
La soma-esthétique ou l'art de penser l'expérience

Barbara Formis

**Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/appareil/7648>

DOI : 10.4000/11yzz

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Barbara Formis, « La soma-esthétique ou l'art de penser l'expérience », *Appareil* [En ligne], 27 | 2024, mis en ligne le 03 juillet 2024, consulté le 09 juillet 2024. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/7648> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/11yzz>

Ce document a été généré automatiquement le 9 juillet 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

La soma-esthétique ou l'art de penser l'expérience

Barbara Formis

Introduction

- 1 Comme Shusterman, je fonde ma perspective intellectuelle sur une conviction aussi simple à formuler que rare dans le champ philosophique : *le corps pense*. Cette idée n'est pas tout à fait nouvelle : d'Épicure à Malebranche, des stoïciens à La Mettrie, de Diderot à Nietzsche, de Spinoza à Schopenhauer, et plus récemment chez Husserl, Foucault, Deleuze, Bataille, Merleau-Ponty ou Pierre Hadot, il est possible d'indiquer un intérêt profond pour le somatique. En n'oubliant pas l'apport immense des études féministes à ce propos : de Simone De Beauvoir à Sarah Ahmed, en passant par Luce Irigaray, Iris Marion Young et Judith Butler, le corps, ses troubles, sa différence et les épistémologies reliées à son comportement kinesthésique sont au centre de la réflexion philosophique et y apportent des changements structuraux. Dans ce contexte d'ouverture, l'originalité de l'approche soma-esthétique est, d'une part, son ancrage profond dans le pragmatisme et, d'autre part, la réévaluation des savoirs « mineurs », à la fois artistiques, culturels et populaires. Ces deux propositions sont novatrices et singulières vis-à-vis de celle des illustres prédécesseurs philosophes masculins et prennent en partie inspiration des philosophes féministes.
- 2 Le pragmatisme prône l'expérience comme ligne conductrice de la recherche et vise à dépasser les anciens dualismes : théorie et pratique, action et idée, fait et valeur, corps et esprit. En suivant le chemin de John Dewey et William James, on constate que Richard Shusterman défend une façon concrète d'envisager la philosophie où l'expérience esthétique est au cœur de la réflexion. Sa cible avouée est ce qu'il appelle « l'idéologie esthétique » définie comme ce qui « a longtemps dominé la pensée et l'expérience esthétiques sclérosant l'institution de l'art et appauvrissant sa pratique¹ ». Il s'agit de combattre ce que Dewey nommait de façon critique la conception muséale

de l'art (*museum conception of art*). Au début de son célèbre *L'Art comme expérience*, il écrit :

Nombreux sont ceux qui protestent contre la conception de l'art assimilée au musée et qui cependant adhèrent à l'erreur qui est à l'origine de cette conception. Car cette notion populaire est le résultat d'une séparation entre l'art et les objets et scènes de l'expérience ordinaire, que de nombreux théoriciens et critiques sont fiers d'entretenir, voire de renforcer².

- 3 Dans le domaine de la philosophie du corps, le pragmatisme américain, et l'esthétique pragmatiste en particulier (comme chez Dewey et Shusterman), aident à comprendre le sens du vécu esthétique propre à une expérience ordinaire ; il s'agit ainsi d'ancrer la philosophie dans les pratiques somatiques pour tenter de construire une esthétique où la vie ordinaire montre sa capacité créatrice. Ainsi, l'esthétique n'est plus une théorie de l'art, mais plutôt une réflexion sur les données sensibles que la vie ordinaire partage avec la pratique artistique. Plus spécifiquement, il est important de s'interroger sur le *rapport* entre l'art contemporain et la vie ordinaire. Cette interrogation suit les pistes ouvertes par un certain nombre de mouvements artistiques emblématiques de la période contemporaine (Pop Art, Fluxus, Nouveau Réalisme...) et vise à insister sur les qualités *analogiques* de ce rapport et cela, en écartant délibérément la problématique de la *différence*.
- 4 Comprendre l'analogie entre l'art et la vie n'est possible à mon avis qu'en évitant deux risques majeurs : la *transfiguration* et l'*identification*. Si l'on transfigure la vie en art, ou si l'on identifie l'art à la vie, toute la complexité du rapport se perd. La vie *deviendrait* art ou l'art *deviendrait* la vie. Je suis donc partie de l'idée que l'art et la vie peuvent établir une analogie ou une indiscernabilité à *condition* qu'ils gardent leurs *spécificités*. C'est sur ce plan qu'il serait possible d'introduire l'idée d'*exploitation* : l'art serait en mesure d'exploiter les qualités esthétiques de la vie ordinaire *non pas* pour changer le statut de la vie, mais pour en *reproduire* l'expérience. Au lieu de se restreindre à une élite d'initiés, l'art est au contraire une façon de participer au monde et d'être en relation avec les autres.
- 5 Shusterman s'est éloigné des sentiers battus pour essayer de forger sa propre philosophie autour d'un concept novateur : la soma-esthétique. Le néologisme de « *somaesthetics* », qu'il invente en 1996, sert à saisir la possibilité d'une esthétique du corps. Selon les termes mêmes du philosophe : « La soma-esthétique concerne l'étude méliorative et critique de notre expérience et de notre usage du corps vivant (ou *somà*) en tant que site d'appréciation sensori-esthétique (*aisthesis*) et de façonnement créateur de soi³. » Shusterman prend souvent l'exemple du joueur de golf ne pouvant améliorer son tir qu'en se concentrant sur son geste et non pas sur le but à atteindre ; l'introspection corporelle et la distance réflexive étant indispensables à l'usage de soi. La soma-esthétique n'est pas étrangère à une certaine éthique stoïcienne : le joueur doit se concentrer sur le tir et non pas sur la cible, sur le chemin et non pas sur l'objectif.
- 6 Ainsi, c'est dans l'ancrage de la philosophie en tant que forme de vie que sa théorie est plus incarnée que celle de nombreux autres philosophes, à l'exception peut-être de Nietzsche, Foucault ou Hadot, à l'instar encore une fois des philosophies féministes. La leçon de Shusterman est la suivante : ni l'art ni la philosophie ne peuvent, sans s'assécher, se résumer à de la théorie pure, puisqu'ils surgissent toujours de l'expérience. C'est dans le mouvement et dans une conscience dynamique du corps que

la soma-esthétique se fonde. Il ne s'agit pas simplement de réfléchir aux mécanismes corporels ou de définir les différentes modalités de l'agir organique. La soma-esthétique est une pensée du corps où le « du » a une portée génitive et cette genèse n'existe pas à l'arrêt, elle prend forme dans le mouvement et les interactions multiples du corps, au point que le corps est repensé à son tour. La pensée a son origine dans le corps, mais ce corps n'est pas un cadavre inerte ou une forme solide définie ; le corps étant en mouvement et donc en relation, il se modèle et prend sens dans des liens multiples qui sont souvent involontaires et aléatoires.

