

**Rita Rieger, ed. *Bewegungsszenarien der Moderne.
Theorien und Schreibpraktiken physischer und
emotionaler Bewegung.***

**Heidelberg: Winter, 2021. Pp. 231.
ISBN : 9783825347840.**

SYLVIE ARLAUD

sylvie.arlaud@wanadoo.fr
Sorbonne Université

« La vue me donne un mouvement, et le mouvement me fait sentir sa génération et les liens du tracement. Je suis mù par la vue ; je suis enrichi d'une image par le mouvement, et la même chose m'est donnée, que je l'aborde par le temps, que je la trouve dans l'espace... » (Valéry 54). Dans ces quelques lignes de 1921, Paul Valéry conceptualise, à travers un dialogue fictif entre Socrate et Phèdre, le mouvement comme pôle d'une relation jamais achevée. Marqué, comme l'ensemble de ses contemporains, par les chronophotographies d'Étienne-Jules Marey, c'est le vertige paradoxal d'une pensée physique, d'un affect intérieur qui est ici retracé par une élaboration où le regard, focale des traces du temps, finit par être le véritable lieu d'émergence de l'œuvre. Le mouvement, l'un des « mythes » fondamentaux de la modernité (Hülk), est au cœur de l'esthétique et de la pratique modernes. De la poésie du sentiment, et des émotions du XVIII^e siècle, au « transitoire » baudelairien jusqu'aux chronophotographies de Marey et à l'irruption du cinéma, le mouvement/émotion accompagne les changements de paradigme de la modernité.

Penser le mouvement des corps et des sentiments, l'inscrire dans une scénarisation qui permet de changer la perception de l'œuvre, tel est aussi le fil rouge du volume collectif dirigé par Rita Rieger, qui se place à la jonction entre l'histoire des arts et celle des idées. Plus précisément, la

« scénarisation » ou « scénographie », l'élaboration ou l'imagination¹ du mouvement, formulée par Valéry à travers la « ligne » et « le tracement », est la pierre de touche à laquelle les auteurs et les autrices du volume, rédigé entièrement en allemand, mesurent cette longue modernité, étendue, à la suite des travaux d'Ottmar Ette (Ette), de son émergence au XVIII^e siècle à sa réinvention à la fin du XX^e siècle. Rita Rieger replace dans son introduction (7–20) les jalons essentiels de ces trois « tournants » de la mobilité : tournant du mouvement des affects et des émotions vers 1800, tournant de l'esthétique du mouvement vers 1900 et déplacement de la représentation vers les dynamiques propres au mouvement depuis 2000. L'approche comparatiste revendiquée, que ce soit dans la confrontation entre les aires linguistiques et culturelles ou dans la réflexion sur l'objet inter- ou transmédiat, permet un brassage thématique large. De la sculpture à l'art conceptuel, des cahiers d'écrivain aux carnets de mise en scène, des pièces de théâtres aux ballets, classiques et contemporains, des peintures aux photographies, des romans aux essais esthétiques, toutes les formes, tous les supports et genres artistiques sont ici convoqués, à l'exception étonnante du cinéma. Les douze articles mènent des ballets codifiés français et italiens du XVIII^e siècle au théâtre contemporain germanophone et à l'art conceptuel anglophone, en passant par les drames du *Sturm und Drang*, les pièces de Pirandello ou les *Cahiers* de Valéry.

Cette variété s'appuie dans chaque article sur un appareil critique homogène, largement tributaire des réflexions esthétiques de Deleuze, Derrida et Didi-Huberman, et s'inscrit dans une démarche méthodologique détaillée par Rita Rieger dans son article liminaire. Elle y insiste sur la portée épistémologique des termes-clefs « figure, scène et scénario » (21–37). Ces trois concepts investissent autant de potentialités du mouvement. La « figuration », illustrée à travers l'analyse contrastive des « figures » de Pierre Rameau pour *Le Maître à Danser* et du *Recueil de danses* de Raul-Auger Feuillet, est « mobilisée » sur la « scène » de la feuille de papier grâce au travail intermédiat. La « scène », comprise à la suite de Jacques Rancière comme « une petite machine optique qui nous montre la pensée occupée à tisser les liens unissant des perceptions, des affects, des noms et des idées » (Rancière 12), comme le surgissement de « l'histoire » dans la « mobilité », procède par une réduction et une

