directe avec les changements qualitatifs du mouvement.

Percevoir ne désigne pas seulement ce que l'on voit. Ayant déjà relié le mouvement en général comme déplacement à la perception généralisante, nous n'avons toutefois pas défini ce que signifie exactement la perception. Le concept, pris dans sa généralité, réduit la perception à ce que nous percevons directement de notre entourage. Empiriquement, ce qui nous entoure se définit par l'univers : « Henri Bergson avance en effet une conception de l'univers matériel comme un univers de figures de lumière et de mouvement, de « blocs d'espace-temps », comme dit souvent Deleuze. Dans cet univers, il y aurait une coïncidence absolue entre la matière, la lumière et le mouvement, et le nom de cette coïncidence est pour Bergson « image » » (Marrati 2004 : 253). Cette image, à

l'allure chaotique où lumière et mouvement ne se distinguent pas de la matière, n'est pas celle que nous percevons quotidiennement, car pour fonctionner dans la vie de tous les jours, nous devons procéder par sélection. L'image de l'univers que décrit Bergson où tout se confond – la coïncidence absolue – est ce qu'il appelle « perception donnée » où toutes ses composantes se présentent sous une forme mélangée.

Percevoir signifie donc d'une certaine manière sélectionner une image particulière dans laquelle matière, mouvement et lumière deviennent distincts les uns des autres. Pour Bergson, la sélection d'une image se fait selon l'opération qui consiste à assombrir le trop plein de lumière de sorte que la matière se distingue et s'isole du mouvement. La perception est donc elle-même un mouvement. Elle passe d'une perception abstraite de la réalité à une perception concrète de cette même réalité de laquelle il est naturel que découle une perception du mouvement en général comme déplacement. La perception généralisante correspond au processus qu'utilise la connaissance dont Bergson trouve son équivalent dans le cinéma :

Nous prenons des vues quasi instantanées sur la réalité qui passe et, comme elles sont caractéristiques de cette réalité, il nous suffit de les enfilez le long d'un devenir abstrait, uniforme, invisible, situé au fond de l'appareil de la connaissance... *Perception, intellection, langage procèdent en général ainsi*. Qu'il s'agisse de penser le devenir ou de l'exprimer, ou même de le percevoir, nous ne faisons guère autre chose qu'actionner une espèce de cinématographe intérieur (Deleuze 1983 : 10).⁴

Pour Bergson, la perception généralisante est d'une certaine manière limitée, car elle opère une sélection si restrictive de la réalité qu'elle ne perçoit que le résultat du mouvement sans attacher d'importance à ce qui se passe pendant que le mouvement se produit. Or, ce qui fait la particularité du mouvement réel est justement qu'il permet de

⁴ Cette citation d'Henri Bergson se trouve originalement dans *L'évolution créatrice* (p. 305).

percevoir l'intervalle dans lequel se produisent les changements qualitatifs invisibles à la perception généralisante. Cette dernière raterait donc le mouvement réel parce qu'elle ne percevrait pas l'intervalle, mais se limiterait à ne percevoir que la synthèse du mouvement. Et pourtant, Deleuze démontre que le cinéma reproduit bien le mouvement réel et non pas le mouvement en général.⁵ Et malgré le fait que l'on sache que les premiers plans de *Pas de deux* reproduisent effectivement le mouvement réel, il n'en demeure pas moins qu'ils correspondent à la définition que nous avons donnée à la perception généralisante. La perception du mouvement n'est donc pas exclusive à la perception généralisante, car le mouvement réel peut bien être perçu comme l'on perçoit généralement le mouvement dans la réalité.

La raison pour laquelle le mouvement dans les premiers plans de *Pas de deux* semble conforme à la perception généralisante s'explique du fait que nous sommes en présence d'une image qui donne une représentation indirecte de la durée du mouvement, c'est-à-dire que la durée est subordonnée au mouvement de manière à ce qu'elle passe inaperçue, sans que l'on sente les changements qualitatifs se produire. C'est pour cette raison que les premiers plans du film de McLaren appartiennent à la catégorie de l'image-mouvement. La durée dans ce type d'image est indirectement représentée parce que la durée, tout comme dans le mouvement en général, apparaît subordonnée au mouvement. L'intervalle, qui caractérise le mouvement réel, existe bel et bien. Mais parce qu'il est

⁵ D'ailleurs dans *L'image-mouvement*, Gilles Deleuze rectifie cette affirmation erronée de Bergson qui, malgré le fait qu'il possédait tous les concepts philosophiques pour démontrer que le cinéma reproduisait le mouvement réel, n'a pu s'empêcher de voir l'image cinématographique comme étant succession de poses par les instantanés. Nous avons déjà démontré que Deleuze rectifie cette position en confirmant que les instantanés des photogrammes étaient équidistants, donc une reproduction du mouvement quelconque plutôt que du mouvement comme positions dans l'espace.

peu visible dans l'image de *Pas de deux*, l'intervalle comme changements qualitatifs de la durée est visible dans la mesure où nous sommes conscients que le cinéma reproduit indéniablement le mouvement réel. Cela fait en sorte de confondre notre perception de l'image cinématographique avec la perception généralisante.

Par contre, les séquences suivantes de *Pas de deux* qui présentent des mouvements qui semblent altérés par rapport à ceux que l'on perçoit dans la réalité cessent de correspondre à la perception généralisante. Le changement de la perception de l'image est causé par une intervention technologique qui altère le mouvement de l'image. *Pas de deux* est en fait le résultat d'une série d'expériences techniques en animation sur le mouvement dans l'image que Norman McLaren a amorcées au début des années soixante à Paris. L'idée à la source provient « d'un film publicitaire où une femme traversait le cadre au ralenti : les images étaient multipliées par quatre de telle sorte que l'effet produit était celui d'une décomposition élémentaire du geste » (Bastiancich 1997 : 99). McLaren se met donc à expérimenter la multiplication de l'image dans le photogramme pour réaliser *Pas de deux* plus tard en 1967.

Le mouvement dans l'image des séquences suivantes de *Pas de deux* se décompose de manière à créer des effets de traces du corps en mouvement de la danseuse. Cette technique, qui n'est pas sans rappeler les travaux d'Étienne Jules Marey qui fût le premier à expérimenter la multiplication de l'image dans le photogramme en développant la technique de la chronophotographie, McLaren l'a baptisée *slow-motion-animation* ou « animation en mouvement retardé » en français. McLaren explique : « (qu') à l'aide d'un trucage, nous avons réalisé une surimpression de chaque prise de vue sur elle-même environ 10 fois. Mais entre chacune des opérations, nous avons établi un

décalage de 5 photogrammes. Le résultat donna 10 impressions de la même image (et du mouvement), chacune avec un décalage d'un quart de seconde. » (Bastiancich 1997 : 102).

La multiplication de l'image dans le photogramme est la technique qui crée cet effet stroboscopique qui démultiplie les images montrant ce mouvement inhabituel à la réalité. Dans une première observation du film, lorsqu'un déplacement dans l'espace est filmé sans trucage, le spectateur perçoit le mouvement naturellement (le mouvement en général) comme n'importe quel mouvement dans le quotidien. Toutefois, ce que l'utilisation de la technique du *slow-motion-animation* permet de voir est un mouvement qui semble se décomposer en se répétant par petites sections comme si le mouvement étaient divisé en différentes phases. La série de répétitions des parties de mouvement est en fait un décalage simultané du même mouvement dans l'image. La présence simultanée dans la même image des différentes phases du mouvement montre à la fois qu'il est présent, hétérogène et indivisible. Bien que le mouvement semble divisible par la présence de ses différentes phases sur la même image, le mouvement demeure en réalité indivisible, car ce que la technique de la multiplication de l'image dans le photogramme révèle est le mouvement en train de se faire par la surimposition simultanée des images démultipliées; comme si le cinéaste insistait à montrer ce que le mouvement est réellement. La surimposition des images fait en sorte que l'accent est mis sur le mouvement même, de manière à ce qu'il n'y a rien d'autre à voir que le mouvement. En fait, ce que Norman McLaren réalise dans son film en utilisant la technique de la multiplication de l'image dans le photogramme est qu'il révèle l'intervalle. L'intervalle rappelons-le est le mouvement qui est en train de se faire, c'est ce qui se passe dans le

mouvement entre les points A et B. L'intervalle est le passage du virtuel à l'actuel que la perception généralisante manque à tout coup parce qu'elle ne perçoit pas assez. Il s'agit donc d'un autre type de perception, une perception qui est apte à percevoir l'intervalle qui contient les changements qualitatifs de la durée.

Ce qui se passe en fait, c'est que le concept de la perception est tout aussi riche et complexe que le concept du mouvement que nous sommes en train de définir. La perception ne se limite pas à la réalité actuelle et concrète que l'on voit, car il existe bien d'autres types de perceptions qui ne sont pas exclusives à la vision, parce qu'elles se produisent dans le virtuel, c'est-à-dire dans la dimension abstraite du réel. Le virtuel ne peut pas être perçu visuellement, mais peut par contre se faire sentir. Pour Brian Massumi, « The virtual that cannot be felt also cannot but be felt, in its effect » (2002 : 133). Ce que veut dire Massumi, c'est que d'une certaine manière lorsque le virtuel est en train de se produire, il ne peut pas se faire sentir, car son devenir est si furtif qu'il passe aussitôt dans l'actuel sans que l'on ne s'en rende compte. Le concept du virtuel n'est pas en opposition au concept de l'actuel, car comme le souligne encore une fois Brian Massumi : « le réel est aussi concret qu'abstrait ». Toute réalité contient sa part de virtualité et d'actualité. Si l'on attribuait une durée moyenne à l'image du virtuel, elle se situerait dans les fractions de seconde. Mais pour Massumi, quoique le virtuel soit de si courte durée, ce sont par ses effets que l'on peut le ressentir. C'est en fait parce que la réalité est également quasi-virtuelle, que son actualité peut nous paraître aussi réelle. Aussi réel, parce que la réalité ne se réduit pas à ce que l'on voit, mais également à ce que l'on voit et sent à la fois.

Voir seulement la réalité n'est pas aussi concret que lorsque la perception visuelle est augmentée par la perception des autres sens. Le virtuel doit se concevoir comme un passage dans la perception le plus propice à activer tous les autres sens. Brian Massumi appelle ce type de perception : *incipient perception* (perception naissante en français) : « Enfolded in the muscular, tactile, and visceral sensations of attention are incipient perception » (Massumi 2002 : 139).

Pour expliquer plus clairement la perception naissante, nous pouvons revenir sur la conception de l'univers selon Bergson, qui se compose de lumière, de matière et de blocs d'espace-temps. Aucune de ces composantes ne se distingue les unes des autres lorsqu'elles sont dans un état de coïncidence absolue; comme la représentation du chaos. Afin d'arriver à percevoir la matière en mouvement dans un état d'actualité, il faut toujours, selon Bergson, les assombrir du trop plein de lumière. La sélection qui se produit par l'isolation de la lumière détermine donc la nature de la matière en objets et en êtres qui constituent la réalité concrète que l'on perçoit. Deleuze nous rappelle que la connaissance et le langage fonctionnent ainsi. Toutefois, dans le cas où la matière et le mouvement seraient à peine assombrés, la perception généralisante n'arrive pas à saisir la matière en mouvement parce que cette dernière est encore trop abstraite pour se différencier et être perçue concrètement. Il en est ainsi parce que l'on prend pour acquis que la perception fonctionne comme la connaissance que l'on associe à une prise de vue instantanée de la réalité. Si la matière est trop abstraite pour la vision, elle ne l'est cependant pas totalement pour les autres sens. Par exemple, le vent ne se voit pas, mais notre pilosité ressent sa présence. La perception naissante surgit alors lorsque le corps tout entier (les signaux allant au cerveau y compris) ressent ce qui se passe. Le vent que

la peau ressent est un exemple très simple, mais ressentir le virtuel peut être d'une complexité telle que lorsque la perception naissante surgit, elle le fait de manière si subtile et furtive, qu'elle passe inaperçue lorsque la perception visuelle de la réalité prend le relais.

La perception naissante se produit donc dans le virtuel. Ayant précisé que le virtuel était furtif, la perception naissante qui lui correspond est également furtive. Quantifier en termes de temps la courte durée du virtuel, dans lequel se produit la perception naissante, est une manière explicite de définir ces deux concepts. Toutefois, puisque le virtuel est furtif, il ne peut être saisi en tant que tel. Le seul moyen d'y avoir accès est de saisir le mouvement de la matière lors de son passage vers l'actuel. Concevoir le mouvement au seuil de son actualité se résume à concevoir le mouvement « en devenir ». Le mouvement « en devenir » est le mouvement qui est entrain de se produire. Le passage du virtuel à l'actuel trouve donc son équivalent dans l'intervalle.

L'intervalle prend ici un sens nouveau. Ce dernier, qui se compose de changements qualitatifs qui passent inaperçus dans la perception généralisante, ne l'est plus si nous élargissons la perception strictement visuelle aux autres sens qui surgit lors de la perception naissante. Par contre, le mouvement saisi par la perception naissante est un mouvement qui se produit dans le virtuel, donc trop abstrait pour être accessible aux sens comme tels. De cette manière lorsque le cinéma présente une image – qui est forcément une image du mouvement réel, mais que l'intervalle est invisible parce que la perception de l'image correspond à la perception généralisante – quoique l'intervalle soit bien présent, il demeure inaccessible à la vision. L'intervalle est donc virtuel par nature.

L'intervalle virtuel et invisible à la perception généralisante décrit parfaitement les premières séquences de *Pas de deux*. Toutefois, nous avons établi que les séquences suivantes montrent au contraire l'intervalle par l'utilisation de la technique de la multiplication de l'image dans le photogramme. Or si l'intervalle devient visible, c'est parce qu'il est saisi à la fois par la vision et les sens, de sorte que l'intervalle ne peut plus être complètement dans le virtuel. Ces séquences de *Pas de deux* qui présentent l'intervalle du mouvement réel sont la représentation du mouvement en devenir comme passage du virtuel à l'actuel. Ce que nous voyons est une image qui doit se concevoir comme un mouvement virtuel au seuil de son actualisation puisqu'il est visible. Les changements qualitatifs du mouvement réel, qui représentent aussi le devenir du mouvement, se produisent lors du passage du virtuel à l'actuel. L'image du mouvement réel nécessite une combinaison de la vue et des sens plus étroitement liés au corps pour que l'intervalle puisse devenir visible. Ainsi, les séquences de *Pas de deux*, qui sont altérées par l'utilisation de la technique du *slow-motion-animation*, présentent l'intervalle du mouvement réel, dont les changements qualitatifs du mouvement en devenir peuvent être désormais perçus à la fois par la vision et le corps. De cette façon, parce que ces séquences représentent le passage du virtuel à l'actuel, *Pas de deux* montre en quelque sorte une image du virtuel.

Dans ces séquences où les danseurs en mouvement présentent des corps démultipliés laissant des traces derrière eux, les corps deviennent à certains moments si abstraits qu'il nous semble voir l'expression du mouvement, plutôt que seulement des corps en mouvement. Cette remarque du « mouvement exprimé » provient d'une observation d'Erin Manning sur les photographies d'Étienne Jules Marey. Ce cinéaste est

en fait le premier à avoir développé la multiplication de l'image dans le photogramme en inventant la technique de la chronophotographie. Bien que les photos dont parle Manning ne sont pas le résultat de cette technique, ces photos semblent être d'une certaine manière un prélude à son invention de la chronophotographie, car l'effet produit par le mouvement dans les photographies y est similaire, puisque la représentation des lignes verticales de fumée en mouvement correspond à l'effet des séries d'objets en mouvement des films dans lesquels Marey utilise la chronophotographie. Il s'agit de photographies en noir et blanc, donc d'images fixes, représentant des lignes verticales et parallèles de fumée en mouvement. Produite par une machine, la fumée présente des lignes gazeuses ondulées de sorte que les ondulations rappellent les traces, qui deviennent de plus en plus abstraites, des corps des danseurs vêtus de blanc sur fond noir du film de McLaren.

Manning constate également que le mouvement exprimé chez Marey équivaut à l'intervalle comme mouvement en devenir : « In this becoming, what expresses and is expressed makes manifest the virtual node of the in-between which, in this case, is neither smoke nor object. What appears in the expression of that in-between – the interval – brimming over with microperceptions, with microexpressions is never quite actualized. A content as such is never produced by the interval. What is produced is sensation, affective tone. What is expressed is an affective milieu » (2008). Pour Manning, regarder les photographies de Marey signifie plutôt « regarder-avec », « to look-with », parce que les regarder veut dire également les sentir. Les ondulations de la fumée provoquées par la machine transforment l'image concrète de la fumée en autre chose. Les transformations du mouvement de la fumée représentent le mouvement exprimé ou l'intervalle. Le mouvement exprimé de l'intervalle, étant saisi dans son passage du virtuel à l'actuel, est

pour elle des micro-expressions qui ne sont pas complètement actualisées et qui par conséquent ne peuvent être perçues que par des micro-perceptions. Les micro-perceptions sont des perceptions virtuelles des sensations du corps qui émergent de la perception naissante. Le processus de perception qu'Erin Manning décrit à travers le mouvement exprimé dans les photographies de Marey est similaire à celui des séquences aux images altérées de *Pas de deux*. Elle clarifie la nature des changements qualitatifs de mouvement perçu chez Marey. Ces mouvements qui sont seuil de l'actualité et qui sont à la fois captés par la vision et perçus par les sensations du corps sont des affects.

Les sensations qui émergent des micro-perceptions sont donc de l'ordre de l'affect. L'affect est pour Bergson une vibration nerveuse à la fois ressentie par le corps et le cerveau. Ainsi, l'affect ne peut se concevoir sans la réunification du corps et de la raison⁶. L'affect est une émotion ou un sentiment qui ne possède pas encore de nom. L'affect prend sa source dans le virtuel et ne peut surgir que lors de la perception naissante. Virtuel, on ne peut ressentir ses effets que lors de son passage vers l'actuel. L'affect est donc produit dans le devenir du mouvement. Les seuls moments où son existence nous semble tangible sont lorsqu'il est saisi comme intervalle au seuil de son actualisation, mais aussitôt perçu il devient sentiment, émotion.

L'affect est la force des changements qualitatifs qui sont révélés par l'intervalle des séquences d'images de *Pas de deux* qui sont altérées par la technique du *slow-motion-animation*. De la même manière que dans les photographies et les films de Marey, cette

⁶ Nous faisons ici référence à la dichotomie corps/raison encouragée par René Descartes. La lignée philosophique dont font partie tous les philosophes cités dans ce mémoire va à l'encontre de cette pensée. Sans l'unification du corps et de la raison, il est impossible de penser le mouvement réel en relation avec la perception naissante qui se produit dans le virtuel.

technique qui multiplie l'image dans le photogramme semble altérer l'image par la répétition simultanée du mouvement décalé comme si le temps était en suspension. L'effet affectif produit dans l'intervalle et montrant le passage du mouvement du virtuel à l'actuel est l'effet poétique dont parle Alfio Bastiancich.