- 7 Ainsi, au sein de la soma-esthétique, la visée n'est pas simplement cognitive mais bel et bien *esthétique* au sens large du terme. Il ne s'agit pas uniquement de comprendre ce que la connaissance pourrait gagner du savoir organique et corporel, mais plutôt de mettre à l'épreuve du *sensible* toutes les convictions intellectuelles en refondant leurs formes d'émergence et leurs modalités d'expression.

Le problème du corps en mouvement

- 8 Il y a environ quinze ans, afin de diffuser en France la recherche de Shusterman, j'ai considéré comme indispensable de rendre accessibles certains de ses textes en langue française, ainsi « Soma-esthétique expérientielle : trois méthodes⁴ », que j'ai publié dans *À la rencontre de la danse contemporaine*⁵ ; durant la même année, j'ai également dirigé un ouvrage collectif intitulé *Penser en corps. Soma-esthétique, art et philosophie*, dans la collection « L'Art en bref » chez L'Harmattan. Cet ouvrage collectif s'inspire de l'idée de soma-esthétique proposée par Shusterman, qui a écrit la postface. L'enquête pragmatiste dans le champ de l'esthétique permet de soutenir l'hypothèse du somatique comme sujet sentant, pensant et créateur ; il s'agit de la première publication au monde sur le thème de la soma-esthétique. L'ouvrage présente des textes d'autres auteurs comme Emmanuel Alloa, Erica Ando, Aline Caillet, Jacinto Lageira, Agnès Lontrade et un texte de Richard Shusterman que j'ai traduit et qui s'intitule « Penser en corps, éduquer les sciences humaines : un appel pour la soma-esthétique⁶ ». Le pari principal de ce recueil a été de comprendre le lien entre le discours et l'expérience du corps. Et cela, en donnant à l'art et à la performance une place privilégiée. La soma-esthétique, comme pratique physique et comme méthode discursive, est utile à l'intérieur du débat sur la philosophie du corps puisqu'elle cherche à penser le corps à travers l'expérience de celui-ci, avant même d'en constituer la thématisation conceptuelle. Le corps passe avant la pensée ; la pensée se fait par le corps et dans le corps. Certes, la méthode discursive est loin d'être univoque. Le corps est à chaque moment compris comme site de sensations, comme instrument d'agréments, comme moyen d'expression ou comme siège d'une prise de conscience avertie.
- 9 Le titre *Penser en corps* crée une assonance avec « penser encore » pour indiquer l'injonction à non seulement continuer de réfléchir sur le corps, mais aussi fournir un discours qui soit cohérent avec son vécu, comme si la somatique ne venait pas remplacer la théorisation mais plutôt la dédoubler ou la réitérer, comme pour lui donner une assise, un supplément. Cet effet d'assonance entre « en corps » et « encore » indique ainsi que l'expérience somatique n'est pas simplement difficile à traduire dans un langage verbal, elle est aussi plus fondamentalement composée d'une logique, d'un *logos*, qui restent intrinsèques à la pratique et à l'expérience avec son lot

de sensations et de nuances expérientielles. Plus généralement, la traduction n'est sûrement pas la bonne métaphore pour décrire ce qui se passe entre le corps et la pensée. S'il y avait un « passage », ce qui se « passe » n'est pas par la compréhension et encore moins par la parole, l'expérience ne se véhicule pas d'un médium discursif à un autre.

- 10 Néanmoins, l'idée même que la traduction entre le corps et la pensée est à la fois impossible et nécessaire montre l'intérêt et la difficulté du projet de la soma-esthétique. La soma-esthétique est donc pour moi nécessairement liée à une impossibilité de stagnation et un dynamisme de la pensée, car le corps est nécessairement en mouvement et en action, au risque de disparaître et de se perdre dans les méandres de l'agir. Ainsi, les définitions multiples du corps ne concordent qu'en apparence et sont souvent source d'un débat fécond. Le corps est-il au centre de notre attention, mais quels sont les instruments conceptuels que l'on *peut*, voire que l'on *doit* aborder ? Le plaisir, l'intersubjectivité, l'expression de soi, l'aliénation ? Et quelles sont les sources méthodologiques nécessaires : argumentations sociologiques (le corps change selon les discours habituels auxquels il est assujéti) ? Perspectives historiques (nous n'avons pas le même usage du corps qu'au Moyen Âge) ? Spéculations métaphysiques (l'approche somatique se doit d'être universelle) ? Ou avertissements moralistes (de l'usage du corps dépend notre comportement) ? Ces différentes questions méthodologiques conduisent au dilemme philosophique usuel qu'on pourrait résumer ainsi : « ai-je un corps ? » ou « suis-je mon corps ? ». Ce dilemme est le reflet de l'oscillation entre objectivité et subjectivité. Si, d'une part, le corps est le substrat matériel de l'expérience ; d'autre part, il définit notre identité. Ce dilemme touche à la définition du corps, puisque dans le cas de la possession objective (j'ai un corps), le corps n'est que moyen ; dans le cas de la maîtrise subjective (je suis mon corps), il est identifié à ma conscience. On devrait toutefois rappeler que le corps est les deux choses à la fois, subjectivité et objectivité n'étant pas deux options exclusives. La différence n'existe qu'au niveau de la compréhension conceptuelle.
- 11 Le corps me semble être un objet d'études foncièrement interdisciplinaire et quelque peu indiscipliné. Le corps humain est toujours impliqué dans l'expérience esthétique, y compris dans la contemplation visuelle : les yeux sont des organes du corps. Il y a une singularité irréductible de la perception car toujours relative au point de vue et à notre ancrage corporel ; il n'y a pas dualité mais pluralité, complémentarité. Ma réflexion philosophique consiste justement à remettre en question cette dichotomie. La phénoménologie se fonde sur une idée semblable : ainsi le toucher est intrinsèquement invisible ; Merleau-Ponty l'a bien expliqué dans *Le Visible et l'invisible*. On ne peut pas voir le tangible (qui devient la forme la plus absolue de l'invisible), mais on peut le pressentir, à la vue d'une surface lisse ou rugueuse par exemple, par le travail de l'imagination. Le voir et le toucher sont liés par une relation organique, et en suivant plutôt la ligne pragmatiste on pourrait dire que cette relation est nécessairement le fruit de l'expérience. Ainsi, l'imagination a besoin du dynamisme propre au vécu : il y a toujours un mouvement pour pouvoir toucher, mais aussi pour pouvoir imaginer le ressenti du tangible. Dans ce sens-là, le mouvement est la prémisse impensée du visible ; la prise de conscience kinesthésique se fonde sur les sensations que génère le mouvement : elle mêle le savoir et le ressentir dans une synthèse de perceptions.
- 12 La soma-esthétique montre ainsi que l'expérience esthétique ne se circonscrit pas aux œuvres d'art. Elle s'éprouve tout autant dans le quotidien. Le regard porté sur un

