



HAL
open science

Chairs de foule. Étude sur l'effervescence des corps dans les concerts de musiques contemporaines

Élise Brayet

► **To cite this version:**

Élise Brayet. Chairs de foule. Étude sur l'effervescence des corps dans les concerts de musiques contemporaines. Sciences de l'Homme et Société. 2017. dumas-03485203

HAL Id: dumas-03485203

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03485203>

Submitted on 17 Dec 2021

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Université Paris Descartes

Chairs de foule

*Étude sur l'effervescence des corps dans les concerts
de musiques contemporaines*

Par Élise Brayet

Mémoire de Master 2 – Sciences de l'éducation et de la formation

Dirigé par Isabelle Queval

Présenté et soutenu publiquement le 23 Mai 2017

Devant un jury composé de : Queval, Isabelle, Maîtresse de conférence en sciences de l'éducation à l'Université de Paris Descartes, chercheure au CERLIS/CNRS, chercheure associée au centre Edgar Morin, et Peter, Jean-Michel, Enseignant et chercheur associé à l'Université de Paris Descartes.



Except where otherwise noted, this work is licensed under
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>

Résumé du mémoire

Que nous disent les reformatons ludiques des foules spectatrices de la volonté de jouer différemment avec le corps de l'autre ? Qu'est-ce donc que cette manière d'être ensemble que la recherche répétée du heurt dans la foule, de la course, du porter ou plus largement : du corps à corps ? A l'aune d'une seconde modernité, ce mémoire propose de mettre en lien les nouvelles modalités du « faire foule » avec celle du lien social à l'époque contemporaine. Il s'agira nécessairement d'en passer par la question de la sensibilité de l'individu à la musique après celle de l'écoute portée à son propre corps. Le moment de la foule sera ensuite pour nous l'occasion de postuler une *économie du corps productif*, un modèle *écosophique* ou encore de reconsidérer la valeur de *la fête et du rire* au regard d'une foule ou d'un grand corps en apparence insoumis...

Mots clefs :
corps – foule – lien social – pogo - musique

Avertissement

Ce mémoire est le fruit d'un travail approuvé par un jury de soutenance et réalisé dans le but d'obtenir le diplôme de Master. Il est gratuitement et librement mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie à des fins pédagogiques et de recherche en vue d'améliorer le partage et la diffusion des savoirs.

Ce document est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur conformément aux conditions imposées par la licence et dans le respect des dispositions prévues par le Code de la propriété intellectuelle (CPI, L122-4).

Ils prévoient notamment une obligation de référencement et de citation précise du document lorsqu'il est utilisé ou employé comme source. Toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite ou autre contravention au respect du droit d'auteur est susceptible d'entraîner des poursuites (CPI, L 335-2-L 335-10).

« Code de la propriété intellectuelle - Article L122-4 | Legifrance ».

<https://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do?cidTexte=LEGITEXT000006069414&idArticle=LEGIARTI000006278911>.

« Code de la propriété intellectuelle - Article L335-2 | Legifrance ».

<https://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do?cidTexte=LEGITEXT000006069414&idArticle=LEGIARTI000006279172>.

« Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude : jouir de la foule est un art [...]

Ce que les hommes nomment amour est bien petit, bien restreint et bien faible, comparé à cette ineffable orgie, à cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe. »

Charles Baudelaire, 1869, *Le Spleen de Paris*, « Les foules »¹

¹Charles Baudelaire, 2003 (1869), *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*, « XII. Les foules », Librairie générale française, « Le livre de poche », pp.90-91

Un grand merci à Isabelle Queval pour la direction et la soutenance du présent mémoire, à la confiance qu'elle accorde à ce travail et à sa poursuite, merci à elle pour la liberté laissée dans l'appréhension du sujet.

*Merci à ma mère, Catherine, pour le soutien infailible et la correction de ce mémoire,
Aux musiques d'Olivier, dans les oreilles ou dans les soirées.*

Merci enfin aux services de documentation des Universités Paris Descartes et Sorbonne,

Aux foules parisiennes.

Sommaire

CHAPITRE 1 - Souci du corps et expérience musicale à l'ère postmoderne

1 L'avènement du corps hypersensible : De la psychologisation du corps à la sensibilité musicale	19
1.1 Le corps sentinelle à l'âge classique : le dualisme corps-esprit au service d'une saisie externe du sensible.....	19
1.2 Les Lumières ou l'avènement du dedans : la chair visitée au profit du projet d'individualisation.....	21
1.3 Du 19 ème au 20 ème siècle ou l'avènement d'un projet d'herméneutique de soi : savoir le corps, oui, mais pour quoi faire ?.....	24
2 Le corps à la baguette au temps des émotions postmodernes	28
2.1 Le corps postmoderne ou le projet de sculpture de soi : du corps alter-ego à l'auto-production de soi.....	28
2.2 La sensibilité musicale aujourd'hui : pour une hybridation du corps et de la chose musicale.....	33
2.3 Le choix des émotions : la musique et le corps sur commande.....	37
3 Le besoin de se rassembler, vers la musique des foules	42
3.1 La tentation de la communauté.....	42
3.2 Musiques du corps et contre-culture.....	44
3.3 L'intimité dehors ou la confusion du social.....	51
3.4 La reviviscence du toucher.....	55

CHAPITRE 2 - La foule en désordre : recommencer le corps

1 La montée de l'effervescence ou la préparation à la danse	63
1.1 Quand la magie du concert opère, que les corps se libèrent.....	63
1.2 La nécessité du vide : Écarter les corps, repenser la foule.....	69
1.3 La recherche du déséquilibre et l'abandon à l'autre.....	72
2 La foule au temps de l'effervescence et du désordre : le corps contre le corps au temps de la réciprocité	76
2.1 La foule à l'état gazeux, l'individu à l'état de chair.....	76
2.2 L'individu atomique ou la nécessité de la flexion.....	79
3 Les équilibres de soi dans l'éclair du contact : du corps élémentaire au corps d'écologie corporelle	82
3.1 Le concert vécu comme entraînement pour le corps. Du capital corporel au capital culturel du danseur de foule.....	82
3.2 La danse improvisée comme réinvention de sa matière : le pogo ou l'effervescence comme occasion d'une écologie corporelle.....	84
3.3 Chaque corps à sa place : le pogo comme rétablissement des frontières de l'intime ?.....	89

CHAPITRE 3 - Vers une intelligence des foules dansantes : recommencer le lien social

1 La réinvention du corps social : l'improductivité du corps au profit d'un hédonisme de la foule	100
1.1 Du corps spectacle à l'injonction hédonique	100
1.2 L'économie du corps de production	104
1.3 Entre réappropriation et réinvention des pratiques d'entretien. Le corps hédonique mis au service du plus grand nombre	107
2 La danse du chaos comme esthétisation de la nature improductive : vers une ontologie écosophique des foules	110
2.1 Vers un nouvel état sauvage des foules, la post-modernité ou la raison à l'état de nature	111
2.2 Du refus du progrès à la foule <i>progressive</i> : de l'incorporation du changement social à la volonté d' <i>initier</i> l'Autre	113
3 Pauvres effervescences : « On leur pardonnera d'être fous »	117
3.1 La foule en fête comme théâtre du désordre créateur	118
3.2 Folie du corps, raison des foules ? La danse comme rire collectif ou le triomphe d'un dualisme renaissant	124
3.3 A qui appartient le corps des effervescences ?	131
Synthèse	136
Bibliographie	140
Annexes	146

« Le pogo, c'est donc le fait de se bousculer plus ou moins gentiment dans un concert... »

Hamish le rouge - mars 2004

« le pogo c'est l'expulsion de la haine, ton fléau, ton moyen d'expulser tout ce qui n'est pas à garder, c'est la déchéance...tout le monde se tape dessus et personne n'a le droit de se plaindre car à partir du moment où tu rentres dans la fosse: 1- tu prends beaucoup de risques 2- tu risques de pas d'en sortir de suite »

Vermicelly - 11 septembre 2005

« ...d'où les dérives que cela peut entraîner alors ? »

Hamish le rouge - mars 2004

« Les dérives? [...] physiquement ça dépend les concert, c'est plus ou moins violent ! Ça dépend si tu te trouves sur les bords ou au milieu du pogo ! »

Le lion rouge - mars 2004

« le pogo c'est bien, mais dans une certaine mesure, si ça devient n'importe quoi juste dans le but de frapper et de faire mal, c'est vraiment nul, ça a perdu toute sa signification »

roi-sorcier -- septembre 2005

« C'est clair que maintenant les gens pogotent sur n'importe quoi. Le pogo ça doit se faire sur une musique qui justement te donne envie de sauter partout etc. »

Markus - mars 2004

« Mais attention ! Le pogo ça a des règles, le but c'est pas de défoncer l'autre, ce n'est pas une compétition ! Si un des métalleux tombe il se fait vite relever ! Le but c'est de se lâcher sur la musique et se défouler! »

le lion rouge - mars 2004

« [...] Si quelqu'un tombe on l'aide à se relever, si quelqu'un slam (surfe sur la foule) on lève les bras et on le porte, on le laisse pas se casser la gueule. »

Markus - mars 2004

« Sinon pour parler du pogo, je suis pas trop fan vu mon gabarit (1m50, 40 kilos lol), mais avec

Les concerts de rock sont à l'origine des plus grands rassemblements musicaux et attirent les foules depuis le festival de Woodstock en 1969. À cette occasion, la contre-culture juvénile trouve une voie pour l'expression de tout son groupe liée à la rébellion et la contestation des mœurs coercitives et belliqueuses de l'époque, car la création de festivals coïncide avec les mouvements de mai 68 prônant la collectivité et la solidarité. Les violences au Vietnam avaient pour effet le désir de non-violence et de liberté morale et physique chez la génération du baby-boom. Le corps des spectateurs cherchait à éprouver la légèreté et la sensation de « planer » plutôt que celle du défi et de la confrontation.

Presque dix ans plus tard, en 1976, le bassiste des Sex Pistols, Sid Vicious, se fait remarquer alors qu'il se met à sauter très fort de bas en haut dans la fosse d'un concert punk. Par imitation, les corps se seraient mis à sauter sur place, de plus en plus haut, lançant çà et là de grands gestes avec les bras et les jambes. Bien qu'il soit difficile de dater précisément l'apparition d'une technique de danse² et si le chanteur des Pogues a affirmé par la suite que la veste en cuir de Sid Vicious ne lui permettait pas de danser autrement, l'histoire que l'on retient de la naissance du *pogo* est celle-là. A cet instant, les corps initialement spectateurs ont cherché le contact avec la foule et ont aimé cela. Les premiers pogos³ sont ainsi apparus alors qu'une culture pop, rock et punk était en pleine expansion aux Etats-Unis. En Europe aussi les corps pogotent, jusqu'à susciter quelques réticences dans les années 90 alors que certains mouvements provoquent blessures graves chez les spectateurs, décès même.

Les techniques de danses « spectatrices » n'ont cessé d'évoluer jusqu'aujourd'hui. Le modèle du pogo ou *mosh pit* s'est universalisé, il consiste à sauter de bas en haut sans retomber sur place mais en cherchant le contact des autres : les corps donnent ainsi l'effet de collisions répétées et de tournoiements incessants. Puis est apparu le *circle pit*, forme de ronde au milieu de la foule où les participants courent ensemble dans un même sens. Dans sa forme la plus extrême, les pogos forment un mur de la mort ou *Wall of Death* : la foule se sépare en deux en laissant quelques dizaines de mètres entre chaque « équipe » ; au signal du chanteur, les murs formés par les participants se lancent en

¹Propos anonymes relevés sur le forum *jeuxvideo.com* « C'est quoi le pogo ? », les pseudonymes sont inchangés.
<http://www.jeuxvideo.com/forums/1-25-7637830-1-0-1-0-0.htm>

²Nous comprendrons au fil de ce travail que l'appellation « danse » atteint rapidement ses limites. Les propositions de la foule qui traduisent un phénomène d'effervescence ne répondent pas toujours à la définition officielle de la danse décrite comme « suite expressive de mouvements du corps exécutés selon un rythme, le plus souvent au son d'une musique et suivant un art, une technique ou un code social plus ou moins explicite. » - Alain Rey (dir.), 2005, *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Le Robert, p.2085

³Traduction française de « *mosh pit* »

courant à la rencontre du mur opposé : les corps se percutent de plein fouet et tentent de se frayer un chemin à travers l'arrière de la foule.

Ces techniques de danse proposent une reconfiguration de la foule elle-même. Une reconfiguration, certes, de l'expérience musicale, mais aussi une nouvelle façon, me semble-t-il, de jouer avec le corps de l'autre de façon absolument inédite et infinie. La foule n'est plus seulement ce brouhaha habituel, cet amas de subjectivités, de coloris d'habits, ou d'oreilles attentives : la foule est une cour de récréation pour les corps, elle invite désormais, par essence, à créer quelque chose, à réagir différemment, face au corps des autres.

Dès lors que les formes de pratiques collectives et hédonistes ne cessent aujourd'hui de prendre de l'importance aux yeux des individus, cette description des nouvelles danses « spectatrices » interroge nécessairement la validité des thèses pessimistes à l'égard de l'individualisme.

L'ère postmoderne¹ que nous inaugurons soulève, de fait, beaucoup de méfiance à l'égard d'individus devenus trop égo-centrés : « L'individualisme a mauvaise réputation »². On ne cesse d'accuser le narcissisme comme frère de l'égoïsme, on attribue la perte des valeurs et principes transcendants à l'effondrement de toute éthique personnelle, on s'effraie de l'amour pour les robots, de sorte que l'on préfère penser que l'humain veut devenir robot et non l'inverse. L'individu est insolent, il ne veut plus de l'autorité, cet hédoniste professionnel ne sait plus prétendre à l'effort rigoriste, pour lui, la vie doit être simple, sans douleur ni même profondeur. Le corps est de fait pris dans un souci de soi sans précédent. Convoqué par les injonctions bioéthiques et médicales de la société, il se plaît souvent à y répondre. L'individu d'aujourd'hui se retrouve plus responsable de sa santé, de sa réussite sociale et professionnelle que jamais, si bien que chacun trouve intérêt à « retourner à soi » pour y travailler quelque chose, un capital personnel, un certain style tant « la tentation est grande d'abandonner en quelque sorte la société à elle-même et de tout miser sur le retour de l'individu ou de l'acteur, sur la vertu de l'initiative ou de la spontanéité. »³. L'atomisation de la société propre à l'époque moderne semble ainsi aller de soi. Elle peut inquiéter si l'on considère qu'un individu est plus facilement manipulable du fait de sa désaffiliation aux groupes sociaux qui l'entourent⁴.

¹Temps sociologique contemporain dont les origines sont datées autour des années 1960-70

²François de Singly, 2005, *L'individualisme est un humanisme*, « Introduction », l'Aube, p.9

³Georges Balandier, 1988, *Le Désordre. Éloge du mouvement*, Paris, Fayard, p.156

⁴Hannah Arendt, 1972 (1951), *Les origines du totalitarisme. Le système totalitaire*, « Une société sans classe », Paris, Seuil, « Point essais ». : « On ne peut attendre une telle loyauté que de l'être humain complètement isolé qui, sans autres liens sociaux avec la famille, les amis, les camarades ou de simples connaissances, ne tire le sentiment de

Pourtant, ces atomes d'individus animés par le sentiment de soi¹, ne sont pas moins enclins à revendiquer les droits de l'homme, ceux de la femme ou celui de disposer de leur propre corps², à refuser le rôle de spectateur dans la société, partout des corps d'acteurs, « il n'y a plus que des conducteurs, que de la motricité ; plus de spectateurs, l'espace du théâtre se remplit d'acteurs, mobiles. »³. Car au-delà des formations narcissiques de l'individu, le lien social inaugure des formes nouvelles qui témoignent de l'intérêt, certes pour le désinvestissement de la croyance dans les institutions, mais aussi pour le phénomène d'associativité⁴. Voici venue l'ère du contrat horizontal et égalitaire qui récuse le contrat de dupe proposé par l'État et accusé par Rousseau. La vie cause moins de douleurs qu'auparavant⁵, on assiste aux chiffres du recul de la maladie et de la mort⁶. La multiplicité des liens, certes plus faibles et labiles qu'auparavant, laisse aux individus la possibilité d'entretenir des biographies plurielles⁷. Les corps s'hybrident, mais pour moins souffrir ; ils se métamorphosent à souhait, mais pas moins que l'identité, ils aiment à se contempler, aussi pour ne pas s'oublier.

Cette évolution positive du lien social est tout à fait visible dans les concerts de musiques, véritables microcosmes du social. C'est ainsi à travers l'exemple des concerts de musiques contemporaines que je souhaite montrer qu'il s'opère, grâce au phénomène de foule, une reconfiguration des codes sociaux et ce via une redéfinition inattendue et plus ou moins éphémère du lien social : *le corps à corps*. La musique, quant à elle, entraîne les individus dans une quête de tous les possibles : À tâtons et parfois violemment, jusqu'où le corps de l'autre va-t-il nous accueillir, nous blesser, nous entraîner, nous propulser, nous rejeter ? Que se passe-t-il lorsque des individus entraînés au souci de soi à l'ère du narcissisme se demandent quoi faire du corps de l'autre ?

Je titre ce mémoire « Chairs de foule. Étude sur l'effervescence des corps dans les concerts de musiques contemporaines. ».

L'individu postmoderne animé par le sentiment de soi est devenu indissociable du soin et de la considération portés au corps. Toujours plus à l'écoute de ses sensations possiblement rythmées par la musique et non moins désireux de les rendre publiques, il s'adonne au partage des émotions. S'opère alors une rencontre des intimités, puis l'envie de toucher et de sentir à nouveau le corps de l'autre.

posséder une place dans le monde que de son appartenance à un mouvement, à un parti", p.47, « Les mouvements totalitaires sont des organisations de masse d'individus atomisés et isolés », p.47

¹Georges Vigarello, 2014, *Le Sentiment de soi. Histoire de la perception du corps*, Paris, Seuil

²François de Singly, *L'individualisme est un humanisme, op. cit.*, p.9

³Michel Serres, 2012, « Mobilité : conducteur et passager », *Petite Poucette*, Le Pommier, p.43

⁴Roger Sue, 2016, « Le Je de l'association », *La Contresociété*, Paris, Les Liens qui libèrent.

⁵Michel Serres, 2001, « Restriction », *Hominescence*, Paris, Le Pommier, p. 38-39

⁶Céline Lafontaine, 2008, « Le corps régénéré. La lutte anti-âge et l'extension de la longévité », *La Société post-mortelle*, Seuil, p.123-185

⁷Sébastien Schehr, 2002, « un nouvel individualisme juvénile ? L'individualisation réflexive et l'expérience juvénile », in *Agora débats/jeunesse*, n°27

Plus tard, la foule des concerts s'empare de la musique jusqu'à laisser s'installer la nécessité du rapprochement, pour assumer un temps, un vivre ensemble et un contact corporel extrême : les corps témoignent ainsi d'un rapport au mouvement et à l'autre presque élémentaire, cru, dépouillé, parfois violent, mais content. Cette dissolution des normes sociétales s'opère via la mise en place d'un désordre collectif au sein duquel chaque individu accepte la prise de risque au profit d'un système collectif créatif, hédoniste, écologique.

Enfin, un tel dépouillement du corps individuel ne va pas sans engendrer certaines reconfigurations du corps social vers la célébration pure de l'hédonisme. Nous montrerons que cette improductivité participe à la formation *écosophique* et progressiste de la foule effervescente. Toutefois ce corps festif est-il bien toujours l'expression de la raison ? De telles pratiques Dionysiaques ne s'adressent-elles pas nécessairement au corps devenu fou ? Les foules dansantes assurent-elles, seules, la maîtrise du corps à l'œuvre dans les effervescences ?

Nous tenterons, à travers ces trois moments, de répondre aux questions suivantes : Dans quelle mesure les révolutions sensibles postmodernes influencent-elles l'expérience musicale et induisent-elles la nécessité de se rassembler dans les concerts ? Et dans quelles conditions les effervescences musicales permettent-elles l'avènement d'un nouveau corps à l'origine d'une reconfiguration ontologique des foules ?

I

Souci du corps et expérience musicale à l'ère postmoderne

Introduction

Le premier chapitre de ce mémoire a pour objectif de relier la problématique de l'individualisme à celle de l'expérience musicale contemporaine. Il faut comprendre que la musique est d'abord une relation de soi à soi, y compris, nous le verrons, au moment de la foule.

Nous soutiendrons qu'il existe chez l'individu à la fois une expérience narcissique incontestable du corps et des dispositions à la création collective sur le mode du *corps à corps*. Plus encore, la foule que nous allons étudier ne peut réellement se passer des individus ; les individus sont la condition d'une restructuration du lien social par la danse, et c'est ce que ce premier chapitre doit progressivement montrer.

Je propose trois temps de la démonstration. Il est nécessaire d'introduire, en premier lieu, la question de la sensibilité individuelle portée au corps et aux émotions aujourd'hui pour ensuite comprendre comment l'écoute prononcée du corps a transformé l'expérience de l'écoute musicale. Nous nous intéresserons ensuite à la façon dont l'individu décide aujourd'hui de ses émotions et règle certaines dispositions du corps à l'aide des musiques qu'il aura choisies, il s'agira de situer la force d'auto-maîtrise des individus via l'expérience musicale vécue comme auto-discipline. Nous terminerons cette première partie en explicitant ce qui, dans le système vertical de la société incite l'individu non seulement à extimiser ses émotions, mais aussi à rechercher contre la distance sociale, certaines formes nouvelles du vivre-ensemble ; cela passe autant par des moments d'illusion communautaire qu'une reviviscence du toucher.

1 L'avènement du corps hypersensible : De la psychologisation du corps à la sensibilité musicale

À la tête de ce premier chapitre qui visera à montrer quel pouvoir d'action l'on donne

aujourd'hui à la musique sur notre corps, il me paraissait inévitable de rappeler non seulement l'historique général des mutations du corps dans les représentations mais aussi d'introduire la question centrale du narcissisme et du souci de soi à l'époque contemporaine.

Ce travail de mémoire, je le rappelle, fait le pari suivant : les danses spectatrices telles que je vais les appréhender sont apparues dans les années 80, tournant de la modernité et tournant majeur de notre rapport au corps ; je pose donc la sensibilité au corps et par là même nous le verrons, à la musique, comme principale cause de l'invention puis de l'adhésion aux danses ci-après étudiées. Il s'est passé quelque chose dans le courant de la modernité, et plus précisément au cours de la post-modernité, pour que les corps soient récemment devenus désireux et capables d'inventer de telles configurations de la foule : c'est ce quelque chose qui est à saisir tout au long de ce premier chapitre. Quant à cette première partie, elle articulera réflexions sur le rapport au corps ainsi que sur celui à la musique du 16^{ème} au 19^{ème} siècle.

Dans un récent travail historique sur le corps autour de la question du sentiment de soi, Georges Vigarello séquence la relation entre l'identité individuelle et le corps selon trois temps majeurs de l'histoire : l'époque dite classique, le moment des lumières et l'époque moderne. Il apparaît, en effet, que le corps n'a pas toujours été ainsi éprouvé comme instance première de l'identité. Le soi s'est autrefois passé du corps ; en tant qu'individus modernes, nous nous en remettons aujourd'hui à la sensation devenue souveraine du moi. Comment donc de telles mutations du sentiment de soi se sont-elles opérées ? Et selon quelles évolutions de l'expérience musicale ?

1.1 Le corps sentinelle à l'âge classique : le dualisme corps-esprit au service d'une saisie externe du sensible

Au 16^{ème} siècle, le corps est sentinelle ; il est comme une tour de contrôle pour l'esprit. Il faut s'imaginer le corps comme ce qui entoure l'âme pour capter le dehors et alerter l'interne. Ainsi le corps, en même temps que les sens, est une saisie du seul monde extérieur ; quant à l'interne, c'est l'esprit lui-même qui se saisit. L'organique est bien en relation avec l'esprit, mais il demeure « un autre » de la conscience »¹.

Entre le 16^{ème} et le 17^{ème} siècle, il n'est pas de prospection ou de quête personnelle quant aux sensations internes, elles n'éveillent pour ainsi dire en rien la curiosité des individus. Les états intimes occupent peu de place dans les considérations que l'individu porte à son corps, ce qui est

¹Georges Vigarello, 2014, *Le sentiment de soi*, « L'existence « classique » des cinq sens », Paris, Seuil, p.37

« ressenti » n'est pas ou peu interrogé et cela pose une condition fondamentale de la relation de l'individu à son corps. Même si du côté de la médecine, la curiosité sur le corps anatomiste est en plein essor¹, *l'identité* portée par l'âme, elle, n'est pas encore déplacée vers le corps, « [...] ancrée dans l'âme [elle] ne saurait être mêlée au corps. »². C'est l'âme qui fait de moi ce que je suis, tandis que « le corps est toujours un « ailleurs », tenu à une insurmontable distance »³. À la lumière de littératures d'époques et de journaux intimes, Georges Vigarello relève une narration du corps qui passe toujours au loin de quelque description des sensations, le corps est bien présent, mais comme partie d'un décor, explique-il, non comme l'endroit des sens. La vie dès lors « suggère des lieux, non des sensations. »⁴.

1.1.1 La musique des humeurs dans l'exemple de « tous les matins du monde »

Tous les matins du monde est une courte fiction historique écrite par Pascal Quignard et qui met en scène deux musiciens du 18^{ème} siècle. Marin Marais est musicien de cour et joue pour le roi, Monsieur de Sainte-Colombe joue en secret, niché dans sa cabane de bois. L'histoire commence en 1650. Le premier se voit reproché de n'investir dans sa musique que des attitudes corporelles, en omettant de penser, ou même de ressentir ce qui s'y joue :

« Vous connaissez la position du corps. Votre jeu ne manque pas de sentiment. Votre archet est léger et bondit. Votre main gauche saute comme un écureuil et se faufile comme une souris sur les cordes. Vos ornements sont ingénieux et parfois charmants. Mais je n'ai pas entendu la musique. »⁵

La description faite du corps correspond à ce que nous expliquions sur le rôle de corps sentinelle à l'époque classique. Il n'est pas de description des sensations internes. La musique est affaire de manipulations gestuelles dans le cas de Marin Marais, elle est une affaire de douleur diffuse, de larmes et de silence en ce qui concerne Sainte-Colombe. Le dualisme corps et âme se trouve ainsi incarné par le couple des protagonistes. L'apprentissage de la musique par Marin Marais consistera à rejoindre l'âme plutôt que le corps : il n'est pas vraiment de réconciliation. Marin Marais apprendra que la musique se joue pour ceux qui ne sont plus en vie, elle est un dialogue avec l'immatériel. Aussi,

¹Antoinette Gimaret, 2015, « Représenter le corps anatomisé aux XVI^e et XVII^e siècles : entre curiosité et vanité », in *Études Épistémè*, n°27

²Georges Vigarello, *Le sentiment de soi, op.cit.*, p.53

³*Ibid*, p.55

⁴*Ibid*, p.54

⁵Pascal Quignard, 1991, *Tous les matins du monde*, Paris, Gallimard, p.35

lorsqu'il demande à son maître si la musique doit se jouer pour « une gaufrette donnée à l'invisible »¹, Monsieur de Sainte-Colombe répond : « Non plus. Qu'est-ce qu'une gaufrette ? Cela se voit. Cela a du goût. Cela se mange. Cela n'est rien. »²

L'identité individuelle n'est donc pas portée par le corps, celui-là est distant, ou peu écouté dans ses sensations. Elles sont pourtant présentes dans le roman, mais les personnages sont décrits à travers une simple théorie des humeurs : Monsieur de Sainte-Colombe portant le jaune de la colère³, Marin Marais arborant tantôt le rouge de la passion⁴ tantôt l'humeur flegmatique, calme et imperturbable de l'eau⁵. Quant à Madeleine, la fille de Sainte-Colombe, noyée par la peur et le regret de sa mère, elle transparaît tout au long du roman à travers l'expression de sa mélancolie⁶. Alors si émotions il y a, elles traduisent sans cesse la vie du corps vécue sur le mode de la douleur et de façon toujours diffuse, indescriptible, encore sans connaissance. La musique, elle, a tout à voir avec la finitude, l'indicible, la fin des passions, la catabase. La belle musique de Sainte-Colombe est celle d'Orphée, contraint de tourner pour toujours le dos à Eurydice, lieu du charnel et de la passion. Le corps se meut et avance, mais pour mieux se détourner des choses terrestres qui empêchent l'expression musicale d'atteindre son salut : voici le corps à l'époque classique, pas beaucoup plus valeureux que le soma Platonicien⁷. La musique ou la passion, l'âme ou le corps.