Ainsi, les images de *Pas de deux* nous font ressentir une force si abstraite que Bastiancich la résume en la qualifiant de poésie, mais cette force reste indéfinie parce que trop abstraite pour que le langage la détermine avec exactitude. L'affect n'est pas encore tout à fait une émotion parce qu'il est saisi en suspension dans le passage du virtuel à l'actuel. L'affect doit se concevoir comme précédant le langage articulé de la linguistique. Il est « prélinguistique ». Prélinguistique, parce l'affect échappe à la sémiologie saussurienne. Ceci s'explique du fait que cette dernière, étant « d'inspiration linguistique, tend à fermer sur soi le « signifiant », et à couper le langage des images et des signes qui en constituent la matière première » (Deleuze 1985 : 342). Par ailleurs, Gilles Deleuze rejette toute association du cinéma à la sémiologie :

Le cinéma n'est pas une langue, universelle ou primitive, ni même langage. Il met à jour une matière intelligible, qui est comme un présupposé, une condition, un corrélat nécessaire à travers lequel le langage construit ses propres « objets » (unité et opérations signifiantes). Mais ce corrélat, même inséparable, est spécifique : il consiste en mouvements et procès de pensée (images prélinguistiques), et en points de vue pris sur ces mouvements et procès (signes présignifiants) (Deleuze 1985 : 342).

Parallèlement, Norman McLaren partage la même vision que Deleuze sur le cinéma : « Pour moi, le cinéma le plus « pur » est celui qui communique l'essentiel de l'information, des pensées et des sentiments par le mouvement, et ne fait intervenir aucun autre facteur ou presque » (McWilliams 1993 : 17). Parce que le cinéma est d'abord l'art qui peut produire tous les types de mouvements avant d'être une histoire racontée,

l'image cinématographique doit se percevoir comme prélinguistique à la base. L'image cinématographique se compose d'abord de mouvements qui sont mis en relation avec la durée à l'intérieur des différents plans et séquences qui eux, mis en relation par le montage, constituent avec l'entièreté du film un Tout qui change. L'image-mouvement et l'image-temps n'énoncent pas quelque chose comme le signe linguistique, souligne Deleuze, mais doivent plutôt être considérés comme un énonçable.

Pour penser le mouvement comme un énonçable ou l'expression du mouvement pour Manning, Deleuze se tourne vers la sémiotique de Charles Sander Peirce. « On appelle sémiotique au contraire la discipline qui ne considère le langage que par rapport à cette matière spécifique, images et signes » (1985 : 342-343). La raison pour laquelle Deleuze supporte la sémiotique peircéenne, comme étant plus la plus apte à définir l'image au cinéma, est parce qu'elle conçoit « les signes à partir des images et de leurs combinaisons, non pas en fonction de déterminations déjà langagières » (1985 : 45).

Alors que :

bien sûr, quand le langage s'empare de la matière ou de l'énonçable, il en fait des énoncés proprement linguistiques qui ne s'expriment plus en images ou en signes... Il nous a semblé que le cinéma, précisément par ses vertus automatiques ou psychomécaniques, était le système des images et des signes prélinguistiques, et qu'il reprenait les énoncés dans les images et des signes propres à ce système (Deleuze 1985 : 343).

Le mouvement réel est virtuel parce qu'il survient avant le langage. La façon de conceptualiser ce qui se produit dans l'intervalle pour déterminer la nature des changements qualitatifs, trop abstraits pour le langage parce que ces derniers sont « prélinguistiques », est donc de se tourner vers la sémiotique de Peirce. Pour Peirce le signe, pris comme image ou phénomène avant qu'il soit déterminé par le langage, est virtuel de nature. Il est malléable, instable et en constante transformation, de sorte qu'il

doit se définir comme un devenir jamais accompli. Ainsi, un signe mène à un autre signe formant le processus de sémiosis illimitée. De cette façon, tout comme Bergson, Peirce adhère à la théorie qui soutient la thèse de la production du nouveau. Le signe n'étant jamais achevé, il produit nécessairement quelque chose de nouveau par un nouveau signe et ce, jamais de façon prévisible.

Dans cette logique de constante transformation du devenir, le signe possède différents niveaux de perception qui comprennent autant le virtuel que l'actuel. C'est de cette manière que Peirce reconnaît la nature « prélinguistique » possible du signe que la sémiologie est incapable de déterminer. Les signes qui se retrouvent dans la sphère prélinguistique, Peirce les nomme « prémérité ». Dans la prémérité, le signe n'est pas encore tangible, il se définit par ressemblance à quelque chose sans être la chose en tant que telle. Le signe, lorsqu'il est saisi dans sa prémérité, est pure qualité. Lorsque ce même signe est saisi plus loin dans son processus de signification, il devient concret et actuel. Il passe alors de la prémérité à la secondéité jusqu'à la tiercéité. Ceci signifie que tout signe chez Peirce peut être aussi virtuel qu'actuel, tout dépend à quel moment il est saisi. Par exemple, si un signe est saisi dans la prémérité, il est forcément virtuel. Mais, lorsqu'il est saisi dans la secondéité ou la tiercéité, le signe garde cette partie virtuelle, car selon le système que Peirce a élaboré, la secondéité comprend forcément la prémérité et la tiercéité contient la prémérité et la secondéité. L'inverse est toutefois impossible : par exemple, si un signe est pris dans sa prémérité, il doit se prolonger dans un nouveau signe pour atteindre un niveau de secondéité. C'est par ce système que le signe est en quelque sorte un mouvement qui se prolonge dans un nouveau signe, constituant la sémiosis illimitée.

Le mouvement défini par Bergson et Deleuze semble donc concorder parfaitement avec la théorie peircéenne du signe. Étant considéré concret et général, le mouvement réel est également abstrait par son intervalle virtuel. Ainsi, selon la classification du signe de Peirce, l'affect prélinguistique qui se produit dans le virtuel semble appartenir à l'ordre de la prémérité : il possède les propriétés d'intensité (une puissance ou une force) de la prémérité qui fait en sorte que l'affect n'est pas, mais ressemble à une émotion-en-devenir. Pour Deleuze, lorsqu'une image produit un effet affectif, cela signifie que nous sommes en présence d'une image-affection. C'est en se basant sur le système de classification de Peirce que Gilles Deleuze sépare l'image cinématographique par les deux principaux types d'images que nous avons abordés en début de chapitre: c'est-à-dire l'image-mouvement et l'image-temps. La proclamant représentative de la période classique du cinéma, Gilles Deleuze divise l'image-mouvement en trois types d'images principales : l'image-perception, l'image-affection et l'image-action⁷. Ce qui différencie ces types d'images est le degré variable de perception du mouvement qu'ils entraînent. La perception varie d'un type d'image à un autre d'abord par la composition variée du mouvement dans l'image des plans et ensuite par le montage; tous deux créant un mouvement de constante transformation perceptuelle. Une image-perception ne possède pas le même degré de perception que les image-affection et image-action. Par exemple, l'image-perception, souvent associée au plan d'ensemble offre généralement peu

⁷ Deleuze propose également des combinaisons à partir de ces trois types d'images qui donnent naissance à trois autres images, mais l'objectif de ce mémoire n'est pas d'expliquer en détail chaque type d'image, mais plutôt d'en offrir les grandes lignes afin de faire comprendre au lecteur néophyte de la philosophie deleuzienne les principaux enjeux de sa théorie. Nous verrons plus tard que la taxonomie élaborée par Deleuze ne doit pas se voir comme unique outil d'application à l'analyse filmique, mais plutôt comme point de départ à la création d'une théorie inspirée par sa philosophie.

d'informations. Les éléments qui la composent, bien qu'ils puissent être reconnaissables, possèdent une faible détermination significative. À l'opposé, l'image-action est d'une clarté signifiante qui détermine une relation cause et effet. Ainsi, basée sur la classification des signes de Peirce, on peut facilement déduire que Deleuze considère que le niveau de perception est à son plus haut degré d'actualisation dans l'image-action tandis que l'image-perception possède le plus grand degré de virtualité. La perception dans l'image-affection se situe à part des deux autres types du fait que son image représente le passage du virtuel à l'actuel.

La perception dans l'image-mouvement chez Gilles Deleuze fonctionne selon le même principe que la perception chez Bergson ainsi que la chaîne de sémiotique illimitée du signe chez Peirce. Selon le type d'images de l'image-mouvement, correspond un degré de perception qui se situe quelque part entre le passage du virtuel à l'actuel; comme le signe chez Peirce qui, selon le moment où il est saisi, correspond à la prémérité, secondarité ou tiercéité. Ainsi, on peut associer ce même mouvement de signification et de perception à l'image cinématographique. La particularité du cinéma est qu'il peut rendre visibles les différents degrés de perception par le montage. Le montage est l'assemblage des images qui donne une cohésion au récit narratif, il est aussi l'assemblage qui montre en quelque sorte un processus perceptif possible par mouvement d'une image à l'autre. Dépendamment du choix que l'on fait au montage, la perception prendra une signification narrative spécifique et produira en même temps par le mouvement un effet précis. Ainsi dans l'image-mouvement, l'image-affection – qui se définit par l'intervalle – est l'équivalent pour Deleuze de la prémérité chez Peirce. Alors que l'image-action, qui est plus actuelle, correspond à la secondarité. Deleuze considère l'image-perception

comme correspondant au degré zéro de la perception, parce que ce premier type d'image contient une perception plus virtuelle que l'image-affection. Le montage joue le rôle de prolongement de la perception d'une image-mouvement à l'autre. Le prolongement constant du mouvement est la principale caractéristique de l'image-mouvement, car c'est le prolongement du mouvement qui fait en sorte que l'image donne l'impression de réalité. Une réalité qui correspond à la perception généralisante en présentant une image où le temps est subordonné au mouvement, créant ainsi un système de cause et effet que Deleuze appelle sensori-moteur. Ainsi, les changements qualitatifs du mouvement demeurent presque imperceptibles parce que l'intervalle n'est rendu visible que par l'image-affection, qui semble aussi furtive que le virtuel parce qu'elle se prolonge indéniablement dans une autre image-mouvement pour respecter le système sensori-moteur de ce type d'image qui offre une perception généralisante de la réalité.

Si la théorie qui sert à développer le concept de l'image-mouvement est une perspective nouvelle au cinéma et difficile à assimiler, l'image-temps est d'autant plus complexe à saisir. L'image-temps se différencie principalement de l'image-mouvement parce qu'elle demeure dans la virtualité. L'image-temps suspend le temps au point de le rendre visible à l'écran. L'image-temps est une image virtuelle qui n'arrive jamais totalement à s'actualiser. Dans ce type d'image, le virtuel devient visible. Le temps perd sa linéarité, sans se confondre avec un *flash back*. Le *flash back* est une image-mouvement même si le temps n'est pas chronologique, car le schème sensori-moteur que constitue l'image-mouvement réussit à atteindre sa pleine actualisation par l'action. Dans l'image-temps, le temps ou devrions-nous plutôt dire la durée devient visible au point qu'elle ne dépend plus du mouvement dans l'espace. La durée est un mouvement en

suspension de l'intervalle qui occupe toute la place et qui génère non plus un effet de cohésion narrative mais un effet singulier qui peut soulever un sentiment singulier chez le spectateur.

L'image-temps comme l'image-mouvement possède ses variétés d'images que Deleuze explique et décrit dans son second ouvrage. Nous nous gardons ici de les décrire, car nous y reviendrons plus explicitement dans le dernier chapitre. Ce qui est toutefois important de retenir pour le moment est que l'image-temps ne doit pas se concevoir comme supérieure à une image-mouvement d'un point de vue artistique⁸. Elle pousse seulement plus loin le potentiel du mouvement dans l'image cinématographique. Une image-mouvement résulte d'une représentation du temps qui est subordonné à l'espace. Tandis que l'image-temps fait en sorte que la durée devienne indépendante de l'espace, ce qui résulte la possibilité de saisir le côté qualitatif du mouvement. L'image-temps fait donc ressortir ce que le mouvement en général cache et par le fait même ce que cache l'image-mouvement. Une image-temps rend visible le « devenir » du mouvement. La perception dans ce type d'image se rapproche des autres sens en passant par la vision. L'image-temps, par le biais de la vision, devient purement optique, sonore et parfois même kinesthésique par ce qu'elle brise le schème sensori-moteur de l'image-mouvement.

Ainsi, la démonstration des deux faces du mouvement en relation avec la durée devrait nous aider à déterminer avec beaucoup plus d'exactitude de quel type d'image il s'agit dans *Pas de deux* afin d'avancer notre réflexion qui consiste à élaborer

⁸ Bien que Deleuze spécifie dans *Cinéma 2. L'image-temps*, la passion avec laquelle il décrit l'image-temps peut laisser croire qu'il la considère plus achevée que l'image-mouvement. Mais nous croyons que cette impression est le reflet d'une sorte d'excitation de la part de Deleuze face au potentiel que contient la relation du mouvement à la durée.

l'intersection du mouvement de la danse et de celui de l'image cinématographique. La façon dont nous avons observé le mouvement dans les premières séquences de ce film laisse croire qu'il s'agit d'une image-mouvement qui correspond au système sensori-moteur. L'image montre un mouvement que l'on sait réel, mais qui semble correspondre à la réalité telle que l'on verrait une performance de danse sur scène. Le mouvement se prolonge d'un plan à l'autre présentant une relation indirecte au temps puisque ce dernier est subordonné au mouvement.

Le type d'image que les séquences suivantes présentent est par conséquent plus difficile à déterminer. L'utilisation de la multiplication de l'image dans le photogramme altère la perception de l'image. Grâce à cette technique d'animation, McLaren nous révèle l'intervalle. Rendre l'intervalle visible signifie qu'il s'agirait d'une image-affection. Cette image est le seul type de l'image-mouvement à rendre visible et sensible les changements qualitatifs du mouvement contenu dans l'intervalle en le rendant visible. Toutefois, parce que l'utilisation du *slow-motion-animation* ne fait qu'augmenter et ce jusqu'à la fin du film, il est possible qu'il s'agisse d'un type d'image. Car le mouvement dans l'image-affection se prolonge normalement dans une autre image-mouvement, mais ne demeure pas en suspend continuelle dans l'image-affection. Or, parce que l'image-affection est la représentation visible de l'intervalle, elle présente – contrairement aux autres types d'images-mouvement – une relation directe avec le temps parce que l'intervalle, par sa définition, contient et rend visibles les changements qualitatifs du mouvement et de la durée. Par conséquent, l'image-affection présente un cas où ce type d'image possède les caractéristiques qui font en sorte qu'elle nous rapproche d'une image-temps.

Pour l'instant, ce que nous savons avec certitude est que *Pas de deux* produit un effet affectif. La référence à la poésie de Bastiancich en parlant du film de McLaren est en fait une expérience affective produite par la façon dont le mouvement de l'image est exprimé. Cet effet affectif provient de la technique du *slow-motion-animation* qui présente une série du même mouvement décalé mais présent simultanément dans l'image. La technique utilisée par McLaren rend donc visible l'intervalle du mouvement dans l'image que l'on peut associer à l'image-affection. Mais parce que la technique ne fait qu'augmenter l'abstraction des corps en mouvement des danseurs, il est probable qu'il s'agisse plutôt d'une image-temps. En fait, ce qui handicape notre réflexion pour le moment est que nous ne savons pas exactement de quelle nature est le mouvement dansé. Ce n'est qu'une fois que nous aurons défini le mouvement dansé que nous pourrions retourner au film de Norman McLaren, avec cette fois tous les éléments qui nous permettrons de désigner l'intersection du mouvement de la danse avec celui du cinéma.

Chapitre 2

Danse : mouvement, infra-langue et affect

À l'écoute des cours consacrés à l'image cinématographique que des étudiants ont enregistrés et édités pour notre plus grand bonheur, Gilles Deleuze mentionne subtilement que le cinéma et la danse conçoivent le mouvement de façon opposée. Comme il a été démontré en profondeur dans le premier chapitre, le cinéma reproduit le mouvement réel par des instantanés équidistants qui rendent compte de l'intervalle du mouvement qui est entrain de se produire. La danse, puisqu'elle conçoit le mouvement opposé, serait plutôt l'actualisation de la forme par les instants privilégiés. De cette façon, le mouvement en danse ne serait que des successions de positions dans l'espace.⁹ Dans cette optique, notre projet d'élaborer une théorie qui concerne l'intersection du mouvement entre la danse et le cinéma s'arrêterait sur ces propos de Deleuze parce qu'ils constitueraient une impasse infranchissable.

Loin de mettre en doute la crédibilité du philosophe par cette affirmation, nous croyons qu'il a peut-être manqué de clarté, cette fois-ci, en réduisant la danse à

⁹ Il faut préciser que Deleuze ne confirme pas cette affirmation dans *L'image-mouvement*. Il reconnaît qu'il y a eu une évolution du mouvement dans les arts en général dont la danse et le ballet font partie : « Cependant, les contemporains pouvaient être sensibles à une évolution qui emportait les arts, et changeait le statut du mouvement, même dans la peinture. À plus forte raison, la danse, le ballet, le mime abandonnaient les figures et les poses pour libérer des valeurs non-posées, non-pulsées, qui rapportaient le mouvement à l'instant quelconque. Par là, la danse, le ballet, le mime devenaient des actions capables de répondre à des accidents du milieu, c'est-à-dire à la répartition des points d'un espace ou des moments d'un événement » (1983 : 16). Deleuze semble même démentir la position qu'il tenait dans ses cours. Toutefois, il reste que le philosophe n'a jamais réellement travaillé le mouvement de la danse en profondeur. Il reste évasif sur ce sujet.

l'actualisation de la forme en instants privilégiés. Ceci pourrait s'expliquer du fait que Deleuze touche très peu à la danse comparativement aux autres arts. Cela semble même surprenant, puisque son travail concerne directement les deux éléments de base qui forment la danse, c'est-à-dire le mouvement et le corps. Cette réflexion inachevée sur la danse est d'autant plus surprenante de la part de Deleuze puisque nous tentons de démontrer le contraire en se basant sur ses réflexions sur le mouvement et le corps.

Jusqu'à présent, notre projet n'a tenu compte que du mouvement dans l'image cinématographique en laissant délibérément le corps de côté. Dans ce chapitre-ci, le concept du mouvement comme intervalle, générant changements qualitatifs plutôt que quantitatifs, s'élargira en tenant compte cette fois du corps en mouvement du danseur. Si Gilles Deleuze semble avoir un peu négligé la danse dans ses recherches philosophiques, nous prolongerons ses pensées sur le mouvement et le corps pour tenter de développer une théorie du corps en mouvement dans la danse qui nous rapprochera d'une intersection possible du mouvement entre danse et cinéma. Il est vrai qu'il existe peu de penseurs qui ont réfléchi sur la danse en prenant les positions philosophiques de Gilles Deleuze comme point de départ. Si rares soient-ils, les penseurs – sur qui repose l'élaboration de ce chapitre – proposent une conception du corps et du mouvement en danse, qui est non seulement d'une solidité difficilement ébranlable par leur rigueur philosophique, mais également si différente de la pensée traditionnelle. Leur manière de concevoir le corps en mouvement du danseur redéfinit la danse dans la totalité de sa conception. Sentant l'inspiration des propositions deleuziennes dans leur processus de

pensée, Suzanne K. Langer¹⁰, José Gil et Erin Manning proposent une théorie sur le mouvement de la danse qui va à l'encontre des paradigmes déjà établis. En déconstruisant la conception de la danse comme langage, chacun de ces philosophes s'accorde à penser le corps en mouvement du danseur comme transducteur de signes qui génèrent une expérience affective. L'emphase dans ce chapitre sera mise davantage sur le corps en mouvement du danseur, laissant le cinéma en arrière-plan pour finalement y revenir dans le dernier chapitre¹¹.