¹ « L'imagination » est à comprendre ici comme mise en image et comme potentialité. Elle est alors proche de la notion de « scénarisation » privilégiée par Rita Rieger. Voir Barrère et Martuccelli.

sélection préliminaires à la schématisation (30). La scène, comme cadre herméneutique, devient « scénarisation » dès lors qu'elle est comprise comme projet, comme potentialité. Toutes deux permettent de mettre en exergue la conception moderne de la littérature comme texte ouvert qui se réinvente à chaque nouvelle lecture. Volontairement a-chronologique, les trois grandes parties de l'ouvrage, « culture et arts du mouvement » ; « le mouvement et son autre » ; « le mouvement entre scène et scénarisation » donnent une ossature parfois artificielle à un ensemble malléable.

Dans la première partie, Walburga Hülk (41–54) retrace avec Baudelaire, Taine et Valéry la place du mouvement dans l'histoire des arts au tournant du XIX^e siècle en associant les réflexions sociologiques de Hartmut Rosa sur l'accélération à l'analyse des « formules de pathos » d'Aby Warburg par Georges Didi-Huberman. Le fil qui mène du positivisme de Taine aux travaux de William James et de Friedrich Nietzsche (50) aurait d'ailleurs pu être étendu au « moi insauvable » d'Ernst Mach et à sa fortune dans les écrits de la fin de siècle viennoise, tant les lignes de Taine sur l'école de Barbizon font écho aux descriptions de ce moi prismatique et modulable. Le mouvement pénètre dans la critique d'art comme « formule » pour faire surgir le « dilemme » chez Baudelaire, et il devient le support et le sujet des avant-gardes, futuristes, et sujet d'étude et de pratique scientifique. Günther A. Höfler (55–71) se penche sur le déplacement paradigmatique du mouvement de l'extérieur (affect) vers l'intérieur (sentiment) à travers les écrits philosophiques et théoriques de Breitinger et Herder en illustrant ce retournement par l'étude du silence et de sa figuration dans les pièces du *Sturm und Drang* (Lenz, Goethe). L'aposiopèse, la suspension du sens, implique l'activation surtout émotionnelle du lecteur. Dans la littérature du *Sturm und Drang* cette ouverture est le signe d'un changement de paradigme : l'indicible est réévalué, et les silences et les exclamations, de même que les mouvements inscrits dans les didascalies, font surgir « visuellement » la psychologie du personnage. L'aposiopèse n'est toutefois pas univoque, elle est liée à la conception du sujet et des émotions qui le constituent. Chez Goethe, nous montre Höfler, l'émotion jaillit en suspendant le verbe ; dans les drames contemporains du sujet en « déconstruction » chez Thomas Arzt et Ewald Palmetshofer, les tirets ne sont pas simplement les traces de l'incommunicabilité, mais l'expression d'une rupture existentielle. Ajoutons que le tiret peut être lu chez Palmetshofer, grand lecteur de Lacan, comme la « barre » du « sujet ». Le « sujet barré » renvoie à l'aliénation du sujet par le langage. Et c'est bien le sens des tirets envahissants des pièces

de Palmetshofer. Höfler analyse ici sa réécriture de *Vor Sonnenaufgang*, mais la « barre » est explicitement reliée à Lacan et introduite dans le jeu de son autre réécriture : *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* (2009). L'article de Julia Weber (73–89) revient sur le renouvellement de la narration à travers ce même vertige existentiel, cette fois appliqué à une lecture très convaincante du roman d'Ann Quin, *Passages* (1969). En rapprochant les focalisations fluctuantes du texte des conceptions poétologiques de Virginia Woolf et de T. S. Eliot, Weber montre, texte à l'appui, l'émergence non plus d'une narration impersonnelle mais trans-personnelle dans ce véritable « laboratoire littéraire », où la forme dialogique permet l'émergence d'une perception affective a-subjective.