tableau ou sur une rue est le même, mais l'intensité et l'intention changent. L'art ne s'oppose pas à la vie mais se fonde sur celle-ci, comme l'avait déjà admirablement bien démontré Dewey dans *L'Art comme expérience*. Le mouvement nous met dans une relation active et passive aux choses, au monde. L'expérience ordinaire est faite de gestes, d'actes corporels, qui nous permettent de nous déplacer, de saisir les objets, de préserver notre organisme. Ainsi, la relation entre les pratiques de la vie ordinaire et les activités artistiques est d'ordre continuiste selon les pragmatistes. Cette relation – souvent implicite et ambiguë – ne va pas de soi dans le champ de l'esthétique, bien que l'idée de « pratique », tout particulièrement dans sa dimension somatique, soit amplement acceptée dans d'autres champs académiques, notamment en sociologie (Erving Goffman⁷ et Pierre Bourdieu⁸). Comme le rappelle souvent Shusterman, l'esthétique vient donc ainsi reprendre son sens inaugural de dimension proprement sensible (du grec *aisthesis*), est une discipline qui permet d'entreprendre dans le champ de la philosophie une analyse précise sur la relation entre la pratique et la théorie, notamment par le biais de la notion d'« expérience ».

- 13 En termes méthodologiques, je rapproche ainsi l'esthétique d'une « philosophie de l'art » où le « de » est pris en tant que génitif, puisque au sein de ma recherche, l'art est supposé capable de fournir une pensée philosophique à part entière. L'art n'est donc pas un champ où la théorie s'exemplifie, s'illustre ou s'applique, mais plutôt un champ où la philosophie est déjà existante de façon parfois implicite ; la tâche du philosophe étant de l'explicitier. Une philosophie *de* l'art considère donc l'art comme un siège privilégié de production de concepts. Ainsi, les pratiques de l'art vivant (notamment la danse, la performance et le théâtre) placent l'œuvre entre plusieurs sujets au milieu d'une expérience complexe, en dépassant l'identification classique de l'œuvre d'art à un objet. Ce sur quoi il faudrait alors insister, c'est le mouvement *d'auto-refus* de l'art. Si la thèse contextualiste ou nominaliste se fonde sur une revendication explicitement artistique (« ceci est de l'art »), la revendication d'une esthétique ordinaire serait plutôt « ceci n'est pas de l'art ». C'est le déplacement de l'expérience qui ouvre ainsi un champ esthétique dans l'ordinaire et permet la suspension, *même momentanée*, du système artistique conventionnel. Au fond, qu'un tel geste soit artistique ou non n'est plus la question, ce qui importe c'est qu'il produise une expérience esthétique.

La danse comme vécu personnel et forme de la pensée

- 14 L'expérience esthétique se fonde nécessairement sur l'expérience ordinaire. Dans mon cas, la rencontre entre l'art et la vie s'est faite par la danse. Je danse depuis l'âge de 8 ans. En Italie, dans ma terre natale, d'abord, et en France, ensuite, je n'ai jamais vraiment arrêté de danser. Selon des rythmes différents et en m'accordant des longues pauses, le lien avec la danse ne m'a jamais quittée. J'ai eu des périodes très intenses, durant lesquelles j'ai dansé régulièrement entre 20 et 30 heures par semaine. J'ai donc dansé tous les jours, ou presque, plusieurs heures par jour. Durant d'autres périodes, j'ai pris des pauses, et j'ai essayé de remplacer la danse par d'autres pratiques, notamment le yoga qui m'accompagne depuis 2005, sans jamais rivaliser avec l'amour et le besoin que j'ai de danser.
- 15 La danse fait partie de ma vie. C'est une pratique constante. Depuis toujours j'ai l'habitude de m'échauffer au sol, moins souvent à la barre, de transpirer des heures

durant ; j'ai vécu des moments de réussite, tout comme des échecs, des périodes de frustrations et des moments de pure exaltation. Cela fait trente-cinq ans que je danse, que je me regarde danser dans la glace, que je recopie les mouvements de celle qui était devant moi, que j'essaye de mémoriser des séquences, de m'atteler à l'exercice. Cela fait donc toute une vie que le soir ou les week-ends, je retrouve mon groupe de « copines de danse », ces amies avec lesquelles je partage cette passion. Le groupe n'a pas été le même, bien évidemment, mais à chaque fois j'ai retrouvé une ambiance semblable, plutôt amusante, parfois difficile : l'atmosphère n'est ni complètement décontractée et indifférente comme dans un cours de yoga, ni entièrement stressante comme dans une équipe de sport. Il y a de la compétition dans la danse, il y a du stress, il y a de l'anxiété, mais cela émerge au sein d'un effort collectif, puisqu'il s'agit de faire quelque chose ensemble et ce « quelque chose » émerge de l'énergie du groupe. En dansant, on apprend beaucoup sur soi mais aussi sur autrui et sur ce qu'on entend par cette chose particulière qui suppose de « vivre ensemble ».