Pour penser le mouvement de la danse et sa relation avec le corps, il faut d'abord se demander : qu'est-ce que la danse ? Le premier réflexe théorique qui nous vient normalement en tête est de définir la danse comme un langage. Bien qu'il ne s'agisse pas du même langage que le langage parlé, la tendance générale des historiens et théoriciens de la danse est de la généraliser ainsi. Parce qu'elle communique des représentations émotionnelles propres à une culture, la danse posséderait son propre langage ou bien elle

¹⁰ Bien que Suzanne K. Langer précède Gilles Deleuze (elle est une contemporaine d'Henri Bergson et de Charles Sander Peirce), nous la situons dans le même groupe que Gil et Manning, parce qu'elle est l'une des rares philosophes qui aient créé une théorie sur la danse qui concorde avec la pensée deleuzienne, qui est également la pensée dirigeante de ce mémoire. En lisant Langer, il devient rapidement clair pour le lecteur familier avec la pensée de Deleuze qu'elle appartient aux mêmes courants de pensées que ceux qui ont inspiré le philosophe. Il ne serait pas étonnant que Deleuze la connaisse, bien qu'il ne l'ait jamais mentionné dans ses ouvrages, mais l'absence fréquente de bibliographie et souvent de ses sources philosophiques qui ont servi à l'élaboration de sa pensée nous laisse imaginer que Langer ait fait partie de sa liste. D'ailleurs, nous pouvons croire à l'existence d'une certaine influence indirecte de Langer puisque Deleuze a beaucoup été influencé par Alfred North Whitehead, qui a été le mentor de Langer. Ce chapitre démontrera à quel point la pensée de ces deux philosophes est similaire.

¹¹ Nous soulignons d'avance au lecteur de l'absence de références concrètes concernant films ou chorégraphies spécifiques à la danse, parce que nous croyons que la théorie qui concerne la danse est tellement abstraite qu'évoquer des images existantes de films ou de chorégraphies risquerait d'abord d'empiéter sur le contenu du dernier chapitre qui pourrait faire en sorte de créer une confusion chez le lecteur. De plus, des expériences passées nous ont démontré que la visualisation mentale de la danse était le meilleur exemple pour appuyer la théorie de la danse.

serait au mieux un métalangage dans lequel les émotions se verraient comme des métaphores. Nous voulons démontrer que désigner la danse comme langage est une interprétation théorique trop simple et surtout trop hâtive qui conduit à un raisonnement théorique erroné sur ce que la danse exprime réellement.¹²

On tend à déterminer la danse comme langage parce qu'on la perçoit comme une représentation émotionnelle. Concevoir la danse comme langage, c'est penser le corps comme traducteur d'émotions. Pour Merce Cunningham, penser le corps du danseur comme traducteur d'émotions revient à penser la danse comme reflet des émotions. Cunningham compare la perception générale de la danse à la mimesis : « the mimesis of 'figures', the mimesis of a stage that reproduced outside space, and even a kind of mimesis of 'interiority', since the body was thought to be capable of translating the emotions of a subject or a group » (Gil 2002 : 117). Cette position peut s'expliquer par la longue hégémonie du ballet comme genre dominant dans l'histoire de la danse. Il est reconnu que le ballet classique se construit par la création de formes qui ont pour but d'exprimer des émotions souvent supportées par un récit narratif qu'elle prend pour trame de fond dans une performance. Puisque la majorité des danses occidentales découlent à peu près toutes des bases du mouvement du ballet classique, il va de soi que la scène de la danse s'est vue accoler cette étiquette « d'expression des sentiments » représentés dans une histoire donnée. Les fondements théoriques¹³ sur la danse se sont donc construits à partir du genre dominant du ballet qui met à l'avant-plan ces caractéristiques narratives et

¹² Nous ne précisons pas ici de sources théoriques sur la danse, car cette généralisation de la représentation de la danse comme langage est si flagrant que nous n'avons pas jugé nécessaire de les préciser dans le corps de ce mémoire. Ces références théoriques se retrouvent par contre dans notre bibliographie.

¹³ Les théoriciens ne sont pas les seuls en cause, car une grande partie de la communauté de la danse, encore aujourd'hui, conceptualise la chorégraphie ainsi.

émotionnelles, définissant la danse comme langage. L'évolution historique de la danse démontre toutefois qu'un groupe d'artistes avant-gardistes se sont intéressés à d'autres aspects de la danse en revenant à ce qui la constitue à la base, c'est-à-dire le mouvement. Déjà les représentants du courant de la danse moderne¹⁴ avaient commencé à s'éloigner des formes strictes du ballet, mais il semble que ce soit Merce Cunningham qui soit le pionnier en ce qui concerne une réflexion plus approfondie sur le mouvement.

Pour Cunningham, la danse n'est pas un langage qui traduit des représentations émotionnelles. La danse ne possède aucun autre référent qu'elle-même :

Si un danseur danse – ce qui n'est pas la même chose que d'avoir des théories sur la danse ou sur le désir de danser ou sur les essais qu'on fait pour danser ou sur les souvenirs laissés dans le corps par la danse de quelqu'un d'autre –, mais si un danseur danse, tout est déjà là. Le sens est là, si c'est ce que vous voulez. C'est comme cet appartement où je vis – je regarde tout autour de moi, le matin, et je me demande, qu'est-ce que tout cela signifie ? Cela signifie : ça, c'est là où je vis. Quand je danse, cela signifie : ça, c'est ce que je suis en train de faire. Une chose qui est juste cette chose-là (Cunningham 1952 : 97 dans Gil 2000).

Et dans sa forme la plus pure, la danse pour Cunningham se réduit au mouvement. Danser n'est rien d'autre qu'exécuter « le mouvement pour le mouvement ». Pour atteindre cette pureté de la danse, Cunningham a dû se défaire de trois principes que la danse moderne ne s'était pas dissociée du ballet de sorte qu'elle continuait à se soumettre aux évocations représentatives et émotionnelles du ballet. Les trois principes communs du ballet classique et de la danse moderne rejetés par Cunningham sont : « a principle of expression, by which movement is supposed to express emotion; a principle of verticality, which although it may not always direct movement upward, denies the body's weight; and, a principle of organization, whereby the body of the dancer or group of

¹⁴ Nous parlons ici entre autres de Martha Graham, Isadora Duncan et Loïe Fuller que José Gil mentionne dans son essai *The Dancer's Body*.

dancers forms an organic whole whose movements converge towards a common goal » (Gil 2002 : 117). En plus de rejeter toute convention expressive du mouvement, Merce Cunningham se tourne vers de nouveaux principes qui rapprochent le corps au mouvement pur tel que, par exemple, décentraliser l'espace de la scène, penser la relation entre la musique et les mouvements de façon autonome et créer des chorégraphies dans lesquelles il incorpore le hasard dans sa méthode de recherche du mouvement (Gil 2002 : 117). De cette façon, Cunningham démontre que la danse ne peut être perçue comme langage représentant des émotions; qu'elle va en fait au-delà du langage.

Ce qui laisserait croire que la danse soit un langage serait donc dû au fait que le mouvement signifie quelque chose, en l'occurrence des sentiments énoncés comme fonctions narratives. Et si la danse signifiait autre chose que ce que le langage parlé signifie, qu'est-ce que la danse exprimerait réellement ? Le seul moyen de répondre à cette question est de se tourner vers le mouvement en prenant comme base la conception du mouvement construite par Henri Bergson et soutenue par Gilles Deleuze. Bien que ni l'un ni l'autre de ces philosophes n'aient traité de la question du mouvement en danse, nos recherches nous ont conduite au philosophe José Gil – ancien étudiant de Deleuze dont le travail est grandement inspiré par sa pensée – qui présente, selon nous, l'argumentation la plus complète démontrant que le mouvement en danse, malgré la tendance de le confondre avec le langage, ne peut être considéré comme tel. Pour ce faire, Gil propose de comparer le mouvement de la danse avec le mouvement du corps trivial¹⁵.

Pour José Gil, ni le mouvement trivial ni celui de la danse ne peuvent être considérés comme langage. La première raison, qui est la principale, dépend de la façon

¹⁵ José Gil utilise le terme « trivial » pour désigner le mouvement banal ou quotidien.

dont le langage s'articule. Le langage étant constitué d'une double articulation¹⁶, le mouvement du corps ne se trouve, lui, constitué que d'une seule articulation. Cette articulation unique se définit par le mouvement mécanique rendu possible par l'articulation mobile des os, muscles et tendons du corps. Du point de vue linguistique, les différentes parties du corps qui impliquent le mouvement pourraient se voir comme l'équivalent des unités qui articulent le langage. Pour se mouvoir, le corps est certes composé d'organes qui pourraient être considéré comme unités. Ces unités sont toutefois dépourvues de l'équivalence des phonèmes du langage, parce qu'elles ne sont pas entièrement distinctes les unes des autres. En fait, les organes qui rendent possible le mouvement du corps ne fonctionnent pas de façon indépendante : pour qu'il y ait mouvement du corps, il doit nécessairement y avoir un chevauchement des différentes parties de l'anatomie qui sont impliquées dans le mouvement. Dans un mouvement, la mobilité des os, des muscles et des tendons, se produit dans une continuité non pas successive, mais dans laquelle la mobilité des organes se produit par empiètement. Sans empiètement, le mouvement ne pourrait jamais paraître fluide, il serait toujours saccadé comme un robot. Cela implique que le mouvement du corps ne peut en partant posséder le statut de langage parce qu'il ne se compose que d'une seule articulation.

La danse n'est donc pas un langage. D'ailleurs, comme José Gil le souligne, Francis Sparshott donne dix-huit raisons prouvant que la danse ne peut être désignée

¹⁶ Essentiellement, le langage a pour première articulation des unités distinctes dépourvues de sens qui sont appelées « phonèmes ». La deuxième articulation est constituée d'unités significatives qui sont lexicales et grammaticales appelées « monèmes ». Par exemple, le mot *tablette* est constitués des monèmes 'tabl' et 'ette' et les phonèmes t/a/b/l/e/t.

comme un langage dont une seule suffit pour supporter l'argument de Gil concernant l'impossibilité d'avoir une double articulation dans le mouvement :

il est impossible de découper, dans les mouvements du corps, des unités discrètes comparables aux phonèmes de la langue naturelle. Quelle que soit la façon dont on découpera la masse des mouvements corporels (par plans, par volumes, par trait-signes – comme dans la notation Laban 1), on se heurtera toujours à un fait irréductible : le glissement ou le chevauchement des unités découpées les unes sur les autres empêche qu'on trace une frontière nette entre deux mouvements corporels qui s' « articulent » (Gil, 2000).

Le mouvement en danse ne s'articule pas comme la langue parlée parce que l'on ne peut pas découper le mouvement de la danse en unités comme le fait le langage. Sparshott insiste que contrairement au langage, il ne peut exister de « gestèmes » en danse équivalents aux phonèmes du langage parlé.

Par ailleurs, il y aurait un autre argument qui soutienne la théorie de Gil et de Sparshott. Le mouvement, rappelons de nouveau Bergson et Deleuze, est indivisible. S'il se divise, c'est parce qu'il change de nature. Ainsi, l'empiètement des parties de l'anatomie humaine, qui assure la fluidité du mouvement, s'accorde avec l'affirmation d'indivisibilité du mouvement par Bergson. Si les parties du corps impliquées dans le mouvement fonctionnaient de manières indépendantes, nous pourrions supporter la théorie contraire voulant que le mouvement soit divisible, mais alors le mouvement serait confondu avec l'espace et la durée, n'aurait plus aucune importance dans le concept du mouvement. Ce dernier ne serait qu'un déplacement sans que l'on tienne compte que le mouvement soit une multiplicité de transformations, création d'espace-temps qui comporte une richesse perceptive et sensorielle sur le plan qualitatif. L'empiètement qui démontre l'existence d'une seule articulation du mouvement supporte à la fois les

théories bergsonienne-deleuzienne sur le mouvement et l'existence concrète mais abstraite d'une autre façon de percevoir l'art et le monde.

Le mouvement du corps trivial et celui de la danse s'articulent toutefois de deux manières différentes. Gil définit le premier de « quasi-articulation », tandis que le corps du danseur est une « surarticulation ». Cette fois, le philosophe s'appuie sur la fonction de sens que possède le langage pour développer ces deux concepts. Ce qui fait que le corps trivial se définit comme une « quasi-articulation » provient d'abord de l'inexistence de la double articulation dont est normalement composé un langage. Toutefois, bien qu'il ne présente qu'une seule articulation, il reste que le mouvement du corps trivial exprime quelque chose. La capacité expressive du mouvement est d'ailleurs partagée par les deux types de corps. Seulement, le corps trivial n'exploite que le côté fonctionnel de l'expressivité du mouvement. La motricité des membres a pour but principal d'exécuter les tâches qui remplissent notre quotidien : marcher, prendre un objet, ouvrir une porte, etc. Les mouvements du corps trivial relève donc d'une quasi-articulation « car, si sa constitution anatomique ne permet pas la formation d'un langage avec une double articulation d'unités discrètes, le corps n'en est pas moins articulé. Ou plutôt, comme il n'arrive pas à être tout à fait articulé, on dira que ses mouvements relèvent d'une quasi-articulation »(Gil, 2000). Le corps trivial est finalement, aux dires de Gil, un corps quasi-articulé qui incarne à la fois un sens et une fonctionnalité.

Le mouvement de danse comporte la même base articuloire que le mouvement quotidien, son expressivité porte toutefois un tout autre sens. Selon Gil, danser c'est saturer le mouvement de sens. Les mouvements du danseur, bien qu'ils ne se composent également que d'une seule articulation comme le mouvement banal, sont considérés par

Gil comme surarticulés plutôt que quasi-articulés. Ce qui amène Gil à différencier la nature de ces deux mouvements est que l'empiètement dans le mouvement de la danse conduit – contrairement aux mouvements fonctionnels – à une « surfragmentation » du geste¹⁷ (Gil, 2000). Ce que Gil entend par « surfragmentation » des gestes est en fait la perception du mouvement en micro-mouvements. Les micro-mouvements sont ce qui s'empîète pour donner l'impression de fluidité du mouvement.

Lorsqu'un danseur exécute une séquence de mouvements dans une chorégraphie, il ne l'exécute pas comme le corps trivial. Ce que nous voulons proposer est que le corps du danseur, lorsqu'il danse, vit le mouvement qui se rapproche du concept de l'intervalle qui constitue les changements qualitatifs du mouvement réel. Le corps trivial, parce qu'il est motivé par une fonction à accomplir, ne considère pas ce qui se passe dans le mouvement. Il exécute un mouvement comme un déplacement nécessaire à l'accomplissement d'une action déterminée par la fonction que le mouvement avait au départ. En danse, le mouvement ne possède pas de fonction. Il peut être déterminé par le nom d'une figure comme un rond de jambe, une arabesque, une attitude, (etc); il reste que le mouvement de la danse ne sera jamais un code motivé par une fonction. Le sens du mouvement en danse porte le sens en lui-même. La préoccupation principale du danseur, et fort probablement la seule, est son exécution. Exécuter un mouvement dansé se résume à le sentir. C'est à la sensation du mouvement que nous référons le concept de surfragmentation de Gil impliquant les micro-mouvements à l'intérieur du mouvement

¹⁷ Gil semble référer le mouvement au geste lorsqu'il désigne un mouvement spécifique à un domaine, qui est dans ce cas la danse. Nous utilisons ce terme afin de rapporter le plus fidèlement la pensée de Gil. Nous préférons toutefois utiliser le terme « mouvement » qu'il s'agisse du mouvement comme déplacement ou du mouvement réel justement parce que nous reconnaissons la multiplicité perceptive que ce concept comporte.

même. Les micro-mouvements doivent être perçus comme une multiplicité de mouvements à l'intérieur du mouvement (Gil 2000). Sentir le mouvement en danse signifie être conscient de l'empiètement des micro-mouvements. Brian Massumi appelle cette aptitude à sentir les micro-mouvements : proprioception. « Proprioception is defined as the sensibility proper to the muscles and ligaments as opposed to the tactile sensibility (which is exteroceptive) and visceral sensibility (which is interoceptive) »¹⁸. Afin qu'un mouvement appartienne à la danse et non pas au mouvement quelconque, le danseur le sait parce qu'il est conscient de ce qui se passe à l'intérieur du mouvement. La proprioception n'est pas un concept strict au corps spécifique du danseur, elle est présente en chacun de nous. Si elle n'est pas exclusive aux danseurs, elle se trouve par contre plus consciente chez eux.

Prendre conscience du mouvement en danse, c'est sentir le flux d'énergie qui circule dans le corps pour activer les multiples micro-mouvements qui se chevaucheront dans un mouvement donné. Et en danse, c'est le corps tout entier qui est impliqué : de la respiration, dont le flux d'énergie prend sa source, jusqu'aux multiples micro-mouvements qui en sont nourris et qui font en sorte de donner l'impression que le mouvement se prolonge comme pour former un corps impossible; corps du danseur dont toute la beauté de la danse provient de la force et la puissance que l'on sent chez les danseurs sur scène¹⁹. José Gil soutient que le corps du danseur, bien qu'il semble être

¹⁸ Cette définition de la proprioception provient d'Erin Manning, dans la première note de bas de page de son chapitre *Incipient Action : The Dance of the Not-Yet*, publication à venir 2008. Pour une définition plus approfondie du concept de la « proprioception » lire Brian Massumi : *Parables for the Virtual : Affect, Movement, Sensation* (Durham : Duke UP, 2002).

¹⁹ La danse contemporaine utilise cette technique prise du yoga depuis l'époque de Cunningham. L'une des premières choses que le danseur débutant apprend est justement

dans une position immobile, est pourtant toujours en mouvement : « (...) « debout » ne désigne pas une position arrêtée dans l'espace, mais implique une infinité de positions millimétriques, invisibles à l'œil nu, qui tournent autour d'une sorte d'axe ou de position jamais réalisée » (Gil, 2000). Erin Manning a développé le concept de « pré-accelération » qui va dans le même sens que les propos de Gil :

There are always at least two bodies. These two stand close, facing one another, reaching toward an embrace that will signal an acceleration of movement that has always already begun. The movement within becomes a movement without, not internal-external but folding and bridging in an intensive movement of pre-acceleration. This means : you are never stopped. To move is to engage the potential inherent in the pre-acceleration that embodies you. Pre-acceleration because there can be no beginning or end to movement. Movement is one with the world, not body/world but body worlding. We move not to populate space, not to extend it or to embody it, but to create it. Our *pre-acceleration* already colours space, vibrates it. Movement quantifies it, qualitatively. Space is duration with a difference. The difference is my body worlding, always more than one (Manning 2008).