1.2 Les Lumières ou l'avènement du dedans : La chair visitée au profit du projet d'individualisation

Le 18^{ème} va constituer un pivot remarquable quant à la prise en compte des sensations individuelles vers l'avènement d'un corps personnel, malléable et inédit. Le projet des Lumières propose de placer l'homme au centre des préoccupations morales et physiques, de questionner

¹ *Ibid*, p.78

² *Ibid*, p.78

³ *Ibid*, p.10 : « jaune comme un coing »

⁴ *Ibid*, p.28 : « rouge comme la crête d'un vieux coq »

⁵ *Ibid*, p.29 : « La blessure qu'il avait reçue à la gorge lui paraissait aussi irrémédiable que la beauté du fleuve » / ou voir l'oxymore « eau rouge ».

⁶ *Ibid*, p.13 : « à chaque colère de son père, elle était comme un vaisseau qui chavire et qui coule inopinément. »

⁷ Quand l'âme humaine a quitté l'existence des dieux pour se trouver prise dans un corps-tombeau (le *soma* est aussi *sema*), elle a quitté le monde des idées pour rejoindre celui des passions, du mal. L'homme espère renouer avec son existence désincarnée, et c'est par l'Art que peut s'opérer ce salut. Comme toutes les choses de l'art, la musique doit permettre à l'homme de se réconcilier avec son existence idéale et idéelle : « celles-ci [les âmes], quand elles aperçoivent des choses de là-bas, sont hors d'elles-mêmes et ne se contrôlent plus ». ((éd.2007), *Phèdre*, 250a, Librairie générale française, p.247). Ce que la musique fait à l'âme se passe bien évidemment des sensations corporelles, « N'est-ce pas donc que l'éducation musicale est souveraine parce que le rythme et l'harmonie ont au plus haut point le pouvoir de pénétrer dans l'âme et de la toucher fortement, apportant avec eux la grâce » ((éd.1966) *république III*, 400e-402a, GF Flammarion, p.153.) Pour Platon, ce ne peut être que la manifestation la plus pure de l'idéal, un moyen d'accomplissement de soi : mais en même temps la fin du corps, le droit d'une prochaine existence à l'étage des dieux.

l'existence des hommes plutôt que leur essence commune. Il s'opère alors une réelle dissection du fonctionnement humain. Sous le régime de la communauté de citoyens, les individus prennent conscience des libérations individuelles possibles en sortant des modèles traditionnels répondant à la seule logique holiste. Cette révolution du passage de l'Homme à l'homme est la même pour le corps dès lors vécu comme corps singulier. L'individualisme propre aux Lumières s'accompagne d'une redéfinition du rapport au corps vers une considération de ses sens internes. Le corps est disséqué, d'abord par les médecins, ensuite par des individus toujours plus à l'écoute d'eux-mêmes. Il devient le lieu du particulier, du choix et finalement, de l'identité. On peut ainsi dire de l'individu traversé par les Lumières que « C'est son être même qui est transformé, plus autonome, plus affirmé, moins dépendant d'une nature qui le surplombe, moins traversé par le divin qui le « soumet », plus immergé dans un corps qui l'identifie. »¹. Il s'opère d'une part une véritable « saisie de l'interne »² et une analyse toujours plus médicalisée et précise de l'anatomie humaine. D'autre part, la machine somatique s'appréhende comme une machine animale faite de matières élastiques, malléables, vibrantes, « loin des matières inertes du passé »³, et ce, à mesure que le mode même de l'existence se fait plus immédiat, changeant, individuel. La fusion s'opère entre chair et existence comme condition première de l'existence. Jadis prison entourant la conscience du moi, le corps se fait là prolongement de la conscience et « témoin continu de ce que chacun perçoit de lui-même »⁴.

Le quotidien s'en trouve nécessairement bouleversé : la vie somatique ne s'éprouve plus seulement sur le mode de la douleur, mais au travers de troubles plus diffus suscitant parfois l'anxiété des individus, l'écoute du corps se fait de façon infinitésimale à tout moment et de façon immédiate, de sorte que la mentalisation de l'interne façonne à mesure l'identité de celui ou celle qui s'écoute. Cette chair désormais sensible et psychologisée « accompagne la vie de l'individu jusqu'à ne plus pouvoir s'en distinguer »⁵. C'est ainsi que la manière d'être soi, à présent indissociable du corps, se trouve profondément bouleversée.

« À travers le « sentiment de l'existence », les Lumières ont en fait renouvelé le « sentiment de l'identité. Elles ont inventé un mode particulier d'investissement de soi, une manière de circonscrire l'individu à travers ce qu'il ressent physiquement et non idéellement »⁶. Les promenades solitaires de Rousseau montrent à quel point l'existence rejoint les sensations en un tout absolument indissociable et combien, désormais, l'homme sait se passer de l'Homme : « De quoi jouit-on dans une pareille situation ? De rien, de rien d'extérieur à soi sinon de soi-même et de sa propre existence. Tant que cet

¹Georges Vigarello, *Le sentiment de soi...*, *op.cit.*, p.55

²*Ibid.*, p.56

³*Ibid.*, p.57

⁴*Ibid.*, p.58

⁵*Ibid.*, p.60

⁶*Ibid.*, p.85

état dure, on se suffit à soi-même comme Dieu. »¹. Éloigné des préoccupations sociales, le promeneur se laisse aller aux sensations que la nature lui procure, tel le mouvement de l'eau qui en appelle la rêverie.

« J'allais volontiers m'asseoir au bord du lac, sur la grève, dans quelque asile caché ; là le bruit des vagues et l'agitation de l'eau fixant mes sens et chassant de mon âme toute sorte d'agitation la plongeait dans une rêverie délicieuse où la nuit me surprenait souvent sans que je m'en fusse aperçu. Le flux et le reflux de cette eau, son bruit continu mais renflé par intervalles frappant sans relâche mon oreille et mes yeux, suppléaient aux mouvements internes que la rêverie éteignait en moi et suffisaient pour me faire sentir avec plaisir mon existence, sans prendre la peine de penser. »².

L'écoute du corps engage une quête idiosyncratique du monde. Les sensations ne sont pas précisément décrites, mais l'importance de la relation du corps interne au flux extérieur de l'environnement est au cœur de l'expérience du promeneur heureux.

En collectivité aussi l'expérience sociale s'incarne. Et j'insiste, pour finir, sur ce point. La sensibilité de chacun quant à son propre corps va permettre aux individus d'entrer dans une forme de résonance avec le corps des autres. Ainsi la souffrance d'un autre, sa danse ou son théâtre nous affecte symboliquement pour venir se manifester sensiblement chez nous. Le territoire du sensible recouvre le champ social et tisse entre les individus des attitudes transférentielles inédites des émotions. Dans les théâtres et partout ailleurs, il se crée une « participation affective »³ du corps : il n'y a plus parmi les spectateurs que des acteurs qui assistent aussi pour faire et participer. *L'empathie kinesthésique* s'élabore et « le sujet se fond et se confond dans l'objet, pour éprouver intrinsèquement, jusque dans sa « chair », un vécu identique. Mais plutôt qu'une confusion, l'*Einfühlung*⁴ est véritablement une projection du moi, de sorte que la chair d'autrui n'apparaît en dernière instance que comme le reflet de ma chair propre. »⁵.

Les mutations du corps des Lumières laissent ainsi présager un rapport à la musique beaucoup plus sensible et charnel tant le corps apprend à s'écouter dans ses changements et fluctuations infimes.

1.2.1 La musique au 18ème ou l'inconstance des états émotionnels : l'exemple de

¹Jean-Jacques Rousseau, 1964 (1777), *Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, GF Flammarion, p.102

²Jean-Jacques Rousseau, *ibid*, p.100

³Georges Vigarello, *Le sentiment de soi...*, *op.cit.*, p.64

⁴Une des acceptions Allemande du terme d'Empathie

⁵Christine Leroy, 2013, « Empathie kinesthésique, danse-contact-improvisation et danse-théâtre » in *Staps*, n°102, p.4

« *la nouvelle Héloïse* ».

Dans un passage de *la nouvelle Héloïse*, on en apprend un peu plus sur la sensibilité de Rousseau à la musique.

« Quelquefois les vendangeuses chantent en chœur toutes ensemble, ou bien alternativement à voix seule et en refrain. La plupart de ces chansons sont de vieilles romances dont les airs ne sont pas piquants ; mais ils ont je ne sais quoi d'antique et de doux qui touche à la longue. Les paroles sont simples, naïves, souvent tristes ; elles plaisent pourtant. [...] Je trouve à ces veillées une sorte de charme que je ne puis vous expliquer, et qui m'est pourtant fort sensible. Cette réunion des différents états, la simplicité de cette occupation, l'idée de délassement, d'accord, de tranquillité, le sentiment de paix qu'elle porte à l'âme, a quelque chose d'attendrissant qui dispose à trouver ces chansons plus intéressantes »¹.

La présence du corps est à nouveau tout à fait implicite, mais les descriptions liées aux sensations se veulent beaucoup plus nuancées qu'au siècle précédent. Ce que la musique véhicule mérite qu'on lui prête attention et curiosité : la musique peut faire du bien, elle agit directement et en profondeur sur l'humeur, c'est l'occasion de toute une révolution du sentiment de soi par celle des émotions. La saisie de l'interne que nous mentionnions plus haut est ici effective ; les états sont vécus comme changeants, malléables, comme l'est le corps des Lumières.

1.3 Du 19^{ème} au 20^{ème} siècle ou l'avènement d'un projet d'herméneutique de soi : Savoir le corps, oui, mais pour quoi faire ?

Le 19^{ème} siècle fera du corps et des sensations un lieu de *savoir* et d'infléchissement de l'identité. Le projet des Lumières est porté vers la connaissance : écouter le corps, oui, mais pour quoi faire ? L'essor des sciences humaines prend le comportement humain comme objet et la médecine renforce le constat d'un mécanisme interne fonctionnant indépendamment de la volonté et de l'esprit.

¹ Jean-Jacques Rousseau, 1967 (1761), *Julie ou la nouvelle Héloïse*, V, « Lettre VII », Paris, GF Flammarion, p.461 – Il faut peut-être rappeler que la musique au 18^{ème} s'écoutait collectivement à l'occasion de ce que Rousseau lui-même appelait *concerts spirituels*. Afin de laisser les spectateurs libres de ressentir individuellement les émotions, il était d'usage d'intégrer des règles de conduites et par là une rationalisation des affects dont la spontanéité devait se retenir d'apparaître au profit d'un idéal de société pacifique et civilisée. Sur le sujet, lire David Ledent, 2008, « L'invention du concert. Une révolution du sens musical », in *Appareil* [En ligne], « Le milieu des appareils. ».

Le corps lu par le médecin est un autre corps, un corps su, un corps toujours ignoré par le patient : « Le « dedans » vu par le médecin n'est pas celui éprouvé par le patient »¹. Le corps de médecine est plus que jamais observé, questionné, historicisé : l'anamnèse du sujet ne se passe plus du corps. Mais le travail est coopératif, il repose sur un auto-diagnostic précis de la part du patient, à présent à même de relater, mesurer ou décrire ses propres sensations. Il y a en soi un autre homme à connaître, un psychisme complexe et qui se donne à voir à travers toute la densité du corps : c'est par là qu'une herméneutique du sujet est à entreprendre. On voit se profiler au fil du siècle la nécessité d'aller chercher sous des manifestations sensibles une vérité de soi-même, prémices du souci de soi.

L'invention du concept de *cénesthésie* est propre au 19^{ème}, il désigne l'« ensemble des sensations confuses liées à la physiologie interne du corps (circulation du sang, digestion, impression musculaire etc.) et qui, flottant entre le bien-être et le malaise, est peut-être à l'origine de notre idée de moi individuel ou de sentiment de notre propre existence. »². Cette sensation diffuse comme mouvement particulier et propre à soi d'être au monde va finalement se complexifier pour se structurer au 20^{ème} siècle sous l'appellation de *corps propre*. Maurice Merleau-Ponty la théoriserait largement dans sa *Phénoménologie de la perception*. Ce corps est habité par une conscience de lui-même, et est le filtre de notre expérience du monde, il s'établit dans une permanence qui devient celle du sujet, de sorte que « je suis toujours du même côté de mon corps »³. Le corps propre est une rupture phénoménologique avec le corps objet : il devient une vue du monde absolument individuelle de sorte qu'une même chose sera toujours différemment perçue depuis deux corps.

Hegel avait déjà théorisé cette double existence propre à l'homme : d'abord la chose *en-soi*, sensible et invariable, présente précédemment ou en dehors de notre expérience, et puis l'existence *pour-soi*, celle de l'homme qui fait l'expérience du monde à travers le filtre de sa subjectivité : c'est le corps-propre. Le *noumène* Kantien est aussi la chose en-soi, insaisissable puisque toujours vue, connue, sentie, toujours à mon corps avant d'être au monde : aussitôt que les choses déjà présentes au monde se dévoilent à moi, les voilà *phénomènes*. « De ce qu'elles peuvent bien être en soi, nous ne savons rien, nous ne connaissons que leurs phénomènes, c'est-à-dire les représentations qu'elles produisent en nous en affectant nos sens »⁴. Nécessairement, nous ne parviendrons jamais à surprendre la chose en-soi par surprise, de la même façon que le corps-propre et à la fois « corps touchant et corps touché »⁵. La psychologisation du corps se complexifie au 20^{ème}, nous voyons bien à quel point le sentiment de soi rejoint le sentiment de l'existence *pour-soi* et s'éprouve via le corps

¹*Ibid.*, « L'invention des « sens internes » » p.106

²Christian Godin (dir.), 2004, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Fayard/Édition du temps, p.207

³Maurice Merleau-Ponty, 1964, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, « NRF essais », p.194

⁴Emmanuel Kant, 1985 (1783), *Œuvres philosophiques, II*, AK IV, 289, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p.58.

⁵Maurice Merleau-Ponty, 1945, *Phénoménologie de la perception*, « L'expérience du corps et la psychologie classique », Paris, Gallimard, p.124

dont toutes les parties, tous les sens et tous les objets dont il fait l'expérience font système. « Nous ne contemplons plus seulement les rapports des segments de notre corps et les corrélations du corps visuel et du corps tactile : nous sommes nous-mêmes celui qui tient ensemble ces bras et ces jambes, celui qui à la fois les voit et les touche. »¹. L'individu avance vers une représentation complète et spatiale de son corps, à travers une conscience absolue de chaque mouvement tant que l'on peut situer son corps point par point. La cénesthésie n'est plus seulement une conscience du sensible mais une véritable topographie intérieure².

1.3.1 Au 19ème, la musique que l'on savoure chez Nietzsche, le déni de la chair chez Hegel

Les écrits de Nietzsche à propos de la musique peignent une mise en jeu du corps beaucoup plus explicite, *topographique* et anatomique qu'au siècle précédent. La musique semble agir le corps telle une substance médicamenteuse et s'y frayer un parcours complexe, de sorte que le manque de la musique se crée et se ressent physiquement : « Quand on en a été longtemps privé, la musique passe ensuite trop vite dans le sang, comme un gros vin du Sud, et laisse l'âme engourdie comme par un narcotique, somnolente, toute à l'envie de dormir »³. L'hypallage *âme engourdie* suggère que l'effet s'étend finalement à tout le corps. Les sensations et les émotions sont intimement liées de sorte que rien n'atteint l'âme sans marquer le corps : « [...] c'est précisément ce que fait surtout la musique de *belle humeur*, qui donne à la fois l'amertume et la blessure, le dégoût et la nostalgie, et oblige à savourer et à resavourer tout cela comme dans un philtre empoisonné, mais sucré. »⁴. La musique se savoure grâce au corps, et c'est proprement ce qui crée l'attente et le besoin chez celui qui y goûte : « Mais mon estomac ne proteste-t-il pas à son tour ? Mon cœur ? Ma circulation sanguine ? Mes entrailles ? Est-ce qu'à l'entendre, je ne m'enroue pas imperceptiblement ? - Et ainsi je m'interroge : Qu'est-ce donc que mon corps tout entier *attend* absolument de la musique ? Du *soulagement*, je pense. »⁵. Il y a bien par la musique une machinerie inconsciente du corps qui s'anime. L'auteur s'en inquiète, l'expérience est *sucrée* mais peut-être aussi *empoisonnée*. C'est le corps, et non l'âme qui la réclame et qui veut *s'alléger*.

La topographie intérieure propre au 19ème et 20ème siècle s'exécute ici grâce à l'écoute

¹*Ibid.*, « La synthèse du corps propre », p.186

²Georges Vigarello, *Le sentiment de soi...*, *op.cit.*, « Le triomphe du psychologisme », p.208

³Friedrich Nietzsche, 1968 (1880), *Humain, trop humain*, II, Le Voyageur et son ombre, « Musique «gaie» », Paris, Gallimard, « NRF essais », § 154, p.307

⁴*Ibid.*, p.307

⁵Friedrich Nietzsche, 1982 (1882), *Le Gai savoir*, Paris, Gallimard, V, 368, p.275

musicale. Telle une substance qui traverse le corps à mesure qu'elle en révèle les mouvements, le manque, les démangeaisons. Les écrits de Nietzsche sont la parfaite illustration de l'alliance entre corps ressenti, connu et agi en conséquence. Il semble que plus le corps soit écouté et ressenti point par point, et plus la musique peut s'y propager pour se savourer nous dit Nietzsche, jusqu'au palais. Si le corps est présenté ici *dans l'attente* de la musique, il est un corps résolument conscientisé, non plus seulement traducteur des sons et des rythmes, mais au cœur des sollicitations musicales et des sensations à la clef.

Étonnant alors que l'Esthétique d' Hegel paraisse quelques années plus tard, sans en dire autant sur le corps. La musique ne s'adresse qu'à l'âme et doit rendre intelligible pour elle les sentiments qui la traversent. Pour Hegel, le corps est *seulement* ce par quoi la musique agit sur les émotions. Les sons de la musique n'existent réellement qu'en communiquant aux parties du corps des mouvements vibratoires. Il y a l'idée de l'expérience pour soi face à la musique, que seul le corps peut faire exister. La musique n'a de fait d'autre support sensible que la temporalité du corps. Kant insiste aussi sur les vibrations du corps provoquées par la musique et qui portent à l'âme un certain *caractère agréable* : « on devrait penser que seul est ressenti, par les parties élastiques de notre corps, l'effet de ces vibrations, mais que les divisions temporelles ne sont pas remarquées ni prises en compte dans le jugement, et que, par conséquent, on ne devrait associer aux couleurs et aux sons qu'un caractère agréable, et non la beauté de leur composition »¹

La pensée d'Hegel au sujet de la musique rejoint plutôt le projet des Lumières que celui du 20^{ème} siècle en pensant l'âme comme projet de soi-même, et la musique comme l'occasion d'une quête de la vérité de soi et d'une tranquillité de l'âme à trouver. Le corps a bien ses fonctions de machine entendante et vibrante à jouer, mais il est encore loin d'être au cœur de l'identité musicale. On ne retrouve pas ici la nécessité de connaître son corps pour accéder à d'autres niveaux d'expérience de la musique, comme c'est manifestement le cas avec Nietzsche. Il apparaît que ce sont les modes de composition de la musique (rythme, harmonie, puissance) qui déterminent l'expérience. Le corps n'a plus qu'à avaler les sons. Son utilité n'est donc pas négligeable mais elle ne semble pas fixer l'identité du sujet dans l'expérience musicale.

Il y aurait à dire sur ce point que la tradition philosophique a parfois opéré un déni de la dimension charnelle de la musique. Ce déni serait intéressant à analyser, il montre que l'histoire de la sensibilité s'articule autour de grandes tendances mais rencontre des nuances à ne pas sous-estimer.

¹Emmanuel Kant, 1985 (1790), *Critique de la faculté de juger*, « II. Analytique du sublime », in *Œuvres philosophiques*, t.2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », p.1110-1111/V 324-325

Je pense à l'idée de déni selon Raymond Court, « Sous prétexte que la musique n'aurait de cesse d'exprimer « l'âme », la tentation fut grande, souvent, de refouler sa dimension charnelle, et de l'invoquer comme refuge dans une pure intériorité ineffable, totalement détachée de l'action et du monde en même temps que du corps »¹.

2 Le corps à la baguette au temps des émotions postmodernes

Je propose de continuer ce bref parcours du corps ici afin de mettre en lien la condition de l'individu postmoderne avec la faculté de contrôler le corps à travers certains usages musicaux. Ces deux moments me paraissent indissociables et méritent d'être étudiés conjointement.

Ainsi nous tenterons, dans un premier temps, de qualifier l'individu postmoderne au regard de son rapport au corps, et selon la même configuration que pour la partie précédente, nous nous pencherons ensuite sur ses considérations quant à la musique. Dans un second temps de la démonstration, nous considérerons le projet de soi à l'aune du contrôle de soi via le projet musical, un projet de nature disciplinaire autant qu'hédoniste.

2.1 Le corps postmoderne ou le projet de sculpture de soi : du corps alter-ego à l'auto-production de soi

2.1.1 *Pygmalions*

Au tournant du 21^{ème} siècle, là encore, le rapport de l'individu à son corps ne cesse de muter. Le corps d'aujourd'hui connaît l'empire du numérique. Petite Poucette² ou l'enfant de la nouvelle modernité incarne cette jeunesse aux sociabilités toujours moins incarnées, mais toujours plus omniprésentes, aux photos de soi, du bout du bras. Le *selfie* allégorise par ailleurs le dualisme grandissant du corps et du sujet, ce corps alter-ego que nous évoquerons dans un moment. Mettre son corps en miroir et à distance facilite d'abord la sculpture de soi, cela témoigne ensuite de la force avec laquelle le corps doit s'imposer à tous les paysages pour parfaire le sentiment d'être soi. Le corps se

¹Raymond Court, 1996, « Musique et chair », in *Revue Conférence*, « La beauté du corps », n°3

²Michel Serres, 2012, *Petite Poucette*, Paris, le Pommier

montre changeant à foison devant l'environnement, de sorte qu'à défaut de ne pouvoir changer son empire, l'individu modifie son corps pour changer de vie¹.

Le sentiment de soi se caractérise plus que jamais par le sentiment de propriété. Renversement étonnant au regard du siècle de la phénoménologie, voici le corps projeté à nouveau vers le statut de chose. Voilà que l'on peut breveter le corps (Edelman, 2009), le soumettre aux soins esthétiques les plus intimes du chirurgien émérite ou de l'esthéticienne du quartier, ou le prêter à l'imagerie médicale pour en saisir la transparence et son impression radiographiée (Moulin, 2006). Lipovetsky continue, quant à lui, de penser le corps relativement au statut de la personne en soulignant toute la dignité que le sujet lui confère aujourd'hui².

Pourtant l'un n'empêche pas l'autre. David Le Breton pense la fin du corps en tant qu'il est relégué au rang de l'existence *en-soi*, mais penser son corps comme une chose ne l'écarte pas du sentiment unifié de l'existence. Au contraire, « ontologiquement distingué du sujet, il devient un objet à disposition sur lequel agir afin de l'améliorer, une matière première où se dilue l'identité personnelle et non plus une racine identitaire de l'homme »³. Le couple sujet-corps s'émancipe et le corps vécu comme alter ego est sculpté à distance. Il faut alors non plus penser la dialectique corps et âme avec l'image Platonicienne du corps tombeau, ou celle du corps forteresse, mais se représenter la dialectique corps et sujet comme Pygmalion sculptant le corps dont il tombe amoureux. Le mythe si bien mis en scène par Jean-Jacques Rousseau quelques siècles plus tôt devient à l'époque contemporaine le fonctionnement profondément intégré du sujet avec son corps :

« Quels traits de feu semblent sortir de cet objet pour embraser mes sens, et retourner avec mon âme à leur source ! Hélas ! Il reste immobile et froid, tandis que mon cœur embrasé par ses charmes, voudrait quitter mon corps pour aller échauffer le sien. Je crois, dans mon délire, pouvoir lui donner ma vie, et l'animer de mon âme. [...] Ah ! Que je sois toujours un autre, pour vouloir toujours être elle [...] »⁴

L'enjeu est toujours celui d'une meilleure emprise sur le corps, comme sur soi, car en lui donnant plus de possibilités d'expansion et d'expression, il permet en retour des manipulations différentes de l'identité. De fait, le corps n'est plus seulement l'endroit des origines identitaires de l'individu ni même son incarnation, il est devenu « une construction, une instance en branchement,

¹David Le Breton montre à quel point les transformations opérées sur le corps peuvent s'apparenter à des formes de rites individuels de passage. Un piercing, un tatouage ou même un implant sous la peau sont autant de moyens d'influer l'existence via le changement esthétique du corps, à l'instar d'un changement du monde ou de l'environnement. In David Le Breton, 1999, *l'Adieu au corps*, « Marques corporelles », p.30-36

²Gilles Lipovetsky, 1993 (1983), *L'ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, « Le corps recyclé », Paris, Gallimard, p.87

³David Le Breton, 1999, *l'Adieu au corps*, Paris, Métailié, p.9

⁴Jean-Jacques Rousseau, 1984 (1762), *Œuvres complètes II*, « Pygmalion », Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p.1225

un terminal, un objet transitoire et manipulable susceptible de maints appariements. »¹. Mais la distance et le vide symboliques qu'implique le branchement au corps n'empêchent pas qu'il nous appartienne toujours davantage ; plus encore, la relation spéculaire et distanciée à notre corps se pose au cœur de l'identité individuelle, « le corps n'est plus seulement ce qui établit une relation singulière entre soi et soi ; [...] il peut s'exploiter, « hors de nous », transporter ailleurs notre identité »². Le sujet et son corps forment une équipe absolument unique, inimitable, et toujours en mouvement. L'identité se joue là, au creuset des interactions et des manipulations produites entre deux moments et à un même endroit de l'individu : le moi-sujet et le moi-corps.