- 16 Pour moi la danse n'est ni un sport ni une pratique artistique, mais une forme de vie. Cela implique de ne prendre la danse ni au niveau de l'athlétisme ou de la compétition, ni au niveau de sa structuration chorégraphique ou spectaculaire, plus plutôt au niveau de son importance dans une vie et de son impact dans les relations sociales. Avec le groupe de danse, on ne fait pas que danser : on papote dans les vestiaires, les conversations sont accompagnées du bruit de l'eau des douches ou de l'air des sèche-cheveux. Le lien avec le sport et l'hygiène de vie qui y est souvent associée n'est pas le même. Ainsi par le passé, j'avais aussi l'habitude de fumer des cigarettes à la sortie de mes cours, et parfois même à la pause, pendant un entraînement et un autre, sur les canapés de la salle adjacente à celle du cours, ou simplement par terre, en s'étirant, le cendrier était placé entre nos jambes. Mes copines de danse fumaient aussi, personne entre nous ne pensait que fumer et danser pouvaient apparaître comme des activités contradictoires, car le milieu de la danse n'est pas forcément le même que celui du sport, où la santé est centrale et ouvertement discutée. La danse n'est ni une thérapie ni un sport, c'est une forme de vie. Et cette forme de vie m'a forgée, profondément, dans les entrailles de mon corps, dans les fibres de mes muscles, dans mes veines, mes poumons et mes neurones.
- 17 Un exercice en particulier m'était pénible. Ma bête noire, comme celle de beaucoup de danseuses et de danseurs, c'était la pirouette : avec trop d'élan, je n'arrivais pas à m'arrêter de façon précise, voire je perdais complètement l'équilibre, mais avec une énergie trop faible, la pirouette n'avait pas de force et j'arrivais à peine à en faire deux. La pirouette était comme un rappel du fait que la vie du corps qui se conforme à la danse n'est pas uniquement faite de mouvements libres et d'instantanés de plaisirs, mais aussi d'entretien mécanique et de discipline partagée. Combien de fois me suis-je retrouvée à discuter avec mes copines de la manière d'accommoder les orteils dans les chaussures de pointes, du type de pansement à accomplir pour que le pied ne soit pas trop douloureux et du tissu à utiliser pour ne pas encombrer le mouvement ; combien de fois, avons-nous recherché le bon geste d'appui à effectuer dans le bac à l'entrée de la salle où se trouvait la craie qui sert à éviter de glisser sur le parquet ; on cherchait la manière d'apporter la bonne quantité, ni trop ni trop peu : pas trop, sinon la chaussure risque de freiner sur le sol et d'empêcher la rotation, pas trop peu, sinon on risque de glisser. Tout comme la pirouette, ce simple geste d'entretien consistant à faire usage de la craie sur les chaussures demandait un équilibre précis entre élan et retenue : trop d'accélération ou pas assez de vitesse sont les deux extrêmes à éviter. Il fallait trouver

un équilibre délicat entre la glissade et l'arrêt soudain du pied, pour éviter les chutes, car s'arrêter tout d'un coup ou laisser la place à trop de mouvement risquent de provoquer le même résultat : la blessure.

- 18 Cette forme de vie qu'est la danse ne m'a pas simplement transformée et forgée corporellement, elle m'a aussi façonnée intellectuellement. La danse n'est pas simplement une pratique mais aussi une façon de vivre et de se relier au monde. Cette pratique corporelle m'a énormément appris aussi sur la manière de penser le mouvement, de le prendre « de l'intérieur », à partir de son vécu. Alors qu'au niveau conscient, j'ai choisi de scinder les deux mondes qui m'étaient chers, la danse d'un côté et la philosophie de l'autre, ces deux mondes sont venus s'immerger et confluer l'un dans l'autre, durant les années qui ont marqué ma maturation intellectuelle.
- 19 À un certain moment de ma vie, voilà que mon parcours intellectuel et ma formation somatique se sont présentés comme antagonistes. Le chemin de la philosophie et celui de la danse se sont montrés devant une sorte de bifurcation et je me suis sentie obligée de faire un choix. Vers mes vingt ans, j'aurais pu (encore) choisir de faire de la danse mon métier, mais je prends la décision consciente ne pas poursuivre le parcours professionnel en danse, pour choisir la philosophie. Le calcul a été à la fois passionnel et rationnel. Cette passion a été plus forte que la danse : la philosophie m'a arrachée à la vie de danseuse qui s'ouvrait devant moi et elle l'a fait sous forme de désir. L'amour pour la philosophie était devenu plus fort. Toutefois, la raison a aussi contribué à mon choix. Il était évident que je manquais du talent nécessaire pour m'assurer un avenir confortable dans le monde de la danse, d'autant plus que j'avais clair à l'esprit que même avec beaucoup de chances et énormément d'efforts j'aurais de toute façon eu une carrière très courte. Une danseuse prend sa retraite à trente-cinq ans au plus tard. La philosophie n'était pas du tout gagnée d'avance, mais j'avais plus de temps et de marges de manœuvre pour comprendre si j'allais pouvoir réussir. Le temps en danse est compté et la durée de sa forme de vie est très courte. Le temps en danse est diamétralement opposé à celui de la philosophie.
- 20 De plus, j'avais été désappointée par les histoires que j'avais entendues concernant le train de vie d'autres camarades danseuses professionnelles de quelques années plus âgées que moi. Ces récits faisaient le portrait d'existences solitaires, d'expériences sordides et tristes vécues dans des trains, chambres d'hôtels et vestiaires de théâtres. Loin de l'idée d'une vie pleine de charme et de plaisir, la vraie vie de ces danseuses était globalement teintée de solitude et d'ennui où les soirées de spectacles avaient perdu leur aura puisque tout se répète chaque fois de façon identique. Avant de rentrer en scène, pendant la session de maquillage en coulisses, des verres de whisky étaient supposément à disposition à côté des rouges à lèvres, des fards à paupières et des paillettes ; les danseuses avaient l'habitude d'en prendre un petit coup pour se booster le moral et pour relâcher les muscles avant de monter sur le plateau. La raison étant que de toute façon « le costume danse tout seul », *dixit* une de mes camarades de l'époque.
- 21 Mon expérience est singulière, contextuelle et culturelle. Ma passion pour la philosophie, accompagnée de ma maîtrise sans éclats de la danse et de l'interprétation des histoires vécues par d'autres personnes m'ont amenée à abandonner la carrière de danseuse, mais cela ne préjuge en rien la valeur d'autres champs culturels de la danse, d'autres situations et contextes. Le contexte dans lequel j'ai évolué était spécifique. Dans l'Italie des années quatre-vingt-dix, j'appartenais sûrement à un milieu de danse

culturellement enthousiasmant mais aucunement à l'avant-garde, je pratiquais principalement un style moderne marqué par les comédies musicales de Broadway, avec des inspirations liées à la méthode d'Alvin Alley. À l'époque, je n'avais aucunement connaissance des méthodes plus contemporaines, fondées sur la danse post-moderne par exemple ; il est tout à fait possible qu'avec une meilleure connaissance du style contemporain et dans un autre contexte mon choix n'aurait pas été le même. La possibilité d'une carrière de chorégraphe au-delà de celle d'interprète m'aurait peut-être maintenue dans le monde professionnel de la danse et j'aurais gardé la philosophie comme un hobby. Mais ce ne fut pas le cas, d'autant plus que la philosophie a été une véritable rencontre.