Ce premier paragraphe de l'introduction de son essai résume les enjeux principaux auxquels sont reliés le concept de pré-accelération. Ce concept réfère au corps en mouvement sans qu'il soit nécessairement celui du danseur. Dans la conception de Manning, que l'on soit danseur ou pas, le corps en mouvement se compose toujours de pré-accelérations. Jamais immobile, le corps en mouvement crée l'espace-temps, ne faisant qu'un avec l'environnement, plutôt que de traverser l'espace et être distinct de ce qui l'entoure²⁰. Manning, tout comme les penseurs interpellés jusqu'à présent (et Langer

les relations qui existent entre le mouvement et la respiration. Le danseur, ainsi que tout athlète et les acrobates, doivent réapprendre à respirer pour exploiter le maximum de potentiel dans le mouvement. La respiration est en quelque sorte la base du mouvement du danseur. On doit trouver un rythme commun, sinon l'énergie ne peut pas passer dans le mouvement. Le concept de la proprioception y est étroitement lié.

²⁰ Sur ce point, Manning fait référence dans son essai à deux types de mouvements développés par le courant Futuriste du début du 20^e siècle. Il s'agit d'une part du « mouvement relatif » qui correspond au corps en mouvement comme déplacement qui se

qui reste à venir), refuse d'adopter un point de vue dichotomique comme fondement théorique. C'est pourquoi le concept de pré-accélération concerne tous les corps en mouvement sans marquer de différence. Seulement, la danse lui semble être un mouvement singulier qui incarne de manière plus sensible ce concept. Lorsque l'on danse, on ne peut danser sans nier l'existence des sensations ni que le corps et la raison ne font qu'un; que le corps ne pré-existe pas le monde, mais qu'il est le monde. Le mouvement comme pré-accélération est le mouvement qualitatif, qui se comprend comme potentiel intensif. La danse, bien que tout mouvement le soit, incarne de façon encore plus concrète le potentiel intensif du mouvement.

Dans le premier chapitre, nous avons parlé à travers la pensée de Brian Massumi en spécifiant que le réel étant aussi concret qu'il soit, il est à la fois concret et abstrait. Manning apporte une précision à son concept qui le situe du côté abstrait de la réalité : « Pre-acceleration : a movement of the not-yet that composes the more-than-one that is my body. Call it incipient action » (Manning 2006). Le « not-yet » ou le « pas-encore-actuel » désigne le futur antérieur. En pensant le réel en fonction du futur antérieur, Manning souligne le caractère transformatif du mouvement qui prend forme dans la perception naissante²¹; le « devenir » du mouvement. Ainsi, Manning réfère directement le mouvement pré-accélééré de la danse au passage que prend le mouvement du virtuel à l'actuel. Passage par lequel le mouvement senti (proprioceptif) peut se rendre visible. Le mouvement de la danse se définit ainsi comme une image visible du virtuel.

considère comme distinct de l'environnement qu'il traverse. D'autre part, les Futuristes fondent leur conception de l'art sur le « mouvement absolu » qui est le mouvement comme créateur d'espace-temps.

²¹ L'action naissante (*incipient action*) est de nature réciproque à la perception naissante (Massumi 2002 : 139).

Par de multiples manières, les danseurs arrivent à nous faire voir le virtuel. La danse est, pour la philosophe Suzanne K. Langer, une image dynamique:

The dance is an appearance, if you like, an apparition. It springs from what the dancers do, yet it is something else. In watching a dance, you do not see what is physically before you – people running around or twisting their bodies; what you see is a display of interacting forces, by which the dance seems to be lifted, driven, drawn, closed or attenuated, whether it be solo or choric, whirling like the end of a dervish dance, or slow, centered, and single in its motion. One human body may put the whole play of mysterious powers before you. But these powers, these forces that seem to operate in dance, are not the forces of the dancer's muscles, which actually cause the movements taking place. The forces we seem to perceive most directly and convincingly are created for our perception: and they exist only for it... Anything that exists only for our perception, and plays no ordinary, passive part in nature as common objects do, is a virtual entity. It is not unreal; where it confronts you, you really perceive it, you don't dream or imagine that you do (Langer 1957 : 5).

L'image dynamique de la danse (qui résonne avec le concept de l'image virtuelle développée au chapitre précédent) nous fait voir le virtuel en nous le faisant sentir. C'est parce que les danseurs vivent le mouvement qu'ils arrivent à nous faire voir les forces et les puissances que contiennent leurs mouvements. Langer tient un discours similaire à ceux de Manning et de Gil en précisant que les mouvements dansés que déploient les danseurs ne sont pas les mouvements ordinaires du quotidien. Elle précise que l'intensité du mouvement particulier à la danse nous est présentée comme tel aussi parce qu'il altère notre perception. La raison pour laquelle nous sommes à même de constater que le mouvement de la danse est de nature différente du mouvement trivial est parce que chacun des deux types de mouvements interpelle une perception différente. La danse n'interpelle pas notre perception générale des choses, elle interpelle notre perception naissante (*incipient perception*) parce que la danse s'adresse au corps sensible. La danse est affaire de sensations. Elle interpelle d'abord et surtout les sensations. Elle est « *incipient action* », comme le dit Manning, une « action naissante » créée pour réveiller

la perception sensorielle (perception naissante). La danse n'est pas langage, elle précède. La pré-accélération, le flux d'énergie que sont les forces et puissances du mouvement « en-devenir », la proprioception que ressent le danseur; c'est cela que la danse communique. La danse ne nous raconte pas d'histoire et ne nous communique pas d'émotions concrètes, elle nous affecte.

La danse ne peut être un langage parce que le corps du danseur n'énonce pas des émotions. Les mouvements dansés, parce qu'ils ne se composent que d'une seule articulation, ne peuvent dicter quelle émotion ils communiquent. Cela n'empêche pas qu'autant les danseurs que les spectateurs en ressentent, mais le mouvement de la danse, comme Gil l'indique, n'est pas un code composé d'un signifiant et d'un signifié auxquels les spectateurs réfèrent à une signification précise. Comme Deleuze le disait pour le cinéma dans notre premier chapitre en se basant sur la sémiotique peircéenne, le corps en mouvement du danseur n'énonce pas, mais plutôt est un énonçable de quelque chose qui ressemble à des émotions. La danse, comme Langer souligne, est une « apparence » ou une « apparition » soulignant son caractère virtuel. Pour que la danse communique des émotions précises, il faudrait qu'elle soit reliée à une représentation concrète d'une émotion : des mots ou une image figurative partageant un symbole culturel commun par exemple. Le ballet classique a longtemps pris une histoire comme source pour les spectacles. Les chorégraphes composaient alors un ensemble représentant une histoire racontée et supportée par un décor qui met en contexte l'histoire choisie. Les histoires, souvent puisées de l'imaginaire collectif populaire, étaient connues du public. L'association entre danse et émotion pouvait alors être motivée par la reconnaissance de l'histoire choisie et supportée par un décor qui représente l'atmosphère dans laquelle

l'action a lieu. Mais en dépouillant la chorégraphie des signifiants « récit narratif/décor », la chorégraphie se réduit à des mouvements de danse sans signification parce que les indicateurs référentiels en sont évacués.

Dans un autre texte, *Métamorphoses du corps*²², Gil propose de percevoir le corps énonçable deleuzien comme un « transducteur de signes ». En prenant la pantomime comme exemple, il démontre que les gestes du mime, fonctionnant également par micro-mouvements (ou micro-gestes)²³ comme la danse, ne remplacent pas les mots par des gestes pour exprimer ce qu'il fait en mouvement comme les mots le font habituellement dans la langue. L'attention particulière que porte le mime à ses gestes le rend conscient, comme le danseur, de l'existence des multiples micro-mouvements à l'intérieur d'un même geste. Alors, mimer le geste de boire pour la pantomime est différent du geste ordinaire du quotidien qui pose la même action. Tout comme la danse, les micro-gestes d'un geste du mime s'empiètent les uns sur les autres. Cet empiètement fait en sorte que le geste du mime se trouve amplifié. Le geste, amplifié par les micro-gestes, se trouve alors investi à la fois du sens de la fonction et d'une intensité dans le geste. Les micro-gestes impliqués dans le geste du mime donnent une *forme* particulière au mouvement de la représentation codifiée. Le geste amplifié laisse croire qu'il est investi de quelque chose de particulier. Pour Gil, la particularité de la forme amplifiée du geste de la pantomime tient du fait qu'il soit chargé « d'affects, d'émotions, de sentiments ou de

²² Éditions De La Différence, l'édition de la version française en 1985.

²³ Dans le milieu de la théorie sur la danse, il existe encore un débat actif concernant la différence entre geste et mouvement. Nous avons choisi de ne pas participer à ce débat dans ce mémoire parce que nous doutons de la pertinence qu'il aurait dans cette réflexion. Nous désirons cependant souligner encore une fois que nous respectons l'utilisation du terme « geste » amené par Gil lorsqu'il est question de la pantomime et de la danse dans ce chapitre.

micro-émotions et de micro-sentiments » (Gil 1985 :102). Le corps du mime incarne donc partiellement²⁴ un sens fonctionnel (boire une tasse de thé, par exemple) et l'intensité produite par l'amplification des micro-gestes comble l'autre partie : ceci explique comment le mouvement de l'action de boire une tasse de thé est différent pour le mime que pour l'équivalent du même geste fait quotidiennement.

Ainsi, le corps du mime ne traduit pas le langage articulé par le geste, il est plutôt un transducteur de signes. Parce que ses gestes sont constitués de micro-gestes, qui sont eux-mêmes détachables du sens fonctionnel pour être conducteurs de sensations, le corps devient un « foyer de la traduction des signes, son opérateur », ou encore un « point de convergence » des objets partiels que sont à la fois le geste codé et les micro-gestes de l'intensité sensible du mouvement. Pour Gil, la pantomime n'est pas un langage ou une langue, elle est une *infra-langue* :

Seul, de tous les langages, le langage articulé réalise pleinement ce rôle de transducteur des codes; lui seul peut rendre une couleur par une forme, un geste, un son, une saveur, une odeur; ou une odeur par une idée; ou une idée par une couleur. Parce qu'il est métalangage, il brasse tous les codes, crée des métaphores, passe d'un domaine à l'autre, les assemble, les disjoint. Tous les autres langages ne peuvent pas en faire autant. Les arts (à l'exception peut-être de la musique), à l'aide d'un ou de plusieurs codes limités, ouvrent une voie médiane, articulant d'une part des segments, des « objets partiels » d'un code pour déboucher, d'autre part, sur une région de formes affectives ou de désir qui font partie de l'*infra-langue*; cette dernière, réduite au maximum d'abstraction, joint elle aussi tous les codes – non sur le plan expressif, mais sur celui qui permet sa production (Gil, 1985 :103).

²⁴ José Gil se réfère au concept « d'objet partiel » de Deleuze. Il précise : Ces micro-gestes, pour en comprendre la charge affective, peuvent être envisagés à la manière d'objets partiels (au sens où l'entendent Deleuze et Guattari) : ils sont détachables de la séquence toute entière, ils appartiennent à d'autres séquences gestuelles, il n'ont pas eux-mêmes de sens, mais s'articulent toujours avec d'autres micro-gestes pour former des séquences différentes. (Gil, 1985 :102). Pour une compréhension plus détaillée du concept d'objet partiel, Gil réfère au premier chapitre de *L'Anti-Edipe* par Gilles Deleuze et Félix Guattari. Nous reviendrons toutefois sur ce concept plus loin dans notre réflexion.

Infra signifie « après » ou « dessous »²⁵. *Infra-langue* désignerait alors, selon Gil, toute forme d'expression qui ressemble mais ne montre pas de structures exactement semblables au langage articulé. L'art de s'exprimer par le mouvement signifie que l'on se situe hors du langage ou dans l'infra du langage. La charge affective contenue par les micro-gestes de la pantomime fait en sorte que le mouvement du mime produise quelque chose de différent de ce que communique le langage articulé. Dans le chapitre précédent, nous avons défini l'affect comme étant prélinguistique. Rappelons que l'affect est trop virtuel pour porter une signification concrète tel que le langage articulé perçoit la réalité. Aussitôt reconnu, un affect s'est déjà transformé en quelque chose de plus concret. L'affect n'est pas une émotion, il la précède. Selon le préfixe « infra » choisi par Gil, la charge affective des micro-gestes ne réfère pas nécessairement à ce que la pantomime exprime quelque chose qui vienne après le langage. Cela déconstruirait l'hypothèse soutenue dans le chapitre précédent qui situait ce concept avant le langage. Or selon la logique pragmatique de Peirce, un signe ne cesse jamais de se transformer. Le réel est à la fois virtuel et actuel. Pour s'actualiser, un signe doit nécessairement prendre le passage obligé du virtuel : pour devenir émotion, le sentiment actuel utilise le passage virtuel de l'affect. Mais l'émotion concrète et actuelle qui découle du virtuel ne demeure pas immobile ou latente. Le signe « émotion » finit par devenir autre chose, car la vie est au fond une série d'événements qui est changements après changements. Ainsi va la vie. Tout comme un signe change pour devenir un autre signe et que ce nouveau signe changera à son tour pour devenir un autre signe; il en va de même pour tout individu.

²⁵ Selon la définition du dictionnaire *Petit Robert 1*, 1984.

Sémiotiquement, nous sommes et produisons des signes qui se transforment constamment en quelque chose de nouveau.

Maintenant, la raison pour laquelle nous croyons que Gil définit la pantomime comme infra-langue est qu'il se réfère directement à l'intervalle dans le mouvement. Les micro-gestes qui sont contenus dans le mouvement constituent finalement l'intervalle du mouvement qui est en train de se faire. La charge affective que produisent les micro-gestes constitue ce que le corps en mouvement produit : « le corps ne parle pas, il fait parler. En tant qu'il est lui-même articulé, il fournit au langage une « langue » virtuelle et muette, une « infra-structure » potentielle; sur ses articulations et ses micro-articulations se fonde sa plasticité propre, sa mobilité, sa possibilité de se désigner lui-même – et la prise de la pensée symbolique sur le monde » (Gil, 1985 : 104).

Le corps du mime est une « infra-structure », un transducteur de signes qui, par le mouvement, définit le corps comme énonçable. Comme la pantomime, la danse serait donc également une infra-langue à la différence que la danse ne mime pas le geste quotidien (ou à quelques exceptions près). Ce que le corps du danseur énonce essentiellement, grâce au chevauchement des micro-mouvements, équivaut aux micro-gestes du mime, mais la fonctionnalité du geste de la pantomime en moins. Les mouvements du danseur ne seraient alors chargés que d'affects et de sentiments. Ce que le corps en mouvement du danseur communique par l'empiètement interne des micro-mouvements ne va pas plus loin dans la chaîne de signification que l'affect ou les sentiments.

Pour Langer, ce que les danseurs communiquent à leur public est en fait l'expérience affective vécue par et dans le mouvement. Elle définit le mouvement du

danseur comme une « force vitale » impalpable et démonie d'émotion (Langer 1953 : 175). Cette force exprimée dans le mouvement provient de ce qu'elle appelle leur vie intérieure, *inner life* : « What is expressed in a dance is an idea; an idea of the way feelings, émotions, and all other subjective experiences come and go – their rise and grow, their intricate synthesis that gives our inner life unity and personal identity » (Langer 1957 : 7). La vie intérieure est pour la philosophe la genèse interne de notre propre histoire. Elle raconte comment un individu ressent le monde.

Cette vie intérieure que raconte un danseur par ses mouvements se définit comme un processus interne qui produit une image. La danse pour la philosophe est une image dynamique de la vie intérieure des danseurs qu'ils véhiculent par leur mouvement. Elle considère le mouvement physique de la danse comme un « événement subjectif » vécu par le danseur. De ce processus subjectif ressort une image perçue par le spectateur qu'elle appelle « symbole objectif » (Langer 1957 : 9). Ce que contient cette image sont les mouvements comme « événement subjectif » propre au danseur, parce qu'il ressent des sentiments et des émotions qui lui sont personnels. Étant donné qu'il lui est impossible de danser des sentiments et des émotions, l'événement subjectif qu'il vit produit l'image dynamique que composent ses mouvements. L'image produite par les mouvements contient les émotions personnelles du danseur, mais qu'il transmet au public en affects sur le seuil de leurs actualisations. L'image dynamique de l'événement subjectif est trop abstraite parce qu'elle provient du virtuel, elle échappe ainsi au langage qui ferait en sorte que le spectateur puisse le référer à une représentation ou une signification concrète comme une émotion. C'est pourquoi l'image dynamique ou l'image virtuelle qu'est la danse ne peut être perçue que d'une manière objective. Elle est

non seulement objective, mais devient également « symbole » parce que le spectateur doit donner un sens actuel à cette « apparence » ou « apparition » qui est la danse. Le signe peircéen n'est jamais fixe, il produit toujours un nouveau signe. Ainsi, un signe ne peut rester éternellement dans le virtuel. Parce qu'il est constamment en mouvement, il finit toujours par s'actualiser. Alors, lorsqu'un mouvement en danse s'exécute, aussi virtuel qu'il est par sa charge affective, il est au seuil de son actualisation au moment où son exécution est perçue par le spectateur. Ce dernier prolonge malgré lui le signe préactuel en un nouveau signe qui lui apparaît désormais actuel. C'est finalement comme si la charge affective des mouvements du danseur (l'événement subjectif) se prolongeait de la sphère prélinguistique à une signification symbolique concrète pour le spectateur (symbole objectif) ou comme dirait Peirce de la prémérité à la secondéité parfois jusqu'à sa tiercéité²⁶. Ce dernier poursuivra la chaîne de sémosis illimitée en transformant le symbole en un nouveau signe.

Le mouvement de danse surgit donc avant et après le langage. Il est maintenant établi que c'est la charge affective contenue dans les micro-mouvements, comme intervalle du mouvement, qui fait en sorte que le mouvement de la danse se produit dans la sphère prélinguistique. Cette propriété qualitative du mouvement de la danse ne s'attribue pas uniquement à un type de danse en particulier comme le laisserait croire Merce Cunningham, mais à l'ensemble de la danse. Les trois philosophes mentionnés dans ce chapitre, qui ont poussé la réflexion sur le mouvement en danse, ont tous travaillé avec des genres différents. Susanne K. Langer, qui a écrit dans les années cinquante

²⁶ Dans la classification peircéenne, la tiercéité concerne le symbole ou le symbolique qui se situe dans un actuel prêt à se transformer à nouveau en un autre signe qui nécessitera un autre passage par le virtuel.

(avant l'apogée de la danse contemporaine, avant même Merce Cunningham), a pris le ballet classique comme modèle. José Gil a fondé le processus de sa pensée sur la danse et les écrits du pionnier de la danse contemporaine Merce Cunningham²⁷. Finalement, Erin Manning propose le Tango et le style chorégraphique du chorégraphe de ballet contemporain William Forsythe comme source d'inspiration à sa propre réflexion sur le mouvement de danse. Ce chapitre a rassemblé les réflexions de ces trois penseurs en démontrant – bien qu'ils soient chacun inspirés par différents genres de danses – qu'ils partagent tous une idée similaire sur la danse par une pensée complémentaire.

À la lumière de ces trois penseurs, le privilège que l'on semble accorder à la danse contemporaine – comme étant le genre qui s'est débarrassé de la représentation émotionnelle du ballet classique – semble relancer le débat différemment. Car, tout genre confondu, la danse ne peut être perçue comme langage parce que la danse, indépendamment du genre dans lequel elle se situe, porte en ses mouvements une charge affective que les spectateurs prolongent pour produire quelque chose de nouveau.