2.1.2 Le corps de connaissance et l'auto-production de soi

À la propriété du corps s'ajoutent des nuances toujours plus subtiles du contrôle de soi par la connaissance du même corps, car « la connaissance ne suffit pas. Il faut qu'elle préside à l'engendrement de soi par soi [...] »³. Aussi la dialectique du pouvoir et du savoir propre à Michel Foucault⁴ est tout à fait transposable à l'échelle de l'individu. Le pouvoir de soi sur soi est connu et reconnu par les individus eux-mêmes. De sorte que l'auto-formation du sujet en passe nécessairement par une connaissance personnelle et unique du corps, une souveraineté absolue sur ce qui est au cœur de l'identité contemporaine : le corps toujours.

Les ouvrages dédiés au bien-être et à la santé rencontrent plus de succès que jamais et savent séduire la société par le leitmotiv de la réalisation et du dépassement de soi : « soigner sa peau au naturel »⁵, « Vivons plus vieux en bonne santé ! Des conseils au quotidien pour préserver notre capital santé »⁶, « Vivez mieux et plus longtemps »⁷, « Le body challenge, 12 semaines de fitness pour s'affiner et se tonifier »⁸, « J'arrête de ramollir ! »⁹... Soient des énoncés en accord avec la responsabilisation de chacun face à la bonne esthétique ou la bonne force du corps et qui témoignent du pouvoir de maîtrise que l'on prête aux individus sur leurs destins.

Même si tout le monde n'a pas cette bibliothèque, l'hygiénisme ambiant est universel et passe

¹David Le Breton, *L'adieu au corps*, *op.cit.*, p.23-24

²Bernard Edelman, *Ni chose ni personne*, *op.cit.*, p.68

³Isabelle Queval, 2008, *Le corps aujourd'hui*, Paris, Folio Essais, p.63

⁴Michel Foucault, 1975, *Surveiller et punir*, « III. Discipline », Paris, Gallimard, p.159-264

⁵Paul Dupont, 2016, *Soigner sa peau au naturel. De A comme Acné à Z comme Zona, les meilleurs remèdes*, Paris, Eyrolles, « Se soigner autrement », 174p

⁶Véronique Coxam, Sophie Cousin, 2017, *Vivons plus vieux en bonne santé ! Des conseils au quotidien pour préserver notre capital santé*, Versailles, Quae, 192p

⁷Michel Cymes, 2016, *Vivez mieux et plus longtemps*, Paris, Stock, 288p

⁸Valérie Orsoni, 2017, *Le body challenge. 12 semaines de fitness pour s'affiner et se tonifier*, Paris, Marabout, 320p

⁹Barbara Meyer, 2017, *J'arrête de ramollir. 21 matins pour changer*, Paris, Eyrolles, 156p

par des injonctions bioéthiques à présent intégrées par l'ensemble des individus. Si bien incorporées, que la course au corps parfait, ou qui colle à soi, est une course de tous les instants et de tous les lieux. Georges Vigarello a parcouru la notion absolument postmoderne et révolutionnaire de l'*exercice invisible*¹. Ainsi, l'individu profite d'occasions quotidiennes pour contracter certains muscles du corps, en voiture, dans les escaliers, dans le métro ou dans sa salle de bain, la sculpture de soi ne connaît plus aucun répit ; descendant des injonctions sociales bioéthiques, elle s'insère en parfait exemple du bio-pouvoir au cœur du quotidien, désormais hors des salles de gym ou du salon de coiffure qui y étaient exclusivement dédiés. Le contrôle du corps par la connaissance des sensations est le propre de l'individu hyper-moderne, et nous analyserons justement comment l'expérience musicale vient s'inscrire au cœur de ce projet quotidien d'auto-discipline émotionnelle.

Il faut dire que le corps n'est plus seulement le lieu de la transcendance, ce par quoi il faut lutter contre la finitude et la maladie : il est aussi l'occasion d'une recherche d'une vérité de soi. « Mon corps me parle ! »², « Mon corps a des choses à me dire »³, « Que se passe-t-il en moi ? Mieux vivre ses émotions au quotidien »⁴, « Dis-moi ce que tu manges, je te dirai qui tu es... »⁵, pour paraphraser la pensée magique du *je mange donc je suis*. Le corps renferme une vérité, une *authenticité* de l'être, et c'est par là qu'il faut renouer avec celui-ci. L'herméneutique de soi est résolument affaire de corps.

L'idée que le corps se fait dévoilement en manifestant des informations sur l'individu est une révolution postmoderne. Nous nous situons bien là entre 1980 et 1990 et les nouvelles modalités du sensible annoncent sans conteste un nouvel âge de l'individu. Voici l'individu hyper-moderne, une combinaison de force et d'esthétisme à laquelle vient s'ajouter la connaissance de soi toujours plus immédiate et exhaustive.⁶ Le corps sait ce qu'il lui faut, et il en va de notre responsabilité si nous n'apprenons pas à l'interpréter et si nous ne parvenons pas, comme le veut l'entendement moderne, à répondre aux besoins de la machine corporelle jusqu'à « la rendre cohérente avec le sujet »⁷. De sorte que l'on ne juge plus seulement le corps de l'autre à travers la force où l'esthétique qu'il renvoie mais en reconnaissant, ou non, un travail minimum de l'individu sur son alter-ego : cet Autre fait-il un bon Pygmalion ? Ou de façon plus populaire : « prend-il *soin* de lui ? », « elle s'est *faite* belle ! », « Il s'est arrangé ! ». Je suis pour les autres ce que je fais de mon corps.

¹Georges Vigarello, 2006, *S'entraîner*, « II Loisirs, sports, volonté - 3. Le corps du « dedans » », in Jean-Jacques Courtine (dir.), 2006, *op.cit.*, p.186

²Carole Boucher, 2017, *Mon corps me parle. J'apprends à le comprendre*, Québec, Atma, 114 p.

³Laurence Arpi, 2016, *Mon corps a des choses à me dire*, Paris, Eyrolles, 200 p.

⁴Isabelle Filliozat, 2001, *Que se passe-t-il en moi ? Mieux vivre ses émotions au quotidien*, Paris, JC Lattès, 308 p.

⁵Ruediger Dahlke, 2015, *Peace food. Dis-moi ce que tu manges, je te dirai qui tu es...*, Testez éditions, 252 p.

⁶Georges Vigarello, *S'entraîner...*, *op.cit.*, « III. Entre tonus et corps intime - 4. La croyance au corps « profond » », p.200

⁷*Ibid*, p, 202

2.1.3 *Narcisses*

Jean-Jacques Rousseau illustre déjà au 18^{ème} ce qui deviendrait la pathologie¹ de notre époque contemporaine :

« Valère – Que j'éprouve de bizarrerie dans mes sentiments ! [...] Quel caprice ! Quelle folie ! Mais quoi ! La folie et les caprices ne sont-ils pas le relief d'un homme aimable ? (Regardant le portrait) Que de grâces ! ... Quels traits !² [...] Amoureux de soi-même ! Est-ce un crime de sentir un peu ce qu'on vaut ?³ ».

Un tel « procès de personnalisation »⁴ implique une désaffection incontestable de l'individu de l'espace public. « Le règne de l'épanouissement de l'Ego pur »⁵ implique le désengagement des pratiques et mobilisations de masse au profit d'une « économie de l'entretien et de l'épanouissement corporels »⁶.

Mais la souveraineté de soi sur soi par le corps n'évite pas les logiques sociales de normalisation. Nous obéissons justement à des règles communes sans quoi nous ne pourrions faire société. Ainsi des régimes très forts de vérité⁷ traversent la société. Nous étudierons aussi dans ce travail à quel point les régimes de vérités se trouvent bousculés au cours des mouvements de foule. Ce renversement accompagnera des propositions inédites et « contre-culturelles » du lien social.

Quand la musique entrera en jeu, nous allons en faire quelque chose de nécessairement physique, d'actif, un objet de connaissance puis de maîtrise de soi, comme le font aujourd'hui toutes les choses du corps. Voilà quel corps sera à l'étude dans ce travail. Si je compte étudier le corps pris dans la foule, il faut d'abord en passer par le moment de l'individu. Nous allons ainsi comprendre à la fois comment la musique séduit aujourd'hui les individus, mais aussi selon quelles mesures le besoin de se rassembler résulte d'une difficulté commune à supporter l'individualité.

¹Au sens négatif selon Gilles Lipovetsky, voir *L'ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, chap. « Narcisse ou la stratégie du vide ». Mais aussi au sens mélioratif des conditions d'existence. Le narcissisme compris comme individualisme peut aussi être l'avènement d'un humanisme. Voir par exemple François de Singly, *L'individualisme est un humanisme*.

²Jean-Jacques Rousseau, 1984 (1729), *Œuvres complètes II*, « Narcisse », p.1225, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p.999

³*Ibid.*, p.1003

⁴Concept traversant l'œuvre de Gilles Lipovetsky, 1983, *L'ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*

⁵*Ibid.*, « Narcisse ou la stratégie du vide », p.79

⁶Pascal Ory, *Le corps ordinaire...*, *op.cit.*, p.164

⁷« Chaque société a son régime de vérité, sa politique générale de la vérité : c'est-à-dire les types de discours qu'elle accueille et fait fonctionner comme vrais; les mécanismes et les instances qui permettent de distinguer les énoncés vrais ou faux, la manière dont on sanctionne les uns et les autres; les techniques et les procédures qui sont valorisées pour l'obtention de la vérité; le statut de ceux qui ont la charge de dire ce qui fonctionne comme vrai ». Michel Foucault, 2001 (1977), *Dits et Écrits II*, «Entretien avec Michel Foucault», Paris, Gallimard, « Quarto », p.158

2.2 La sensibilité musicale aujourd'hui : pour une hybridation du corps et de la chose musicale

C'est dans cette configuration postmoderne du rapport à la musique que les individus vont entreprendre les danses de foule à l'étude dans ce travail. Il se joue à la fois une sensibilité et une connaissance pointues du corps et le désir inhérent au projet de sculpture de soi, de contrôler le corps, de le modifier en repoussant ses limites. Nous avons vu à quel point la musique a pu provoquer des réactions charnelles chez l'individu à mesure que sa propension à *s'écouter* et à se connaître s'est accrue. Il est également apparu que la connaissance du corps aujourd'hui n'était rien sans la possibilité d'en faire quelque chose.

La musique aujourd'hui est partout. Aux domiciles, dans les lieux publics, dans la rue parfois, elle règle le quotidien même sans que nous nous en apercevions. Car la gestion de soi ou du social est reconnue possible par la musique et s'impose en véritable capital de la sculpture de soi.

2.2.1 La musique dans la poche, en tout temps et en tout lieu

Grâce aux moyens techniques de l'enregistrement de la musique, puis de son format CD en 1982 et aujourd'hui du format mp3, la musique s'emporte sur soi et s'écoute à tout moment, et en tout lieu. Elle double, pour celui qui l'a dans les oreilles, le paysage sonore réel d'un second décor auditif personnellement choisi, intimement gardé, « l'usage du walkman permet alors de se dérober au paysage sonore défini, organisé par un pouvoir souterrain, non repérable qui nous fait « marcher », mais autrement que dans la délectation. »¹. La musique devient un véritable « partenaire du milieu »², en source manipulable d'émotions en même temps que vision de l'espace qu'on traverse, elle est comme un dispositif de privatisation du monde, une expérience continue qui marque du sceau du plaisir individuel la confusion jouissive du privé avec le public. Elle incarne de fait « une relation très forte au plaisir individuel pris à tout moment, en tout lieu public ou privé. »³.

¹Anne-Marie Green, 2004, « Les usages sociaux du walkman dans le quotidien urbain. Ou le « temps musical » comme élément de transformation de l'espace social », in *Sociétés*, n°85, p.106

²*Ibid*, p.104

³*Ibid*, p.105

2.2.2 *L'interaction musicale, entre écologie et constructivisme*

Nous l'aurons compris, il y a bien une relation de type interactionniste entre l'individu et la musique, et nous exploiterons cette idée lorsque nous évoquerons le contrôle du corps par le choix des musiques. Mais nous pouvons dès lors nuancer le concept pour situer là encore les subtilités grandissantes de la relation sensible à la musique aujourd'hui. Raphaël Nowak met en avant deux fonctions inhérentes à la relation interactionniste : la fonction dite *constructiviste*, et la fonction *écologique*. La première reconnaît l'écoute musicale comme « assemblage de médiations tant environnementales que matérielles ou cognitives. »¹, la musique apparaît donc comme le *produit* de ces variables. Dès lors, si nous attendons d'elle qu'elle fasse naître en nous des émotions, nous nous mettons par-là corporellement (physiquement ou cognitivement) à sa disposition. L'expérience musicale est le fait d'un cheminement, d'une construction, « Les individus empruntent un chemin fait de médiations musicales auxquelles ils répondent en adoptant des postures corporelles particulières. »². La dimension *écologique* est quelque peu différente en cela que des invariants musicaux précèdent à l'expérience. Elle suggère « l'analyse des propriétés textuelles de la musique comme point de départ des interactions entre les individus et la musique »³. Il existe un environnement – ou si l'on veut, des caractéristiques sonores - qui précèdent à la rencontre avec une subjectivité : l'enjeu pour l'individu qui souhaite éprouver, ou réaliser une action par la musique, est d'*aller chercher* ou d'utiliser les caractéristiques invariables de la musique, dès lors expérimentées comme *affordances*. La musique vue sous cet angle rejoint davantage l'idée de *médiation* que celle du *produit*.

Nous ne chercherons pas à nous positionner d'un côté ou de l'autre mais nous considérerons, pour ce travail, que la relation à la musique est bien l'addition de ces deux phénomènes. Ce qui nous intéresse plutôt est de voir à quel point les recherches fusent aujourd'hui pour tenter de qualifier et d'expliquer cette relation qui s'affiche presque comme dialectique supportant l'individu dans le projet de soi.

2.2.3 *La musique de fond ou le théâtre du quotidien*

Les espaces publics jouent sur la relation sensible qui existe aujourd'hui entre le sujet et la

¹Raphaël Nowak, 2013, « Consommer la musique à l'ère du numérique : vers une analyse des environnements sonores », in *Volume !* [en ligne], n°10, p.4

²*Ibid*, p.4

³*Ibid*, p.3

musique pour en faire un atout commercial. Il y aurait pour certains chercheurs un lien « entre la capacité de la musique à contextualiser les articles et son rôle comme support des états et postures émotionnels »¹. Les comportements des consommateurs se trouveraient ainsi affectés en fonction des espaces sonores créés. De nombreuses variables sont à prendre en compte, et l'étude de Vincent Rouzé qui prend appui sur le discours des individus quant à la musique diffusée publiquement montre à quel point ceux-là sont capables de décortiquer l'expérience en fonction de l'architecture du lieu de diffusion, du style de musique et de la connaissance qu'en a l'auditeur, puis relativement à l'état d'esprit dans lequel se trouve l'individu et au contexte extérieur (affluence, déambulation aisée)². L'expérience musicale est complexe, multiple, individuelle. Il est autant de formes d'expériences que d'individus qui écoutent, et la variété des discours révèle la psychologisation profonde de l'expérience musicale aujourd'hui : ainsi la musique « ne dérange pas », elle « calme », « distrait » et est qualifiée de « musique douce », « non agressive », « qui accompagne » ». À l'inverse, lorsqu'elle est perçue négativement, elle devient « insupportable », « désagréable ».³ La musique « détend », « distrait », « énerve », « permet de s'évader », mais lorsqu'elle est jugée commerciale, elle ressemble à « de la soupe »⁴

La forte subjectivation de l'expérience musicale est ce sur quoi la musique de fond va jouer. Car dans le projet de soi-même, nous dit Tia DeNora, « La construction et le maintien d'une identité et d'une personnalité à soi constituent aujourd'hui un loisir reconnu [...] où une bonne partie du plaisir est procuré par le fait de jouer une vie imaginaire. »⁵. Ainsi « le succès des environnements de vente dépend de leur capacité à structurer et à renforcer la subjectivité de l'acheteur potentiel. »⁶. C'est-à-dire qu'il y a aussi une volonté chez les individus de dramatiser le quotidien à l'aide de l'écoute musicale, et un besoin de subjectiver coûte que coûte ce quotidien. La musique des lieux publics doit mettre les clients dans de bonnes dispositions d'achat et pour se faire, flatter leur subjectivité. Du côté des commerçants, le choix des musiques est, pour certains, une véritable ingénierie qui vise à cibler non seulement les goûts des publics auxquels on adresse la musique, mais aussi l'état d'esprit des individus selon les moments de la journée. On respecte un bas volume le matin puis le tempo s'accélère au fil de la journée⁷. Ou encore, on sollicite des rythmes rapides en cas d'affluence afin de provoquer chez les clients des gestes plus rapides ; à l'inverse, le tempo est réduit si l'activité est calme : la gestuelle s'en trouve alors ralentie.

¹Tia DeNora, 2001, « Quand la musique de fond entre en action », in *Terrain* [en ligne], n° 37, § 29

²Vincent Rouzé, 2001, « À l'écoute du quotidien. Le cas de la musique diffusée dans les lieux publics. », in *MEI* « *Médiation et information* », n° 17, p.129

³*Ibid.*, p.131

⁴*Ibid.*, p.131

⁵Tia DeNora, « Quand la musique de fond... », *op.cit.*, § 24

⁶*Ibid.*, § 25

⁷*Ibid.*, § 27

Nous voyons ici se profiler plusieurs idées : d'abord celle de la psychologisation du discours sur l'expérience musicale, l'idée ensuite de la reconnaissance par la société – notamment celle de consommation – de l'influence de la musique sur les pratiques sociales, et enfin, l'idée que les individus aiment à scénariser ou dramatiser l'expérience quotidienne par le biais de l'écoute musicale : cela s'insère nécessairement dans le projet de sculpture de soi et d'individuation.

2.2.4 La musique forte ou le déclin de la sensibilité ?

Les musiques contemporaines qui donnent l'envie à la foule de s'agiter, nous le verrons, sont des musiques fortement amplifiées et poussant jusqu'à la saturation les instruments. Si nous soutiendrons tout au long de ce travail l'augmentation et l'affinement de la sensibilité des individus - qui laissent la musique s'intégrer dans les moindres gestes du corps ou diriger les émotions souhaitées par avance - il n'est pas inutile de questionner le contraire : et si la musique forte s'adressait à des individus que la musique acoustique et intimiste ne satisfaisait plus ? En 1935, Paul Valéry faisait le bilan de la décadence de nos sociétés à travers l'épuisement de la sensibilité de ses individus, soit « cette faculté qui est fondamentale et qu'on oppose à tort à l'intelligence »¹. Les signes de cet épuisement sont les logiques de l'*hyper*², ce qui dans l'étude de Valéry est lié au besoin de toujours plus de vitesse, de sons, bruits ou musiques fortes.

« L'oreille exige toutes les puissances de l'orchestre, tolère les dissonances les plus féroces, s'accoutume au tonnerre des camions, aux sifflements, aux grincements, aux ronflements des machines, et parfois les veut retrouver dans la musique des concerts. »³.

Et cela tiendrait, selon Valéry, de l'amoindrissement de la sensibilité que l'on impose des expériences sensorielles toujours plus rudes au corps. Mais si l'électrification et l'amplification de la musique entraînent parfois le constat d'un abrutissement lors de l'expérience musicale, de pertes des nuances rythmiques ou mélodiques, cela témoigne peut-être aussi d'un désir de faire masse en préférant des structures plus simples et entêtantes de la musique. Demander à la musique de nous faire éprouver toujours plus s'accompagne, nous le verrons, du besoin de se rassembler. Ainsi nous opposerons à Valéry l'idée que « la frénésie du « toujours plus » n'enterre pas les logiques qualitatives du « mieux » et du sentiment, elle leur donne, au contraire, une plus grande surface sociale, une nouvelle légitimité

¹Paul Valéry, 2016 (1935), *Le bilan de l'intelligence*, Paris, Allia, p.25

²Voir Gilles Lipovetsky, 2004, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset et Fasquelle / « L'escalade paroxystique du « toujours plus » s'est immiscée dans toutes les sphères de l'ensemble collectif », p.76

³Paul Valéry, *Le bilan de l'intelligence*, op.cit., p.27

de masse ». ¹

Nous nous apprêtons à étudier le moment de la foule et à y déceler une sensibilité musicale qui lui sera propre. Nous considérons ainsi sérieusement la thèse de Paul Yonnet selon qui « la massification est le chemin de la démocratie. Elle est l'œuvre des individus ». ²

2.3 Le choix des émotions : la musique et le corps sur commande

Afin de comprendre la relation de plus en plus étroite entre la musique et la sculpture de soi, je propose d'étudier ici la façon dont les individus font le choix de leurs musiques en fonction des émotions qu'ils souhaitent éprouver ou des performances qu'ils cherchent à réaliser.

2.3.1 La musique et le soldat

Les musiques militaires ont été les premières à opérer une discipline aussi explicite sur le corps. Leur portée disciplinaire s'est élargie et précisée au fil des siècles, à mesure que le corps se psychologisait. Michel Foucault a réalisé la généalogie des techniques disciplinaires à travers, entre autres, l'exemple des soldats. Ainsi, la cadence du tambour ordonne au 16^{ème} siècle une seule sorte de pas. Au milieu du 18^{ème}, les soldats réalisent quatre sortes de pas : « un nouveau faisceau de contraintes a été mis en jeu, un autre degré de précision dans la décomposition des gestes et des mouvements » ³. Ce n'est pas tant la relation de pouvoir qui nous intéresse ici que la relation pensée entre sollicitations rythmiques et découpages des gestes. Et comment l'on a prêté au corps, au fil du temps, le pouvoir de multiplier ses gestes au son d'un tambour. La disposition du soldat à se servir de la musique n'est pas toujours un moment de discipline et d'apprentissage. Les troupes se mettent d'elles-mêmes à entonner les chants militaires lors des marches d'expéditions pour soutenir leurs pas sur de longues distances. Cette image des soldats chantant avec le ton et la cadence qui s'imposent pour renforcer le moral des troupes est au cœur de la démonstration de ce premier chapitre.

Le *Manuel général de musique militaire* montre bien la double agentivité de la musique : à la fois l'élan qu'elle porte à l'esprit et la discipline qu'elle propose au corps. « La musique n'a cependant

¹Gilles Lipovetsky, *Les temps hypermodernes, op.cit.*, p.119

² Paul Yonnet, 1986, « Jeux, modes et masses » in *Réseaux*, vol.4, n°19, p.60

³Michel Foucault, 1975, *Surveiller et punir*. Naissance de la prison, « Les corps dociles », Paris, Gallimard, p.178

pas pour unique objet d'enflammer le combattant et de l'aider à vaincre : dans la manœuvre, c'est elle qui règle le pas et détermine les évolutions ; dans la marche, c'est elle qui soutient le soldat, qui soulage ses labeurs, qui le repose de ses fatigues ; loin du champ de bataille, c'est encore elle qui vient charmer ses loisirs et lui faire oublier la monotonie attachée à l'existence de garnison. »¹. Cette faculté qu'a la musique à agir « aussi bien sur le physique que sur le moral de l'homme »², est justement ce qui lui confère un « bien grand pouvoir »³, soit à la fois une sorte de soulagement apporté au corps, et l'idée donnée à ce corps de s'animer : « Mon « fait » est que cette musique, dès qu'elle agit sur moi, rend ma respiration plus difficile : bientôt mon *pied* se fâche et s'insurge contre elle – il lui faut de la mesure, de la danse, de la marche cadencée, il attend avant tout de la musique des ravissements dans l'*agréable* allure de la marche, du saut et de la danse. »⁴

La relation de pouvoir entre la musique et le corps n'est pas à proprement parler une relation pour l'auteur qui assure que même « les plus insensibles »⁵ ne peuvent se défendre contre les ébranlements communiqués aux organes par le rythme. Je soutiendrais que même les plus insensibles ne sont pas moins sensibles qu'un corps peut l'être au 19ème siècle et que tout pouvoir est relation. La connaissance du corps à cette époque, nous l'avons vu, est déjà très élaborée, et la faculté à le ressentir, tout à fait développée et nuancée. Néanmoins nous rejoignons tout à fait le constat de l'auteur quant à l'importance du rythme plus qu'aux sons dans la musique ; il est indéniable que « sans le secours du son musical, de la phrase proprement dite, le rythme suffit pour ébranler les masses et les mettre en mouvement. »⁶

2.3.2 *La musique chez soi ou les manipulations de l'intime*

Nous voilà aujourd'hui tous devenus des petits soldats, capables de mettre la musique au service des élans émotionnels du moment ou des dispositions requises du corps.

La thèse de Tia Denora à propos de la musique comme « ingrédient actif » nous intéresse ici en tant qu'elle refuse à la musique son pouvoir d'action, comme pouvoir substantiel, autant que sa

¹Georges Kastner, 1848, *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises*, « Livre premier. Esquisse d'une histoire de la musique militaire », Paris, Firmin Didot, p.2

²*Ibid.*, p.2

³Le pouvoir n'est-il pas chose relationnelle plutôt que substantielle ? De sorte que reconnaître à la musique un pouvoir sur nous revient alors à nous laisser prendre par elle ? Il faut bien que le corps soit prêt à la laisser l'atteindre. Et c'est ce que le début de ce travail a cherché à montrer. Nous montrerons également que les variations musicales, tels que le volume ou le rythme, impliquent des conduites différentes.

⁴Friedrich Nietzsche, 1982 (1882), *Le Gai savoir*, *op.cit.*, p.275

⁵Georges Kastner, *Manuel général...*, *op.cit.*, p.2

⁶*Ibid.*, p.2

passivité totale. Il n'existerait réellement qu'une « Interaction homme-musique »¹.

DeNora a réalisé de nombreux entretiens auprès de femmes américaines et britanniques et a montré que « toutes avaient parfaitement conscience de la manière dont il leur fallait mobiliser la musique pour parvenir à certains états, pour les renforcer ou les modifier. »². Nous voyons bien là que la sensibilité à la musique juxtée à celle de son corps permet à l'individu de régler ses émotions via le choix de la musique. Voici l'individu dont le capital corporel fait de lui « l'agent esthétique »³ enclin à recevoir l'action efficace de la musique. C'est ainsi que nous nous adonnons aujourd'hui à des formes précises et savantes de « commandement intime »⁴. « Les femmes décrivaient la manière dont elles utilisaient la musique, dans leur vie quotidienne comme dans des circonstances exceptionnelles, pour réguler leurs humeurs et leurs niveaux d'énergie, augmenter ou entretenir certains états affectifs ainsi que leur énergie corporelle (comme la relaxation ou l'excitation) ou encore pour diminuer ou modifier des états émotionnels indésirables (stress, fatigue). »⁵ Nous notons bien ici comment la relation à la musique est un rapport de connaissance à son environnement comme à son propre corps. Il se crée et s'explicité un véritable triptyque entre les trois et le tout constitue un dispositif pour le *travail émotionnel*⁶.