- 22 Outre ma situation culturelle spécifique de l'époque, ce qu'il m'importe de souligner ici, c'est le dualisme conceptuel qui a motivé rationnellement mon choix : le corps d'un côté et l'esprit de l'autre, la danse d'un côté et la philosophie de l'autre. J'ai donc choisi la philosophie et je l'ai fait *contre* la danse. Les deux mondes étaient pour moi bien séparés, cela était mon équilibre, bien que je susse pertinemment que j'avais besoin des deux pour vivre. Ce qui est encore aujourd'hui le cas. Le dualisme conceptuel consistant à séparer le somatique du spirituel, dualisme nécessairement euro-centré, m'a énormément formatée et toute ma carrière de chercheuse peut se résumer en une tentative obstinée et constante de traiter ce dualisme entre le corps et l'esprit comme un problème, mais aussi comme une donnée cognitive et culturelle. Comment se donne le monde si ce n'est au travers d'un corps « ancré » en celui-ci ? Et comment la perception se forme-t-elle en cohérence avec le mouvement de ce corps ? Si j'avais chassé la danse par la porte de mon esprit, elle était revenue par la fenêtre des livres.
- 23 Ainsi, au fur et à mesure de ma formation philosophique, commençait à se dessiner en moi l'idée que, grâce à mon expérience, je pensais la question du corps en mouvement de façon assez singulière, car la danse m'a toujours habitée : la danse m'avait appris l'idée que *le corps n'était pas qu'un simple instrument : le corps était un sujet*. Cette possibilité était comme en sourdine, elle se dessinait et puis je l'écartais, d'autant plus que ma pratique de la danse n'était plus du même niveau qu'avant, je voyais bien qu'il y avait un déséquilibre entre mon avancement philosophique et ma discipline de mouvement au sein de laquelle, au fond, je reculais. En effet, suite à ma décision de ne pas devenir danseuse, la danse était toujours présente, mais elle a pris une forme plus éclatée, moins scolaire, plus éparpillée. Jusqu'à un jour durant un cours de danse classique à l'école de danse du Marais avec le professeur Wayne Byars. Nous étions en train de nous exercer à la pirouette, ma bête noire, cet exercice que j'appréhendais et que j'exécutais toujours avec la même difficulté, le même manque de légèreté, la même angoisse mêlée de frustration. Et Wayne Byars a prononcé une phrase, il a dit une toute petite chose, à l'oral, sans vraiment montrer le mouvement au niveau physique, une petite chose qui m'a éclairée, comme une foudre. Il ne me l'a pas dite à *moi*, mais à toute la classe, et il ne l'a pas proférée vraiment comme une consigne ou un conseil, mais plutôt comme une sorte de constat, comme une évidence. Il a dit : « pour faire une pirouette, vous ne devez pas penser à aller vers le haut, mais vers le bas ». Et il a esquissé le mouvement par un geste de la main, un geste qui mimait le mouvement d'un piston, d'un tournevis ou d'un tirebouchon.
- 24 Voilà une phrase, voilà un geste, voilà une petite phrase dite en passant qui semble ne vouloir rien dire, une suggestion qui désigne, *a priori*, un parfait contresens. Comment cela était-il possible ? Pendant des années, j'ai toujours pensé que la direction à prendre

pour faire une pirouette était vers le haut, de toute façon il faut bien qu'un des deux pieds se décolle complètement du sol, et que l'autre pivote sur la pointe ; la pirouette est un mouvement d'élévation, de légèreté, de verticalité. Dans une pirouette, la direction est *forcément* vers le haut, dire le contraire paraît contre-intuitif. Mais le professeur, en ressentant probablement la perplexité des élèves, a au contraire insisté : il a esquissé de nouveau avec un geste des deux mains cette fois-ci, avec la gauche mimant la surface du sol et la droite avec le même geste de tournevis en prenant appui sur l'autre main ; car c'est le sol qui seul permet au corps de s'élever.

- 25 Grâce à cette phrase prononcée par Wayne Byars, un jour de l'année 1999 à l'École de danse du Marais de Paris, grâce à ce geste esquissé, j'ai changé ma pensée. Durant la mise en place de l'exercice, j'ai pensé à faire la pirouette avec une direction mentale opposée à celle qui m'était habituelle, en mettant en œuvre, presque sans le savoir, une orientation énergétique inverse, et là, au bout de quinze ans de pratique, j'ai réussi à faire des pirouettes, plusieurs d'affilée, l'une après l'autre, avec une aisance et une maîtrise intérieure que je n'avais jamais vécues auparavant. L'envol arrivait presque naturellement, puisque ce vers quoi mon attention était orientée c'était avant tout de m'ancrer au sol. Cela a été une expérience exaltante, une révolution qui a changé tous mes mouvements de pirouettes qui ont suivi, et pas seulement ceux-là, cela a changé ma manière de danser.
- 26 Ce résultat était-il uniquement dû à un meilleur conseil pédagogique, voire à une meilleure attitude théorique ? Peut-être. Était-il dû à un changement mental en moi, dans la personne qui accomplit l'exercice ? C'est certain. Était-il redevable de quinze ans de pratique erronée ? J'en suis persuadée. Cette petite révolution est passée bien évidemment inaperçue aux yeux du professeur et des élèves autour de moi. Et bien que ce professeur ne l'ait jamais su, cela indique l'importance de la pédagogie en danse, l'importance des mots, de la cognition et des rencontres qui ont lieu durant des cours de pratique corporelle. L'importance du mouvement du corps sur notre pensée. De façon imperceptible, il y a eu en moi une sorte de *basculement*. Et ce basculement, je le comprends aujourd'hui, n'a pas seulement changé ma manière de danser, mais aussi ma manière de penser. Moi qui avais scindé ces deux mondes, la philosophie et la danse, la pensée et le mouvement, je comprenais de façon encore confuse et maladroite que les deux vont ensemble. Que le mouvement du corps, tout particulièrement lorsqu'il est dansant, n'est jamais libre, mais il n'est pas non plus uniquement mécanique et automatique. Le corps se forge grâce aux mouvements qu'il accomplit, mais aussi grâce à la force des postures mentales de l'agent, grâce à la présence consciente *dans* le mouvement. La pensée du corps dansant ne se limite donc pas à la capacité de savoir mémoriser les séquences et apprendre des gestes techniques, elle s'épanouit aussi dans une parole reçue et entendue et dans une transformation de la pensée.
- 27 Lors de cette expérience, j'ai vécu la fusion entre le corps et l'esprit : une compréhension intellectuelle et corporelle à la fois. Ce lien entre la compréhension théorique et l'acte m'a paru surprenant, à tel point que je pense maintenant que cette union entre une pensée et un mouvement s'est révélée à moi dans cette occasion précise, mais qu'elle est là, présente dans chacun de nos gestes. Il ne s'agit pas d'un pouvoir réflexif de la pensée, ni d'une simple injonction théorique, il s'agit d'une orientation mentale sous forme de pulsion corporelle. Car l'idée n'est pas abstraite, elle accompagne le mouvement. Et ce qui rend cet accompagnement difficile à saisir, c'est qu'il est contraire à la forme visuelle du mouvement, à l'image que l'action serait en