Dans la seconde partie, Ralf Bohn (93–109) interroge « l'absence », reprise à Barthes, Virilio et Derrida, comme « autre » de la photographie-« héliographie » (Henry Fox Talbot). Entre art et technique, la photographie remet en question la place de l'auteur. S'il n'est pas le simple déclencheur d'un art-automatique (les débats sur l'instantané en 1890 font écho à ceux sur la photographie numérique en 1990), comment montrer son art invisible ? Il faut ajouter à la photographie une part discursive et opérer trois mises en scène : mise en scène par choix du sujet, par déclenchement (choix du moment de la prise) et par « alchimie » dans le bain du révélateur. L'article d'Isa Wortelkamp (111–125) s'inscrit dans la continuité du précédent en reportant son regard sur les « notes » chorégraphiques. Il ne s'agit plus de la mise en scène de la performance artistique, mais d'un espace de réflexion et d'élaboration qui accompagne la création au lieu de la fixer. Si Valéry considérait ses *Cahiers* comme une *Anti-œuvre*, en déplaçant l'attention du produit à son processus (118), dans le contexte de la danse, leur notation opère un retournement : la performance devient l'anti-œuvre, alors que l'œuvre se cache dans les carnets de danse. C'est ce déplacement qu'analyse Wortelkamp à partir des carnets (surtitrés « still ») d'Anna Till sur son spectacle intermédial *parallel situation* (2017). Karoline Gritzner (127–141) interroge la mise en scène de l'écriture chez Hélène Cixous (citée souvent en anglais) comme pratique impliquant nécessairement le mouvement et l'altérité (y compris dans une perspective genrée), plus encore le mouvement vers l'altérité. C'est enfin la scénarisation des émotions dans la pièce « littéraire » de Pirandello, *Suo marito*, qui occupe Karin Schulz (143–162) : le carcan classique est ici poussé à bout par une exacerbation des mouvements et des émotions. La mise en abîme et la peinture des contrastes forcent le spectateur à une prise de conscience de ses propres affects.

La dernière partie investit la scénarisation du mouvement. En s'intéressant à la sculpture comme champ performatif, Sabine Flach (165–178) remonte à la source des réflexions sur l'intermédialité, le *Laocoon* (1766) de Lessing. La scission entre arts dynamiques et arts statiques n'a toutefois pas survécu au tournant du XX^e siècle ; le mouvement est devenu sculpture, s'est inscrit dans les installations et les performances ; il s'élabore, se met en scène (Alexandra Pirici, Sasha Waltz, Tino Seghal).² Tout comme l'article de Wortelkamp plus haut, c'est le moment de l'élaboration que Kirsten Maar (179–189) étudie dans les carnets de chorégraphes, ou « scénographies », de William Forsythe et Meg Stuart. Iris Julia Buehrle (190–205) complète harmonieusement ces trois articles en revenant sur un cas d'école de la transmédialité : les mutations du ballet « littéraire » entre 1763 (*Médée et Jason* de Jean-Georges Noverre) et 1978 (*Die Kameliendame* de John Neumeier). Le dernier article prend le contrepoint du précédent : Ingrid Pfandl-Buchegger (207–225) s'intéresse à la codification sociale de la société britannique de 1800, afin de permettre au lecteur d'aujourd'hui de décrypter, à travers les publications de Thomas Wilson sur la bienséance, l'implicite des scènes de danse (sans danse) de *Pride and Prejudice* de Jane Austen. Les treize articles de l'ouvrage rassemblent de nombreuses facettes d'une théorie du mouvement adossée aux modalités de sa matérialisation, conceptualisation : penser, écrire, lire, « formuler » le(s) mouvement(s) et émotions de la modernité est, forcément, un « work in progress ».

Bibliographie

- Barrère, Anne et Danilo Martuccelli. « La modernité et l'imaginaire de la mobilité : inflexion contemporaine. » *Cahiers internationaux de sociologie* 118 (2005) : 55–79.
- Ette, Ottmar. *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Weilerswirt : Velbrück, 2001.
- Gheerardyn, Claire. « Geste révélé, geste révélateur : Rilke face à Rodin ». *Fabula. Les colloques, Penser le mouvement*. <http://www.fabula.org/colloques/document2666.php>. Dernier accès le 1^{er} avril 2022.

² Parmi les sources qui n'ont pas été citées par l'article, les réflexions de Claire Gheerardyn sont particulièrement fructueuses (« Geste révélé, geste révélateur : Rilke face à Rodin »).

Hülk, Walburga. *Bewegung als Mythologie der Moderne. Vier Studien zu Baudelaire, Flaubert, Taine, Valéry*. Bielefeld : Transcript Verlag, 2012.

Rancière, Jacques. *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris : Galilée, 2011.

Valéry, Paul. « *Eupalinos ou l'architecte* » [1921]. *Eupalinos. L'Âme et la danse. Dialogue de l'arbre*. Paris : Gallimard, 1945.