Là où la question concernant la charge affective du mouvement en danse pourrait se poser, serait au niveau de degré d'affectivité du mouvement à être plus virtuel que d'autres. Autrement dit, un mouvement d'un style de danse porterait une charge affective plus grande qu'un autre style. Gil soutient que le style chorégraphique de la danse de Cunningham dépouille complètement le mouvement de toute représentation émotionnelle comparativement au ballet classique et même à la danse moderne des Martha Graham et Isadora Duncan.

²⁷ Bien que nous ne l'ayons pas mentionné, Gil a également travaillé sur la « *contact improvisation* » de Steve Paxton. Pour lire sa réflexion sur ce type de danse, lire l'article « La danse, le corps, l'inconscient », Terrain, Numéro 35 – Danse (Septembre 200), ou en ligne <http://terrain.revues.org/document1075.html> .

D'abord, précisons comment José Gil définit la danse. Pour lui, la danse se compose de séries de nexus. Un nexus est « un ensemble de mouvements corporels qui possède sa logique propre » (Gil, 2000). Le nexus est en fait la chorégraphie en danse. Un nexus est justement ce flux d'énergie qui circule et qui fait chevaucher les micro-mouvements des organes internes du corps du danseur, mouvement qu'il doit pratiquer et ressentir dans son exécution jusqu'à ce qu'il atteigne la coordination physique nécessaire à ce que le mouvement devienne parfaitement fluide²⁸.

Pour arriver à dépouiller le mouvement de toute représentation émotionnelle prédéterminée comme fait le ballet, Cunningham expérimente le mouvement de manière à ce que le spectateur ne voit rien d'autre que le mouvement même. Il retourne en quelque sorte le mouvement de la danse à sa grammaire de base. Afin de dépouiller le

²⁸ Dans une interview que Cunningham a donnée en 1952, Gil a recueilli ses propos dans lesquels Cunningham explique que l'expérimentation, sur laquelle il crée ses chorégraphies, est plus propice à créer ce flux d'énergie dans le mouvement contrairement au ballet qui recherche les formes et les figures. Ma propre expérience du ballet classique me laisse sceptique sur ce point. Car bien qu'il soit vrai que la danse contemporaine exploite le potentiel du flux d'énergie de manière plus libre, en faisant circuler l'énergie dans le mouvement de sorte que le corps du danseur contemporain a une impression plus dense de créer un espace-temps que le classique danseur classique, il demeure que même les formes et figures strictes du ballet requièrent que ce flux d'énergie compose le mouvement. Si la circulation de l'énergie en est absente, le résultat de la figure ou de la forme du ballet classique n'apparaît pas aussi riche. C'est d'ailleurs, un élément qui démontre la qualité d'un danseur classique. De plus, Manning et Gil lui-même indiquent que le danseur n'est jamais immobile, qu'il y a même existence de micro-mouvements internes qui font en sorte que le corps est toujours en mouvement malgré son apparence. Ce que nous voulons préciser par cette note est qu'il nous apparaît important de ne pas enfermer le ballet dans une dichotomie qui laisserait croire que le ballet ne soit pas aussi affectif que les autres formes de danses. Nous croyons que le mouvement du ballet classique comporte la même intensité interne, mais que sa cartographie, comme le dirait Deleuze, contient des contraintes avec l'espace et le temps différentes des autres danses. D'ailleurs, le Tango, qui est la danse modèle de Manning, possède ses propres contraintes qui sont aussi différentes que le contemporain, pourtant la philosophe – elle-même danseuse professionnelle de tango – tient un discours qui va dans le même sens que celui de Gil et de Langer.

mouvement pour le garder en suspension dans la sphère prélinguistique dont fait partie l'affect, Cunningham se libère d'abord de tout contexte référentiel qui pourrait détourner, d'une part, le spectateur du plus important (le mouvement) et d'autre part d'une connotation qui associerait le mouvement à une représentation fixe. Ensuite l'expérimentation du mouvement contribue à ce que les mouvements suivent d'autres combinaisons que celles traditionnellement établies. Il déconnecte les mouvements les uns des autres comme si chaque mouvement appartenait à un corps différent. Il privilégie également le hasard dans ses chorégraphies en fonctionnant de manières arbitraires. Finalement, Cunningham crée des vacuoles de temps dans le mouvement en se concentrant sur la circulation de l'énergie des empiètements des micro-mouvements des articulations, tendons, muscles et os qui s'harmonisent avec la respiration; à la manière des techniques utilisées en yoga et la méditation zen (Gil 2002). Ainsi, Cunningham se concentre sur la grammaire de la danse pour qui « la grammaire devient la seule signification ».

La danse (pour Cunningham) n'est pas émotion, passion pour une femme, colère contre un homme. Je crois qu'elle est plus originaire (primale) que cela. Dans son essence, dans la nudité de son énergie, c'est une source d'où la passion ou la colère peut naître sous telle forme particulière, la source d'énergie d'où peut être canalisée l'énergie qui passe dans les divers comportements émotionnels. C'est l'exposition éclatante de cette énergie, c'est-à-dire d'énergie élevée à une intensité suffisante pour faire fondre l'acier chez quelques danseurs, qui procure la grande excitation. Ce n'est pas le sentiment de quelque chose, c'est un coup de fouet sur l'esprit et le corps qui engage dans une action si intense que, pendant le court moment concerné, l'esprit et le corps ne font qu'un (Cunningham 1952 : 56 in Gil 2000).

En fait, ce que Cunningham fait avec ses expérimentations sur le mouvement, qui consistent à dépouiller le mouvement de toutes représentations émotionnelles, est qu'il crée une fusion par le mouvement qui réussit à reconnecter le corps et la raison en

ramenant le mouvement au degré le plus virtuel qui soit perceptible. Sur ce point de la réunification du corps et la pensée, Gil paraphrase Deleuze en lui prenant une phrase importante de sa philosophie : « ce qui se meut comme un corps revient comme le mouvement de la pensée ». En d'autres mots, par l'entremise de Deleuze et de Cunningham, Gil réfère le mouvement de la danse comme construction d'un plan d'immanence.

De manière simplifiée, Deleuze décrit l'immanence comme l'horizon d'où la perception prend son point de départ. L'immanence peut se comparer à l'image du monde que se fait Henri Bergson lorsque la perception n'est pas en mesure de distinguer la matière des mouvements et de la lumière. Revenir à l'immanence est le chemin qui démontre que le corps et la raison ne font qu'un. Seule la reconnaissance de l'existence de la matière y est possible. La seule perception possible dans l'immanence est donc la perception naissante des sensations ressenties à la fois par le corps et la raison. L'immanence semble être en résonance sur cet aspect avec le concept de pré-accélération de Manning, car la pré-accélération en danse est également une « action naissante ». Étant une action naissante, elle se produit forcément dans l'immanence qui n'est perceptible qu'à la perception naissante.

Virtuel, ce concept se construit dans la sphère prélinguistique. « Prélinguistique » pourrait être remplacé par immanence. José Gil soutient que « l'image dynamique » de Langer est l'équivalent du plan d'immanence. Cependant, on ne peut demeurer dans l'immanence. On construit un plan d'immanence duquel le mouvement se prolonge dans un autre mouvement, comme le signe produit un autre signe. Pour Cunningham, « dans le

mouvement dansé, le sens devient action » (Gil 2000). Le sens du mouvement de la danse c'est le mouvement même :

l'immanence réalise le sens dans le mouvement des corps. Voilà qui donne le nexus à la chorégraphie : non pas la cohérence des mouvements selon un code, mais la construction d'un plan qui permette aux mouvements dansés d'atteindre ce point de fusion dont parle Cunningham. Alors, rien du sens n'échappe plus au langage, parce que le langage, le mouvement de son sens entrent dans le mouvement du sens de la danse. On ne pourra donc plus affirmer que ce qui fait le nexus de l'œuvre est ineffable, parce qu'il est là, réalisé dans l'immanence du sens à la danse des corps (Gil 2000).

Comme le souligne José Gil, « le sens peut être dit de différentes façons ». Voilà où nous pensons que se situe la différence entre les différents genres de danses. Chaque type de danse construit son propre plan d'immanence. Le ballet possède un plan différent de la danse contemporaine, mais chacun est une infra-langue chargée d'affects qui sont destinés à atteindre à la fois notre corps et notre raison.

Gilles Deleuze aurait-il négligé ces propriétés virtuelles et affectives présentes dans toutes les danses ? Malgré qu'elle privilégie les formes et les figures qui la définissent, selon lui, comme succession de moments dans l'espace, le mouvement dansé nécessaire pour atteindre ces formes et figures découlent bien de l'ordre du qualitatif. Le mouvement en danse exprime le passage du virtuel à l'actuel. Il possède toute la richesse du mouvement réel, aussi virtuel que concret.

Ainsi la boucle peut maintenant se boucler. Nous possédons désormais suffisamment d'outils de la pensée pour explorer comment les mouvements de la danse peuvent trouver un point d'intersection avec le mouvement de l'image cinématographique. Il s'agit maintenant de trouver comment ces deux arts peuvent se fusionner en faisant ressortir la richesse qualitative que peut contenir chacun des mouvements.

Chapitre 3

L'image-danse : fusion du mouvement dans l'immanence

Le cinéma produit une image en mouvement dans laquelle le mouvement peut sembler correspondre à la perception généralisante du mouvement tel que nous le percevons dans la réalité. Mais le cinéma est bien plus complexe qu'il ne le laisse croire. Car s'il est capable de montrer le mouvement comme simple déplacement dans l'espace en laissant croire que le mouvement imite la perception généralisante, il est en fait un art qui produit le mouvement réel. La face virtuelle du mouvement créant un espace-temps duquel, lorsqu'il est saisi au seuil de son actualité, nous permet de percevoir les changements qualitatifs qui sont réellement existants dans sa relation avec la durée et le tout comme durée. Le cinéma est un art polymorphe qui peut créer mille et une images aussi différentes les unes des autres par de multiples relations possibles du mouvement et de la durée.

La danse, quant à elle, ne peut paraître comme déplacement, car si cela était le cas, il ne pourrait pas s'agir du mouvement dansé, mais d'un mouvement trivial. Danser signifie vivre le mouvement réel, car si le mouvement possède un début et une fin, c'est ce qu'il se passe entre ces deux points qui importe aux danseurs. Le mouvement en danse crée et recrée l'intervalle. Lorsque l'on danse, chaque micro-mouvement donne l'impression de construire un nouvel espace indépendamment du temps qui nous semble suspendu. Force et puissance qualifient le mouvement dansé. Son image est celle de l'immanence de laquelle chacun construit son propre plan.

La danse et le cinéma possèdent la qualité commune de produire le mouvement. Certes, la versatilité du cinéma peut faire en sorte de simplement capter le mouvement dansé sans rien enlever à la splendeur de son exécution. Or, le cinéma peut également créer avec la danse l'image d'un plan d'immanence commun que les yeux de la raison peuvent percevoir, seulement s'ils sont réunis au corps. Maintenant que le mouvement a été défini dans chacune des deux formes d'expressions artistiques, nous pouvons désormais observer les intersections possibles entre le mouvement de la danse et celui de l'image au cinéma. En considérant à la fois les propriétés du mouvement de l'image cinématographique et celui du mouvement du corps du danseur, nous pouvons revenir sur l'analyse des images du film *Pas de deux* de Norman McLaren pour déterminer avec plus d'exactitude le type d'image dont il s'agit.

Une première intersection possible concerne la capacité affective du mouvement, commune aux deux formes d'art, lorsqu'il est saisi au seuil de son actualité. Étant virtuel, l'affect au cinéma ne peut se produire directement sur l'image. L'affect ne peut se voir seulement s'il se fait sentir dans sa préactualisation. Pour être témoin de l'affect, le mouvement dans l'image doit faire en sorte de rendre le sensible visible. Le cinéma, trop souvent réduit à une représentation narrative, peut donc se voir également comme une expérience affective. La sensation doit par contre passer principalement par le visuel et par extension l'audition. Ayant une capacité directe d'affecter tous les sens du corps, le cinéma possède donc plusieurs moyens pour rendre l'affect visible, c'est-à-dire si proche de son actualisation, mais ayant toujours un pied dans le virtuel. Car aussitôt que l'affect s'actualise, cela signifie que le signe s'est déjà prolongé en un signe concret, qui désigne habituellement une émotion précise.

La représentation la plus évidente (ou la plus concrète) de l'affect au cinéma est l'image-affection. Pour en expliquer sa nature, Gilles Deleuze s'inspire du concept de « visagité »²⁹. Pour Deleuze, l'affect au cinéma se présente d'abord sous ce type de l'image-mouvement par le gros plan du visage : « L'image-affection, c'est le gros plan, et le gros plan, c'est le visage... » (Deleuze 1983 : 125). Pour décrire ce type d'image, Deleuze se réfère directement à la définition que donne Bergson à l'affect : « Une tendance motrice sur un nerf sensible. En d'autre terme, une série de micro-mouvements sur une plaque nerveuse immobilisée » (Deleuze 1983 : 126). Pour le philosophe, le visage est la représentation idéale au cinéma qui convient à la définition bergsonienne de l'affect. Il peut être considéré comme cette plaque nerveuse qui constitue selon lui le « porte-organes » qui possède une plus grande facilité que le reste du corps à rendre visible les micro-mouvements qui forment les expressions infinies du visage. À la fois surface réfléchissante et expressive par ses micro-mouvements intensifs, le visage comporte toujours deux pôles qui sont directement reliés à l'affect : puissance et qualité. Gilles Deleuze utilise le visage comme représentant de l'image-affection, mais il ne limite pas ce type d'image au visage. Au contraire, n'importe quel élément dans une image peut faire en sorte qu'il s'agit d'une image-affection. Ce qui apparaît sur une image pour qu'elle soit considérée comme image-affection doit par contre contenir l'un des deux pôles de l'affect : « L'affect, c'est l'entité, c'est-à-dire la Puissance ou la Qualité. C'est un exprimé : l'affect n'existe pas indépendamment de quelque chose qui l'exprime, bien qu'il s'en distingue tout à fait. Ce qui l'exprime, c'est un visage, ou un

²⁹ Pour une explication complète du concept de visagité, lire chapitre 7 « Année Zéro – Visagité » dans *Mille Plateaux*, Gilles Deleuze et Felix Guattari, Coll. Critique dans Les Éditions de Minuit, 1980.

équivalent de visage (un objet visagéifié), ou même une proposition » (Deleuze 1983 : 138).

Comment un objet peut rendre ses micro-mouvements affectifs visibles ? Les propriétés de puissance et de qualité de l'affect réfèrent directement à la préméité de Peirce, concept qui a été développé dans le premier chapitre concernant le mouvement dans l'image cinématographique. Un signe lorsqu'il est saisi dans la préméité n'est pas suffisamment actuel pour être déterminé. Comme le souligne Deleuze, Peirce lui-même considère que ce concept est difficile à comprendre et à définir, car un signe saisi dans la préméité échappe facilement à la perception naturelle (perception généralisante), parce que la préméité n'est pas l'objet concret, mais possède des qualités qui font en sorte de ressembler à un l'objet. La préméité : « ce sont des qualités ou des puissances considérées pour elles-mêmes, sans références à quoi que ce soit d'autre, indépendamment de toute question sur leur actualisation » (Deleuze 1983 : 139).

La préméité n'est pas une actualisation complète, mais ne peut être non plus une virtualité, car l'image ne pourrait la montrer. Un signe pris dans la préméité est « qualité de quelque chose ». Pour Deleuze, la préméité concerne même quelque chose d'encore plus abstrait que les sensations, les sentiments et les idées, car elle est la qualité possible de ceux-ci. Cela signifie que le signe se perçoit sur le seuil de son actualisation. « La préméité, c'est donc la catégorie du Possible : elle donne une consistance propre au possible, elle exprime le possible, sans l'actualiser, tout en en faisant un mode complet. Or l'image-affection n'est rien d'autre : c'est la qualité ou la puissance, c'est la potentialité considérée pour elle-même en tant qu'exprimée. Le signe correspondant est donc l'expression, non pas l'actualisation » (Deleuze 1983 : 139).

Avec cette description de l'image-affection, les liens entre la danse et ce type d'image-mouvement deviennent déjà plus évidents. D'abord, le corps du danseur peut être considéré comme l'équivalent du visage. Comme ce dernier, les mouvements qu'exprime le corps du danseur sont composés de micro-mouvements. Ce sont justement les empiètements des micro-mouvements qui font en sorte que la danse se distingue du langage articulé. Le corps des danseurs utilise le mouvement comme expression de ce qu'ils ressentent. Sans toutefois communiquer des sentiments, les micro-mouvements en se chevauchant donnent aux mouvements du danseur la capacité d'exprimer des affects. Comme le visage, le corps du danseur est une plaque nerveuse qui réfléchit et exprime puissance et qualité. Comme les lignes de fumée ondulées des photographies de Marey, le mouvement exprime la qualité ou la puissance que contient une émotion sans en être une, car comment attribuer une émotion à de la fumée. C'est le mouvement exprimé tel que Marey l'a photographié, comme le soutient Manning, qui devient affectif. Dans *Pas de deux*, le corps du danseur est cette plaque nerveuse qui contient ces micro-mouvements affectifs exprimés par le mouvement dansé. Les corps des danseurs deviennent donc l'équivalent du visage : ils sont visagéifiés.

Comme nous l'avons démontré par la pensée de José Gil, la danse n'est pas un langage, mais une infra-langue. Les mouvements du corps d'un danseur doivent se voir comme les « infra-structures » qui permettent l'expression de sensations et de sentiments. Ce que le corps exprime par le mouvement produit quelque chose qui surgit avant le langage. Les mouvements de danse font partie de la préméité. Sans être tout à fait virtuel, ils ne sont non plus complètement actualisés, car le mouvement de la danse est une infrastructure qui exprime un événement subjectif du danseur perçu comme symbole

objectif par les spectateurs. C'est la danse comme apparence ou apparition dont parle Susanne K. Langer. L'événement subjectif se définit par les sensations et sentiments personnels qui sont ressentis par le danseur. Sensations et sentiments sont puissances et qualités qui apparaissent par l'entremise de l'affect accessible parce que présents dans l'intervalle préactualisé du mouvement réel. Perçues comme symbole objectif par les spectateurs, ces puissances et qualités du mouvement de danse sont en fait qualités et puissances (objectives) des sensations et sentiments aussi multiples que différents ressentis par les spectateurs. Le mouvement de danse est un signe saisi dans la préméité – c'est-à-dire au seuil de son actualisation – que les spectateurs perçoivent en tant que tel, mais qu'ils transformeront en un nouveau signe reconsidéré dans son actualisation.