train de rechercher, ou à ce dont le mouvement serait le symbole : alors que la pirouette est supposée être verticale et ascensionnelle et signifier la liberté éthérée de la figure, la disposition mentale nous oriente plutôt vers le bas, vers le sol. Si la pensée forge l'attitude corporelle, ce n'est qu'à condition d'épouser les lois du corps. Et ces lois sont souvent le contraire de ce que le mouvement donne à voir, ou de ce que le mouvement *voudrait être*. Le geste s'oppose à la fois à l'image et à la volonté.

- 28 La première leçon que j'ai tirée de cette petite révélation, bien que cette leçon m'apparaisse claire uniquement aujourd'hui, vingt-cinq ans plus tard, c'est que l'attitude mentale ne peut ni donner trop d'élan au corps, ni l'arrêter, tout comme la craie sur la pointe de la chaussure, il faut trouver le bon mélange et le bon équilibre. L'attitude mentale doit se soumettre au contraire à ce qui est possible dans le corps, mieux dans *ce* corps précis. Si l'attitude mentale veut forcer le corps à se conformer à d'autres règles que les siennes (rationnelles, symboliques, esthétiques, athlétiques), alors le risque de cassure dans l'expérience est réel. Si au contraire l'attitude mentale cède son pas au corps, épouse ses lois physiques (le pivot comme force centrifuge sur le sol) et ses lois anatomiques (ce que peut mon corps en ce moment), alors tout se retrouve unifié dans un mouvement qui peut, presque paradoxalement, briller par les qualités dont il avait initialement réfuté les règles (rationnelles, symboliques, esthétiques, athlétiques). Le corps s'épanouit dans sa propre puissance puisqu'il s'émancipe de la pensée par la pensée elle-même. Je peux résumer très grossièrement cette première leçon ainsi : entre le corps et la pensée, l'un ne va pas sans l'autre, et l'union la plus efficace c'est quand la pensée se soumet au corps en ne cessant pas d'être pensée. Ce qui permettrait de supposer que *le corps pense, déjà*.

- 29 Suite à cette première leçon, d'un lien particulier entre la compréhension théorique et l'acte somatique, la deuxième leçon que je tire de cette anecdote personnelle est l'importance de ce qui est souvent peu remarqué, en ce cas précis *l'importance essentielle et primordiale du sol*. Et Ludwig Wittgenstein l'avait déjà exprimé : la philosophie se doit de revenir au « sol raboteux » des choses ordinaires. Dans les *Recherches Philosophiques*, le philosophe autrichien met en garde face aux risques de la logique dépourvue de contenu réel qu'il décrit ainsi :

Nous sommes engagés sur la glace glissante où manque la friction, donc où les conditions sont idéales en un certain sens, mais où en revanche, à cause de cela, nous ne pouvons marcher. Or, nous voulons marcher ; nous avons alors besoin de *friction*. Retournons au sol raboteux⁹ !

L'élévation n'est qu'apparente, supposée et entièrement éphémère, ce qui fait le propre d'une expérience de pirouette, tout comme d'une danse, c'est le pied, le rapport à l'équilibre et l'ancrage du poids. La pesanteur est prise ici comme la force invisible de la légèreté, c'est elle, la pesanteur, qui fait le « vrai boulot », de la danse ascensionnelle ; sans ce poids et cet ancrage solide, il n'y a point d'élévation possible. Cela remet en cause les hiérarchies symboliques et esthétiques conventionnelles, qui sont teintées de platonisme et de dualismes traditionnels. Cela remet en cause aussi la supposée valeur supérieure de l'image par rapport au corps, de l'éthéré par rapport au pesant, du céleste par rapport au terrestre. Cela permet aussi de donner plus d'importance au vécu de l'agent (et donc à la pratique du geste) par rapport au ressenti de celui qui observe (et donc à la partie réceptive et spectaculaire du mouvement dansé). « C'est le danseur qui fait la danse » et non pas le spectateur. Ma forme de vie dansante indique ma vie en partage avec la danse. Ce partage se montre dans la transformation et les mutations de mon corps lequel a évolué, à mesure d'essais, d'apprentissages, de tentatives et

d'entêtements. Mon corps a vieilli et il s'est transformé à cause des grossesses, des accouchements, et maintenant à cause de la préménopause. Mon corps de femme change dans la danse et la danse se transforme dans mon corps.