Plus encore, la musique est utilisée, par les femmes interrogées par DeNora, comme « un outil pour créer, renforcer, soutenir et modifier des états subjectifs, cognitifs et corporels ainsi que leur image d'elles-mêmes »⁷. La musique est une réelle « technologie de soi », pour reprendre les mots de DeNora, à présent indissociable du projet de sculpture de soi et de reconnaissance de soi dans l'espace social. Elle est une véritable ressource de l'individu pour qui il est aussi important d'agir intimement sur ses émotions que d'afficher la possibilité de le faire. « Exposer les efforts faits pour expérimenter de nouveaux goûts et styles de vie prend une place croissante dans la vie quotidienne des sociétés industrielles avancées, comme prend aussi de l'importance la conscience et la connaissance des émotions. »⁸. Nous retrouvons bien là le triomphe de l'individu hypermoderne, soit « la certitude de commander à l'ensemble du corps en contrôlant l'ensemble des sensations, la certitude d'obtenir une extrême maîtrise en explorant une inépuisable sensibilité. »⁹.

¹Tia DeNora, « Quand la musique de fond... », *op.cit.*, § 2

² *Ibid.*, § 5

³*Ibid.*, § 3

⁴Georges Vigarello, 2014, *Le sentiment de soi*, p.238

⁵Tia DeNora, « Quand la musique de fond... », *op.cit.*, § 6

⁶Arlie Russell Hochschild, 1983. *The Managed Heart*

⁷Tia DeNora « Quand la musique de fond... », *op.cit.*, § 5

⁸ David Hesmondhalgh, 2007, « Musique, émotion et individualisation », in *Réseaux*, n° 141-142, p. 217

⁹Georges Vigarello, *S'entraîner*, *op.cit.*, p.200

2.3.3 Hybridation musicale et dépassement de soi

L'efficacité de la musique sur les performances physiques est donc fortement reconnue. Utilisée lors de séances d'entraînement sportif, elle est connue pour constituer une véritable source de motivation : « Dans les cours d'aérobic, la musique est employée comme un dispositif évident de régulation des états émotifs et de structuration des corps-sujets. »¹. Et nous retrouvons ici le double effet provoqué chez les individus par la musique, et que Kastner mettait en avant dans son *Manuel général de musique militaire* :

« En premier lieu, elle permet certains types de mouvements à travers des structures musicales qui dessinent la gestuelle et l'intègrent dans des structures plus larges [...]. En second lieu, la musique peut également générer des émotions et des scénarii associés à certaines formes corporelles – sentimentalité, amour, colère, fureur, cynisme, etc. »².

Ainsi, donner au mouvement une chorégraphie revient systématiquement à y associer des formes de sentiments et de subjectivité. La chorégraphie est aussi toujours chorégraphie intérieure du sujet. Nous pouvons aujourd'hui produire de l'émotion sur demande et accéder à des formes physiques de dépassement de soi plus aisément : la musique vitamine l'émotion autant qu'elle « prothèse »³ le corps et l'entraîne vers des sollicitations gestuelles et motrices qui ne seraient pas les mêmes sans elle.

Une étude a été réalisée par un étudiant en cardiologie⁴ auprès d'une centaine de patients et au cours des tests d'efforts. Le médecin a choisi de diffuser une liste de musiques⁵ au cours de certains tests d'efforts. Sans grande surprise, les patients ayant fourni le plus d'efforts et ayant été les plus endurants, se sont trouvés être ceux qui bénéficiaient de la musique.

En ce sens, la musique s'accorderait tout à fait avec l'idée de ce que David Le Breton nomme la *médicalisation de l'humeur quotidienne*. En médicament inoffensif, l'écoute ingénieuse de la musique procure les sensations souhaitées au moment souhaité et ceux, sans l'ombre d'un effort. Elle est un geste qui s'apparente aux « instruments de gestion de soi »⁶ et cela suppose « la confiance en

¹Tia Denora, « Quand la musique de fond... », *op.cit.*, § 10

²*Ibid.*, § 17

³*Ibid.*, § 21

⁴David Fouassier, 2017, *Musique et électrocardiogramme d'effort : pédalons ! La musique durant l'électrocardiogramme d'effort améliore l'atteinte du seuil nécessaire à la validité du test*, mémoire de DES en cardiologie, sous la direction du Dr Adrien Pasteur-Rousseau, Paris, Faculté de Médecine Pierre et Marie Curie.

⁵La musique était la même pour chaque patient et relevait du choix personnel du médecin. L'expérience mériterait d'être poursuivie et répétée en prenant en compte les préférences musicales de chaque patient. Peut-être que là encore les résultats de performances varieraient.

⁶David Le Breton, *L'adieu au corps*, *op.cit.*, p.59

une volonté personnelle toute-puissante apte à diriger les conduites et l'humeur »¹.

On comprend l'importance d'une telle affection dans la réalisation du *je* souverain à l'œuvre dans l'auto-réalisation de soi. Et l'on gardera à l'esprit l'image du corps adolescent, et même adulte, tenant lecteur mp3 ou smartphone à la main et duquel part le cordon des écouteurs bien enfoncés là-haut dans les oreilles, pour se figurer l'importance du rapport à la musique dans l'accomplissement autonome et la représentation sensible – au sens émotionnel - de soi. Enfin, nous avons le sentiment qu'il n'est plus aujourd'hui de réelle frontière entre l'identité corporelle, émotionnelle d'un individu et ce qui dépend de la stimulation musicale si bien ancrée dans le quotidien, « entre ce qui relève de soi dans un comportement et ce qui incombe à une technique extérieure »², entre les écouteurs et les oreilles, entre la musique et le sujet, relation à présent calquée sur la dialectique du corps, et du sujet.

3 Le besoin de se rassembler, vers la musique des foules.

Nous venons d'étudier la relation du sujet à la musique comme quelque chose de résolument intime et à la rescousse d'un projet individuel de sculpture parfois narcissique de soi.

Afin d'introduire le moment de la foule, je propose de nous concentrer à présent sur ce qui donne aux individus le besoin ou l'envie de partager ce qui est devenu leur identité musicale, soit ce qui, dans la condition de l'individu postmoderne, invite personnellement à fuir ou à mettre de côté ce rôle à jouer.

De fait, pourquoi se rassemble-t-on, en tant qu'individus autonomes, autour de la musique ? Nous allons cibler là ce qui, dans les constructions identitaires de l'individu, implique le besoin de s'associer. Car il ne faut pas penser que l'envie de danser est proprement ce qui rassemble ; Norbert Elias nous prévient sur ce point : « les individus ne sont pas liés à la société uniquement par le besoin du plaisir et de la danse. Ils sont liés à la société par les dispositions les plus élémentaires de leur nature »³. L'idée de cette fin de premier chapitre et donc de cerner ce qui, dans l'expérience du concert de musique, viendra répondre à des demandes profondes des individus : soient la tentation de faire

¹ *Ibid*, p.59

² *Ibid*, p.59

³ Norbert Elias, 1991, *La société des individus*, Paris, Fayart, p.56

masse pour pallier la fatigue de la responsabilité individuelle, une profonde reconfiguration des modalités de l'intime, et l'envie renaissante du toucher.

3.1 La tentation de la communauté

« *Plus on veut vivre libre et intensément, plus s'accroissent les expressions de la peine à vivre* »¹

3.1.1 La difficulté d'être soi

La condition d'individu nécessite bien des sacrifices. La liberté du choix entraîne la responsabilisation des destins individuels, la liberté donnée à l'expression du corps fait de la santé une affaire intime si bien que la maladie devient ma faute, la possibilité de tisser des liens ici et maintenant et en grand nombre ne garantit plus en retour le substrat de la confiance, de la longévité, de l'amitié ou de l'amour, devenus un luxe. La société, comme l'amour, devient *liquide*² et l'incapacité à assumer le statut d'individu et les injonctions qui bornent leurs aspirations entraînent certains à fuir, en vain, cette condition. Ils se heurtent alors à l'impossibilité de renouer avec des formes communautaires du lien social : dépression. Cet individu devenu « individu par défaut » pour reprendre les mots de Robert Castel a plié sous ce qu'Ehrenberg dénonce comme étant le mal de la modernité : *La fatigue d'être soi*.

3.1.2 L'obligation d'être soi

La liberté de l'autonomie est aussi devenue *l'impératif* d'être libre et d'être soi. En effet, si les individus peuvent aujourd'hui jouir d'une souveraineté sur soi sans précédent, « ils peuvent bien plus librement décider de leur sort. Mais aussi doivent-ils décider de leur sort. Non seulement ils peuvent devenir plus autonomes, mais ils le doivent. A cet égard, ils n'ont pas le choix »³. La liberté individuelle de pensée et d'action dont nous profitons ne va pas sans devoir à l'endroit de soi-même et ainsi, la remontée perpétuelle de la culpabilité en cas d'échec ou de non-action. *L'être soi* est tout

¹Gilles Lipovetsky, *Les temps hypermodernes*, *op.cit.*, p.122

²Relatif aux travaux de Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity* (2000), *Liquid Love* (2003), et *Liquid Life* (2005)

³Norbert Elias, *La société des individus*, *op.cit.*, p.169

un travail – nous l'avons vu d'un certain côté à travers le projet du corps -, et parfois une punition, un fardeau :

« Cette augmentation de la responsabilité nous rend, dans son mouvement même, plus vulnérables, car elle suppose d'accroître la capacité de chacun à agir à partir de son autorité privée et de son jugement personnel sans lesquels on bascule dans l'impuissance et la souffrance psychique »¹.

3.1.3 *L'envie de s'associer au cœur de « l'individu relationnel »*

Il règne au cœur de cet individu atomisé et autonome ce que De Singly nomme les bricolages identitaires². Une telle malléabilité et fluctuation des motivations identitaires des individus questionne nécessairement la possibilité pour ses comparses de faire lien. Car c'est un fait, les liens interindividuels certes deviennent plus faibles et labiles mais ils se multiplient et se libèrent³ ! « Le fait que les individus contemporains soient " individualisés " ne signifie pas qu'ils aiment être seuls [...]. Il veut dire que ces individus apprécient d'avoir plusieurs appartenances pour ne pas être liés par un lien unique. »⁴. Dans la société du loisir comme dans celle du travail, à l'instar de rassemblements qui se voudraient communautaires, on assiste parallèlement à un désir immense d'associativité : les formes de vivre ensemble s'actualisent horizontalement sous un contrat nouveau et égalitaire. L'association n'est pas une résultante de la fuite de l'individu, elle est plutôt un compromis pour l'individu dont les identités sont plurielles : l'association propose de rassembler dans la différence, d'unifier des membres dont on respecte l'identité distincte. L'individu est prêt à donner de sa personne au profit d'un groupe plus large, mais il doit y gagner quelque chose et pouvoir préserver la souveraineté de son « je » coûte que coûte. Enfin, tout se passe comme s'il y avait aujourd'hui chez chaque individu une propension à s'associer, en tant que l'Autre serait déjà présent à lui. Il y aurait dans l'individu une nouvelle « densité sociale »⁵, soit un « rapport d'association au sein de l'individu »⁶ lui-même.

¹Alain Ehrenberg, *L'individu incertain*, Paris, Calmann-Lévy, p.23

²François de Singly, 2007 (2005), *L'individualisme est un humanisme*, éditions de l'aube, p.77

³« Vivre des relations sincères, intenses ou authentiques [...] implique que celles-ci soient « libres », ce qui signifie qu'elles ne peuvent en elles-mêmes rien garantir de durable quant à la relation puisque pouvant être remises en cause « librement ». » - Sébastien Schehr, 2002, « vers un nouvel individualisme juvénile ? L'individualisation réflexive et l'expérience juvénile », in *Agora débats/jeunesse*, n°27.

⁴François de Singly, 2010 (2003), *Les uns avec les autres. Quand l'individualisme crée du lien*, Paris, Arthème Fayard, p.21

⁵Roger Sue, 2016, *La Contresociété*, « le Je dans l'association », Paris, Les liens qui libèrent, p.27-28

⁶*Ibid*, p.27

3.2 Musiques du corps et contre-culture

Considérons à présent les musiques électroniques à travers leur propension à s'adresser au corps, mais aussi à réunir les individus et proposer ainsi une évolution intéressante de la dialectique de l'individu et du collectif.

Le pogo, comme les autres danses de foule, est apparu rappelons-le, à la toute fin des années 70. Il est inévitable, dans ce contexte, de situer ce qu'ont été formellement les musiques issues de la contre-culture ainsi que le projet de modernité qu'elles ont su célébrer et faire progresser. Il faut comprendre que les éléments qui stimulent l'apparition des danses à l'étude ne sont pas facilement identifiables et ne sont pas non plus inhérents à un style de musique en particulier. En effet, vous pouvez aussi bien assister à des pogos lors d'un concert de rock, de punk, de hip-hop, ou même de techno... L'essentiel, nous l'aurons compris, est que la musique soit forte, rythmée frénétiquement et de façon très marquée. Ces musiques-là sont permises par des manipulations techniques du son, soit par son amplification, sa distorsion ou sa saturation. Ce projet-là fait justement partie de ce que la contre-culture exploite au nom d'une modernisation et d'une originalité de l'expérience musicale en même temps que de l'expression de soi.

De la contre-culture à la vie contre-culturelle

Si l'on attribue d'abord le concept de « contre-culture » à celui de révolte par la génération du baby-boom en contexte d'après-guerre et à l'idéal d'une vie communautaire dont Woodstock dessine grossièrement les paysages, il faudra nécessairement élargir et ré-actualiser l'idée de la vie *contre culturelle* à celle de la « passion pour le dépolitique »¹, à la tentation de révolte des individus contre « l'autorité, la loi et l'ordre, certes, mais aussi la convention et la routine, les vies prévéçues qui leur sont proposées. »². On comprend bien que vivre *contre* les institutions s'insère directement dans le « procès de modernité »³ mis en marche depuis l'après-guerre et en mutation depuis lors. Dans un essai récemment titré *La Contresociété*⁴, Roger Sue développe les stratégies sociales telles les formes associatives du lien social qui se répandent largement aujourd'hui et qui pourtant s'instituent en deçà

¹ Paul Yonnet, 1986, « Jeux, modes et masses » in *Réseaux*, vol.4, n°19, p.57

² Claude Chastagner, 2011, « Le bruit et la fureur », *De la culture rock*, Paris, Puf, « Perspectives critiques », p 93

³ Paul Yonnet, « Jeux, modes et masses », *op.cit.*, p.58

⁴ Roger Sue, 2016, *La Contresociété*, Paris, Les Liens qui libèrent.

des réseaux institutionnels officiels et verticaux, soient ceux de l'État. Il y a un réel désir de refaire société de façon purement volontaire, libre et selon des intérêts miniaturisés. Le concert de musique, lorsqu'il entraîne les corps vers un remodelage de la foule habituelle est une façon à part entière de vivre *contre, en deçà* ou *au-delà* des modalités normées d'interaction et de prises de contact avec autrui. La musique est, en cette occasion, proposition d' « une stratégie sociale spontanée »¹.

3.2.1 La musique continue le procès d'individualisation sans compromettre l'ambition de la communauté

« La révolte des jeunes acteurs de la contre-culture n'a pas pour seul objet la modernisation ; elle cherche aussi à concrétiser certaines promesses de la modernité elle-même, telles que le progrès social et l'épanouissement personnel. La contre-culture n'est pas uniquement constituée de mouvements de résistance : elle cherche aussi à faire l'expérience du renouveau, du développement, et à éprouver les possibilités ouvertes. »².

À la volonté progressive de faciliter l'épanouissement personnel, s'ajoute l'ambition, par la musique, de parvenir à un équilibre possible de l'éternelle dialectique de l'individu et du collectif. « L'une des ambitions de cette contre-culture est de dépasser l'opposition entre individualisme et collectivisme à travers la formation d'une communauté d'individus créatifs qui s'encouragent mutuellement à développer leur originalité. »³

Ainsi, les premières mutations musicales qui prennent source dans les années 60 reposent sur cette double ambition : l'exploration du moi et l'établissement d'une communauté qui s'exprime. Le corps quant à lui, nous le comprendrons, s'impose petit à petit au cœur de l'expérience musicale, non plus cette fois vis-à-vis de l'émotion, mais de l'expression de soi.

Voyons à présent comment l'ambition d'individualiser la relation à la musique en la modernisant sur le fond comme sur la forme implique progressivement et depuis les années 60 la mise en jeu du corps.

¹ *Ibid*, p.56

² Ryan Moore, 2012, « « Break on Through » : Contre-culture, musique et modernité dans les années 1960 », in *Volume !*, n°9, p.39.

³ *Ibid*, p.42

3.2.2 *L'évolution des styles et l'émergence du corps insoumis*

Free jazz et revival folk, prémices au projet de soi

Au début des années 60, le *free jazz* répond au jazz par un bousculement de ses structures traditionnelles, marqué par des sonorités jugées plus bruyantes, un rythme frénétique, et une technique de jeu plus simpliste. Il s'affirme ainsi tout au long de la décennie une forte « valorisation de la liberté individuelle »¹, en accord avec la modernité et la liberté de jeu de chaque musicien, dès lors pensée pour permettre un « nouveau mode de participation aux autres musiciens. »². Dans un même temps, la musique folk qui promouvait un certain esthétisme de la réalité sociale se voit menacée par l'émergence du *revival folk* alors que les artistes « envisagent la quête de l'authenticité comme un processus plutôt que comme la recherche d'une essence »³. Ce dérivé du folk vient répondre au projet essentiel de la modernité : le projet de soi.

Du rock introspectif à l'acid rock, esprit libre dans un corps libre

La musique de Bob Dylan incarne un folk qui petit à petit s'étend au *rock*, selon la même ambition que le revival folk. Il travaille des musiques aux paroles introspectives de sorte que le rock est utilisé « comme un moyen d'expérimentation et de connaissance de soi, faisant de la musique un outil intellectuel, émotionnel et physique au service du changement social. »⁴. Les mouvements folk-rock de la subculture hippie vont donner lieu aux premiers mouvements de violence et de contestation au nom de revendications communautaires communes. Vers la fin des années 60, les mouvements rock représentent l'apogée de la contre-culture en même temps que sa désillusion. La musique rock est un mode d'expression de soi qui convoque évolutions technologiques de diffusion de la musique et liberté des esprits et des corps, souvent motivée par la prise de substances psychoactives, notamment dans le cas du rock psychédélique ou de l'acid rock. Ainsi « Le rock et le LSD s'allient pour exprimer la quête moderne d'états de conscience plus élevés et d'une vie communautaire enrichissante. »⁵. Est arrivé un moment d'expérimentation musicale où l'expression de soi ne peut plus se défaire de l'expérimentation corporelle et, dans certains cas extrêmes, de l'expérience de sa

¹ *Ibid*, p.38

² *Ibid*, p.38

³ *Ibid*, p.35

⁴ *Ibid*, p.36

⁵ *Ibid*, p.41

déviance.

Le Funk et la sueur

Le Funk naît entre la fin des années 60 et le début des années 70. Étymologiquement, il désigne la sueur, la puanteur, soit la référence à l'excitation collective de la foule. C'est une musique où tout est permis pour les instruments tant que la ligne rythmique est maintenue ; le tout est que même dans leur fusion, chacun puisse toujours se prétendre « *guest star* »¹ en imposant son solo. Le funk ne lésine pas sur les longues boucles instrumentales, y compris sur de courtes mesures. Le rythme est effréné, entêtant, et la structure couplet-refrain importe peu comparée au *groove* produit par les répétitions incessantes propices à l'effervescence des foules.

Le Punk et le corps ritualisant

Le punk naît au milieu des années 70 et propose une version plus rapide, désordonnée et dévergondée du rock. « Le punk proposera un individualisme forcené, le refus de toutes les contraintes de groupe et la transgression des tabous. »². Les paroles sans retenues envoient valser les conventions politiques, religieuses ou sexuelles pour prôner une liberté sans limites de la jeunesse qui les écoute. De façon générale, la musique punk se définit par « l'utilisation systématique des notes sales et des sons saturés, les cris, l'usage immodéré des excitants de tout ordre, mais aussi, des *pratiques de masque* elles-mêmes. »³. Le masque c'est le corps punk. Voilà, en marche vers les années 80, la réalisation d'une parfaite synthèse entre une musique individualiste et contestataire, et un corps qui affiche sur lui le refus de sa nature comme le désir d'en triturer la matière. « Par les vêtements, le maquillage, les coupes de cheveux, ces jeunes adoptent une manière stylisée de dire « allez-vous faire foutre », sans qu'ils n'aient besoin d'ouvrir la bouche. »⁴.

De la musique électronique à la techno : les musiques de l'insupportable

¹Olivier Cathus, 1998, *L'âme sueur*, Paris, Desclée de Brouwer, p.192

²Paul Yonnet, 1983, « Rock, pop, punk », in *Le Débat [en ligne]*, n°25, p.14

³*Ibid*, p.16

⁴Philippe Liotard, 2016, « Le corps punk, de la transgression à l'innovation (1976-2016) », in *Volume !*, n°13 « La scène punk en France », p.127

immobilité

La musique techno se répand largement dans les années 90. Mais la musique électronique marquait déjà les années 70. On se souvient par exemple de la musique synthpop des Kraftwerk, issue du mouvement krautrock de la fin des années 60. Le synthé est à l'honneur et prépondérant, posé sur des bandes rythmiques électroniques, accompagné de collages sonores en tout genre et de voix bien souvent vocodées. Sur scène, les quatre membres de Kraftwerk installent une ambiance stérile et science-fictionnelle. Les corps sont debout, droits et quasiment immobiles derrière ordinateurs, cartes son et synthés. L'attitude corporelle est robotisée comme la musique, elle s'inscrit dans une satire du monde urbain et de la violence faite au corps à travers le développement industriel et des substances néfastes pour la santé¹. Mais si le corps joue à disparaître, la musique électronique plus que jamais l'implique dans son message : que faire du corps à l'heure où la musique se déploie sous les pouces, où les boucles sonores parfois s'enchaînent automatiquement ?

La musique électronique ou techno marque en effet une rupture très nette avec les précédents modes de production musicale puisqu'elle propose de se passer des instruments de musique tels qu'on les pense jusqu'alors. « On est à la limite de ce qu'on a classiquement appelé « musique » »². En effet, la musique est générée plutôt que jouée, car conçue uniquement à partir de machines électroniques. « Les musiciens techno ont construit une nouvelle forme de musique à partir d'échantillons sonores (*samples*), de son électronique, de boîte à rythmes, le tout mixé sur ordinateur. »³. La Techno s'inspire de tous les genres musicaux à sa portée et mixe à volonté les échantillons qu'elle génère.

Dès lors que la musique se fait sous les pouces, il faut que ça bouge...ailleurs ! Alors que les Kraftwerk jouaient sur ce que la musique électronique fait faire au corps comme économie de mouvement et d'expression, des artistes plus contemporains mettent en scène ce que la musique sous les pouces appelle comme liberté de mouvement par ailleurs. Larry Gus est un artiste grec qui compose des musiques électroniques ; c'est en short et basket qu'il monte sur la scène, jamais son corps n'arrête de chercher la danse, ou le saut, le pas de course induit par les boucles rythmiques. Larry Gus fabrique les sons, lance les boucles et profite de cette autonomie de la musique pour s'éloigner des appareils : c'est l'occasion d'un footing dans la foule, d'un cri de transe, de montées-descentes, la musique électronique laisse autonome le corps qui peut la faire tourner tout en étant ailleurs, en se concentrant sur lui d'abord, elle est la mise en abîme et l'acmé du message sous-terrain de toute une révolution musicale lancée par la contre-culture : et si le jeu, c'était le corps ?

¹Voir le clip « Radioactivity », de l'album *Radio-activity* (1975)

²Rachid Rahaoui, 2005, « La Techno, entre contestation et normalisation. », in *Volume !*, n°4 « Musiques actuelles : un « pas de côté » », p.91

³ *Ibid*, p.91

Du rythme avant toute chose

Toutes ces musiques ont en commun d'être rythmiquement très marquées, rapides et souvent rythmiquement répétitives. En fait, la clef de l'excitation serait plus précisément « l'accelerando crescendo de la musique et la répétition incessante du même thème »¹, mais cela ne se passe jamais, dans le cas des concerts, sans marquage rythmique incessant. Le rythme a tout à voir avec la question du collectif, puisque nous sommes toujours en rythme *avec* quelqu'un... ou quelque chose. Il est vrai que trouver le rythme peut aussi consister en l'imitation des mouvements naturels, de sorte que l'on pourrait chercher à comprendre « la pulsation organique, le cycle des marées et des planètes, celui des saisons »². Le rythme que l'homme s'applique à saisir ou à reproduire artificiellement a quelque chose d'une saisie sociale du réel, d'une domestication non seulement de la nature extérieure à lui mais dans un même temps de celle qui dompte habituellement le corps depuis l'intérieur.

Il y a peut-être une vraie jouissance à suivre un élan qui part immédiatement des pieds, et non du cerveau, pour se sentir aussi bien *coller* à son corps que capable d'exercer sur lui une maîtrise en proposant une accélération ou au contraire une temporisation de son activité. Le rythme semble proposer au corps une direction qu'il ne s'attendait pas à prendre mais qui lui semble pourtant par la suite naturelle et évidente. Nous verrons sur ce point comment la danse lors des concerts est l'occasion d'un entraînement pour le corps et du dépassement de soi. À cet égard, il faut comprendre que le rythme est autant l'occasion, lors du concert, d'une révolution physique individuelle que l'occasion d'une intégration sociale³, le rythme étant une instance régulatrice puissante des mouvements de foule.

3.2.3 *La musique rock ou la « machine » à faire danser*

Comme je l'ai dit précédemment, les danses effervescentes ne se bornent pas au rock. Toutefois l'étude de la musique rock peut nous aider à comprendre l'attrait actuel des individus pour toutes les musiques qui entraînent un déchaînement des masses par le corps. Ainsi le rock, au même titre je le crois que les courants hip-hop, funk, punk, ou techno, « exprime son refus du conformisme par la pure énergie qu'il dégage. [...] Ceux qui s'agitent, dans leur chambre comme sur scène, ne sont pas d'accord avec le monde tel qu'on leur propose, tel qu'on leur demande de le vivre, et c'est dans

¹Jean-Marie Seca, 1988, *Vocations Rock. L'état acide et l'esprit des minorités rock*, Paris, Méridiens-Klincksieck, p.75

² Oliver Cathus, *L'âme sueur*, *op.cit.*, p.17

³ *Ibid*, p.22

l'énergie désordonnée et le bruit du rock qu'ils reportent leur impatience et leur insatisfaction. »¹. Il y a par essence dans ces musiques modernes, énergiques et bruyantes, une provocation faite directement au corps qui culturellement doit se contenir, ce corps auquel l'individu cherche à revenir pour se connaître, soit l'authenticité de l'être dont nous parlions précédemment, celle avec laquelle il faut renouer parfois avec violence. « Le rock est subversif par la place qu'il octroie à l'inarticulé, à l'informulé, au son brut et au corps indocile, à tout ce que les formes culturelles dominantes rejettent au nom de la culture. »².