En association avec les autres types d'images-mouvement, l'image-affection se définit également comme intervalle. Un film se constitue de multiples images-mouvement qui sont montées selon une façon et un ordre pour créer des effets souhaités par le cinéaste. L'image-affection est donc entourée d'images-perception et d'images-action. Intercalée entre d'autres images, elle crée un effet intensif supplémentaire aux images qui la précèdent et à celles qui la succèdent. L'image-affection tient le rôle qualitatif qui ajoute de l'intensité au film. Dans le cinéma classique, grand représentant de l'image-mouvement pour Deleuze, on peut remarquer que cette image est souvent de courte durée, puisque ce type de cinéma se construit sous le schème sensori-moteur qui dirige le mouvement vers l'action. Les récits narratifs du cinéma classique fonctionnent par cause et effet qui est une conséquence immédiate du mouvement sensori-moteur. L'insert d'images-affection sert donc de qualificatif aux propositions narratives qui se

terminent généralement en images-action. La courte durée de ces images se justifie par l'efficacité affective qu'elle donne au tout du film.

À quoi ressemble une image-affection dans un film de danse ? C'est ici que nous pouvons revenir au film *Pas de deux* de Norman McLaren. La première observation faite sur ce film dans le premier chapitre n'a tenu compte que du mouvement de l'image sans vraiment prendre en considération le mouvement du corps. L'analyse du mouvement a abouti à un premier constat : l'image-affection semble occuper un espace considérable dans *Pas de deux* comparativement aux autres types d'images. Les premières séquences montrent une image-mouvement qui semble correspondre à la perception naturelle de la réalité. Cependant, les séquences suivantes présentent un mouvement altéré qui devient de plus en plus abstrait. En fait, l'image de ces séquences nous semblait affective grâce à la technique de la démultiplication de l'image par le mouvement dans la même image. Cette fois, l'ajout du mouvement des corps des danseurs à l'analyse de l'image va renforcer l'analyse de l'effet tant esthétique qu'affectif produit par Norman McLaren.

Ce qui avait principalement retenu notre attention était l'effet stroboscopique produit par la technique du *slow-motion-animation* que McLaren utilise dans son film. Cette technique consiste, rappelons-le, à multiplier l'image dans le photogramme – parfois jusqu'à dix fois – de sorte que l'on peut voir les traces de plusieurs corps en mouvement dans la même image. Ce que McLaren crée est en fait un décalage du mouvement dans l'espace et la durée. L'effet stroboscopique que produit le décalage du mouvement dans l'espace-temps simultané dans la même image est en quelque sorte la représentation de l'intervalle du mouvement réel. L'intervalle, étant habituellement invisible parce qu'il est virtuel, devient visible grâce à la technique du *slow-motion-*

animation. Ce que McLaren révèle est cette partie du mouvement que seule la vision n'est pas à même de percevoir, mais qui devient perceptible parce que saisi dans sa préactualisation, l'intervalle interpelle à la fois la perception visuelle et la perception naissante des sensations. L'intervalle est le mouvement qui est entrain de se produire, soulignant sa qualité transformative; son devenir virtuel saisi dans son passage à l'actuel. L'intervalle est affectif et lorsqu'on le rend visible, c'est en fait la charge affective des micro-mouvements compris dans le mouvement de la danse qui devient visible.

D'ailleurs dans *L'image-mouvement*, Gilles Deleuze associe l'image-affection à l'intervalle. L'intervalle est également le mouvement de la danse dont nous venons tout juste d'exposer l'équivalence au visage par sa composition de micro-mouvements à l'intérieur d'un même mouvement. Ne pouvons-nous pas considérer les effets de la technique du *slow-motion-animation* de McLaren comme la représentation de l'empiètement des micro-mouvements caractéristiques du mouvement de danse ? Le décalage simultané des mouvements démultipliés des danseurs sur la même image semble correspondre à l'image que José Gil décrit par ses concepts de « surfragmentation » de la « surarticulation » du mouvement de la danse. Le décalage du mouvement dans *Pas de deux* ne présente pas un mouvement divisé dans l'espace-temps, mais ce que le mouvement réel a l'air lorsqu'il se produit. La surimposition des images démultipliées en une seule image montre un empiètement du mouvement dans le mouvement. Le décalage devient alors un moyen de rendre visible l'impression des micro-mouvements empiétés dans le mouvement dansé. Exactement comme l'explique Gil pour la danse, la technique du *slow-motion-animation* dans *Pas de deux* montre l'empiètement du mouvement dans le mouvement en créant une représentation du

mouvement en danse par référence aux micro-mouvements essentiels au mouvement dansé.

En rendant visible les micro-mouvements du mouvement de la danse qui sont invisibles dans des circonstances de performance sur scène, McLaren réussit du même coup à rendre visible la charge affective que portent les micro-mouvements. Les corps des danseurs deviennent l'équivalent du visage. Ils sont cette surface nerveuse qui possède une infinité de micro-mouvements intensifs, produisant qualité et puissance que partage également la danse. L'image du mouvement dansé est affective. La première intersection possible entre le mouvement de la danse et celui de l'image cinématographique semble correspondre à l'image-affection.

Deleuze mentionne un élément important concernant ce type d'image-mouvement qui laisse croire que l'intersection du mouvement de la danse et celui du cinéma pourrait être d'avantage qu'une image-affection : « L'image-affection est à la fois un type d'image et une composante de toutes les images » (Deleuze 1983 : 125). Prise en séquences individuelles, le type d'image-mouvement dominant dans *Pas de deux* nous apparaît appartenir à l'image-affection. Cependant, ce qui fait la richesse du film de Norman McLaren ne se réduit pas uniquement à la création du *slow-motion-animation* qui réussit à offrir une représentation plus sensible du mouvement dansé. Considérer uniquement les séquences du film de manière individuelle ramènerait ses effets au même titre que les films d'Étienne Jules Marey, c'est-à-dire une œuvre dont l'intérêt se restreint à l'expérimentation du mouvement réel dans l'image que l'on trouve poétique. Le film de McLaren est davantage qu'une série d'images-affection. Même que le film, pris comme un tout en considérant sa relation avec la danse, produirait un autre type d'image. Les

images-affection que semble contenir *Pas de deux* sont finalement le résultat hâtif d'une observation qui, au départ, paraissait la plus évidente. Ce n'est qu'en analysant *Pas de deux* dans son ensemble, comme un *Tout*, que nous nous rendons compte que ce film dégage une richesse par le mouvement de l'image qui va au-delà de l'image-affection, mais dont celle-ci n'en demeure pas moins la base nécessaire à la composition d'un autre type d'image qui relève cette fois de l'image-temps.

L'image-affection est donc notre point de départ nécessaire pour cerner l'effet produit par l'ensemble des images de *Pas de deux*. La distinction entre le film de McLaren et ceux de Marey concerne la façon dont McLaren a fait le montage des images et la variété d'images que comporte l'utilisation de sa technique du *slow-motion-animation*. Qu'est-ce que, dans un premier temps, la multiplication de l'image dans le photogramme et, dans un deuxième temps, le montage peuvent produire d'autre qu'une image-affection ?

D'abord, la première intersection du mouvement entre la danse et le cinéma comme image-affection nous démontre que le mouvement de l'image nécessite celui du mouvement des corps des danseurs pour représenter une fusion suffisamment profonde entre les deux arts. La représentation de cette fusion est forcément produite par les qualités du mouvement que la danse partage avec le cinéma qui est dans le cas de *Pas de deux* la charge affective que comportent les micro-mouvements du mouvement des danseurs. Prise en séquence individuelle, la charge affective rendue visible dans le mouvement résulte à une image-affection. Prise toutefois dans l'ensemble du film, ces charges affectives prennent une autre dimension. Afin de cerner la nature de cette autre dimension, une description de l'ensemble des images du film s'impose.

Pas de deux produit deux effets opposés qui confrontent l'utilisation de la technique du *slow-motion-animation* qui varie la démultiplication de l'image dans la même image et sa perception révélée par le montage. En analysant l'ensemble de l'utilisation du *slow-motion-animation* dans le film, nous pouvons observer une utilisation croissante de la technique, c'est-à-dire que plus le film avance, plus Norman McLaren augmente la fréquence des images démultipliées. Le film débute par une image normale de la danseuse sans que l'image soit altérée, sinon par un ralentissement général de la vitesse de tournage fixée à 48 images par seconde. L'utilisation du *slow-motion-animation* se fait de manière graduelle. L'image de la danseuse commence par se démultiplier qu'une seule fois dans l'image produisant un effet *flashback* ou *flashforward* des mouvements de la danseuse. Il est intéressant de noter qu'à ce moment du film, la technique de McLaren privilégie les formes et figures fixes de la danseuse. Se faisant, McLaren crée des ellipses spatiales et temporelles dans la même image. Dans cette partie du film, l'image demeure dans le règne de l'image-mouvement que l'on pourrait déterminer simplement d'image-action.

Par contre lorsqu'il augmente la fréquence de l'utilisation de la multiplication de l'image dans le photogramme, le mouvement qui en ressort change la nature de l'image-action pour la transformer en image-affection. C'est à cet endroit que les séquences prises de manière individuelle prennent l'aspect de la « visagéification » par l'apparition du décalage dans la même image des micro-mouvements. À partir de ce moment dans le film, McLaren construit des séries de décalage qui font en sorte de créer une progression croissante de l'utilisation de la technique du *slow-motion-animation*. À mesure que le film approche de sa fin, l'image devient de plus en plus démultipliée en même temps que

les plans des danseurs subissent une progression (ou régression) de plans d'ensemble à plans rapprochés.

Cette progression croissante de la démultiplication de l'image produit un effet inverse sur la perception. La perception au début du film se compare à la perception naturelle. Le film n'utilisant pas d'effet présente la danse comme une simple captation en studio dans laquelle la perception est similaire à celle que l'on aurait d'une performance sur scène, où seul l'écran diffère de l'espace scénique. Toutefois, la perception de l'image change à mesure que le film progresse.

Les séquences où McLaren crée des ellipses spatio-temporelles ne font qu'altérer très peu la perception. La perception naturelle se brise par le fait que nous voyons des mouvements considérés ici comme moments non chronologiques dans la même image. Gilles Deleuze pourrait intervenir par l'entremise de Bergson en démontrant que ces séquences constituent à la fois un passage de l'image-action à l'image-affection – si l'on prend la séquence précédente et la séquence suivante – ou un passage de l'image-mouvement à l'image-temps si l'on considère le film dans son ensemble. C'est que cette séquence où McLaren ne fait qu'altérer l'image par les ellipses spatio-temporelles peuvent être prises comme passage d'une *reconnaissance automatique ou habituelle* à une *reconnaissance attentive*. Deleuze décrit la reconnaissance automatique-habituelle comme un prolongement du mouvement de la perception en mouvements d'usage : « C'est une reconnaissance sensori-motrice qui se fait surtout par mouvements : des mécanismes moteurs se sont constitués et accumulés que la vue de l'objet suffit à déclencher. D'une certaine manière nous ne cessons de nous éloigner du premier objet : nous passons d'un objet à *un autre*, suivant un mouvement horizontal ou des associations

d'images, mais en restant sur *un seul et même plan* » (Deleuze 1985 : 62). Pour expliquer ce type de reconnaissance, Deleuze donne l'exemple d'une vache qui passe d'une touffe d'herbe à l'autre ou celle d'une conversation banale qui passe d'un sujet à un autre. En d'autres mots, ce qu'il décrit correspond à la perception naturelle de l'image-mouvement. La reconnaissance attentive opère différemment de la reconnaissance automatique d'abord parce qu'elle brise l'image sensori-motrice en renonçant au prolongement de la perception vers un autre objet pour rester sur le premier objet. « Mes mouvements, plus subtils et d'une autre nature, font retour à l'objet, reviennent sur l'objet, pour en souligner certains contours et en tirer « quelques traits caractéristiques ». Et nous recommençons pour dégager d'autres traits et contours, mais chaque fois nous devons repartir à zéro. Au lieu d'une addition d'objets distincts sur un même plan, voilà maintenant que l'objet reste *le même*, mais passe par *différents plans* » (Deleuze 1985 : 62). Ce type de reconnaissance fait en sorte que le schème sensori-moteur de l'image-mouvement cède sa place à une image-temps qui fait ressortir les qualités virtuelles de la durée en une image que Deleuze qualifie d'optique ou sonore pure. Cette séquence d'ellipses spatio-temporelles que crée McLaren se situe entre ces deux types de reconnaissances du fait que la perception ne se prolonge pas normalement vers l'objet suivant, sans toutefois renoncer complètement au prolongement pour demeurer sur le même objet. Par ces ellipses, c'est comme si le cinéaste annonçait que quelque chose de nouveau allait se produire dans l'image.

Les séries des séquences où le décalage des micro-mouvements du mouvement s'accroît progressivement transforment la reconnaissance automatique ou habituelle en reconnaissance attentive sur le mouvement de la danseuse d'abord et sur les deux

danseurs ensuite. L'augmentation de la multiplication de l'image dans le photogramme fait en sorte que la perception ne peut se prolonger aussi facilement sur la forme suivante parce qu'elle crée un effet de suspension sur le mouvement en train de se produire. La progression croissante de cette technique produit par la même occasion un régressif sur la perception. À mesure que le film avance, moins il nous est possible de percevoir distinctement les décalages des mouvements. L'accroissement des démultiplications et le rapprochement de la dimension des plans efface les contours des formes des corps des danseurs comme s'ils étaient « incorporels ».

« L'incorporéité » est un concept auquel nous attachons une signification quelque peu différente de celle normalement convenue. Le sens que l'on accorde à « incorporéité » ne conçoit pas le sens concret du corps immatérialisé. La danse se compose d'un mouvement qui fait en sorte que le corps des danseurs est incorporel non pas parce que la matière dont il est constitué se désintègre de manière concrète, mais plutôt de manière virtuelle. Ce concept est une autre manière de signifier les qualités du corps virtuel en mouvement. L'incorporéité est peut-être le mot spécifique qui désigne le corps en mouvement comme corps « en devenir » parce que son mouvement rend visible les intensités qualitatives contenues dans ses mouvements. L'incorporéité est le concept plus précis qui explique la relation du corps à l'intervalle. Un corps incorporel souligne le potentiel qualitatif que possède le mouvement du corps du danseur. L'incorporéité n'est pas non plus en opposition avec le concept de corporalité. Le corps du danseur est incorporel justement parce qu'il prolonge sa corporalité. En prolongeant sa corporalité, il rend visible l'aura virtuelle que dégage son corps en mouvement. Dans les mots de José Gil, le corps du danseur s'exfolie. Gilles Deleuze dirait qu'en dansant, l'incorporéité du

danseur forme un « corps sans organe ». Le concept d'exfoliation n'est pas synonyme au concept du corps sans organe, mais il est un concept avec lequel nous pouvons penser le corps sans organe.

Le corps sans organe (CsO) est un concept qui provient d'Antonin Artaud que Gilles Deleuze et Felix Guattari développent dans leur ouvrage *Mille Plateaux*. Se former un CsO signifie que l'on pense le corps autrement que par ses fonctions organiques (organisées). Le CsO est :

a body that is always in the potentiality evoked by a reaching-toward is a body that most always already be beyond its-self. This body abstract in the sense that it is always virtually becoming its potential. Because there is no end-limit to becoming, this body-in-potential cannot be conceived of as a permanent space-time, but must instead be thought of as an exfoliating movement toward another exfoliating movement. The body as exfoliation cannot be grasped. But it can be thought – abstractly. (...) Deleuze and Guattari's Body without Organs is not a metaphorical concept. The BwO is "of" and "and" the body. The BwO is a way of asking ourselves how we could ever thought of the body as a unit, as a uniform singularity. The body is never its-self. We have several bodies, none of them "selves" in terms of subjectivity (Manning 2007 : 136)³⁰.

Ce que Norman McLaren réalise dans *Pas de deux* avec la technique de la multiplication de l'image dans le photogramme est une représentation possible du corps sans organe chez les danseurs. Le décalage simultané des micro-mouvements du mouvement dans la même image montre l'incorporité des corps des danseurs en exfoliation. La charge affective que portent en eux les micro-mouvements représente le devenir des corps des danseurs dont l'incorporité se perçoit par le prolongement retardé ou arrêté de la reconnaissance. McLaren utilise le *slow-motion-animation* comme s'il

³⁰ Nous aurions pu prendre une citation directement de *Mille Plateaux* ou de *Logique de la sensation* de Deleuze. Nous avons toutefois opté pour cette citation de Manning dans *Politics of Touch* (University of Minnesota Press, 2007), car nous jugeons sa définition du Corps sans Organe plus claire que celle que Deleuze offre dans ses deux ouvrages. La compréhension de ce concept chez Deleuze se définit comme un processus qui fait sens au lecteur seulement s'il lit les chapitres concernés en entier.

voulait insister sur la nature incorporelle du corps en mouvement des danseurs. Il insiste à un tel point que plus on approche de la fin du film plus le mouvement apparaît incorporel. McLaren *virtualise* le mouvement au point de rapprocher la perception généralisante à une perception naissante.

McLaren ramène la perception à une perception préactuelle, car tout ce que l'on peut voir sont les « actions naissantes » des mouvements de la danse qui sont dans l'image. De cette manière, McLaren nous enlise dans la préméité peircéenne. Au maximum de l'utilisation de la technique de la démultiplication de l'image, les mouvements et les corps ne peuvent que nous apparaître *comme* des mouvements de danseurs. Les effets créés par cette technique ne nous donnent aucun autre choix que de ressentir l'image plutôt que de seulement la regarder. Ainsi, McLaren rend le mouvement affectif à son maximum.

Ces dernières séquences où l'on ne peut plus distinguer les mouvements des corps des danseurs nous ramènent en fait à l'immanence du mouvement de la danse. Cette immanence est la construction du plan de l'immanence propre à la conception de Norman McLaren de la danse. Par la façon dont McLaren a choisi de faire le montage de son film, il présente le processus qui construit un plan de l'immanence du mouvement plutôt que le processus perceptif inverse. Habituellement, la perception part du virtuel invisible pour ne présenter que la réalité concrète visible. Le montage de *Pas de deux* est fait de sorte que la perception opère le processus inverse de la signification. La chaîne de sémiologie illimitée de Peirce, qui a déjà été expliquée dans les chapitres précédents, propose un prolongement du signe dont la signification part du virtuel à l'actuel. La préméité se produit dans le virtuel. Lorsque le signe s'actualise, il quitte la préméité pour entrer dans

la secondéité puis la tiercéité. La perception dans le film de McLaren semble partir de la secondéité, où il est question de la perception généralisante, pour se terminer dans la préméité (plutôt que de continuer vers la tiercéité) qui rejoint la perception naissante. Les corps des danseurs prolongent leur corporéité au point de se former un CsO qui constitue en lui-même le plan d'immanence de la danse dans ce film. C'est pourquoi nous proposons que *Pas de deux* vu dans son ensemble, c'est-à-dire formant un tout, représente le processus par lequel, pour McLaren, le mouvement de la danse construit son plan d'immanence.

La formation du CsO qui contribue à la construction du plan de l'immanence telle que McLaren le conçoit dans la danse est finalement l'image dynamique qui a été soulevée par Suzanne K. Langer dans le chapitre précédent. À la fin de *Pas de deux*, la danse avec ses corps effacés par les mouvements ressemble réellement à une apparition ou à une apparence. Le film de McLaren se construit donc au départ en images-mouvement avec une image sensori-motrice qui prédomine dans les premières séquences dans lesquelles le temps est subordonné à l'action du mouvement. La séquence des ellipses spatio-temporelles qui produit un effet incongru de la linéarité du temps annonce la transformation de l'image-mouvement en image-temps. La transformation par l'utilisation (presque excessive) de la multiplication de l'image dans le photogramme rend les corps des danseurs incorporels. Cette incorporéité fait en sorte que la durée n'est plus subordonnée au mouvement et à l'espace, mais rendue visible comme si le temps était suspendu. Et plus le film avance, plus l'incorporéité est grande; plus forte devient cette image-temps.