Redescendre dans le geste

- 30 Mon expérience en danse est finalement le socle sur lequel je bâtis mon questionnement philosophique et mes hypothèses de recherche : si le corps et la pensée vont ensemble c'est parce qu'il y a une dynamique commune. Cette dynamique pourrait être nommée « geste ». Le geste n'est ni volontaire et désincarné, ni visuel ou théorique. Au contraire, le geste est formé de détails microscopiques et sa valeur véritable demeure dans ce qui est peu remarqué. Cela a des conséquences énormes pour la philosophie de l'art et sur l'esthétique : cela signifie renverser l'ordre hiérarchique habituel : pratique et théorie, mouvement et stase, organicité et intellect ne peuvent pas être séparés. Aussi les liens entre l'ordinaire et la forme artistique sont-ils évidents : l'art perd le monopole de la beauté, puisque la bonne forme, celle qui est belle dans sa naturalité apparente, n'est pas le fruit d'un artifice. De plus, les sens organiques à réévaluer sont précisément ceux qui excèdent les hiérarchies habituelles.
- 31 Si la portée esthétique d'un geste est dans son vécu, alors le primat n'est plus à donner à l'interprétation perceptible ou visuelle mais plutôt à la somatique comme expérience. Si la somatique prime au sein de l'esthétique, alors l'esthétique ne dépend plus de la science du beau, mais plutôt de celle du corps. Si l'esthétique est réunie avec la science du corps, alors elle reprend le vieux sens de discipline du sensible, avec tout ce que cela implique de confus et d'opaque. Le geste comme forme de vie s'érige au milieu de la pratique et de la pensée pour faire descendre la raison et la beauté de leur piédestal. La philosophie de l'art et l'esthétique peuvent donc être entendues comme des disciplines qui permettent de faire émerger le sens des formes de vie les plus ordinaires et les plus partagées afin de comprendre le sensible comme un façonnement de sens en deçà de la rationalité et de la beauté visuelle. L'esthétique n'appartient donc pas de façon privilégiée au domaine de l'image et de la volonté, mais peut se retrouver dans les ressentis et les vécus des gestes partagés. Comment concilier pratique et pensée ? Comment ma réflexion philosophique est-elle nourrie par mon parcours de danseuse ? Comment la pratique somatique influence-t-elle la pensée et comment les concepts se vivent-ils et s'immergent-ils dans la vie ordinaire ? Telles ont été les questions centrales de ma vie de chercheuse, d'enseignante et de citoyenne.
- 32 Les bénéfices que la pratique gestuelle apporte à la pensée philosophique sont immenses et souvent inattendus. Les leçons que je tire sont multiples et peuvent se résumer ainsi : il y a, tout d'abord, l'importance de l'échec, des entêtements, des ratages et des *erreurs*. C'est en effet à partir d'une pratique motivée et qui passe par des moments de défaites que la réelle maîtrise peut surgir, accompagnée bien évidemment d'une compréhension intellectuelle plus fine de son expérience. Aussi ne faut-il pas sous-estimer la place de l'*ignorance*, c'est précisément d'une position opposée au savoir qu'il est possible d'apprendre : la pratique sur la durée se fait par un désir sans raison qui permet la transformation de la pratique et un changement de l'approche mentale. L'acceptation de l'erreur et de ses propres lacunes est la condition la plus propice au pouvoir de l'intuition et à la pensée esthétique. Cela se traduit par une théorie de l'art davantage ancrée dans les pratiques pour s'éloigner de ce que Dewey appelait « la

conception muséale de l'art » afin de s'ouvrir aux espaces et aux temporalités ordinaires.

- 33 L'esthétique, selon moi, se trouve dans les interstices du sensible, dans la critique du spectaculaire pour donner de l'importance aux détails ordinaires de la vie. Ainsi, au niveau des études théâtrales, cette conception ancrée et sensible de l'esthétique se définit par une approche critique du spectacle et de la théâtralité comme mise en scène distante par rapport à la vie, une critique de la place du spectateur pour amener l'attention aux gestes de l'agent. Il s'agit plus particulièrement aussi de m'intéresser personnellement à mon corps de femme et à l'image que mon corps peut produire, mais aussi au vécu émotionnel et somatique de mon corps singulier. Enfin, cette approche de la pensée par la pratique et de la pratique par la pensée est profondément critique du dualisme euro-centré qui cherche à discerner entre le corps et l'esprit, mais aussi d'une esthétique disciplinaire qui met sur un piédestal l'autonomie de l'art en la distinguant de la santé, de la thérapie et du sport. Il s'agit au contraire de montrer la porosité de ces frontières tout en discernant les spécificités de chaque pratique et d'indiquer les liens culturels et contextuels.
- 34 Dans cette perspective, le pragmatisme n'est pas à entendre comme une philosophie mélioriste de la vie qui peut pécher par un certain attrait pour l'hédonisme et le néo-libéralisme, il s'agit au contraire d'une philosophie de l'expérience qui permet d'ancrer la pensée dans les gestes, les comportements et les concepts. Dans ce contexte philosophique, l'ambition de mon projet est d'établir un dialogue fécond entre philosophes et artistes autour d'un certain nombre de questions propres au pragmatisme : la relation entre la pratique créatrice dans l'art et le concept d'action chez les pragmatistes ; la nécessité de l'entreprise collective et sa valeur politique ; la méthode de l'enquête propre au pragmatisme et son utilisation par l'artiste-chercheuse ou chercheur ; la valeur anthropologique d'une pratique et son imbrication (souvent périlleuse) avec le naturalisme. Cette ambition a été atteinte, mon intuition initiale a été confirmée, parfois de façon assez surprenante : les démarches des artistes recoupent, souvent plus profondément que les artistes ne le supposent eux-mêmes ou elles-mêmes, les méthodes et les problématiques des pragmatistes.
- 35 L'approche héritée du pragmatisme considère le corps comme moyen de conscience de soi mais aussi de création de soi, et réévalue l'importance des tâches matérielles habituellement exclues du domaine du savoir. Pour le pragmatisme, la raison et la sensation sont étroitement mêlées, l'idée naît dans l'expérience mais ne s'y réduit pas. La démarche pragmatiste dépasse le dilemme philosophique entre « être » et « avoir » un corps, subjectivité et objectivité n'étant pas mutuellement exclusives dans la réalité. Ainsi, le corps pose des problèmes esthétiques, notamment à l'égard du classement des arts qui dévalorisent les arts du corps (comme la danse et le théâtre) pour évaluer les arts de la distanciation physique (comme la peinture et la sculpture). Toutefois ces problèmes esthétiques ne sont que le reflet d'une dévalorisation du corps dans la culture et la soma-esthétique met justement un point d'honneur à contrecarrer cette dévalorisation.
- 36 Nos modalités d'action dans l'expérience ordinaire nous aident à approfondir les conséquences *politiques* et *sociales* qui sont liées à l'idée d'une esthétique de la *praxis*. Ceci me semble possible par le biais d'une analyse des gestes partagés, dont un premier aspect concerne la *transmission* des gestes et les différences de modalités d'exécution qui dépendent du contexte social et culturel, et un second aspect est lié à la valeur des

gestes du *service* et du maintien en état de l'environnement. Une façon de faire a été celle de réarticuler et critiquer le primat de la parole sur le geste et du discours sur le mouvement, de donner du sens conceptuel à des formes gestuelles explicitement muettes et d'ancrer ma pensée dans la pratique. Aussi, le dépassement du dualisme euro-centré au sein de l'esthétique permettrait de reconsidérer le sensible comme un milieu intermédiaire entre cognition et sensation pour identifier une logique propre au geste. Des limites demeurent toujours possibles et certains défis sont encore à lancer. Ainsi, même si j'ai mis tout en œuvre pour pouvoir dépasser ou contrecarrer mes biais cognitifs, notamment le biais dualiste qui opère en philosophie entre le corps et l'esprit d'une part, et entre l'art et la vie au sein de l'esthétique d'autre part, ce dualisme me paraît impossible à dépasser complètement.