Les musiques susceptibles de faire naître les pogos sont toutes des musiques du corps. « Faciles à mémoriser, elles se sont avérées, autant que les slogans textuels, de redoutables machines à unifier les foules, à les émouvoir, à les exciter, à les faire bouger. »³. Ainsi présentées par Chastagner, elles apparaissent comme de véritables dispositifs pour l'émulation et l'expression du corps. Le dispositif fonctionne tant grâce à l'esthétisme certain de la révolte et de l'expression de soi (paroles, look des musiciens, sonorités répétitives) que grâce aux innovations technologiques nées de la modernité (amplification, sample, distorsion...) qui provoquent naturellement des sensations inhabituelles chez le public : « Le corps vibre et les concerts deviennent de véritables performances sensorielles »⁴. Il n'est pas rare en effet de rapporter chez soi des acouphènes au lendemain d'un concert, le seuil de notre tolérance aux décibels étant toujours largement franchi. Il arrive nécessairement que la cage thoracique donne l'impression de se soulever de l'intérieur au rythme des batteries, ou que les basses fassent trembler le sol et les pieds avant de remonter aux oreilles. La musique ébranle le corps avant même de se faire entendre, elle impose ses lois physiques aux auditeurs de sorte que plus jamais elle ne s'écoute sans d'abord prendre le corps. Toujours la musique est agie alors que nous l'agissons, cette fois le processus s'exprime on ne peut plus explicitement dans l'expérience du concert.

Nous notons bien là comment la musique a d'abord été au début des années 60 le lieu d'un idéal communautaire et de l'expression de soi, puis comment le corps petit à petit s'est fait objet d'inspiration et d'expérience parfois violente de ses pratiques. Enfin, voilà qu'aujourd'hui, la musique, comme l'environnement de diffusion, se préoccupe d'abord de ce que le corps va pouvoir ressentir : le corps devient l'acteur attendu des manifestations musicales.

L'étude des mouvements contre-culturels a montré que le besoin de renouer avec des formes communautaires du vivre ensemble était inhérent, et bien loin de s'y opposer, au projet de soi. Nous avons compris que le moment du concert allait constituer un véritable dispositif du lien social, en tant

¹ Claude Chastagner, *De la culture rock, op.cit.*, « Le bruit et la fureur », p.84

² *Ibid*, p.83-84

³ *Ibid*, p.85

⁴ Bertrand Ricard, 2000, *Rites, code et culture rock. Un art de vivre communautaire*, Paris, L'Harmattan, p.72

qu'il va réunir et massifier des individus très distincts, mais aussi en tant qu'il aidera le corps à parvenir à l'effervescence.

3.3 L'intimité dehors ou la confusion du social

Les modalités de l'intime sont en pleine mutation depuis les années 80, notamment depuis l'adoption généralisée d'internet et des réseaux sociaux. Elles sont, selon moi, un des facteurs de la modernité qui peut expliquer les motivations individuelles du rassemblement et des pratiques de masse, soit la nécessité du rassemblement. Il y a chez chacun d'entre nous une certaine confusion entre ce qui est le privé et le public, l'intime et l'Autre, de sorte que les places sociales ne sont plus clairement définies.

3.3.1 « *L'empathie relationnelle* » et la peau

L' extimité

Le concept d'extimité s'illustre par le triangle Lacanien de l'estime de soi. L'extimité est cette part d'intimité dévoilée et permettant de fixer en retour l'identité de l'individu. C'est ainsi la reconnaissance par l'autre d'une originalité du soi et « le processus par lequel des fragments du soi intime sont proposés au regard d'autrui afin d'être validés. »¹. Ainsi le soi souverain ne peut se passer de l'approbation d'autrui. Il existe aujourd'hui un règne, pour ne pas dire une tyrannie² de l'intimité, qui rend nécessaire une visibilité certaine des émotions et du corps de l'individu. Il en ressort de fait une extimité du corps notamment visible à travers la précision croissante des discours sur le corps lui-même. La multiplication et l'occupation des espaces internet dédiés aux problèmes intimes des individus révèlent à quel point tout de soi peut être dit et interrogent dès lors la fin possible de l'intime, ou l'effacement de ses frontières. L'anonymat du net extimise les discours autant que la multitude de la masse, nous le verrons, motive la liberté des corps.

L'empathie relationnelle

Trois moments de l'empathie constituent l'empathie relationnelle. L'individu renonce d'abord

¹Serge Tisseron, 2011, « Intimité et extimité », in *Communications*, n° 88, « Cultures du numérique », p.84

²Richard Sennett, 1979, *Les tyrannies de l'intimité*, Paris, Seuil

au désir d'emprise sur l'autre, *je* n'est pas tout puissant. Ensuite il doit être capable, et nous avons montré combien notre siècle rendait la chose possible et nécessaire, de « reconnaître à l'autre la possibilité d'éprouver ce que je ressens exactement de la même manière que je le fais pour lui. »¹ - cela relève de l'empathie kinesthésique – Enfin, nous reconnaissons à l'autre la possibilité de m'informer sur qui je suis à travers son discours : cette reconnaissance du pouvoir d'autrui de nous connaître et de nous faire connaître est proprement ce qui fonde le caractère d'extimité.

Nous voyons bien là comment s'agencent à la fois communication des émotions individuelles et échange de savoirs entre individus autour des identités profondes de chacun, tant que l'extimité « consiste à rendre visible une partie de soi à condition que l'autre rende visible une partie de lui. »².

Le dévoilement de soi par la peau

Ce qui nous intéresse particulièrement ici est la façon dont le corps lui-même se fait échangeur de savoirs entre individus. Si « l'intériorité du sujet est un effort constant d'extériorité »³, alors seul ce que je rends visible de mon corps informe autrui de qui je suis. Et puisque rendre visible à l'autre quelque chose qu'il ne peut pas voir nécessite l'extériorisation de l'information, alors les individus désireux de se faire connaître affichent sur le corps des modifications bien visibles : dès lors tout est question de peau. Ainsi la *peau* compte plus que tout le reste et devient l'instance informatrice la plus riche du sujet. C'est bien elle, soit le dehors du corps qui traduit le mieux la personnalité, tout comme le fait d'imager un blog avec quelques clichés de soi-même ou de discourir sur ses états émotionnels. Il faut montrer, voir et se faire voir, plutôt que de sentir et faire sentir comme le propose l'empathie kinesthésique.

Toutefois, ce régime de vérité que constitue l'esthétisation du corps et sa visibilité va se trouver totalement renversé par la foule du concert de musique, qui rétablira les modalités du *faire connaissance* du seul côté de l'interne et de la chair. La musique elle-même informe déjà plus loin que le font les marqueurs esthétiques du corps. Nous verrons en ce sens qu'elle révèle aux protagonistes tout ce que la chair peut dire de soi et de l'autre. La notion d'extimité se trouvera être à la fois l'une des conditions de la manifestation de danses de foules et le lieu de profondes transformations du rapport de connaissance à l'autre et à son corps.

¹Serge Tisseron, « Intimité et extimité », *op.cit.*, p.89

²*Ibid*, p.90

³David Le Breton, *L'adieu au corps*, *op.cit.*, p.25

3.3.2 *Le Narcissisme collectif ou la sociabilité élective*

Le procès de personnalisation plus tôt évoqué implique aussi un procès de psychologisation du social. Le narcissisme ne met pas à mal les logiques de connexions sociales : il les spécialise, les choisit, et les entretient selon ce qui le sert directement. « L'ultime figure de l'individualisme ne réside pas dans une indépendance souveraine a-sociale mais dans les branchements et connexions sur des collectifs aux intérêts miniaturisés, hyperspécialisés »¹. Le narcissisme résulte et accompagne le désengagement des individus depuis les racines institutionnelles strictes (schémas familiaux, amoureux, politiques) et le renoncement à la structuration du lien social par des métaphysiques diverses (religion)² pour se concentrer sur « le désir de se retrouver entre soi, avec des êtres partageant les mêmes préoccupations immédiates et circonscrites. »³. Le narcissisme collectif a ainsi tout d'une *logique élective* des réseaux relationnels. Il implique d'abord une connaissance de soi et de ses propres intérêts et la reconnaissance chez les autres de ce qui peut me ressembler et m'apporter quelque chose. « On se rassemble parce qu'on est semblables »⁴. Aussi, il n'est pas de prétention à se hisser plus haut que les autres, mais un désir d'éroder les distances sociales pour créer un espace communicationnel agréable tout en prouvant sa singularité et sa labilité personnelle. Encore là « tout doit être dit à la première personne : il faut s'impliquer soi-même, révéler ses propres motivations, livrer en toute occasion sa personnalité et ses émotions, exprimer son sentiment intime, faute de quoi on sombre dans le vice impardonnable de froideur et d'anonymat. »⁵. Désireux de s'associer selon sa volonté, Narcisse n'est plus non plus capable de souscrire aux mobilisations de masse : il y fait même obstacle⁶. Alors quelle sera la nature de la foule à l'heure où les propositions communautaires ne restent qu'à l'état de projet ?

3.3.3 *Le choc des intimités ou la confusion des places*

Renoncer à des moments d'anonymat, de civilité ou de distance sociale en imposant les intimités revient à se désengager du jeu de rôles qui protège l'espace social en même temps que la vie privée. « En assaillant l'autre sous le poids des confidences personnelles, on ne respecte plus la

¹Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide...*, *op.cit.*, p, 21

²Marcel Gauchet définit la « sortie des religions » non pas comme « sortie de la croyance religieuse, mais sortie d'un monde où la religion est structurante, où elle commande la forme politique des sociétés et où elle définit l'économie du lien social. ». 1998, *La religion dans la démocratie*, Paris, Gallimard, « Folio essais », p.13

³Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide...*, *op.cit.*, p.21

⁴ *Ibid*, p.21

⁵ *Ibid*, p.92

⁶ *Ibid*, p.82

distance nécessaire au respect de la vie privée des autres. »¹. L'individu désireux de confessions intimes éprouve en retour la tâche ingrate de rétablir sur la scène sociale la place anonyme et correctement distancée de l'Autre. Les barrières de la sociabilité sont chancelantes et propices aux climats fratricides², si bien que l'Autre finit par prendre la place de l'indifférenciation et de la désubstantialisation³. Ce « brouillage »⁴ entre l'espace public et l'espace privé, qui résulte d'une gestion narcissique et délibérée de l'intimité, met ainsi en branle l'espace symbolique de l'Autre et par là même, sa place à soi.

Il n'y a plus à proprement parler de juste distance possible entre les individus. L'Autre est à la fois partenaire psychologique et concurrent narcissique pour qui je ne suis qu'un support à l'expression et la révélation authentique de soi. Nous nous retrouvons comme étonnement semblables au sein d'une société volontairement atomisée. Les confusions identitaires engendrées par le procès de personnalisation (Lipovetsky, 1983) vont bien au-delà du mélange des intimités. En effet :

« Les sociétés occidentales contemporaines sont travaillées par des processus de confusion des genres, de perte des repères et d'abolition des normes qui doivent paradoxalement permettre une reconnaissance des individualités et des singularités »⁵.

L'activité de recherche de la juste distance me paraît être inhérente aux danses spectatrices dans la mesure, nous le verrons, où la masse du concert de musique peut s'analyser comme un véritable dispositif de différenciation. La danse du pogo quant à elle proposera il me semble, de remettre, dans tous les sens du terme, chacun à sa place.

Voyons pour le moment comment les modalités du *toucher* se heurtent, elles aussi, comme l'intime, à deux considérations possibles de l'Autre : le voleur d'intimité ou le lieu du soin et du jeu.

3.4 La reviviscence du toucher

3.4.1 La société du « sans contact »

« Il n'est rien que l'homme redoute davantage que le contact de l'inconnu. [...] Partout l'homme esquivé le contact insolite. [...] Cette aversion de tout contact ne nous quitte pas même

¹ *Ibid*, p.92-93

² *Ibid*, p.92

³ *Ibid*, p.100

⁴ Alain Ehrenberg, *L'individu incertain*, *op.cit.*, p.91 – L'auteur écrit de ce « brouillage », qu' « il a favorisé l'émergence de la subjectivité comme question collective ».

⁵ Claude Chastagner, *De la culture rock*, *op. cit.*, « L'indifférence », p 204

quand nous nous mêlons aux gens. C'est cette phobie qui nous dicte notre manière d'évoluer dans la rue, parmi les passants, dans les restaurants, les trains et les autobus. Même là où nous nous tenons près des autres et pouvons les considérer, les jauger avec précision, nous évitons leur contact autant que faire se peut. »¹

La machinisation des services et l'évitement du toucher

Dans un souci de gestion de circulation des flux en zones urbaines mais aussi de confort du client, des pans de l'architecture s'automatisent et de nombreux services se robotisent de sorte qu'en plus d'une économie de la dépense physique², l'évitement du toucher apparaît possible.

Je pense d'abord à l'invention puis à la diffusion du *paiement sans contact* qui, en deçà du gain de temps permis lors du passage en caisse, évite au client de relever sur les touches du lecteur de carte les microbes des clients précédant. La mise en place du rendu automatique de monnaie dans les boulangeries épargne l'effleurement de la main du vendeur ou de la vendeuse au profit d'un calcul toujours juste de la monnaie. Les portes qui s'ouvrent et se ferment automatiquement avant et après notre passage m'empêchent de récolter les microbes sur les poignées ou même la convenance de tenir la porte à celui ou celle d'après. Un exemple plus frappant encore de l'évitement du toucher est celui de la médecine sans contact. Il y a d'abord la mise en place de numéros spéciaux à contacter en cas d'urgence et qui délivrent à distance conseils et préventions, et puis le phénomène de l'assistance médicale. Le concept est le suivant : les chargé.e.s d'assistance réceptionnent par emails comptes-rendus médicaux, photos ou ordonnances et les transmettent aux médecins du plateau. À la seule vue des documents, les médecins donnent aux chargé.e.s la permission de faire fonctionner la prestation d'assistance selon les précautions médicales requises. En cas d'hospitalisation, les infirmière.e.s du plateau font ce qu'on appelle un bilan d'autonomie, par téléphone, auprès des bénéficiaires ; à ce moment-là, les malades doivent faire l'auto-évaluation de leurs douleurs ou des améliorations remarquées, de leurs sensations, leurs éventuelles angoisses. Le discours fait preuve autant que les documents médicaux. Les dossiers de chaque bénéficiaire comportent des comptes-rendus précis et parfois littéraires de leur évolution pathologique : tout aura été fait à distance. La connaissance du corps peut se passer ici de sa rencontre sensorielle.

¹Elias Canetti, 1960, *Masse et puissance*, « La phobie du contact et son renversement », Gallimard, Paris, « Bibliothèque des sciences humaines », p.11.

²David Le Breton, *L'adieu au corps*, *op.cit.*, p.15 : à ce sujet, « D'innombrables prothèses techniques visent à réduire encore l'usage d'un corps transformé en vestige : escalators, trottoirs roulants, etc (où l'usager s'arrête presque toujours et se laisse passivement porter, quitte à multiplier ensuite les parcours santé ou les heures de remise en forme). Le corps est une charge d'autant plus pénible à assumer que s'atrophient ses usages. ».

La peur de la contamination

La hantise de la contamination est bien présente dans nos sociétés¹. À l'ère des injonctions hygiénistes du *prendre soin de soi*, la culpabilisation faite à soi-même devient inévitable dès la survenue du moindre virus. Non avons montré à quel point les rencontres inter-individuelles étaient électives, si bien que subir l'odeur, le regard, ou l'effleurement d'un Autre que nous n'avons pas choisi peut s'accueillir comme une véritable agression symbolique. « Le toucher, et particulièrement le toucher de l'autre, comme sens du proche, de l'intimité, partage le même destin que l'odeur en devenant un signe pénible de promiscuité s'il n'est pas choisi de manière réciproque par les individus en présence. »²

Car cette contamination redoutée n'est pas seulement physique. Aux vues de la relation entre le sujet et son corps, toucher au corps c'est toujours toucher à l'intime. Ainsi les contacts physiques lorsqu'ils proviennent d'ailleurs que les proches (famille, amante.e.s, ami.e.s) « induisent le malaise et le sentiment d'une violation de l'intimité »³ car « " agresser ", c'est d'abord " s'avancer vers " »⁴. Par ailleurs, l'extimisation de soi rend difficile le maintien des rôles sociaux dans l'espace public et pourtant, plus que jamais les individus surveillent et tiennent à leur espace et « attitude de réserve »⁵ : je suis à tout le monde mais je dois aussi me débrouiller sans personne.

3.4.2 La volonté de toucher

« Les sociétés ne sont jamais ce qu'elles paraissent être ou ce qu'elles prétendent être, elles s'expriment à deux niveaux, au moins ; l'un, superficiel, présente les structures « officielles », l'autre, profond, ouvre l'accès aux rapports réels fondamentaux et aux pratiques révélatrices de la dynamique du système social. »⁶

¹David Le Breton, 2011 (1990), *Anthropologie du corps et modernité*, « Une esthésie de la vie quotidienne », Paris, Puf, p.178

²David Le Breton, 2006, *La saveur du monde. Une anthropologie des sens*, « 5. Le toucher de l'autre », Paris, Métailié, p.227

³*Ibid*, p. 227

⁴Elias Canetti, *Masse et puissance*, *op.cit.*, p.11

⁵Georges Simmel, 2007, *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, Paris, L'Herne, « Carnets », p.22

⁶Georges Balandier, 1981, *Sens et puissance*, Paris, Puf, p.7

Le toucher et le soin

Si, à un premier niveau de la société, les individus ont besoin de connaître la distance sociale pour se sentir autonomes, on observe parallèlement une sollicitation toute particulière des techniques charnelles du soin. L'intérêt croissant pour les médecines alternatives telles que l'acupuncture, la manupuncture, la sophrologie, le massage ou la danse-thérapie, pour n'en citer qu'une poignée, témoigne autant d'une méfiance envers la médecine chimique qu'une croyance en les bienfaits du soin à usage externe. « Le toucher est devenu un mode de subjectivation face aux techniques d'objectivations vécues comme déshumanisantes »¹. Il y a bien là la recherche d'une authenticité ou d'une subjectivation de la relation soignés-soignants à travers l'expérience tactile. Nous avons vu que l'herméneutique de soi était résolument affaire de corps, elle devient par moments, affaire de corps à corps. « Le toucher peut faire croire [...] qu'un archi-soi préexiste, un soi archaïque qui résiderait dans la chair et qu'il suffirait de retrouver pour mieux être »²

Toucher pour toucher ou la déchristianisation de la chair

Les danses de foules que nous allons étudier sont avant tout des danses de contact. Le jeu, c'est peut-être le contact. Mais que fête-t-on au juste ? À croire que la célébration musicale devient célébration du corps à corps. Car, en effet, « il peut y avoir une communication qui n'ait pour seul objectif que de " toucher " l'autre, d'être, simplement, en contact, participer ensemble à une forme de grégarité »³. Les modalités du toucher révèlent à l'évidence des mutations plus profondes du rapport au corps.

Je pense notamment à sa déchristianisation, soit à toutes les manipulations qui rendirent possible la découverte intérieure et anatomique du corps, qui permirent la médicalisation du quotidien et l'empêchement de la vie pré-natale au profit de destins hédonistes et de vies plus décentes, qui ôtèrent l'idée de la souffrance et de son acceptation à celle du salut. Aussi, à mesure que « nous avons franchi une frontière supplémentaire dans notre exil de l'au-delà »⁴, et que « l'humanité n'est [devenue] décidément *que* son œuvre à elle-même, œuvre précaire, à la signification indéfiniment révisable »⁵, le corps lui, s'est incarné pour de bon, est devenu projet de chair à sculpter, à décider, à nominaliser.

¹ Bernard Andrieu, 2007, « Prendre le soin de toucher », in *Éthique et santé*, vol.4, n° 4, p.181

² *Ibid*, p.180

³ Michel Maffesoli, 1993, *La contemplation du monde. Figures du style communautaire*, Paris, Biblio Essais, p. 42

⁴ Marcel Gauchet, *La religion dans la démocratie*, Paris, Gallimard, « Folio essais », p.35

⁵ *Ibid*, p.29

Une chair à parer, à nourrir, à muscler, à faire danser.

La tradition pensait le corps comme production transcendante de la volonté de Dieu. Ayons à l'esprit La création d'Adam¹ (Annexe 1), fresque de la Renaissance et mettant en scène le face à face de Dieu avec l'Homme auquel il s'apprête à donner la vie. Adam est déjà tout en corps, mais il lui manque une énergie de vie, peut-être une âme. Ce face à face, nous le connaissons, c'est avant tout deux index qui se tendent et qui se cherchent. Le contact, nous l'imaginons, ne durera que le temps d'un éclair : et la vie prend. Le toucher divin n'est-il pas celui qui prend fin avec la vie ? Si bien que je touche pour vivre, et non l'inverse. Puisqu'il faut en effet en passer par la chair pour donner la vie, le contact apparaît sacré et tient de l'exception, pire : de la nécessité.

« Au corps glorieux chrétien, décharné, j'oppose le *corps nominaliste* athée et incarné [...] qui récuse l'immatérialité comme généalogie, et revendique au contraire l'atome, la particule, la molécule comme horizons indépassables. »². Notre corps dansant dans la foule s'apprête à mettre en scène un mode de contact pas très divin. Non plus par le bout du doigt mais par tout le corps, non plus sur le mode de la nécessité mais du plaisir, non pas comme instant d'exception mais comme un jeu sans cesse à recommencer.

3.5 Conclusion

3.6 Souci du corps et expérience musicale à l'ère postmoderne

Ce premier chapitre dédié à l'expérience musicale, d'abord à travers son évolution historique puis au cœur de notre époque contemporaine a soulevé plusieurs points essentiels. La richesse de l'expérience musicale est bien corrélée à la capacité de psychologiser le corps et d'en faire le noyau le plus fort de l'identité et ce, au service d'un procès de personnalisation qui n'a fait que grandir au fil des derniers siècles.

Ainsi la musique se retrouve à hauteur de projet du corps lorsqu'elle est mise, par exemple, au service d'une auto-discipline qui porte au dépassement de soi, ou lorsqu'elle s'immisce dans les espaces publics et commerciaux du quotidien. Sa propension à diriger les aptitudes physiques est non

¹ Michel-Ange, 1513, *La Création d'Adam*, Chapelle Sixtine

² Michel Onfray, 2003, *Féeries anatomiques. Généalogie du corps faustien*, Paris, Grasset, p.234

seulement reconnue mais aussi largement instituée.

Afin d'introduire l'expérience du concert, il a fallu montrer en dernière partie de ce chapitre ce qui, chez les individus provoquait, malgré le désir d'autonomie et de différenciation, l'envie du vivre ensemble, voir le retour à des formes de vie communautaire. De façon très insidieuse au quotidien, les modalités de l'intime et du toucher dans nos sociétés révèlent, d'une part, une confusion grandissante les espaces publics et des espaces privés à mesure que les individus se racontent aux autres ou s'effraient de leur contact, et d'autre part, le besoin certain de l'extimité, comme celui du toucher dans les pratiques de soin et bientôt, celles plus ludiques du concert. L'étude des mouvements musicaux depuis le temps de la contre-culture a non seulement démontré l'ambition de réunir, autour de la musique, des individus membres d'une communauté, mais elle a aussi mis en avant l'émergence du projet du corps tel que nous le décrivions précédemment à travers les choix textuelles et techniques des compositions musicales. Ainsi, à l'heure où le Punk voit le jour en Grande-Bretagne, derrière une guitare qui sature et des rythmes endiablés, Sid Vicious hurle à la foule : « Bodies, I'm not an animal » et refuse aux corps jusqu'à leurs inclinations naturelles, il n'est plus question d'accuser un mauvais coup du corps ou du sort s'il est possible d'en limiter les souffrances et les caprices contingents. Toutes ces considérations sont proprement en lien avec l'avènement de la condition postmoderne de l'existence.

Ce que l'étude de la contre-culture nous a permis de comprendre, c'est avant tout la nécessité, pour des individus qui s'émancipent en corps et en pensées, d'évoluer dans un monde où le collectif ne se substitue pas à l'individu, et réciproquement. La dialectique du collectif et de l'individu se travaille et cherche son équilibre à travers les rassemblements musicaux et les anime du même coup. De ce fait, le concert de musique pourrait bien être opérateur du lien social en tant qu'il rassemble les subjectivités par l'amusement ou l'affrontement et leur propose la foule.

La suite de ce mémoire propose de nous focaliser avant tout sur les phénomènes plus anthropologiques de la foule et de la masse. Ainsi à travers l'exemple du concert de musique, nous chercherons à répondre à la seconde partie de notre problématique : « Dans quelle mesure le corps de la fête sculpté par les effervescences musicales est-il à l'origine d'une métamorphose ontologique des foules ? »

II

La foule en désordre :

Recommencer le corps

Introduction

Nous quittons maintenant l'espace et le temps du quotidien pour étudier le moment de la danse. La suite et fin de ce travail laissera de côté l'étude de la relation individuelle à la musique pour cibler la question plus anthropologique de la reformulation du corps et du corps social au moment de la foule et de la masse. La musique et le dispositif du concert seront autant d'outils nécessaires pour penser en fond la question du *faire société* confrontée à la modalité relationnelle du *corps à corps*.

Pour l'heure, ce deuxième chapitre (« La foule en désordre : recommencer le corps ») propose une étude chronologique de la mise en danse des spectateurs. Aussi nous analyserons, dans un premier temps, la montée en effervescence des corps et la mise en place, dans l'espace et dans la recherche de déséquilibre, des danses à l'étude. Nous considérerons ensuite le moment du désordre et du corps à corps comme la mise en jeu d'un corps *élémentaire* et force de propositions contre-culturelles et à portée égalitaire. Dans un troisième temps, nous soutiendrons qu'il opère chez l'individu des mutations physiques mais aussi identitaires telles que l'entraînement physique comme acquisition d'un capital culturel, le renforcement des frontières de l'intime et enfin le corps élémentaire comme corps intégrant une nouvelle relation à la nature. L'écologie corporelle est-elle la marque d'une nouvelle ontologie des individus postmodernes ?

1 La montée de l'effervescence ou la préparation à la danse

1.1 Quand la magie du concert opère, que les corps se libèrent

Sans la musique, il est évident qu'aucune danse n'apparaît dans les concerts. Nous avons aussi montré que tous les styles de musique ne permettaient pas d'atteindre un niveau d'excitation suffisant pour qu'adviennent de nouvelles configurations des foules. Par ailleurs, partant du constat que nous ne voyons jamais les corps s'adonner au pogo ou autres danses spectatrices dès le début d'un concert, il faut s'interroger sur les changements progressifs inhérents à la musique, à l'espace de la salle de concert ou à l'espace de réserve dans la foule, qui sont autant d'ingrédients nécessaires au transport de la foule.

Si l'on observe la constitution des pogos en situation de concert, nous remarquons que le corps se relâche par paliers. Nous reviendrons en détail sur ceux-ci et nous montrerons que le moment des danses à l'étude est toujours, sans exception, le moment d'une acmé. Ce moment d'apogée de la foule, nous le nommerons *effervescence*.