L'image-temps constitue le sujet du second ouvrage sur le cinéma de Gilles Deleuze. Comme l'image-mouvement, il divise l'image-temps en plusieurs sous-catégories d'images qui altèrent de différentes façons la durée pour la rendre visible³¹. Bien que Deleuze ne couvre pas en tant que tel le sujet de la danse au cinéma, il mentionne toutefois à titre d'exemple, dans son chapitre sur l'image-rêve, comment la danse de Fred Astaire et de celle Gene Kelly parviennent à altérer l'image-mouvement en la rapprochant d'une image-temps par le mouvement particulier de leur danse. Deleuze reconnaît la même teneur qualitative de force et de puissance affective contenue dans le mouvement de la danse de Kelly et d'Astaire – qui fait en sorte de libérer le mouvement de sa traditionnelle représentation émotionnelle – au même titre que Gil, Langer et Manning. En se référant aux deux processus par lesquels la perception de l'image découle de la reconnaissance automatique-habituelle ou attentive, Deleuze explique comment les styles de danse d'Astaire et de Kelly transforment l'image sensori-motrice de l'image-mouvement en image-rêve qui se rapproche d'une image-temps :

Ou bien on considère que la comédie musicale nous donne d'abord des images sensori-motrices ordinaires, où les personnages se trouvent dans des situations auxquelles ils vont répondre par leurs actions, mais que, plus ou moins progressivement, leurs actions et mouvements personnels se transforment par la danse en mouvement de monde qui déborde la situation motrice, quitte à y revenir, etc. Ou bien, au contraire, on considère que le point de départ n'était qu'en apparence une situation sensori-motrice : c'était plus profondément une situation optique et sonore pure qui avait déjà perdu son prolongement moteur, c'était une pure description qui avait déjà remplacé son objet, un pur et simple décor. Alors le mouvement de monde répond directement à l'appel des opsignes

³¹ Nous avons choisi de ne pas élaborer sur les types d'images-temps dans ce mémoire, car elles sont d'abord plus nombreuses que les types d'images-mouvement (même si ce mémoire démontre qu'elles sont infinies). Elles sont également d'une complexité que la longueur de ce mémoire ne peut nous permettre d'élaborer chacune d'elles. Pour une explication plus détaillée des types d'images-temps, nous vous suggérons simplement la lecture de l'ouvrage de Deleuze sur ce sujet.

et des sonsignes³² (et le « degré zéro » ne témoigne plus d'une transformation progressive, mais de l'annulation des liens sensori-moteurs ordinaires) (Deleuze 1985 : 84).

Dans ce passage, Deleuze explique comment la danse transforme l'image-mouvement pour la rapprocher de l'image-temps dans la comédie musicale. La danse fait naître une image-rêve dans le cas des comédies musicales, car sa « puissance onirique » fait en sorte de donner une profondeur à l'image-mouvement sensori-motrice qu'il considère aplatie, comme une carte postale, par son prolongement en action. La puissance que porte le mouvement de la danse transporte, pour un moment, l'image dans un autre monde que celui du récit narratif. La durée d'une danse, qu'elle soit sur scène à Broadway ou dans la rue comme dans *Singing in the Rain*, suspend le temps comme si le spectateur était projeté dans un autre monde : « Elle sera le mouvement de monde qui correspond, dans le rêve, à l'image optique et sonore » (Deleuze 1985 : 85).

Gilles Deleuze perçoit la danse de la comédie musicale comme une image-rêve, mais rien n'indique chez Deleuze que l'ensemble des films qui concernent de la danse soient associés à ce type particulier de l'image-temps. L'exemple des comédies musicales est le seul exemple de film où il est question de la danse dans les deux ouvrages sur le cinéma de Deleuze. Or, de par son contexte narratif, la comédie musicale semble être un genre privilégié parmi tous les genres de films qui concernent la danse à présenter une image-rêve. Notre analyse de *Pas de deux* démontre que le potentiel qualitatif que porte le mouvement de la danse est propice à la production d'une image-temps. Toutefois, l'absence de contexte narratif qui entoure la danse dans *Pas de deux* ne peut être en

³² Les opsignes et sonsignes sont deux néologismes que Deleuze a créés en se basant sur la classification des signes peircéens. Ses deux signes désignent en fait les situations où la reconnaissance attentive transforme l'image sensori-motrice en image optique et/ou sonore pure.

mesure de faire passer le spectateur d'un monde à un autre, car le seul monde qui soit présenté est uniquement celui de la danse. Par contre, le seul point – sur lequel nous pouvons nous mettre d'accord jusqu'à présent – est qu'une intersection entre danse et cinéma, qui exploite le plus possible le potentiel de chacun de ces arts, se trouve dans l'image-temps.

La dernière partie de *Pas de deux* produit donc une image-temps, parce que les séquences virtualisent le mouvement au point que l'image demeure suspendue dans le passage qui mène le mouvement du virtuel à l'actuel. Mais de quel type d'image-temps s'agit-il ? Nous pourrions simplement passer en revue chacun des types de l'image-temps et procéder par élimination jusqu'à ce que nous trouvions le type d'image qui correspond au film de McLaren, mais nous proposons que *Pas de deux* est en fait un cas particulier qui crée un type d'image-temps que Gilles Deleuze ne mentionne pas.

Dans sa réflexion sur la danse, José Gil utilise un concept dont nous avons peu discuté dans le chapitre précédent en doutant qu'il nous serait plus utile dans ce chapitre-ci. Ce concept est le concept de sérialité. Comme le mot le présage, le concept de sérialité concerne les séries. Elles sont présentes dans toute œuvre artistique mais qui, d'une œuvre à une autre aussi bien que d'un domaine artistique à un autre, se structurent et se présentent de multiples manières. Les séries font partie de la signature particulière du créateur. En danse, José Gil fait remarquer qu'elles concernent autant une variété dans les gestes que l'intégration des autres domaines artistiques à la danse telle la musique, les paroles ou la voix, la projection vidéo, l'éclairage, le décor, etc. Ce qui est important de reconnaître est que les séries sont toujours hétérogènes, c'est-à-dire qu'elles peuvent se considérer indépendamment de la série principale. Mais malgré leur hétérogénéité, elles

doivent par intermittences régulières ou irrégulières (selon le rythme souhaité des mouvements des différentes séries) s'intégrer – sans qu'elles le fassent toutes de manière simultanée – à la série principale qui est, dans le cas de la danse, la chorégraphie des mouvements dansés.

Lorsqu'une série s'intègre au nexus chorégraphique de la danse, elle s'y accroche en créant des « points de contact » ou « de croisement » avec le mouvement dansé. Ces points de contacts constituent des foyers d'intensifications : « intensification interne des écarts (tensions) entre deux gestes qui se succèdent; intensification des divergences entre la série de gestes et l'autre (des notes musicales, des paroles, des objets, des gestes non dansés) » (Gil 2000). Chaque série est d'abord indépendante ou autonome les unes des autres, mais lorsqu'elle s'accroche à la série de mouvements dansés, son intégration au nexus chorégraphique ne crée pas toutefois une « totalité organique » avec la danse. Gil soutient que la chorégraphie est en elle-même « la totalité de toutes les totalités ». Donc la série, autonome des mouvements dansés, se connecte à des endroits singuliers de la chorégraphie entre lesquels elle diverge de la série de mouvements dansés. Par exemple, Merce Cunningham crée ses chorégraphies indépendamment de la musique. D'ailleurs, cette dernière est habituellement inconnue des danseurs avant le jour de la première. De cette façon, il évite toute subordination du mouvement dansé à la musique. Danse et musique deviennent ainsi deux séries indépendantes l'une de l'autre qui, à certains moments, se fusionnent pour former ce que Cunningham appelle des points structuraux qui sont l'équivalents des points de contact.

Ces points de contact ou structuraux entre le mouvement dansé et une autre série (quelle qu'elle soit) constituent pour Gil le commencement du tracé du plan d'immanence :

À ces points d'intensification de l'énergie commence l'osmose du mouvement telle que les espaces musicaux deviennent des espaces corporels, des quarts de ton, des quarts de geste. Les notes deviennent des gestes et les gestes, des notes. Comment ? Dans le plan d'immanence où les mouvements du corps atteignent à l'intensité, où geste et note ne font qu'un. La « fusion » ou osmose, grâce à l'extrême intensification de l'énergie, fait fondre une « forme » dans l'autre. Bref, le nexus des séries divergentes est créé par l'immanence du corps à la musique. Les notes sont des actions du corps, des vibrations des mouvements corporels (Gil 2000).

Et si l'exemple des séries divergentes créant l'immanence du mouvement aux points de contact de deux séries vaudrait également pour le mouvement de la danse et celui du cinéma ? Car si dans une performance sur scène, les points de contact entre le mouvement dansé et la musique, par exemple, créent un plan d'immanence commun, l'image cinématographique devrait comme médium autonome de la danse constituer une autre série ou plus précisément un ensemble de séries. Les multiples composantes possibles d'une image, qu'elles concernent le visuel (photographie, décor, effets visuels, mise en scène, etc) ou le sonore (musique, son et bruitage), devraient comporter en elles-mêmes autant de séries divergentes qu'une performance de danse sur scène. D'ailleurs, Gilles Deleuze conçoit les séries comme propriété de l'image-temps :

Une série, c'est une suite d'images, mais qui tendent en elles-mêmes vers une limite, laquelle oriente et inspire la première suite (l'avant), et donne lieu à une autre suite organisée comme série qui tend à son tour vers une autre limite (l'après). L'avant et l'après ne sont donc plus des déterminations successives du cours du temps, mais les deux faces de la puissance, ou le passage de la puissance à une puissance supérieure. L'image-temps directe n'apparaît pas ici dans un ordre des coexistences ou des simultanités, mais dans un devenir comme potentialisation, comme série de puissances (Deleuze 1985 : 360).

Deleuze précise que les puissances des séries peuvent être non seulement de différents degrés, mais peuvent également concerner n'importe quelle propriété de l'image : les personnages, la position de l'auteur, les couleurs, le politique, le psychologique, etc. Si José Gil exploite les points de contacts produisant l'intensification (puissance) des séries divergentes et autonomes, Deleuze semble aller dans le même sens que Gil en ce qui a trait au rapport des séries avec l'image-temps. Il explique que dans l'image-mouvement du cinéma classique, la relation entre l'intervalle du mouvement et le tout faisait en sorte que « le tout ne cessait de changer en même temps que les images se mouvaient. » Ce qui fait que le temps reste constamment subordonné au schème sensori-moteur de l'image-mouvement donnant indéniablement une représentation indirecte du temps. Le cinéma moderne de l'après-guerre, qui constitue pour Deleuze la coupure avec l'image-mouvement rationnelle pour aller vers un cinéma de l'image-temps, a fait en sorte de libérer l'intervalle de sa relation avec le tout, donc avec également le temps. La façon dont ce type de nouveau cinéma a libéré l'intervalle (interstice) s'est produite par la création d'images qui se démarquent de la réalité, « le cinéma moderne instaure le règne des « incommensurables » ou des coupures irrationnelles » de l'image brisant le schème sensori-moteur du mouvement de l'image pour présenter une image directe du temps.

Deleuze précise que :

l'image-temps directe, en effet, a pour noosignes la coupure irrationnelle entre images non-enchaînées (mais toujours ré-enchaînées), et le contact absolu d'un dehors et d'un dedans non-totalisables, asymétriques. On passe aisément de l'un à l'autre, puisque le dehors et le dedans sont deux faces de la limite comme coupure irrationnelle, et que celle-ci, ne faisant plus partie d'aucune des suites, apparaît même comme un dehors autonome qui se donne nécessairement un dedans (Deleuze 1985 : 363).

Tout comme Gil, Deleuze perçoit la puissance des séries (comme images) à la fois par contact et autonomie, sans toutefois insister sur leur rapport à une série principale comme la danse chez Gil. Le contact entre les images (séries) pour Deleuze se fait entre un « dehors » et un « dedans ». Pour illustrer le rapport d'autonomie et de contact qui existe entre le dehors et le dedans des images se trouve pour Deleuze dans leur limite, qu'il appelle aussi interstice (intervalle), que constitue la coupure irrationnelle de l'image-temps à l'image-mouvement. Cette coupure irrationnelle se passe selon lui indéniablement entre l'image visuelle et l'image sonore. Il dit que :

Il faut que le sonore devienne lui-même une image, au lieu d'être une composante de l'image visuelle; il faut donc la création d'un cadrage sonore, tel que la coupure passe entre les deux cadrages, sonore et visuel; dès lors, même si le hors-champ subsiste en fait, il faut qu'il perde toute puissance de droit, puisque l'image visuelle cesse de se prolonger au-delà de son propre cadre, pour entrer dans un rapport spécifique avec l'image sonore elle-même cadrée (c'est l'interstice entre les deux cadrages qui remplace le hors-champ); il faut que la voix off disparaisse aussi, puisqu'il n'y a plus de hors-champ à peupler, mais deux images héautonomes à confronter, celle des voix et celle des vues, chacune en elle-même, chacune pour elle-même et dans son cadre (Deleuze 1985 : 363-364).

L'intervalle ne se produit pas exclusivement dans une image comprise comme plan, mais l'intervalle au cinéma se produit dans toutes les sortes de mouvements que comprend la totalité du film. La relation entre le mouvement et la durée qui peut rendre l'intervalle visible se produit non seulement entre les plans et les séquences, mais également entre les différentes composantes indépendantes de l'image visuelle.

Ainsi, tout comme la musique dans les chorégraphies de Cunningham – qui est composée indépendamment de la danse – est en elle-même autonome par rapport au nexus chorégraphique. Elle se fusionne toutefois à certains moments pour créer des points de contact particuliers avec la danse qui font ressentir l'intensification des deux

séries. La différence chez Deleuze est que ce dernier attribue l'intensification produite par le contact de deux séries non pas seulement au mouvement comme le fait Gil, mais à leurs rapports avec la durée. Dans l'image-mouvement, le sonore ne constitue pas une image indépendante de l'image visuelle, car il lui est subordonné comme énoncé de l'image visuelle. Ce qui change dans l'image-temps, c'est que le sonore devient autonome de l'image visuelle. N'étant plus son énoncé, le son devient lui-même une image qui possède son propre mouvement et par conséquent sa propre puissance qui, lorsqu'il entre en contact avec l'image visuelle, redouble la puissance que chaque image possède séparément et qui, lorsqu'elles se chevauchent, constituent une nouvelle image; une coupure irrationnelle avec l'image-mouvement pour donner une image-temps directe.

Bien qu'il y fasse sans cesse référence, Gil ne mentionne jamais le rapport de la danse au temps comme durée. Susanne K. Langer réfère la danse au temps, mais que d'une manière indirecte en définissant la danse comme image-dynamique : la danse comme apparition de forces et de puissances affectives. Ce n'est qu'avec l'intervention d'Erin Manning avec son concept de la danse, comme mouvement pré-accélééré d'une action naissante, que nous retrouvons une relation directe et explicite entre danse et durée. Lorsque Manning développe les concepts qui définissent la danse comme « action naissante » et « pré-accélération », elle souligne la relation de ces concepts à l'intervalle du mouvement. En utilisant son expérience personnelle du tango elle explique :

The music expresses a displacement that I would like to follow. I lead an interval. This interval is not mine alone to lead. She follows me to instantiate it, feeding it with her own intensive movement. Inframodal³³, we shapeshift this interval. It

³³ Sur ce concept, Erin Manning précise dans une note de bas de page que l'amodalité réfère à la fusion des sens. Le concept d'inframodalité tend à explorer les façons par lesquelles les sens capturent et prolongent au même que le corps en tant que technologies

translates into another step, this time to the front and around. She moves around me, inviting me to propel her shifting axis into a turn as I step back, repositioning my axis in direct relation to hers. The interval moves with the music, with the shifting axes, moving us, creating a shared body, a new BwO (Body without Organs) (Manning 2008).

Cette citation résume différemment ce que Gil décrit lorsque les séries de mouvements dansés fusionnent avec d'autres séries, qu'elles soient d'autres mouvements dansés ou une série ne comportant pas de mouvements dansés comme la musique. Le point de contact pour Manning est l'intervalle que créent les danseuses lorsqu'elles improvisent un tango. L'intensité contenue dans cet intervalle se produit parce que les danseuses utilisent leurs sensations afin de percevoir l'autre, comme l'anticipation du mouvement « en devenir » qui se prolongera dans le mouvement suivant. Ensemble, les corps danseurs deviennent incorporels par une écoute sensorielle. Elles dansent pour « former un corps partagé, un nouveau corps sans organe ».

Pour Manning, « l'intervalle est la durée exprimée dans le mouvement... Faire un mouvement demande du temps. Mais le mouvement crée aussi le temps »³⁴. En fait dans sa réflexion sur la danse qui l'a amenée à la penser comme pré-accélération d'une action naissante, Manning explore la dimension de la durée que José Gil a négligée dans son passage qui concerne les séries. Elle précise que le mouvement crée non seulement un espace-temps, mais qu'aussi le mouvement, parce qu'il est à la fois actuel et virtuel, transgresse la dimension du temps lorsqu'il rejoint simultanément un autre mouvement. Ce que le mouvement présente comme image, lorsqu'il se fusionne simultanément à un

du corps. Par là, elle suggère que les sens jouent un rôle actif dans la recomposition du corps.

³⁴ Traduction libre de l'auteure : « The interval is duration expressed in movement. (...) Movement takes time. But movement also makes time. »

autre mouvement, est une image virtuelle de l'intervalle; un virtuel toujours actif comme Manning le précise.

Et l'intervalle comme passage visible du virtuel à l'actuel, aux yeux de cette dernière, correspond à la conception du plan d'immanence chez Gil : « It (aussi bien le plan d'immanence que l'intervalle) populates the dance and makes tangible, through dance, how movement operates. Movement is never displacement. It is incipient action : a dance of the not-yet » (Manning : 2008). Et elle poursuit en reprenant les mots de José Gil : « To dance is to create immanence through movement : this is why there is no meaning outside of the plane of the actions of the dancer... The meaning of movement is the very movement of meaning » (Gil 2002 : 125 in Manning 2008). La construction d'un plan d'immanence du mouvement dansé, n'est-ce pas finalement ce que Norman McLaren crée dans son film *Pas de deux* ?