- 37 Il faut être réaliste, le dualisme est un biais cognitif qui a une valeur structurante au sein de notre culture occidentale et je n'ai pas la prétention de pouvoir réussir dans une telle tentative : mon approche reste anti-dualiste tout en n'étant pas moniste. Cela n'est pas un échec, mais un positionnement : il me semble en effet que si une différence demeure entre deux dimensions cela permet d'éviter l'universalisme et l'essentialisation qui sont des conceptions dangereuses pour la dimension pluraliste et politique de la recherche. Les comparaisons et les différences sont bénéfiques si elles ne produisent pas des antagonismes stériles, elles servent ainsi à maintenir des tensions efficaces à la variété du monde dans lequel nous sommes immergés et sont le fondement de tout type de relation, qu'elle soit conceptuelle ou pratique.

BIBLIOGRAPHIE

Bourdieu Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

Dewey John, *L'Art comme expérience* (1934), introduction par Shusterman Richard, traduit de l'anglais par Cometti Jean-Pierre, Domino Christophe et Gaspari Fabienne, traduction coordonnée par Cometti Jean-Pierre. Avec une postface « John Dewey et les arts plastiques » de Buettner Stewart, Paris, Gallimard (Folio/Essais), 2005.

Formis Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, Presses universitaires de France, Lignes d'art, 2010.

Formis Barbara (dir.), *Penser en corps. Soma-esthétique, art et philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2010.

Formis Barbara (dir.), *Gestes à l'œuvre*, Le Havre, De l'Incidence, 2015.

Goffman Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, t. 1, *La Présentation de soi*, t. 2, *Les Relations en public*, Paris, Minuit, 1973. Traduction de *The Presentation of Self in Everyday Life*, 1959 ; *Behavior in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings*, 1963.

Marrou Élise, « Retour au sol raboteux des pratiques : le statut de la déviance de Foucault et Wittgenstein », dans Gillot Pascale et Lorenzini Daniele (dir.), *Foucault et Wittgenstein, subjectivité, politique et éthique*, Paris, CNRS Éditions, 2016, p. 213-237.

Shusterman Richard, *L'Art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, traduction de *Pragmatist Aesthetics, Living Beauty, Rethinking Art* (Oxford, Blackwell, 1992) par Noille Christine, Paris, Minuit, 1992.

Shusterman Richard, « Thinking Through the Body, Educating for the Humanities: A Plea for Somaesthetics », *Journal of Aesthetic Education*, vol. 40, n° 1, printemps 2006.

Shusterman Richard, « Soma-esthétique expérientielle : trois méthodes », traduction de « The Somatic Turn: Three Experiential Exemplars » (*Performing Live, Aesthetic Alternatives For the End of Art*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2000, chapitre 8, p. 154-181) par Formis Barbara, dans Gioffredi Paule (dir.), *À la rencontre de la danse contemporaine*, Paris, L'Harmattan (Le corps en question), 2009.

Wittgenstein Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus* (1921), Paris, Gallimard, Tel, 1986.

NOTES

1. Richard Shusterman, « Penser en corps. Éduquer les sciences humaines : un appel pour la soma-esthétique », dans Barbara Formis (dir.), *Penser en corps. Soma-esthétique, art et philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2009.
2. John Dewey, *L'Art comme expérience*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2005, présentation de l'édition française par Richard Shusterman, postface par Stewart Buettner, traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwnica et Gilles Tiberghien, traduction coordonnée par Jean-Pierre Cometti, p. 33. Traduction de *Art as Experience*, première édition, New-York, Minton, Balch and Company, 1934. Deuxième édition, dans *The Later Works, 1925-1953*, New York, Perigee books, 1980.
3. *Ibid.*
4. Traduction de « The Somatic Turn: Three Experiential Exemplars », chapitre 8 de *Performing Live, Aesthetic Alternatives For the End of Art*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2000, p. 154-181.
5. Volume collectif dirigé par Paule Gioffredi, Paris, L'Harmattan, coll. « Le corps en question », 2009.
6. Traduction de l'anglais de « Thinking Through the Body, Educating for the Humanities: A Plea for Somaesthetics », *Journal of Aesthetic Education*, vol. 40, n° 1, printemps 2006.
7. Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, t. 1, *La Présentation de soi* ; t. 2, *Les Relations en Public*, Paris, Minuit, 1973 (traduction de *The Presentation of Self in Everyday Life*, 1959 ; *Behavior in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings*, 1963).
8. Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.
9. Ludwig Wittgenstein, § 107, *Recherches Philosophiques*, dans *Tractatus logico-philosophicus* (suivi de) *Investigations philosophiques*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, introduction de Bertrand Russell, traduction de *Philosophische Untersuchungen*, traduction de *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, « Tel », 1986, p. 164. Voir aussi Élise Marrou « Retour au sol raboteux des pratiques : le statut de la déviance de Foucault et Wittgenstein », dans Pascale Gillot et Daniele Lorenzini (dir.), *Foucault et Wittgenstein, subjectivité, politique et éthique*, Paris, CNRS Éditions, 2016, p. 213-237.

RÉSUMÉS

Dans ce texte, je reviens de façon personnelle sur mon parcours en tant qu'intellectuelle en soulignant l'apport de la pratique de la danse à ma recherche philosophique et scientifique. La rencontre avec la pensée de Richard Shusterman marque un point de renouvellement au niveau de ma recherche dans la mesure où le problème du dualisme entre le corps et la pensée y est traité de façon thématique et expérientielle afin de souligner la spécificité du pragmatisme et de la soma-esthétique. Selon cette perspective continuiste, le monde de l'art en général et les pratiques performatives en particulier sont mis au même niveau que les gestes de la vie ordinaire.

In this paper, I look back at my career as an intellectual with a view to analyzing the contribution that the practice of dance made to my philosophical and scientific research. My encounter with the thought of Richard Shusterman marked a point of renewal in my research because in his work the problem of the dualism between body and thinking is treated in a thematic and experiential way in order to underline the specificity of pragmatism and somaesthetics. I developed an interpretation of somaesthetics according to which the latter's continuist perspective places the role of the art world and of performative artistic practice in general on the same level as that of the gestures of ordinary life.

INDEX

Mots-clés : esthétique, pragmatisme, geste, danse, performance, corps, autobiographie intellectuelle, art contemporain

Keywords : aesthetic, pragmatism, gesture, dance, performance, body, intellectual autobiography, contemporary art

AUTEUR

BARBARA FORMIS

Maîtresse de conférences HDR en esthétique et philosophie de l'art à l'École des arts de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et membre de l'Institut Acte ; codirectrice, avec Judith Michalet, de la collection « *Ressorts esthétiques* » aux Éditions de la Sorbonne et codirectrice, avec Mélanie Perrier, du Laboratoire du geste ; barbara.formis@univ-paris1.fr