Nous serions, en effet, entrés vers les années 80 dans la période de ce que Jean-Maire Seca nomme « l'état acide »¹. Cela représente « l'expérience de la reconnaissance sociale d'une minorité anomique »². Ce qui nous intéresse ici, c'est une des conséquences de cet état particulier de la communication sociale, soit l'« expérience moderne de l'effervescence sociale ou de la transe, c'est-à-dire la socialisation d'une sensation [...] qui ne prend sens qu'en devenant publique. »³. Comme nous le disions en introduction de ce travail, il s'est passé quelque chose autour des années 80 pour que les corps deviennent capables ou puissent manifester le désir d'une telle effervescence.

1.1.1 Les ingrédients magiques de l'effervescence

L'effervescence porte deux acceptions : Le « bouillonnement d'un liquide produit par un dégagement de bulles gazeuses, lorsqu'on y introduit des substances effervescentes » et « l'agitation, émotion vive mais passagère. »⁴. L'agitation que suscite le pogo est bien passagère, elle ne dure que

¹Jean-Marie Seca, *Vocations rock...*, *op.cit.*, p.15

² *Ibid*, « De l'état acide », p.53 (Italiques de l'auteur).

³ *Ibid*, p.53

⁴Alain Rey (dir.), 2005, *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Le Robert, p.340

« Dérivé de l'adjectif latin *effervescens*, participe présent de *effervescere* « bouillonner », de *fervere* « bouillir » »

quelques minutes, voire quelques secondes, il s'agit d'un état éphémère au sein duquel l'énergie déployée ne saurait s'accentuer encore. Le bouillonnement qui se produit, au sens physique du terme – et nous ferons aussi l'analogie dans ce sens – implique que des composés entrent en réaction : quels sont alors les ingrédients nécessaires à la montée puis l'exécution de l'effervescence des corps ?

« Le concert fait intervenir plusieurs questions et notions : la question de l'ambiance, la notion de foule, l'idée de la fusion du public, le charisme de l'artiste, le registre des émotions, l'idée de frontière, la réciprocité artiste/public et la question du sacré. Toutes ces notions mises ensemble aboutissent à l'idée d'effervescence. »¹.

Pour Chastagner, ce sont seulement « ces quelques notes qui donnent aux corps, ceux de la foule comme ceux des artistes, l'impulsion nécessaire aux mouvements spontanés, désordonnés, improvisés [...] »². Je soutiendrai que l'effervescence provient de tout cela à la fois, mais que l'on peut toutefois identifier des variables très précises : les plus contingentes étant celles de la musique et de l'état d'esprit de chaque individu au moment du concert. Outre ces deux facteurs, on peut nettement cerner ce qui, dans le dispositif d'une salle de concert permet et implique l'ébullition des foules. Il est possible également de lister les caractéristiques inhérentes à la foule ou à la *masse* spectatrice et qui, là encore, rendront possible l'effervescence.

Le dispositif de la salle de concert

Outre la variable musicale, tout élément qui influe sur les dispositions physiques des individus spectateurs a son rôle à jouer dans la montée en effervescence de la foule. La salle de concert, par exemple, comme toute architecture, qu'elle soit dédiée à des usages publics ou privés, implique des postures corporelles et mentales propres à elle. Elle agit en véritable dispositif³ pour le corps et en ce sens, a nécessairement son rôle à jouer dans la production, ou non, des effervescences.

Conçue dans un souci d'isolation sonore, la salle de concert marque une césure architecturale très nette avec l'extérieur. On comprend ainsi que la césure sera l'occasion pour les spectateurs de s'installer dans un univers non routinier autant de temps que va durer le concert. L'espace-temps est ainsi délimité et plonge les spectateurs dans une zone close, dépaysante et temporaire : la fin du

¹ Laure Ferrand, 2009, « Comprendre les effervescences musicales. L'exemple des concerts de rock », *Sociétés*, (n° 104), p.29

² Claude Chastagner, *De la culture rock*, *op.cit.*, p.85

³ Le dispositif dont nous parlons ici est celui dont parle Giorgio Agamben, soit « tout ce qui a, d'une manière ou une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants », in Giorgio Agamben, 2006, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Rivages poche, « Petite bibliothèque », p.31

concert marquera de fait le moment d'évacuation du lieu. Dans le cas des concerts en plein air, l'isolation du lieu est avant tout géographique. Il s'instaure alors de nombreux rituels pour les festivaliers autour des arrivées sur le lieu : le jeu commence ici, bien en amont des concerts. Il faut d'abord rejoindre, en navettes ou à pied, l'espace dédié à la manifestation pour ensuite « prendre sa place » avant les autres.

L'intérieur du lieu est tourné vers la scène. Les plus grandes salles sont équipées de gradins pour permettre aux spectateurs de se tenir assis. Ce travail s'intéresse uniquement à l'espace situé directement en contrebas de la scène et qu'on appelle la *fosse*. Ici tout le monde se tient debout et de façon frontale par rapport à la scène. La scène elle-même, la barrière ou quelques agents de sécurité délimitent la progression frontale de la foule. Les côtés sont délimités par les murs ou les gradins ; quant à l'arrière, il est toujours clos et souvent guetté par des employés de la sécurité. La fosse est cernée. En cas de grande affluence ou densité de la foule, ce n'est pas un lieu dans lequel on va et vient : une fois la place prise, on évite d'en partir, chacun s'y installe pour un plus ou moins long moment et le corps sait qu'il s'apprête à supporter la station debout et l'éventuelle envie de restauration. La fosse est un lieu où il fait rapidement chaud tant la promiscuité est forte et l'agitation, voire l'adrénaline, propice à la transpiration. La fosse¹ s'apprête à bouillonner, et elle le sait. Être *dans* la fosse c'est être, certes, plus près de la scène, mais surtout *parmi* les autres. La fosse est le lieu et l'occasion spécifiques de la masse fermée².

Les salles de concert sont équipées de toute la technologie qui rend possible l'amplification de la musique. Nous avons vu à travers le projet des musiques contemporaines l'importance de leur qualité électronique : il s'agit non seulement de se faire entendre par le plus grand nombre, mais aussi de s'adresser avant tout au corps pour solliciter une impulsion libératrice des auditeurs, une impulsion qui se veut spontanée puisqu'elle provoque, comme nous l'avons montré, les organes autant que les émotions.

En intérieur, les salles de concerts sont équipées de projecteurs qui fourniront des jeux de lumières corrélés aux intentions rythmiques des musiciens. Les provocations de lumière sont autant d'outils susceptibles d'exciter les foules en complétant l'expérience musicale par un spectacle non plus seulement auditif et sensible (vibrations) mais aussi visuel : les musiciens sont comme sublimés, soulignés dans leurs intentions, nous apparaissant ou se cachant de notre vue tels des prestidigitateurs. La foule elle-même est sublimée, l'imaginaire prévaut. La dramatisation du moment, qu'il soit sur scène ou en fosse, est un aspect essentiel du déchaînement des foules.

¹ La fosse désigne autant l'espace que la population qui s'y trouve

² L'effectif de la foule ne pourra dépasser l'espace prévu pour elle. Les murs, tout comme le nombre fixe d'entrées à vendre veillent à limiter l'accroissement de la masse.

Dès l'entrée dans la salle, la musique est là. Le fait est qu'il est difficile de parler avec d'autres tant l'ambiance sonore est déjà forte. Il faut en effet comprendre qu'on n'est pas principalement là pour parler. Boire, déjà plus, faire la fête, nous y voilà. Mais le fait de ne pas pouvoir parler ou de ne pas se faire entendre par quelque inconnu quand on échange à l'oreille du voisin revêt une fonction des plus essentielles au regard de la montée en effervescence des foules.

La foule au stade de l'infans

La masse spectatrice est une masse silencieuse, ou du moins, sans la parole. Dès l'entrée dans la salle, la musique d'ambiance est forte et donne le ton des décibels en approche. Sans la parole par la suite réduite à néant par la musique, une *réciprocité* parfaite entre les individus peut s'établir, car tout le monde alors peut être n'importe qui ; et sous la même musique, dans la masse, « une tête est une tête, un bras est un bras. »¹. Il existe toujours une grande part d'imaginaire dans la façon de considérer autrui. Le silence laisse ainsi place à toutes sortes de projections grâce auxquelles tout le monde peut devenir ou ne pas devenir quelqu'un pour moi². Et puisque « nous voulons vivre dans l'idée des autres d'une vie imaginaire »³, autrement dit, puisque nous aimons à penser qu'autrui puisse nous connaître seulement à travers ce que nous laissons paraître de ce que nous sommes, la masse silencieuse est l'occasion d'atténuer les nuances de subjectivités au profit d'une expérience commune – ici, de la musique – qui promet d'être fédératrice. La parole substituée à la musique fait vivre la sensation d'être embarqués dans un scénario commun dont la musique et le corps semblent être les seuls vecteurs.

La question de la réciprocité est primordiale en tant qu'elle participe à poser les fondements de l'effervescence. Les éléments d'une masse doivent bien entendu se sentir absolument égaux pour que le corps trouve la confiance nécessaire à la danse de contact. C'est par ailleurs « en vue de cette égalité que l'on devient masse »⁴ et non l'inverse ; la musique du concert, nous le comprendrons, fait peut-être l'objet d'un *prétexte* à la rencontre des corps dans la danse.

¹Elias Canetti, *Masse et puissance*, op.cit., p.27

²L'expérience du métro est très pertinente de ce point de vue. Lorsque chacun observe l'autre dans le silence d'une rame de métro, les individus semblent réunis par le seul fait de leur condition de passagers, et par le corps qui affronte perte d'équilibre commune, manque d'espace de réserve, fortes odeurs, retards, etc. Une réciprocité peut temporairement s'installer au sein de ce scénario commun. Tout à coup, un individu répond au téléphone et nous apparaît différemment, comme si la parole avait rompu cette identité commune de la foule en faisant apparaître une identité subjective, à la voix sévère ou timide, aux projets personnels et aux affinités sociales rendues publiques au téléphone. La parole agit peut-être comme moteur de différenciation tant elle extrait brutalement et instantanément l'individu du groupe silencieux. Jusqu'alors il pouvait bien être mon égal, le voici absolument Autre.

³Blaise Pascal, 1962 (1669), *Pensées*, Sections 2 « Papiers non classés », Série XXIX, 806, Paris, Seuil, « Point », p. 317

⁴Elias Canetti, *Masse et puissance*, op.cit., p.27

La loi du plus grand nombre

Faire foule implique que les spectateurs soient nombreux : le pogo est le jeu du plus grand nombre car il repose sur la capacité des uns et des autres à se pousser non pas dans le vide mais contre les autres. La foule elle-même doit donner au corps l'idée de l'écartier, de la faire bouger, de la percuter : il faut du monde, ou plutôt une *densité* de spectateurs certaine. Il arrive en soirée que certains individus initient des pogos alors qu'ils disposent de beaucoup d'espace autour d'eux et donc du risque de chuter ou faire chuter. Ces individus très seuls ne suscitent généralement guère l'adhésion des autres, peut-être même font-ils l'objet d'une certaine déviance et stigmatisation au regard des spectateurs eux-mêmes.

Plus largement, le grand nombre d'individus confère à la foule, selon Gustave Le Bon, un sentiment de « puissance invisible »¹ qui aidera l'individu à céder place à ses instincts habituellement maîtrisés et contenus lors des interactions sociales. De fait, la masse implique l'anonymisation de ceux qui la composent et ainsi, leur déresponsabilisation à l'égard des comportements instinctifs qui pourraient bien jaillir.

Un intérêt commun

Il est peut-être obsolète de le rappeler mais la salle de concert accueille des spectateurs intéressés. Tout le monde a choisi d'être là selon des intérêts précis. L'effervescence est un état de bonheur qui ne peut advenir sans l'adhésion individuelle préalable à une manifestation, à un style musical précis. Le concert est un moment de recherche de détente et de plaisir pour ceux qui s'y rendent. Il n'est pas inutile de relever ici un paradoxe : soit d'un côté le désir de retrouver en un lieu musicalement connoté des individus qui partagent les mêmes intérêts, et de l'autre, l'intérêt de la masse pour l'anonymat et l'indifférenciation.

1.1.2 Les étapes de la détente du corps

Quittons maintenant les considérations inhérentes au dispositif de la salle de concert pour dresser une liste chronologique des signes physiques de la montée en effervescence. Regardez les

¹Gustave Le Bon, 2008 (1895), *Psychologie des foules*, Paris, PUF, p.13

corps dans la foule et vous noterez que le passage à travers des *étapes* de mise en mouvement et d'excitation est inévitable. Jamais les corps ne passent de l'immobilité complète à la danse du désordre.

Le pouvoir de la masse et l'acceptation du contact

La première épreuve pour les spectateurs réunis debout dans une fosse bien remplie, c'est d'accepter et de se faire à l'espace de réserve réduit à néant par la grande promiscuité qu'il s'instaure. D'abord, « les corps se frôlent mais ne se touchent pas, les spectateurs estiment leur distance à la scène. »¹. Même si la salle ou le terrain n'est pas complet, il faut quoi qu'il arrive *s'acclimater* à la foule, que les odeurs se confondent, pour que la sueur de l'autre ne fasse plus peur. L'idée de toucher n'est pas banale, ni même nécessaire, nous l'avons vu. Elle saura pourtant s'imposer.

« Dès lors que l'on s'est abandonné à la masse, on ne redoute plus son contact. [...] Aucune différence ne compte, pas même celle des sexes. Qui que ce soit qui vous presse, c'est comme si c'était soi-même. On l'éprouve comme on s'éprouve soi-même. Soudain, tout se passe comme à *l'intérieur d'un même corps*. »². Ce qu'il s'opère en fond, selon Canetti, est un véritable « renversement de la phobie du contact »³. Le degré de proximité auquel les individus parviennent leur est finalement nécessaire pour comprendre qu'ils n'ont pas peur les uns des autres. Ainsi s'acceptent petit à petit le contact et la réduction de l'espace de réserve. Tout le monde « dépose les armes »⁴, et l'on s'assure en quelque sorte que les individus sont bien ensemble, que la masse s'apprête à s'agiter dans une même direction.

La mise en danse

La musique du concert arrive et pour le moment, je dirais que les individus entrent dans un état de semi-excitation. La musique provoque, ou non, des émotions, l'écoute se branche à la scène mais peut encore s'en défaire. Certains individus remuent, pour eux-mêmes, face à la scène et toujours à l'intérieur d'un périmètre réduit de déambulation. Maintenant toujours le spectateur à sa place, l'état de semi-excitation ne correspond encore qu'à une révolution individuelle du corps, soit celle que nous

¹ Laure Ferrand, « Comprendre les effervescences... », *op.cit.*, p. 31

² Elias Canetti, *Masse et puissance*, *op.cit.*, p.12

³ *Ibid*, p.12

⁴ *Ibid*, p.34

travaillions plus tôt à travers le concept d'auto-discipline par la musique.

À un état plus grand d'excitation, le corps ressent l'envie de bouger davantage, si bien que son périmètre de danse doit s'étendre en même temps que les gestes ou les balancements du corps. Tandis que la zone de déambulation s'élargit, l'individu s'attend alors à toucher l'autre. Il le sait, et spontanément, l'accepte. La danse se déplace ici horizontalement.

Un niveau supérieur de la montée en effervescence est observable lorsque les spectateurs maintiennent le contact entre eux ou lorsque celui-là dure un peu plus longtemps. On assiste comme à des « frottements » entre les corps. A ce stade-là la danse horizontale s'affirme, on accepte des contacts plus rudes autour de soi.

Le dernier moment combine verticalité, horizontalité de la danse et rapidité des déambulations, de sorte que le contact avec les autres deviennent suffisamment fort et rapide pour leur imposer le déplacement. Voici le pogo : chacun sort de sa zone spectatrice initiale et impose à l'autre une direction et une énergie cinétique qu'il s'apprête à recevoir en retour. Nous étudierons plus en détail le mode de fonctionnement « atomique » de cette danse effervescente dans une prochain partie : « La foule au temps de l'effervescence et du désordre : Le corps contre le corps au temps de la réciprocité ».

Cette montée progressive en effervescence doit nécessairement s'accompagner d'un jeu musical qui monte ou se maintient dans une énergie violente et répétitive. Souvent dans ce genre de manifestation, la magie « ne prend pas », l'énergie monte mais s'essouffle.

1.2 La nécessité du vide : Écarter les corps, repenser la foule

À un certain niveau d'excitation, la personne dansante, nous l'avons vu, se déplace horizontalement et percute plus ou moins violemment les corps situés directement aux alentours. Lorsque d'autres individus adhèrent à la proposition de danse, la masse auparavant tranquille et stagnante s'accommode à ces quelques perturbateurs et, pour les laisser s'amuser, recule en arc de cercle autour d'eux. Il faut savoir que les pogos apparaissent la plupart du temps au-devant de la scène, soit au plus près des musiciens qui s'animent eux-mêmes aussi brusquement que la musique. Ainsi les individus non désireux de participer au pogo se retirent autour de la zone circulaire de danse pour former ce qu'on appelle : « les murs ». Ce qui nous importe ici est la façon dont la danse de foule implique, dès le moment de sa préparation, la création de vide au sein même de la masse fermée.

1.2.1 Prendre l'élan ou jouer avec le vide

Un vide qui, cette fois, n'est pas l'outil de l'espace de réserve, mais un vide utile au déplacement et à la rencontre motivée, puisque opérée avec élan, des corps dansants. La mise à distance des corps est passagère, elle prépare leur contact, mais elle leur permettra aussi de prendre l'élan et l'énergie cinétique nécessaire au pogo. Cette foule-là nous apparaît comme résolument créatrice et inventive. Car non seulement les spectateurs parviennent à se détourner de la position frontale à la scène, mais ils perturbent ensuite la masse pressée contre la scène et dont la tendance naturelle est de se centrer vers elle en avançant.

Plus l'espace créé est grand entre les individus et ce, malgré une densité importante et plus le corps peut prendre son élan. Lors de concerts de métal produits en extérieur, on assiste depuis seulement quelques années au jeu du « mur de la mort » (ou *Wall of death*). À cette occasion, c'est le chanteur, et non la foule, qui entreprend d'ouvrir la partie. Ainsi l'on demande à la foule de former deux murs, soit de se scinder en deux parties pour créer au centre un espace vide de plusieurs dizaines de mètres. La musique reprend et, au signal, les deux fronts s'élancent au pas de course l'un vers l'autre : c'est le choc. La collision est telle que les plus costauds se placent au premier rang non sans redouter le pire. Il a fallu créer l'espace au sein d'une foule absolument dense, il a fallu faire du vide et, pour un temps, ne plus considérer le spectacle de la scène comme le centre du jeu. Le « mur de la mort » est une reformulation extrémisée du pogo mais à mon sens, ces pratiques sont jumelles. Car le jeu du pogo c'est vraiment celui-là : l'élan, qui est toujours et d'abord un élan *vers*. Le vide rend possible cet élan et par là, la rencontre avec d'autres corps. Nous reviendrons en détails sur le désir de rencontre des corps sur un mode violent du corps à corps. Mais l'acceptation du vide, et par là, une reconfiguration de la foule et de toute l'attitude spectatrice, nous apprend d'ores et déjà la force avec laquelle la masse peut être force de propositions et de créativité. Triturer la masse de l'intérieur, c'est proposer, nous le verrons, un tout autre canevas de lien social.

1.2.2 La sculpture inversée, ou quand le vide donne au corps sa forme

Souvenons-nous des considérations faites précédemment au sujet de la sculpture de soi. Nous montrions que l'individu pris dans le projet de soi et l'ambition de parvenir à un corps comme reflet parfait de l'identité avait recours à des modifications sur soi et à partir de soi. Prenons l'exemple du sportif parti courir musique dans les oreilles et chronomètre au poignet, ou même l'image de la sculpture dont Pygmalion tombe amoureux. Dans les deux cas, la sculpture du corps repose sur la

disponibilité de la *matière*. D'un côté, les jambes se musclent, le pas s'accélère ou se calme, le cœur apprend à ralentir ; de l'autre, la pierre est creusée, part en éclats, se lisse, prend relief. Voici deux corps qui prennent forme mais selon deux conceptions diamétralement opposées. La statue finie ne pourra être plus volumineuse que le bloc de pierre qui l'a fait apparaître ; le corps, lui, pourra toujours pousser plus loin – du moins jusqu'à ce que ses fonctions le permettent – la forme, ou la puissance, ou l'esthétisme qu'il veut prendre. Deux matières à disposition mais voilà, la pierre n'évolue qu'à partir de la pierre elle-même quand le corps considère autant ce dont il est capable que les possibilités d'expansion qui l'entourent : le *vide*.

Le corps est peut-être, comme le monde, « enfermé dans le "néant" qui en est la limite »¹. Notre corps dans la foule, d'abord prisonnier de la masse mais pas moins désireux d'être soi, voit le vide reparaître devant lui, ouvrir un espace où le corps a maintenant l'*idée* d'aller. La foule, en proposant le vide aux individus est l'occasion d'une sollicitation extérieure et collective faite au corps et qui l'emporte sur la disponibilité de sa matière.

1.2.3 Accepter le vide : prémices à l'acceptation d 'Autrui ?

Le vide est une résultante de l'« attaque du dedans »² qui, par essence, « fait appel aux convoitises individuelles »³ et que déclenchent certains individus désireux de danser. Laisser la place à ce vide ne me semble pas être seulement une situation subie : si la foule immobile désirait ne pas laisser danser les autres, elle aurait la force et le nombre nécessaire de les en empêcher. Le pogo est le fait d'un caprice d'individus que le reste de la foule tolère tout de même un certain temps. La manifestation d'un individu dans la foule suscite la méfiance et pourtant, le simple fait de laisser danser l'autre d'une manière qui implique le bouleversement de l'attitude spectatrice dit des choses de la volonté de tolérer ces intrusions individuelles dans la masse.

Ces courtes considérations sur le vide ont fait apparaître deux points importants. D'abord la faculté de la foule à tolérer l'individu au sein de la masse alors même qu'elle en subit les caprices. Ensuite, nous voyons se profiler l'idée du caractère *physique* d'effervescence. Nous montrerons en partie 2 (« La foule au temps de l'effervescence et du désordre : Le corps contre le corps au temps de la réciprocité ») que les corps qui s'adonnent au pogo sont tout à fait comparables à des corps *élémentaires* tant ils se laissent aller à des propriétés physiques du vivant, celles avec lesquelles nous

¹Friedrich Nietzsche, 1995, (1901), *La volonté de puissance*, I, livre II, §51, Paris, Gallimard, « Tel », p.235

²Elias Canetti, *Masse et puissance*, *op.cit.*, p.20

³*Ibid*, p.20

luttons couramment en société.

1.3 La recherche du déséquilibre et l'abandon à l'autre

Le corps qui s'apprête au pogo est un corps qui accepte la perte d'équilibre ou même le risque de chute. Celle-là heureusement n'advient que rarement car la densité de danseurs implique qu'un corps est toujours là, quelque part en mouvement pour nous éviter de tomber et nous envoyer valser ailleurs. Cette partie vise à comprendre comment les enjeux de la modernité au regard de la recherche de nouvelles sensations du corps rendent possible l'entreprise du pogo. C'est une danse qui, nous le verrons, présente de grandes similitudes avec la danse-contact. Nous comprendrons en ce sens que ce corps avide de sensations fortes ne comble le sentiment de soi qu'à condition de mesurer pleinement, parfois grâce à la médiation d'autrui, sa force motrice. Quand le corps joue de sa masse, il semble ouvrir sur autrui un champ de relations qui rend possible la fameuse réciprocité dont se nourrit l'*effervescence*.

1.3.1 Les machines « sensationnelles » ou la passion du vertige

Au 20ème siècle, la curiosité s'est accrue pour toutes sortes d'attractions mécaniques d'expérimentation sensorielle, notamment à l'occasion des fêtes foraines, et qui permettent aux corps de s'adonner, sur le temps des loisirs, à des sensations nouvelles et artificiellement provoquées. Souvenons-nous par exemple de la scène de la centrifugeuse dans *Les 400 coups* de Truffaut. Le jeune héros fait l'école buissonnière pour tester la nouvelle attraction de la ville. Le corps se trouve pris dans la tournante et tous ses membres sont plaqués au mur par la vitesse : ainsi le petit Antoine entreprend de faire pivoter son corps, contre la paroi, hors de son centre de gravité ; il se retrouve tête en bas et pieds en l'air de sorte que les spectateurs autour lui apparaissent dans le mauvais sens : quel est réellement l'endroit du corps ? L'attraction cesse de tourner mais le jeu continue, les participants chancellent et peinent à retrouver l'équilibre. « Le motif de l'étourdissement, celui du jeu avec ce que « ressent » le corps, demeure spécifique, devenu dominant, recherché, travaillé. »¹. De tels « bouleversements sensoriels »² sont d'autant plus en vogue aujourd'hui alors qu'on recherche plus systématiquement la sensation forte.

¹George, Vigarello, *Le sentiment de soi, op.cit.*, « Le triomphe du faire », p.224

²*Ibid*, p.226

« On désoriente l'individu par des procédés classiques : labyrinthes, jeux de miroirs. [...] On le fait tourner et pivoter, on le lance dans le vide, on le soumet à la force centrifuge, on le fait basculer, chavirer, on le lance à tout vitesse [...]. Il est heurté, cahoté, éberlué, abruti dans des véhicules bruyants et qui lui donnent l'illusion du danger. Il passe de l'obscurité à la plus vive lumière sans transition. »¹

Les pratiques *sensationnelles* connaissent un nouvel essor au moment de la contre-culture, soit entre les années 1970 ou 1980, du fait d'une part, je le rappelle, du procès de personnalisation (Lipovetsky, 1983), de l'inclinaison forte à l'individualisation et, d'autre part, du progrès technologique qui rend possible la machinisation toujours plus pointue des pratiques sportives, y compris amatrices. « Le changement est plus profond aussi parce que la plupart des machines ludiques nouvelles, surfs, ailes volantes, skis, planches à voiles, roues en tout genre donnent toujours plus de place aux jeux favorisant l'information sensorielle. »². L'information sensorielle consiste à recueillir via la pratique physique des données sur le corps et sur ses capacités à se réaliser dans l'effort ; le sport devient la saisie in situ de ce que je peux ou ne peux pas faire avec mon corps, et donc de qui je suis. Le pogo est aussi un moment de dépenses et d'efforts qui va chercher la sensation inhabituelle et en retour, la preuve que je suis capable de cet écart.

1.3.2 Le Pogo ou la célébration de la danse-contact

En 1972 – en plein essor de la contre-culture donc - le chorégraphe et pédagogue Steve Paxton développe l'apprentissage de la danse contact-improvisation avec l'idée de bouleverser les tabous sociaux liés au corps et au toucher dans les rencontres interindividuelles. Ainsi, il demandera à ses danseurs et danseuses de se garder d'user de leurs mains au moment de la danse. Tout le corps est bon à danser sauf celui chargé des tabous de la distance : le corps du bout des bras. La danse contact est ainsi vécue - et il faut en faire l'expérience pour s'en assurer - comme le retour à une forme brute et presque interdite de l'apprentissage du corps - du sien certes, mais aussi de celui dont on fait la rencontre à mesure. « Avec le contact, tu es dans un endroit où tu as très peu d'expérience avec la majeure partie des activités auxquelles tu t'adonnes : tu opères selon une sensorialité différente, une

¹Jean Cazeneuve, *Jeux de vertige et de peur. Les limites du jeu dans l'ilinx*, in Roger Caillois (dir.), 1967, *Jeux et sports*, Paris, Gallimard, « La pléiade », p.715

² Georges Vigarello, *S'entraîner, op.cit.*, p.198

sensorialité qu'on t'avait désapprise. »¹

Le « dialogue pondéral »

La danse contact fonctionne par paire au minimum, par foule dans le meilleur des cas ! Il s'agit de proposer des chorégraphies à partir d'un transfert de poids entre partenaires. Les points de contact n'ont pas de limite, tout le corps peut reposer sur n'importe quelle partie du corps de l'autre. Ainsi les corps se déplacent en équilibre, mais aussi en déséquilibre. L'équilibre que je parviens à trouver n'est pas le mien, il s'est déplacé vers le corps de l'autre après que j'ai accepté de le perdre, Paxton parle très justement de « dialogue pondéral » entre les danseurs. Le poids, la masse, la gravité sont des éléments centraux de la danse contact.