Dans *Pas de deux*, cinéma et danse peuvent être considérés comme deux séries qui rentrent en contact à partir du moment où McLaren commence à utiliser la multiplication de l'image dans le photogramme. Les points de contact entre le mouvement dansé et le mouvement de l'image cinématographique créent un nouvel intervalle dont l'intensité varie selon la façon dont McLaren utilise sa technique d'animation. D'abord, un premier point de contact (ou intervalle) se crée entre la danse et le cinéma lorsque la technique du *slow-motion-animation* est utilisée pour donner l'impression de révéler les micro-mouvements du mouvement dansé. Ce premier point de contact entre danse et cinéma présente une image affective dans laquelle les corps des danseurs semblent devenir incorporels. Ensuite en augmentant graduellement la fréquence des images multipliées, McLaren présente une régression de la perception du

mouvement, c'est-à-dire que le mouvement passe d'une perception naturelle vers une perception presque naissante. L'immanence du mouvement de la danse telle que McLaren la perçoit est pleinement représentée dans la dernière partie de son film, lorsque le mouvement devenant trop abstrait n'apparaît plus du tout concret, parce que les démultiplications des images sont trop nombreuses et trop rapprochées. À ce moment, le mouvement ne peut plus être perçu comme déplacement, car le cinéaste amène le spectateur dans le mouvement même. Nous sommes suspendus dans l'intervalle, dans l'action naissante de la danse qui ne cesse de se répéter par les démultiplications de l'image, mais qui va en se différenciant. Nous sommes dans les chevauchements mêmes des micro-mouvements des corps incorporels des danseurs, pouvant sentir presque la proprioception de leurs mouvements. McLaren réussit à créer un tango avec les spectateurs, dans lequel nous créons un nouvel intervalle avec les danseurs. Comme Manning l'explique si bien, nous, spectateurs, créons un nouveau corps (un corps sans organe) avec les danseurs sur l'écran, par nos sens qui capturent et prolongent les mouvements partagés des danseurs avec nous.

L'intersection la plus puissante entre le mouvement de la danse et de celui de l'image cinématographique se retrouve dans les points de contact qui font en sorte de donner l'impression d'une fusion du mouvement de la danse à celui du cinéma. Une fusion qui « fait fondre une « forme » dans l'autre » comme le dit Cunningham. Ce que nous voyons est l'image dynamique de la danse. Le mouvement devient une durée directe parce que la fusion rend visible non seulement l'intervalle du mouvement, qui est normalement invisible dans la perception naturelle, mais également l'intervalle que créent danse et cinéma lorsque l'image cinématographique se met à danser. Ce sont des

images virtuelles, mais actives qui montrent une action naissante du mouvement pré-accélééré comme la danse. McLaren brise avec l'image rationnelle du mouvement pour présenter le potentiel intensif de l'image-temps directe. Le mouvement que produit Norman McLaren crée une image qui rejoint l'immanence du mouvement dansé. Avec *Pas de deux*, il ne crée pas seulement une image-temps, mais une image-danse.

Le choix de la danse comme sujet de film n'était pas un hasard chez McLaren. La danse était pour lui, dès le départ, le mouvement esthétique le plus approprié pour l'expérimentation de la chronophotographie : « Quel meilleur sujet que la danse ? Celle-ci permettait de développer la dynamique en des termes de mouvement pur sans attributions sémantiques ultérieures. (Bastiancich 1997 : 102) Sans qu'il n'ait décortiqué le mouvement dansé comme les théoriciens cités dans cette réflexion ont fait, son intuition et sa sensibilité envers la danse l'ont conduit à ce choix idéal pour le cinéma : « je voulais obtenir des images déréalisées qui présenteraient l'essence même des danseurs et non plus seulement leur physique. Esthétiquement, il s'agissait de filmer et de saisir l'essence même du mouvement » (Bastiancich 1997 : 102). La technique du *slow-motion-animation* a eu pour effet de déréaliser l'image cinématographique pour finalement montrer l'image la plus pure de la danse en la retournant dans l'immanence. Avec *Pas de deux*, Norman McLaren a créé non plus une intersection du mouvement de la danse avec le cinéma, mais une image-danse comme transduction du mouvement de la danse au cinéma.

Conclusion

Cette réflexion faite sur le mouvement de la danse et celui de l'image cinématographique est loin d'être définitive. Ce mémoire n'est que l'ébauche d'un projet beaucoup plus vaste qui ne se limite pas uniquement à identifier le type d'image qui concerne l'intersection du mouvement de la danse et du cinéma. Gilles Deleuze, avec *Cinéma 1 : L'image-mouvement* et *Cinéma 2 : L'image-temps*, a créé une taxonomie de l'image cinématographique. Toutefois, cette classification de l'image ne peut se voir comme une fin en soi, car le projet du philosophe ne consiste pas à apporter une nouvelle approche théorique dont le but est de contribuer aux études cinématographiques ou de critiquer les approches déjà existantes dans ce domaine. Ce que Gilles Deleuze désirait réellement faire, en écrivant ses deux ouvrages sur le cinéma, était en fait de penser la philosophie en fonction des concepts de l'image et du mouvement. Dans le cadre du débat actuel qui concerne l'utilité des théories du cinéma (dont l'auteur fait lui-même partie), Gilles Deleuze explique que la théorie :

c'est quelque chose qui se fait, non moins que son objet. Pour beaucoup de gens, la philosophie est quelque chose qui ne « se fait » pas, mais préexiste toute faite dans un ciel préfabriqué. Pourtant la théorie philosophique est elle-même une pratique, autant que son objet. C'est une pratique des concepts, et il faut la juger en fonction des autres pratiques avec lesquelles elle interfère. Une théorie du cinéma n'est pas « sur » le cinéma, mais sur les concepts que le cinéma suscite, et qui sont eux-mêmes en rapport avec d'autres concepts en général n'ayant aucun privilège sur les autres, pas plus qu'un objet n'en a sur les autres. C'est au niveau de l'interférence de beaucoup de pratiques que les choses se font, les êtres, les images, les concepts, tous les genres d'événements (Deleuze 1985 : 365).

Ainsi, ce qui intéresse vraiment le philosophe est de construire des concepts de la pensée. Et c'est sa fascination pour le mouvement et le temps comme image qui l'a amené à créer ses concepts à partir de l'image cinématographique.

Le cinéma n'est pas une excuse ni un exemple pour illustrer ou valider son propos. D'ailleurs, Deleuze considère que « la théorie du cinéma ne porte pas sur le cinéma, mais sur les concepts du cinéma, qui ne sont pas moins pratiques, effectifs ou existants que le cinéma même » (1985 : 365-366). Deleuze a choisi le cinéma comme toile de fond à la création de ses concepts parce qu'il considère les grands auteurs du cinéma comme des penseurs : « Ils pensent avec des images-mouvement, et des images-temps, au lieu de concepts » (1983 : 7-8). Loin de croire que les cinéastes inventent leurs films en sachant qu'ils sont en train de raconter une histoire ou simplement de s'exprimer esthétiquement à partir de concepts, Deleuze semble avoir observé que certains auteurs (les grands, comme il les nomme) ont marqué l'histoire du cinéma parce qu'ils possèdent une sensibilité perceptuelle face au mouvement qui fait en sorte qu'ils créent malgré eux des images-mouvement et des images-temps. Le cinéma contient donc les images propices, sinon idéales, pour illustrer les multiples relations qui existent entre le mouvement et le temps comme images. Nous aurions tort de croire que les images-mouvement et images-temps que Deleuze définit dans ses deux ouvrages n'appartiennent qu'au cinéma, car les différentes perceptions relationnelles entre mouvement et temps existent aussi bien au cinéma que dans la réalité. Or, le cinéma semble être la meilleure archive des images-mouvement et images-temps que notre mémoire puisse posséder.

La réflexion de Deleuze se résulte alors en une taxonomie des images cinématographiques qui répertorient de multiples relations entre mouvement et temps qui

composent les différents types d'images-mouvement et d'images-temps. La classification est peut-être ce qui résulte de *Cinéma 1 et 2*, mais nous croyons qu'elle est en même temps le point de départ à plusieurs autres réflexions qui concernent autant le cinéma que n'importe quel autre objet de pratiques. Identifier une image appartenant à l'une ou l'autre des deux catégories ne constitue pas une finitude ni un modèle à calquer. La taxonomie que Deleuze a créée devrait se voir plutôt comme un outil qui sert à créer de nouveaux concepts, qu'ils soient en rapport avec le cinéma ou une autre pratique. Ce qui fait la force de la philosophie deleuzienne est justement qu'elle n'impose pas de modèle à calquer de sorte que la théorie se refermerait sur elle-même et n'aurait rapidement plus rien apporté de nouveau à la pensée. Penser le mouvement en relation avec la durée, c'est percevoir qualitativement. Le potentiel intensif que la philosophie deleuzienne souligne dans le mouvement – *créant un mouvement de la pensée* – semble ouvrir des portes sur des aspects et des réflexions sur le cinéma qui n'ont pas encore été exploités ou des analyses et aspects déjà existants qui pourraient être exploités de manières différentes.

Dans ce sens, le projet de définir l'image cinématographique de la danse comme image-danse potentielle pourrait être perçue en contradiction avec notre propos, puisque nous avons suivi et poursuivi la taxonomie établie par Gilles Deleuze pour arriver à ce résultat. Cependant, nous croyons qu'il était nécessaire de passer par cette voie étant donné qu'il n'y avait aucune source théorique concernant l'intersection du mouvement de la danse à celui du cinéma. Autant croyons-nous que les concepts de l'image-mouvement et de l'image-temps de Deleuze sont le fruit de nombreuses années de réflexion, nous croyons en même temps que la taxonomie est un départ pour d'autres réflexions à venir. Ce projet propose en quelque sorte d'être un outil qui servira nécessairement à prolonger

la théorie qui concerne autant la danse, le cinéma que les autres pratiques qui interfèrent avec l'image, le mouvement et le temps.

Cela explique en partie pourquoi nous n'avons utilisé que le film *Pas de deux* de Norman McLaren pour l'écriture de ce mémoire. Au départ, ce projet comportait plusieurs films, mais à mesure que notre réflexion se précisait, les images de *Pas de deux* nous sont apparues d'une telle richesse – tant d'un point de vue philosophique que cinématographique – qu'un seul chapitre ne lui aurait pas rendu justice. De plus, pour illustrer l'intersection du mouvement de la danse au cinéma comme l'amorce d'une réflexion qui n'attend qu'à se faire prolonger (par d'autres et en autre chose), *Pas de deux* est un film idéal pour sa particularité à fusionner le mouvement de la danse à celui de l'image cinématographique faisant en sorte de donner une image si proche de l'immanence du mouvement de la danse. À la lecture des ouvrages des philosophes qui ont inspiré la réflexion du mouvement de la danse dans ce projet, nous ne pouvions avoir meilleure illustration pour comprendre la création de leurs concepts que le film de McLaren.

Or, malgré le fait que nous n'avons travaillé qu'avec *Pas de deux*, jamais n'avons-nous cessé de penser à d'autres films lors du processus de réflexion et d'écriture de ce projet. Il s'agit d'autres films où la danse ne constitue pas nécessairement le sujet principal ou même, en d'autres cas, qui y réfèrent de manière si indirecte que la relation à la danse passe inaperçue. Nous pensons entre autres à *At Land* (1945) de Maya Deren, qui est un film expérimental où il n'y a pas réellement de chorégraphie de danse. Mais le montage de Deren est fait de telle manière que le film ressemble à une chorégraphie de danse. Plutôt que monter son film, Deren chorégraphie son film par un nexus qui se crée

comme dans une chorégraphie. Elle crée des séries de nexus dans certaines séquences filmiques où le mouvement de l'image cinématographique devient un mouvement dansé parce qu'elle réussit à montrer une continuité dans le mouvement comme la circulation du flux d'énergie dans les micro-mouvements propres au mouvement dansé. Par exemple dans un plan, le corps en mouvement de Deren amorce un déplacement sur une plage. Le même mouvement se prolonge dans le plan suivant qui situe l'action ailleurs que sur la plage, c'est-à-dire à l'intérieur d'une maison. Le personnage de Deren passe d'un endroit à un autre sans briser la continuité du même mouvement. Ce changement irrationnel de lieu confère à l'image cette brisure que comporte l'image-temps avec l'image-mouvement, que nous avons élaborée dans le dernier chapitre. Sans qu'il ne s'agisse explicitement de la danse, il y a dans le film de Deren un lien entre le mouvement dansé et l'image cinématographique à exploiter qui pourrait, selon nous, comporter un intérêt certain en utilisant la cartographie dont nous avons fait l'ébauche dans ce projet.³⁵

Il y a aussi (ou il y a surtout) le film *Beau Travail* (2000) de Claire Denis qui, à lui seul, nécessiterait une thèse entière pour mettre en lumière chaque relation de puissance qualitative entre la danse et les autres séries d'éléments du film. La subtilité avec laquelle la cinéaste mélange la danse au récit narratif est si complexe que nous ne pouvons déterminer dans quel genre se situe *Beau Travail* et déterminer par la même occasion la relation entre l'image de la danse et le récit narratif. Claire Denis incorpore tellement d'éléments paraissant autonomes les uns des autres dans son film (narratif, sonore, jeu d'acteur, poésie en *voix off*, etc) que les points de contact intermittents qui se créent entre

³⁵ Le lien entre ce film de Maya Deren et le mouvement dansé est d'autant plus probable du fait que la cinéaste est reconnue pour avoir fait des films avec la danse et qu'elle était elle-même danseuse.

la danse et tous les autres éléments sont d'une complexité telle qu'à chaque visionnement surgit un nouveau film.

Ce que les deux cinéastes ont finalement en commun est qu'elles nous ont donné des films magnifiques parce qu'elles sont arrivées à faire danser leur film. Elles arrivent à faire danser leur film sans qu'il ne soit exclusivement question de danse, parce qu'elles ont su construire et exploiter le plan d'immanence de leur conception de la danse par « transduction » pour créer une fusion avec le cinéma.

Ainsi, que la danse soit l'unique objet filmé comme dans le cas de *Pas de deux* ou que la relation du mouvement dansé à l'image cinématographique soit plus abstraite comme dans les films de Deren et de Denis, le mouvement dans l'image doit nécessairement être saisi de sorte que l'intervalle devienne visible pour faire ressentir le mouvement pré-accéléré de la danse dans l'image. L'intervalle, qui est le mouvement saisi au seuil de son actualisation, est le mouvement exprimé par la durée. Pour faire réellement ressentir la danse dans une image, il faut nécessairement créer des images-temps qui sont les seules à rendre suffisamment perceptibles la puissance affective que contient le mouvement dansé. Bien qu'un film ne peut être entièrement composé d'images-temps, car le cinéma ne peut se passer d'images-mouvement, ce n'est que par ce type d'image que sera créé un intervalle entre l'écran le public.

L'image-temps est un concept que le cinéma fait ressortir, mais il n'est pas exclusif à ce dernier. Ce type d'image est présent autant dans les autres domaines artistiques que dans les images de nos expériences du quotidien. Par exemple, les arts qui combinent images et les nouvelles technologies qui lisent ou reproduisent le corps dansant deviennent des terrains de recherche et création intéressants si l'on exploite le

mouvement comme durée. Car pour vraiment faire ressentir le mouvement dansé – c'est-à-dire créer des relations directes entre images, technologies et corps dansant – il faut nécessairement arriver à faire ressentir les points de contacts d'intensifications des différents mouvements par des images-temps à travers les images-mouvements. Ainsi, si la technologie ne sert qu'à lire les mouvements des corps comme de simples déplacements, la relation créée entre technologie et corps dansant en mouvement rattrape l'intervalle qui permet de rendre visibles les changements qualitatifs que comporte le mouvement pré-accélééré de l'action naissante qu'est la danse. Ces performances, qui s'intéressent à la relation entre danse et technologie, arriveraient probablement à atteindre une intensité aussi puissante de l'expérience affective que nous fait vivre le film *Pas de deux*.

Danser signifie construire un plan d'immanence, créer une image dynamique du virtuel. Cette image est elle-même mouvement qui n'a ni commencement ni fin. Pour Deleuze, le plan d'immanence n'est pas un concept, car : « les concepts sont des agencements concrets comme configurations d'une machine, mais le plan est la machine abstraite dont les agencements sont les pièces. Les concepts sont des événements, mais le plan est l'horizon des événements, le réservoir ou la réserve des événements purement conceptuels » (Deleuze : 1991 : 39). Construire un plan d'immanence est aussi créer un événement. Un événement qui n'a ni début ni fin, comme l'image-danse créée dans ce projet, qui ne demande qu'à être prolongé. Nous considérons ce projet de mémoire comme immanent à de nouvelles réflexions.

Bibliographie

Bastiancich, Alfio. *Précurseur des nouvelles images*. Paris, Dreamdland éditeur, 1997.

Bergson, Henri. *Matière et mémoire*. Paris, PUF, 1939.

---. *L'évolution créatrice*. Paris, PUF 102^e édition, 1962.

Bogue, Ronald. *Deleuze on Cinema*. New York, Routledge, 2003.

Deleuze, Gilles. *Le Bergsonisme*. Paris, Quadrige PUF, 1998 (1966).

---. *L'anti-Œdipe*. Paris, Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1972.

---. *Mille plateaux*. Paris, Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1980.

---. *Francis Bacon : Logique de la sensation*. Paris, Éditions du Seuil, (1981) 2002.

---. *Cinéma 1 – L'image-mouvement*. Paris, Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1981.

---. *Cinéma 2 – L'image-temps*. Paris, Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1983.

---. *Qu'est-ce que la philosophie ?*. Paris, Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1991.

---. *Cinéma*. Collection à voix haute, Gallimard, Paris, 2006.

Foster, Susan Leigh (sous la direction de). *Corporealities : Dancing Knowledge, Culture and Power*. New York, Routledge, 1996.

Gil, José. *Métamorphoses du corps*. Éditions de la Différence, Paris, 1985.

---. « La danse, le corps, l'inconscient » in Terrain n. 35 septembre 2000 Danser
<http://terrain.revues.org/sommaire1037.html>

---. « The Dancer's Body » in *A Shock to Thought*. Sous la direction de Brian Massumi, New York, Routledge, 2002.

Langer, Suzanne K. *Feeling and Form : A Theory of Art*. New York, Charles Scribner's Sons, 1953.

---. *Problems of Art : Ten Philosophical Lectures*. New York, Charles Scribner's Sons, 1957.

Manning, Erin. *Politics of Touch : Sense, Movement, Sovereignty*. Minneapolis, UMP, 2007.

---. *Moving the Relation: Force Taking Form*. (Cambridge , Mass. : MIT Press, publication à venir, 2008).

Marretti, Paula. « Deleuze. Cinéma et philosophie » in *La philosophie de Deleuze*. Paris, Quadrige PUF, 2004.

Massumi, Brian. *Parables for the Virtual : Movement, Affect, Sensation*. Durham : Duke UP, 2002.

McWilliams, Donald. *Norman McLaren : le génie créateur*. ONF/NFB, Montréal, 1993.

Mitoma, Judy (sous la direction de). *Envisioning Dance on Film and Video*. New York, Routledge, 2002.

Rodowick, D.N. . *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham, Duke UP, 1997.

Thomas, Helen. *The Body, Dance and Cultural Theory*. New York, Palgrave MacMillan, 2003.

Films cités

Adorlino, Emile. *Durty Dancing*, 1987, 100 min, 35mm.

Denis, Claire. *Beau Travail*. 2000, 90 min., 35 mm.

Deren, Maya. *At Land*. 1945, 15 min, 35 mm.

Lyne, Adrian. *Flash Dance*, 1983, 95 min, 35 mm.

McLaren, Norman. *Pas de deux*, ONF/NFB, 1967, 13 min, 35 mm.