La danse *du* contact n'est pas une lutte. Elle est plutôt une façon de s'accommoder du poids de l'autre acceptant pour un temps sa dépendance à mon équilibre, à la position de *mon* corps pour l'initiation d'un mouvement qui pourtant sera le sien. « Instead of keeping your centre away from somebody else as the martial arts do, instead of fending them off, you are allowing them into your centre, you are allowing them to come close or to depend physically upon your balance, your centre of mass, for their own movement »².

Un moment de co-corporéisation

Lorsque le corps donne de son poids à l'autre, il délègue en quelque sorte de sa matière, mais il accepte en retour, tel un contre-don en personne, de porter pour un temps une matière qui n'est pas la sienne, mais pas pour autant passive et inactive. Il s'opère en fond ce que j'appellerais une *co-corporéisation*, soit l'avènement d'un seul corps – en tant qu'une seule entité autonome et en équilibre - depuis deux masses aux directions contraires et à la recherche permanente de leur adaptation. Aussi jamais les corps ne se reposent l'un sur l'autre au point de fusionner : chez chacun d'eux au contraire tout s'oppose, tout sauf l'envie de s'accorder. Le mouvement, la tension, la force de chacune des masses jamais ne s'interrompent. S'entretenir dans un centre d'équilibre qui n'est ni le nôtre, ni même celui de l'autre est l'enjeu d'un co-effort permanent qui n'a pour but que de faire comprendre aux danseurs que le corps peut être ailleurs.

¹Steve Paxton, Romain Bigé, 2015, « Mouvements ancestraux. Le Contact Improvisation et les premiers contacts », in *Repères, cahier de danse*, n° 36, p.5

²Steve Paxton, Rossella Mazzaglia, 2013, « Thoughts on Contact Improvisation », in *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, n°4 [en ligne], p.266

« Il y a dès lors un va-et-vient perpétuel de l'un à l'autre des partenaires, sorte de don-réception de poids, sans que l'on puisse déterminer véritablement qui mène la danse : il y a activité et passivité simultanées, entrelacs des chairs qui se constituent simultanément et de manière indépendante, dans le tissage de ces indépendances. »¹.

Le pogo alternera ainsi entre des phases certaines de danse contact et des gestes de repoussement qui garantissent le va-et-vient ininterrompu entre les corps mais aussi la multiplicité des partenaires. Le contact se perd pour mieux se reprendre et ainsi « L'abandon du corps aux lois de la gravité y [est] assumé comme la condition du rebond et de l'envol »². Nous voyons se profiler ici l'idée de la malléabilité du corps par rapport à celui d'autrui, soit l'*adaptabilité* dont il fait preuve à l'égard de la masse qu'il accueille dans son équilibre ou repousse vers celui d'un autre. Car l'une des masses dansantes « "contraint", au sens positif, son partenaire à inventer des réponses à ce nouveau vocabulaire, et elle-même est autant engagée et "contrainte" dans cette altérité. »³

Le souci du corps de l'autre dans la danse, vers une éthique possible de la foule ?

Au regard des modalités du toucher présentes dans l'espace social quotidien, au regard de cette peur instituée du contact et de la contamination (physique mais aussi affective et intime), on ne peut que s'étonner de l'adhésion des foules à une telle ambition de la rencontre : le toucher. Drôle de façon d'entrer en relation avec un inconnu que celle de jeter son poids sur lui en attendant qu'il fasse de même en retour ! Le renversement de la peur du toucher, avec le pogo, est plus que frappante. Renversement qui, comme nous le voyions avec Canetti, doit beaucoup à l'effet de foule.

Ainsi nous ne pouvons pas directement rattacher le phénomène du pogo à celui de la danse-contact pour de nombreuses raisons : d'abord, le pogo intervient au sein d'un espace qui n'est pas d'abord réservé ou dédié à la pratique de la danse, l'envie de danser n'est ainsi motivée par aucun cadre institutionnel (il n'y a par ailleurs aucun espace physique disponible pour elle, il faut faire du vide), ensuite, les individus présents sont anonymes et l'on ne saurait leur reconnaître à l'avance l'envie de danser ou d'adhérer à notre proposition de danse, enfin, il n'est au cœur de la foule aucune recherche esthétique du mouvement. Le contact n'est pas tant le moyen d'accéder à des formes de création artistique qu'une fin en soi dans la rencontre. Cette dernière différence est considérable.

Elle rejoint la question de la malléabilité des comportements et de la recherche de l'adaptation des masses individuelles entre elles. Si cette recherche est l'essentiel, et c'est ce qu'il faudra essayer

¹Christine Leroy, 2013, « Empathie kinesthésique, danse-contact-improvisation et danse-théâtre », in *Staps*, n°102, p.78

² Annie Suquet, 2006, *Scènes. Le corps dansant : un laboratoire de la perception*, « IV. Le continuum du vivant », in Jean-Jacques Courtine (dir.), 2006, *op.cit.*, p.416

³*Ibid.*, p.18.

de prouver, cela peut peut-être suggérer qu'une forme de souci de l'autre est possible dans la foule. Puisque « tout est affaire d'écoute, d'ajustement et d'adaptabilité ; dans une conversation des corps entre eux, l'attention portée sur l'instant présent laisse place à la surprise. »¹

2 La foule au temps de l'effervescence et du désordre : le corps contre le corps au temps de la réciprocité

Avec l'analyse de la danse contact et de l'acceptation de la perte d'équilibre par le corps, nous avons il est vrai un peu anticipé sur le moment même de l'effervescence. Cela veut dire aussi qu'il est un moment difficilement repérable, l'énergie se déploie sous la forme d'une courbe sinusoïdale, atteint son sommet, celui du désordre du pogo, puis redescend jusqu'à un retour à la position frontale et solitaire des acteurs. Du début à la fin, il a fallu faire varier l'énergie et, nous l'avons compris, d'abord *préparer* la mise en danse : via la montée de l'excitation, la création d'espace et la perte de l'équilibre ou le transfert de poids. Il était difficile d'amorcer la question du transfert de poids sans parler de celui qui le reçoit et donc, du dialogue de contact qui déjà constitue le pogo.

Ce sur quoi va insister cette seconde partie du second chapitre est néanmoins différent : il s'agira de déterminer quelle est la nature de ce corps en ébullition. Le pogo est toujours le moment d'une *acmé*. Nous observerons qu'il n'y a pas plus de désordre possible entre les individus qu'au moment de l'effervescence. Nous parlerons ainsi, au cours de cette partie, en terme *physiques* du corps. Pour l'heure, la danse élémentaire n'est pas tant une affaire de subjectivités, d'émotions et de sensations qu'une question d'atomes, de molécules, de forme ordonnée ou désordonnée des masses et des chairs.

2.1 La foule à l'état gazeux, l'individu à l'état de chair

En 2013, quatre chercheurs américains en sciences physiques se sont intéressés aux mouvements de foules dans les concerts de Heavy métal. Ils ont ainsi modélisé les déplacements de chacun des participants au cours de pogos, puis lors des cercles de la mort². Les danseurs du pogo,

¹Isabelle Brunaud, Julie Lamoine, 2014, « De l'empêchement comme appui », in *Repères, cahier de danse*, n° 33, p.18

²Traduction personnelle proposée. Le cercle de la mort s'établit dans un périmètre plus large que le pogo. Des dizaines ou des centaines d'individus se rassemblent pour courir ensemble dans un même sens et dans un cercle délimité par la foule immobile. Cette manifestation n'est advenue pour l'instant que lors de concerts de métal organisés en extérieurs.

sans surprise s'avèrent adopter le mouvement des atomes dans une particule de gaz (Annexe 2). L'analyse scientifique aboutit, entre autres, à la conclusion suivante : « random motions induced by collisions or noise of self-propelled agents over a sufficient time reproduce the statistics of classical gases »¹. Toujours selon une approche globale et systémique des mouvements de foule, l'analogie entre les corps et les particules élémentaires peut peut-être présenter un intérêt heuristique pour notre travail en tant qu'elle confirme, d'une part, les tendances actuelles du lien social et qu'elle permettra de progresser sur les questions d'éthique des foules.

2.1.1 La dé-psychologisation du corps au profit d'une politique naturelle des mouvements

La première acceptation de l'effervescence est celle de l'ébullition, soit le passage d'un état liquide à un état gazeux. Les corps dans la foule connaissent cette révolution. France Schott-Billmann va jusqu'à parler de « déconstruction du mouvement jusqu'à son élément moléculaire »². Le corps de l'effervescence, c'est bien « *l'autre corps* »³. Soit un corps qui génère, selon la chercheuse, le mouvement « élémentaire, pur, qui n'est mis au service ni de la narration ni de la psychologie, mouvement autonome, libre, d'une *altérité absolue* »⁴. Il y a à travers le corps effervescent la création d'une entité corporelle entièrement autonome, de quelque chose qui ne nous ressemble pas et à la fois, les signes évidents d'une connivence entre ce même corps et les lois de la foule, entre le corps et les lois de la nature. Aussi selon l'auteure, il s'affiche à travers le corps dansant lui-même les lois qui le régissent habituellement en profondeur.

Avec l'analyse des modalités de la danse contact, nous comprenions déjà comment le corps était capable, en se faisant masse dansante, de se laisser aller à des états différents de la matière : celui du poids en dehors du centre de gravité ou celui de la co-corporéisation, soit l'attente de l'énergie cinétique d'un autre corps pour rétablir son propre équilibre. Il semble qu'il a fallu, pour que la masse dansante rejoigne les propriétés physiques des atomes, sortir le corps d'une zone habituelle de confort, renonçant pour cela à son maintien autonome, et préférant ainsi l'exploration du vide en même temps qu'autrui s'y risqua aussi. Cette rencontre *collective* hors de l'endroit habituel des corps est à l'origine, en retour, d'une modification en nature du corps de l'individu. Les gestes des danseurs sont eux-mêmes réduits à leur « *unité élémentaire, purement cinétique* »⁵. « Le corps trouvé-créé que la danse

¹Jesse, Silverberg & al., 5/2013, « Collective Motion of Humans in Mosh and Circle Pits at Heavy Metal Concerts », in *Physical review letters*, vol. 110, n°22, p.3

²France Schott-Billmann, 2000, *Le besoin de danser*, Paris, Odile Jacob, p.139

³*Ibid*, p.159

⁴*Ibid*, p.157

⁵*Ibid*, p.139

exprime est à la fois pétri de chair et épuré par les lois mathématiques qui représentent une sorte de quintessence des lois psycho corporelles. »¹. L'*autre corps* est celui que je ne connais pas si je ne vais pas le chercher hors des sentiers tracés de la pensée, c'est ce corps que Paxton regrette : celui qu'on nous a *désappris*. Ce corps là c'est la chair.

Car ce qu'illustre cette configuration atomique du pogo, c'est aussi une réunion absolue de l'individu avec lui-même, une indissociabilité, certes temporaire, entre le sujet et son corps : ce point de fusion, cette instance de rassemblement irréductible du duo corps-sujet en un tout, en un atome dansant, percutant, revenant, repartant... ne peut-être que la chair. Ne peut-on pas alors célébrer le passage de la foule à l'état gazeux en même temps que l'évaporation de toute psychologie, de toute pensée individuelle du corps au profit d'une création absolument incarnée du soi ? Le pogo a cette particularité d'être une danse du corps palpable : non pas celui qu'on voit, encore moins que l'on pense, non plus même celui dont on respire l'odeur ; tout est dès lors affaire de masse, de direction dans l'espace, d'énergie cinétique produite par le frottement : le jeu, c'est la matière. Communément, nous pourrions appeler cela le « lâcher prise », tant le moment du pogo a tout d'une expérience continue et dé-psychologisée du corps.

2.1.2 Vers une expérience continue du corps

Le corps pris dans l'effervescence connaît une transformation particulière de l'état de conscience. Afin de pouvoir proposer sa chair à la danse au sein d'un espace anonyme, il faut que le corps, nous le montrions, se relâche progressivement et accepte le contact. Ainsi, avant la danse, l'attitude d'écoute face à la scène est encore une attitude contrôlée de représentation de soi dans l'espace social. On oscille entre des moments d'excitation où le corps est comme branché à la scène, et des moments de retrait et de repos de l'écoute où le corps éprouve à nouveau la proximité des autres autant qu'il la mesure, la calcule, l'analyse, l'anticipe. L'individu dans cette double configuration n'est pas plus spectateur de la scène qu'il l'est de lui-même et de ses environs, il est *homo psychologicus* au corps éprouvé, pensé, vu, su, soit le corps mosaïque que l'on dompte au quotidien.

Le moment de l'effervescence, comme moment de l'*autre corps*, propose de rassembler ce corps dispersé en un maillon du corps collectif où l'expression et la fonction de la matière précède à la psychologisation du soi. Le pogo s'annonce bien ici comme réunification momentanée, mais continue, de l'être avec sa chair. Tant que le corps élémentaire est possible, l'individu suit ses lois et

¹*Ibid*, p.157

jouit d'une autonomie... toute relative.

2.1.3 Vers la réciprocité absolue

Relative dans le sens où une telle configuration charnelle du corps implique autant la force d'agir sur les autres que, pour les autres ou l'environnement, la force d'agir sur moi. « L'homme, bien en chair (au sens symbolique), est un champ de force en puissance d'action sur le monde est toujours en instance d'être influencé par lui. »¹. En ce sens, comme dans les formes de la tradition, le corps devient « le vecteur d'une inclusion, non le motif d'une exclusion [...] ; il est le relieur de l'homme à toutes les énergies vitales et invisibles qui parcourent le monde. »². Pris dans cette configuration de l'inclusion, les corps ne peuvent que s'établir ensemble dans la réciprocité absolue puisqu'on ne peut plus nécessaire.

Enfin, plus concrètement, quoi de plus réciproque qu'une relation d'atome à atome, de masse à masse, de coude à coude, quoi de plus semblable que les os, que les organes, que les tissus. Dans la foule, *une tête est une tête* écrivait Canetti. Dans le pogo un corps est un poids, un projectile, une force ; une épaule est un roc ; un crâne : une bombe à esquiver. Dans la foule, un corps est un jeu.

2.2 L'individu atomique ou la nécessité de la flexion

2.2.1 L'effort de la déclinaison ou l'avènement d'un corps a-social

Voilà que les individus ont trouvé dans la foule la possibilité de le rester. Pas tant de le rester, mais surtout de le redevenir. Le pogo, dans sa forme gazeuse, apparaît presque comme épiphanie, comme surgissement magique des individus dans la collectivité. Il est à lui tout seul, à ce titre, un dispositif de *différenciation*. Je parlais précédemment d'un *caprice d'individu* : Le pogo est proprement la réalisation de ce caprice, cette fantaisie d'être un parmi tous. Toutefois cette renaissance de l'individu dans la foule ne se passe pas sans effort. Il faut, nous l'avons vu, chercher le déséquilibre, tourner le dos à la scène et affronter de face ses camarades de foule, faire du vide, accepter la chute et la douleur dans la danse. En bref, et c'est ce que nous permet de penser la métaphore atomiste, il a

¹David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, *op.cit.*, p.34

²*Ibid*, p.34

fallu projeter son corps en dehors des configurations normées et instituées de la foule, de l'espace anonyme et public, il a fallu choisir l'*autre corps*, l'ailleurs, celui qui perturbe, menace la masse de l'intérieur, il a fallu rompre l'institué en passant par une véritable révolution intérieure du corps et de soi-même.

« Dans la chute en ligne droite qui emporte les atomes dans le vide, en vertu de leur poids propre, ceux-ci, à un moment indéterminé et en un endroit indéterminé, s'écartent tant soit peu de la verticale [...]. Sans cette déclinaison, tous, comme des gouttes de pluie, tomberaient de haut en bas à travers les profondeurs du vide ; entre eux nulle collision n'aurait pu naître, nul choc se produire [...]. Si toujours les mouvements sont solidaires, si toujours un mouvement nouveau naît d'un plus ancien suivant un ordre inflexible, si par leur déclinaison les atomes ne prennent pas l'initiative d'un mouvement qui rompe les lois du destin pour empêcher la succession indéfinie des causes, d'où vient cette liberté accordée sur terre à tout ce qui respire, d'où vient, dis-je, ce pouvoir arraché aux destins, qui nous fait aller partout où nous conduit notre volonté, et, comme les atomes, nous permet de changer de direction, sans être déterminés par le temps ni par le lieu, mais suivant le gré de notre esprit lui-même ? »¹

Réordonner collectivement les mouvements du corps dansant, c'est aussi engager une présence au monde et au social susceptible de substituer *la succession infinie des causes* à la volonté et au plaisir de la rencontre. Le pogo pensé comme moment d'adaptation du soi à la foule se comprend d'abord comme recherche d'un corps générique : différent de sa posture initiale de repos, semblable dans la motion. C'est-à-dire que pour adopter les caractéristiques d'une structure atomique, il a fallu que le corps s'installe dans une nécessité qui n'est pas d'abord naturelle pour lui, en jouant pour cela de ce que Michel Serres appelle « l'éclair de la flexion »². Le corps capricieux de la foule est un corps qui se pose contre les injonctions données par le corps lui-même et sa nature déterminée, un corps contre le corps. L'effervescence propose au corps de faire un pas de côté et de se connaître, pour un temps, capable d'une énergie supérieure, de vitesses, de gestes et de rencontres a-sociales.

« L'homme erre par rapport à l'être, il l'évade et n'en veut pas. Dès qu'il se lève, son corps s'infléchit ; dès qu'il marche, il court, il danse, il évite, il invente le contre-pied [...]. L'éclair de la

¹Lucrèce, 1920, (1^{er} siècle av. J.C.), *De la nature, Tome 1*, Livre I, Paris, Les belles lettres, « Universités de France » pp.51-53

²Michel Serres, 2001, *Hominescence*, Paris, Le Pommier, p.80

flexion gouverne l'homínisation »¹. Le pogo célèbre pleinement ce corps de la flexion. La sculpture de soi devient proprement ce qui transporte ailleurs les nécessités du corps. Ainsi rencontrées dans la flexion, elles sont en même temps nécessités *contre* le corps. La particularité de cette étude est que ce mouvement *contre* soi renoue avec les lois les plus élémentaires du corps et du vivant. Il a pourtant fallu lutter pour y revenir.

2.2.2 *L'effort de la flexion comme instant de dépassement de soi*

Cette passion de la déclinaison, cette attraction de la flexion que représente le pogo, rejoint nécessairement l'idée moderne que « l'homme puisse accomplir quelque chose que la nature n'aurait pas prévu, inventer sa voie, son sens, dédaigner ses limites, reléguer au second plan l'idée de la finalité naturelle comme un guide supérieur et définitif. »². Ce quelque chose d'imprévu, rendu par cet effort de mise en mouvement dans la foule est fait pour déployer autant d'énergie et d'effort physique nécessaires à la flexion des mouvements, à la perte l'équilibre ou à l'accusation des chocs de la rencontre est moment pur de dépassement de soi.

« L'homme s'est aperçu qu'il possédait plus de vigueur, plus de souplesse, plus de possibilités articulaires et musculaires qu'il n'en avait besoin pour satisfaire aux nécessités de son existence et il a découvert que certains de ces mouvements lui procuraient par leur fréquence, leur succession ou leur amplitude, un plaisir qui allait jusqu'à une sorte d'ivresse, et si intense parfois, qu'un épuisement total de ses forces, une sorte d'extase d'épuisement pouvait seule interrompre son délire, sa dépense motrice exaspérée. [...] Nous avons donc trop de puissances pour nos besoins. »³.

Nous habitons un corps à deux vitesses. Il y a d'abord un corps qui s'entretient dans les postures naturelles et agréables de sa condition, et le corps de la flexion, celui à qui l'on reconnaît d'autres fonctions que le besoin et la survie. Ce corps-là est proprement celui sur lequel j'agis et fixe les possibilités de manipulations de l'identité. Il est corps de l'ivresse mais aussi corps de l'invention⁴, car corps de contingence qui surpasse les conditions de vie fixées par la nature. Ce corps-là pourra tout aussi bien surpasser les normes habituelles de la foule ! Il est vrai que dans un certain sens, la volonté de chaque individu de soumettre son corps à l'effort est devenu de nos jours un régime de vérité certain : on ne jure que par l'effort, par la faculté à repousser voire modifier ses limites. Le fait que le

¹*Ibid*, p.80

²Isabelle Queval, 2004, *S'accomplir ou se dépasser. Essai sur le sport contemporain*, Paris, NRF Gallimard, p.33

³Paul Valéry, 2016 (1936), *Philosophie de la danse*, Paris, Allia, p.11

⁴Michel Serres, *Hominescence, op.cit.*, p.54

dépassement de soi dans la foule, au sens d'*éclair de la flexion*, renverse les normes attendues de l'espace social et apparaît comme un réel *accident*, nous amène à réfléchir sur ce versant du dépassement de soi lorsqu'il n'est plus seulement l'histoire d'une sculpture de soi mais d'un plaisir de foule. Nous reviendrons sur ce point lorsque nous aborderons la question du lien social en chapitre III.

Voyons pour l'heure ce que l'émergence d'un tel corps élémentaire engendre comme restructurations individuelles du corps.

3 Les équilibres de soi dans l'éclair du contact : du corps élémentaire au corps d'écologie corporelle

Les considérations propres au corps comme composante élémentaire de la masse ont permis de dégager des questionnements relatifs au dépassement de soi qui découle de la nécessité de la flexion dans l'organisation du pogo et qui déjà nous ont laissé entendre la possibilité pour l'individu de tirer profit d'un état apparemment chaotique et désordonné. Le corps de l'individu pris dans une telle énergie de foule peut devenir, nous l'avons vu, corps d'invention, de transcendance face à sa nature, corps de l'ivresse toujours. Nous allons nous interroger ici sur ce qu'il se joue en fond comme restructurations individuelles à travers le phénomène de la rencontre contingente et brutale entre les corps. Car il ne faut pas croire que les individus cherchent la rencontre pour satisfaire le collectif, il faut bien que lui-même, avant tous, y trouve quelque chose.

Ainsi le dépassement de soi peut finir par se faire entraînement du corps, non seulement en tant que répétition et incorporation des gestes dans l'exercice, mais aussi comme développement d'un capital culturel : équilibre de soi à soi. À travers une réinvention de la matière, le corps dansant et davantage, le corps en transe, développent une conscience d'eux-mêmes comme corps organiques à connaître et à situer dans un espace qui leur est propre : équilibre de soi à l'espace. Enfin, la danse du désordre est peut-être un moyen d'estimer puis de jouer de la distance à l'Autre devenue conflictuelle dans le quotidien ; nous nous demanderons dans quelles mesures le pogo propose de replacer chaque corps à sa place en même temps que les frontières de l'intime : équilibre de soi à l'Autre.

3.1 Le concert vécu comme entraînement pour le corps. Du capital corporel au

capital culturel du danseur de foule

Nous insistions plus haut sur l'écart de la flexion comme invitation au dépassement de soi en tant qu'*effort* de l'écart au corps habituellement stable et statique. La danse au cours des concerts est, au même titre que le sport, moment pur d'exercice – à cela près nous le verrons que le corps ne cherche pas la mesure et la connaissance, soient les indices de la performance. Mais en tant qu'exercice répété, la danse est aussi le moment d'un véritable *entraînement* pour le corps. Ici, le temps de l'*invention* du corps ne peut se passer du temps de sa *répétition*. Le fait de produire, et maintenant d'entretenir l'écart au corps quotidien pourrait conduire l'individu à *s'installer* ou s'adapter à ces stimulations a-normales du corps. La répétition des gestes favorise nécessairement l'équilibre du métabolisme en « " entraînant " vers un mouvement inattendu d'adaptation neuve à des gestes inadaptés, ensuite y installant, par la répétition même, un nouvel équilibre, jusqu'alors imprévisible »¹. Ainsi la redondance de l'exercice finit par conduire l'individu au-delà même du processus de répétition.

Ce corps de l'entraînement n'est pas un corps radicalement étranger au premier, il viendrait plutôt s'installer en *relais* du premier, quand le corps de la flexion quitte la permanence du corps de repos, il s'installe dans l'écart à l'ancien et apprend à y trouver là comme une deuxième vie. Mais ce deuxième corps doit revenir au premier pour réinstaller là l'écart connu dans l'effort. Le corps, comme la vie, « sur-vit »² écrit Michel Serres. L'identité s'installe dans l'écart au corps de survie, et le corps non seulement découvre différents écarts, mais apprend à y revenir, mesurant à la longue que l'équilibre trouvé ne réside nulle part ailleurs que dans l'écart au corps initial.

3.1.1 Vers un capital culturel du danseur de foule

Le corps initial s'actualise sous le coup des performances déterrées, il devient autrement capable ; il sauvegarde en son stock un *capital corporel* à partir duquel de nouveaux écarts seront désormais pensables. Dans la foule, ce capital corporel acquis à force de danse est un formidable moyen de se socialiser aux codes du concert. Le corps de répétition est en ce sens ritualisant puisqu'il est l'instance d'incorporation des gestes et des quelques règles de bienséance, et qu'il peut, enfin, par la suite, répandre la logique du « j'y étais ».

« Les pogos métalleux c'est des trucs où tu perds minimum deux dents quand tu ressors... ils

¹Michel Serres, *Hominescence*, op.cit., p.55

²*Ibid*, p.56

*se foutent des coups de coude, de points, coups de boules, et volontairement... C'est pas comparable à des pogos de Ska... »¹. L'apprentissage ici tient d'une comparaison faite entre deux styles de musique différents. La personne en question a dû expérimenter – ou non – le pogo à plusieurs reprises pour apprendre qu'il existe des formes plus ou moins violentes de la danse. De nombreuses personnes sur ce forum s'expriment à l'aide du présent de vérité générale, comme s'ils ou elles avaient tout essayé. L'entraînement comme répétition de l'exercice est au cœur des discours de socialisation sur le pogo, il rend possible les argumentations à propos de choix musicaux, les conseils donnés aux autres, les récits de l'événement qui réactualisent l'accident : il devient *capital culturel*.*

« Le corps actuel et son entraînement suraccentuent en définitive une double expérience de l'identité, une double manière aussi de se " retrouver " soi-même dans une société magnifiant l'épanouissement personnel. Rechercher dans le premier cas ce qui constitue le ressort propre à chacun, dans le second ce qui permet d'étendre le territoire de soi. »².

Le corps de l'entraînement est ainsi le lieu d'un arrachement au commun des mortels. Physiquement, mais aussi, nous venons de le voir, culturellement. Il rend possible la logique du « j'ai fait ceci avec mon corps », « je n'ai pas aimé cela, quand j'ai eu mal... ». L'entraînement est risqué dans l'écart du corps en même temps que choix culturel, puisque perpétuation ou réitération d'une pratique corporelle. Nous voyons bien comment l'entraînement, en permettant l'incorporation des gestes porte avec lui l'expression d'une culture. Pas étonnant alors que l'on dise communément avoir « fait » un concert, comme on va « faire » les Antilles. Il y a d'abord le résultat d'une expérience active du corps en un temps et un lieu, et la revendication ensuite que la personne y est passée, modelant ainsi l'identité et les choix culturels qui en résultent.

Mais l'équilibre comme relation de soi à soi ne va pas sans le travail d'un équilibre comme relation de soi à l'environnement.

3.2 La danse improvisée comme réinvention de sa matière : le pogo ou l'effervescence comme occasion d'une écologie corporelle

« Les autres corps ont tous des prothèses, même dans l'espace blanc. Celui-ci se couvre de crème, celui-là se couvre d'argent, celui-ci se couvre de langue, celui-là se couvre de sens, ils ont tous un objet, ils ont tous un appui, une canne, un bâton, je veux dire une mémoire. [...] Le

¹Propos de Nikorasta, 2004, sur le forum jeuxvideo.com « C'est quoi le pogo ? »

²Georges Vigarelli, *S'entraîner*, op.cit., p.206

corps qui danse est nu, nu vraiment et sans triche, rien dans les mains et pas de poche, la colombe. [...] Les autres ont de l'or. Ils ont une mémoire écrite en un lieu donné. Le danseur n'a rien, il n'est rien. Il est premier, il est dernier. »¹

Si le corps de la foule dansante n'est plus rien, en tant qu'il n'est ni corps historicisé, ni technicisé, ni même parlant : que devient-il ? Et que gagne réellement l'individu à renouer avec un tel état de dénuement du corps ?

3.2.1

3.2.2 *Danser, c'est apprendre à mourir : l'improvisation des mouvements de foule comme re-connaissance du corps*

Le « savoir-mourir » de la danse moderne est pour Laban condition même du « savoir-vivre ». Montaigne nous demande, pour commencer, de comprendre que la mort sera là pour chacun, de connaître ce qu'elle est pour qu'enfin sa conscience retire de nos vies le souci de la finitude appréhendée. Laban demande à ce que le corps dansant oublie ce qu'il est ou ce qu'il a été, qu'il se dépare pour un temps des « images habituelles du monde »², de tout ce qui guiderait l'esprit ailleurs que là où le corps pourrait, ou devrait aller. C'est ainsi que la danse moderne d'*improvisation* cherche à « arracher, inventer ou réveiller la faculté d'à-présent qui insiste dans la vie moderne »³. Or le passé anéantit ou désintègre l'impression, il fige le mouvement, il lui interdit la visibilité du possible ; « les passions du passé mêlant leurs reflets aux partis pris du présent, le regard se trouble sans recours, [...] l'humaine réalité n'est plus qu'un tableau en blanc et en noir. »⁴. Le danseur d'improvisation a tout à gagner à « savoir disparaître »⁵, à s'extraire des données pré-existantes de l'inerte pour permettre l'avènement de l'être en devenir capable de « percevoir les affinités mal définies entre [...] la nature et les choses »⁶.

Le moment de l'extase – ou suivant notre intérêt, celui de l'effervescence – comme petite mort du corps appris, propose d'aller se perdre dans la matière, dans les flux d'énergies qui traversent les mouvements, de connaître « l'expérience de la dissolution du moi dans « les flux corporels » du corps dansant. »⁷. Ce corps capable de plonger dans le chaos⁸ a perdu quelque chose : une mémoire, un

¹Michel Serres, 1982, *Genèse*, Paris, Grasset et Fasquelle, p.82

²Isabelle Launay, 1992, « Laban, ou « l'expérience de danse », in *Revue d'esthétique*, n°22, « De la danse », Paris, Jean-Michel Place, p.70

³*Ibid*, p.69

⁴March Bloch, 1993 (1949), *Apologie pour l'histoire, ou métier d'historien*, Paris, Armand colin, p.157

⁵Isabelle Launey, « Laban... », *op.cit.*, p.70

⁶*Ibid*, p.70

⁷Nancy Midol, 2014, « L'écologie corporelle des transes en danse », in *Sociétés*, n° 125, p. 92

⁸*Ibid*, p.93

langage, une histoire¹, un habitus, il se fait pour un temps et pour un lieu, corps-machine.

Le corps-machine de Laban est le lieu d'un jeu de marionnettiste : La corporéité se construit dans la danse à travers l'expérimentation faite de « sa propre machinerie »². *Machinerie* car squelette à faire danser, ficelles à tirer ; *propre* car absolument unique et individuelle, comme le sont toutes les choses du corps. La façon dont chacun ressent son point de gravité et la posture nécessaire au bon équilibre, la manière de gérer ou calculer les effets de sa propre masse, est nécessairement variable d'un corps à l'autre³. C'est proprement à ces sensations que la danse doit s'adresser. On cherche dans l'improvisation « que le corps devienne substrat, base, infrastructure, suppose que l'on s'adresse à sa matière dans l'éprouvé de l'action, que l'on se place au-dessous des habitudes interprétatives de l'action. Donc s'adresser à sa matière, s'adresser à son éprouvé. »⁴.

Il apparaît, par ailleurs, que l'enjeu de ces formes élémentaires de la danse n'est pas tant de révéler des états enfouis de la matière que de réinventer, de travailler, de connaître ses états présents pour opérer en fond des transformations du vécu corporel de l'individu : « En plongeant dans la matière corporelle, en y inscrivant activement son imaginaire, le danseur reconfigure en effet ses dispositions perceptives. »⁵. Le corps externalisé est un corps qui peut être réfléchi, il est un corps qui offre au corps la conscience de lui-même comme chair vivante et pensante. Enfin il est peut-être aussi ce corps de *bon sens* qui apprend à oublier pour pouvoir s'adapter et se réadapter sans cesse, un corps désormais mobile et qui témoigne d'une attention toute neuve à la vie depuis qu'il est devenu sa « continuité mouvante »⁶.

Ainsi le corps jamais ne se trouvera « trop dans la matière »⁷ tant que le sujet marionnettiste teste la machine, la met en branle, s'y absorbe, joue avec, y cherche par-là « le meilleur fonctionnement de son moteur intérieur »⁸. Cette construction de l'extase, qui nous apparaît désormais davantage comme un *aller chercher* que comme un *laisser porter*, implique en même temps qu'elle fait apparaître « la conscience d'une norme non normative, du " régime " propre à chaque danse »⁹. La conscience de soi peut naître de cette mort du corps appris, puis du tirer de ficelle comme jeu de

¹Le corps perd une histoire au moment où, peut-être, il commence un travail d'historien. Marc Bloch écrit dans *Apologie pour l'histoire* que la compréhension du monde et de ce qui est étranger à nous rend indispensable la tâche de « presque dépouiller son propre moi ». (1993, Paris, Armand Colin, p.158) Le travail de Laban n'est-il pas aussi un travail d'historien *par* corps au sens de compréhension du corps via le travail d'oubli d'une généalogie de ce même corps ?

²Isabelle Launey, « Laban... », *op.cit.*, p.70

³Annie Suquet, *Scènes. Le corps dansant...*, *op.cit.*, p.420

⁴Laurence Jay, 2014, « Pratiques somatiques et écologie corporelle », in *Sociétés*, n° 125, p.108

⁵Annie Suquet, *Scènes. Le corps dansant...*, *op.cit.*, p.421

⁶Henri Bergson, 2011 (1900), *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Payot & Rivages, p.172

⁷Isabelle Launey, « Laban... », *op.cit.*, p,70

⁸*Ibid*, p.70

⁹*Ibid*, p.70

savoir sentir. Voilà le danseur conscient d'accéder à la « région du silence »¹ à tout un monde caché de l'expérience, à sa propre région du silence.

Nous comprenons mieux maintenant ce qu'il se joue chez chacun à travers *l'éclair de la flexion* doublé de sa répétition dans l'exercice : la mesure en soi de ce qui s'accorde avec un environnement donné, ou la mesure dans un environnement donné de ce qui peut me faire être moi. La danse est en ce sens l'avènement d'un réel « milieu » chorégraphique »². C'est-à-dire qu'au moment de l'extase – ou de la transe – le danseur peut déménager le monde dans lequel il se meut, s'il chute, il n'abandonne pas son corps, mais continue de le porter ailleurs. La matière du corps et la réalité de l'espace se suivent et fusionnent. « La fascination est là, pour cette capacité de connecter dans la transe, des forces dont ils pressentent tous la valeur ontologique avec laquelle ils essaient de renouer. »³

La mort comme oubli du corps appris est passée par là. En tant qu'« union de l'objectivation et de la subjectivation absolues »⁴, elle propose au danseur qui improvise de s'entretenir dans le temps de la bio-subjectivité⁵. « La subjectivité corporelle, à l'inverse de la subjectivité spirituelle, ne distingue plus la forme de la matière, l'invention de la réalisation et l'esprit du corps »⁶. À travers le prisme de la bio-subjectivité, nous comprenons maintenant davantage ce que je sous-tendais par *expérience continue* du corps.

Le corps dansant à l'heure de la pensée créatrice

Ce temps de la bio-subjectivité correspond peut-être à un moment où les opérations du corps s'effectuent selon la temporalité de la *durée créatrice*. La danse d'improvisation est une danse qui ne connaît ni la fin de ses enchaînements, ni leur ordre ou même leur forme. Le danseur part d'une envie, d'une intuition, d'un ébranlement des sens que la musique provoque, la marionnette se déplace et cherche, elle n'a pour repère et direction que la danse qui prend corps à mesure. À cet instant de l'invention de soi via les mouvements du corps, « le temps n'est plus un accessoire »⁷, en tant que les mouvements s'opèrent sur le temps devenu temps de la conscience. Le temps de la danse improvisée n'est pas un espace à mesurer, et dans lequel on disciplinerait le corps en découpant les mesures ; il

¹*Ibid*, p.71

²*Ibid*, p.71

³Nancy Midol, *op.cit.*, « L'écologie corporelle... », p.92

⁴Edgar Morin, 2001, *La méthode, 5 : L'humanité de l'humanité. L'identité humaine*, « Le vif du sujet », Paris, Seuil, p.71

⁵Bernard Andrieu, *Les pratiques corporelles réflexives...*, *op.cit.*, p.51

⁶*Ibid*, p.52

⁷Henri Bergson, 1948 (éd.1907), *L'évolution créatrice*, Paris, Puf, p.340

est le temps du corps lui-même, ou temps de l'invention du corps qui se sculpte. Le temps de la danse devient temps de la « maturation »¹ des idées, des intentions, des choix de déplacement. Il est, nous pouvons dire, temps organique, « processus vital »² et ne se défait plus de l'évolution du corps lui-même.

3.2.3 La pratique de la danse effervescente comme moment d'écologie corporelle

Ainsi le corps élémentaire, substrat, ou corps machine articulé, sont toujours corps se rapprochant de la nature, ces corps sont « exploration et apprentissage du milieu intérieur du corps, redécouverte d'une nature intériorisée, écologie prémotrice, émergence, somaesthésie, neurophénoménologie. »³, ils font en ce sens acte d'écologie corporelle. De plus, il existe indéniablement une réflexivité en action du corps sur lui-même. C'est proprement elle qui le maintient dans la recherche de l'effervescence comme action sur l'environnement, c'est-à-dire non pas tant comme négation que comme adéquation à lui.

Le moment d'unification du corps et de l'esprit dans la transe à travers la recherche de nouveaux états intérieurs du corps nous amène à l'idée qu'agir sur mon corps est toujours agir via mon corps sur l'environnement, et qu'en retour, agir sur l'environnement implique des postures physiques qui lui sont absolument propres. L'effervescence pourrait bien mener l'individu à une conscience de lui-même en tant que produit mais aussi acteur de l'environnement qu'il incorpore. Elle l'invite par là à « prendre conscience que la perception du corps est processus d'adaptation de l'organisme à l'environnement »⁴

L'adaptabilité du corps face aux fluctuations des éléments naturels

S'il fallait retenir une chose sur le corps élémentaire, c'est bien son adaptabilité à toute épreuve. Accommodation d'un sujet au corps comme proposition d'élans vitalistes à connaître et à transformer dans ce qu'ils sont. Par-là, adaptation aussi au temps et à l'espace comme projets du corps, projections à déplacer en même temps que le sujet prend conscience « de ses modes subjectifs de constitution

¹*Ibid*, p.340

²*Ibid*, p.340

³Bernard Andrieu, Olivier Sirost, 2014, « Introduction. L'écologie corporelle », in *Sociétés*, n° 125, p.7

⁴Bernard Andrieu, *Les pratiques corporelles réflexives...*, *op.cit.*, p.44

corporelle. »¹. Dans les *Médecines du monde*, Claudine Brelet définit l'infrahumain comme « système ouvert, capable continuellement de s'autotransformer, comme tout système vivant le fait »². Le corps en transe se rapproche de cette dynamique d'adaptation continue au vivant, mais l'empire du vitalisme cependant suppose qu'aucune maîtrise délibérée de l'environnement et du corps ne soit possible. Certes, le pogo comme instant d'effervescence ne semble plus requérir une grande part de maîtrise de la part des individus qui s'y adonnent. Néanmoins, il peut s'opérer chez certains individus une prise de conscience et connaissance de la relation qu'il s'opère entre matières corporelles et élans naturels entourant et traversant le corps. « L'immersion de la nature dans le corps implique une écologisation de ses techniques, habitus et matières par la plasticité sans parvenir à une maîtrise des éléments, mais à une connaissance relationnelle entre eux et notre corps. »³.

L'hybridité musicale comme mise en abîme de l'expérience renouvelable du corps

Une connaissance relationnelle entre le corps et la musique également. Elle devient à elle seule l'environnement de la danse. Si le corps apprend à sentir ce par quoi il est agité, il se confronte, on ne peut plus directement, à ce que la musique agit en lui. La musique est à la fois le moyen d'atteindre la transe et de renouer avec des formes élémentaires du corps, mais elle est aussi bien ce à quoi je m'adapte : elle devient l'environnement que le corps rencontre en action. La musique se fait environnement à saisir, à incorporer, à déplacer, à traduire organiquement, c'est ainsi que le lieu du corps fait la musique, lui donne corps, traduit en chair son idée comme le peintre de Bergson travaille à l'épiphanie de l'âme sur la toile imprimée. L'hybridation musicale comme technologie du corps pourrait suggérer l'éloignement de l'expérience somatique avec les données naturelles de l'environnement. À l'inverse, elle apparaît ici comme étant à l'origine d'un « engagement renouvelable par l'action sur le corps »⁴, à ce titre, elle est-peut être un amplificateur de conscience dans la relation du corps à la nature, à sa nature. « L'hybridité fait ressentir en nous l'effet révélateur de l'interaction environnementale car elle s'incarne à l'occasion d'un événement. »⁵

Le concert est espace hors de la routine. Le spectateur s'attend par là à être appelé à la déviance, en tant que déviance à son propre corps, à sa propre perception et expérience de la matière. « Pour sentir différemment son environnement, il faut consentir à se déroutiniser pour faire émerger d'autres

¹*Ibid.*, p.52

²Claudine Brelet, 2004, *Les médecines du monde*, Paris, Laffont, p. 84

³Bernard Andrieu, 2014, « Les fondateurs de l'écologie corporelle : immerseurs-naturiens-émerseurs », in *Sociétés*, n° 125, p.24

⁴Bernard Andrieu, *Les pratiques corporelles réflexives...*, *op.cit.*, p.49

⁵*Ibid.*, p.49

modes d'existence, de déplacement et de relation. »¹. Nous avons tenté de montrer ici à quel point le chaos de la foule et l'entreprise improvisée de la danse rend possible une révolution de la relation corps-sujet pensée à présent comme relation corps-environnement ou même sujet-environnement. Voici le corps élémentaire, corps d'abord qui fait surgir la chair, l'appréhende, la mesure, la comprend, et puis corps de chair ensuite, rendu plus à l'écoute, plus en synchronie avec l'ordre naturel des élans vitalistes, sujet conscient enfin du corps comme instance où se peint l'environnement, où se déforme l'espace, où se fond le temps dans les évolutions créatives de la motion.

3.3 Chaque corps à sa place : le pogo comme rétablissement des frontières de l'intime ?

Nous venons de penser la formation d'un corps élémentaire comme moyen de connaître ce corps à travers une redéfinition perceptive, charnelle, de l'environnement. Ainsi l'individu est entraîné dans une quête sensorielle résolument idiosyncratique qui façonne nécessairement l'identité corps-sujet. Pour que cette expérience kinesthésique se fasse, il a peut-être fallu pour un temps se dégager de l'emprise de l'Autre, de la faire passer lui aussi du côté de l'environnement à agir. En société, l'Autre est une intimité qui me menace, mais aussi un étranger contagieux. Il devient dans la foule l'occasion de se comprendre soi-même comme différent, de replacer, comme les corps, les intimités chez elles.

Afin d'introduire notre dernier chapitre qui proposera de « recommencer le lien social », je propose de questionner le rapport à l'autre à travers des considérations phénoménologiques des modalités du toucher dans les danses de foule. Observer l'exécution d'un pogo lors d'un concert revient à assister sans arrêt à des retrouvailles entre les corps suivies de leur séparation. Nous sommes bien loin de la danse de couple au noyau binaire irréductible. Dans la foule effervescente, ce noyau jamais plus ne se forme, et tout corps est bon pour rebondir ailleurs, tout corps est un tremplin vers ailleurs, soit vers un nouveau corps.

Le pogo est-il à ce titre comme la célébration sans cesse recommencée de l'entrée en contact avec autrui ? Le jeu pourrait bien être la recherche du contact elle-même. Alors que nous étudions au premier chapitre la difficulté de replacer aujourd'hui la distance entre les intimités dans l'espace social, que nous disent les modalités du contact dans la danse du pogo de la tentative de rencontrer autrui à la fois comme étranger et comme corps complice ? En quoi l'ininterruption du mouvement propose-t-elle d'exclure l'autre du cercle de la connaissance ? Nous verrons à cet égard que l'économie de la *main* dans la danse implique un rapport au corps qui, loin de chercher à connaître, se plaît à maintenir

¹*Ibid*, p.44

et à jouer avec l'insaisissable de l'Autre.

3.3.1 Cet autre qui n'est pas moi : La recherche du contact comme épiphanie de l'Autre et du non-Autre

C'est ainsi qu'au moment de l'effervescence, personne ne s'attarde dans le contact : on le cherche, on le trouve et l'on recommence, ailleurs. On peut dès lors se demander si le jeu ne serait pas proprement cette recherche du contact, cette « ouverture » de l'information possible sur autrui que l'on entend fermer aussitôt en s'éloignant de lui l'instant d'après.

L'exemple du *mur de la mort*¹ illustrera peut-être notre propos quant à la recherche du contact qui primerait sur la sensation elle-même. Pour rappel, le *mur de la mort* consiste en la scission de la foule en deux parties qu'un vide d'une dizaine de mètres sépare sous la forme de deux fronts qui se font face. Au signal du chanteur ou à la reprise de la musique, les fronts s'élancent en courant l'un vers l'autre et les corps se percutent de plein fouet jusqu'à ce qu'ils ne puissent plus progresser et que se reforme une foule relativement statique et dense². La préparation de cette attraction aura pris plus de temps que le plaisir de cogner son corps contre celui des autres à travers la foule. Le jeu, c'est peut-être bien le heurt. Dans le cas présent, le jeu s'accompagne d'une mise au défi de son corps et de la douleur rencontrée, mais il s'agit d'une version extrême du pogo. Le seul fait qu'il existe des pogos indolores nous autorise à penser que la douleur n'est peut-être pas au centre de l'activité (nous reviendrons sur ce point lorsque nous évoquerons la foule hédonique en chapitre III).

Levinas a travaillé sur le toucher à travers le mode, plus intime, de la *caresse*. Il me semble néanmoins que l'analogie possible avec le pogo présente un intérêt : celui d'en passer par une phénoménologie du toucher pour comprendre l'intérêt des danseurs pour le renouvellement incessant du *premier contact*. Aussi, pour Levinas la caresse est un jeu dont la recherche l'emporte sur « le velouté ou la tiédeur de [la] main donnée dans le contact »³. Car une fois touchée, la chose immédiatement « se dérobe »⁴, elle retourne vers ce qui m'apparaît « toujours inaccessible »⁵. Dans le toucher, on se confronte phénoménologiquement à tout ce qui n'est pas nous, à tout ce qui jamais ne pourra nous appartenir, à l'Autre par excellence. Mais l'Autre ne m'apparaît comme tel qu'à condition que je sois à sa recherche, « Son essence [la caresse] est précisément dans la recherche :

¹De l'anglais « Wall of death »

²Il est évident que la prise de risque gouverne l'instauration d'une telle « partie de foule ». La douleur est quasi certaine et assurément attendue. Les murs de la mort ne se rencontrent qu'à l'occasion de concert de hard-rock, metal ou heavy metal. Les participants en tête de front sont presque tous des hommes et de forte constitution physique.

³Emmanuel Levinas, 1982, *Éthique et Infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, Paris, Fayard, p.61

⁴*Ibid*, p.61

⁵*Ibid*, p.61

quand l'étreinte devient dans son paroxysme comme une possession, elle est morte comme si elle avait saisi ce qu'elle ne cherchait pas. »¹. La recherche même du toucher devient le moment où l'on sent la chose se dérober et devenir Autre, l'attente d'une quelconque possession devient dès lors une relation de soi à objet. « C'est précisément que la caresse est une communion avec ce qui se dérobe à jamais et elle l'est en tant que recherche. Par là, c'est une relation avec autrui en tant qu'autrui. Non pas avec un objet qui devient nôtre et nous.»²

Le pogo est proprement cette attente du contact comme recherche de tout ce qui n'est pas nous et ne pourra pas l'être (rejet de l'éloignement d'une part, puis refus de la fusion d'autre part). La recherche sans cesse renouvelée du heurt est davantage au cœur de la danse que sa réaction, en tant qu'elle invite chacun à se dérober à l'autre avant que la relation ne se fasse saisie de l'un ou de l'autre. En un éclair la collision entre les corps rend intelligible l'altérité absolue. La recherche du contact est jeu avec l'inaccessible, avec ce que le corps peut toujours vouloir mais ne pas avoir : l'impact comme mode de caresse remet l'Autre à sa place et en même temps me replace en tant que non-autre. L'impact vécu comme « désordonné fondamental »³ ramène chacun vers son insaisissable essence à travers la promesse de « ne pas savoir »⁴ et de ne pas vouloir savoir ce qu'on vient y trouver. La recherche du contact non pas en tant que dévoilement⁵ mais recherche seule a cela de différent du contact lui-même qu'elle réfute toute relation de connaissance à l'autre.

« Ce n'est pas la possession, ni la connaissance d'autrui, ni la confusion avec autrui, que la caresse cherche. [...] L'étranger dans son étrangeté est par définition inaccessible. Et [c'est] cette manière de se heurter à l'étranger et d'en rebondir qui constitue l'originalité même de la caresse. »⁶

3.3.2 Haut les mains : le toucher par tout le corps ou l'évitement du connaître

Dans le pogo nous l'avions compris, une main n'a pas plus de valeur qu'un coude, ou qu'une épaule. Le but n'est pas de s'agripper à l'autre de sorte d'avoir une meilleure emprise sur lui pour le repousser, mais de jouer le jeu d'être poussé en même temps que je pousse. User des mains suppose la distance de sorte que les corps ne peuvent jamais se heurter complètement⁷. C'est ainsi que ceux

¹ Emmanuel Levinas, 2013 (date inconnue), *Œuvres complètes, t3. Éros, littérature et philosophie. Essais romanesques et poétiques, notes philosophiques sur le thème de l'éros*, « III. Notes philosophiques sur l'éros », Paris, Grasset/IMEC, p.178

² *Ibid*, p.179

³ Emmanuel Levinas, *Éthique et Infini...*, *op.cit.*, p.61

⁴ *Ibid*, p.61

⁵ Emmanuel Levinas, 1982, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Librairie générale française, « Le livre de poche ». p. 288

⁶ Emmanuel Levinas, *Œuvres complètes, t3, op.cit.*, p.180

⁷ Quand Paxton enseignait la danse-contact à ses élèves, il donnait pour première consigne celle de ne pas se servir des

qui se servent le plus souvent des mains sont les spectateurs situés au niveau des *murs*¹ et qui ne souhaitent pas participer à la danse, encore moins en récolter les contusions. Les mains au bout des bras préservent de fait une distance minimale et se font amortisseurs des corps reçus comme perturbateurs et potentiellement douloureux. Se préserver de la distance n'est pas le but lors du moment de collision : on demande au contraire à ce que le heurt causé soit plus à proximité que jamais. Il arrive toutefois que les bras des danseurs se déplient pour propulser plus loin le corps en approche, cela il est vrai constitue une manière de jouer parmi d'autres, mais pas la première.

Par ailleurs, admettre que le jeu du toucher se passe sans les mains n'est-il pas le renoncement à une forme toute particulière de connaissance de l'Autre ? Car « La main, telle qu'elle est conformée, est le seul organe qui peut aussi bien explorer, palper, soupeser, connaître, à la différence de la peau »². Voilà la main comme instance de distanciation, certes, mais aussi de curiosité et de connaissance. En organe particulièrement sensible et précis dans ses manipulations, la main est toujours action dans le toucher de sorte qu'elle est immédiatement réponse au toucher lui-même : elle « accueille la sensation et s'y confond, à « l'écoute » du milieu qu'elle reçoit et dont elle prend la mesure. »³ Prendre la mesure des corps n'est peut-être pas pensable du fait de la multiplicité des partenaires et de la rapidité des allées et venues. Par ailleurs, il faut rappeler que l'anonymat et les projections imaginaires qui traversent la foule sont la condition au relâchement des corps vers l'effervescence. Peut-être préfère-t-on ne pas trop connaître la voix, l'esprit, les préférences esthétiques, les opinions religieuses, politiques ou la trace d'un habitus, de ceux sur lesquels on lance notre poids, de ceux auxquels on donne la charge de nous envoyer valser, ou celle de nous relever en cas de chute. Si tant de corps est rendu possible pour si peu de confusion quant à sa libre exécution, c'est aussi parce que le monde des idées ne s'en mêle pas, c'est enfin parce que le contact ne se donne pas le temps de permettre la mesure des uns et des autres, qu'il n'est en aucun cas la promesse d'un après. Or la main « retient la forme qui s'est imprimée (et peut-être déjà déformée) dans la mémoire ; elle est un organe de mesure et de connaissance, de pressions et d'impressions, de souvenirs et d'émotions. »⁴. Donnée dans le contact, elle rend possible l'interprétation qui déjà fait oublier l'accident et la surprise du contact : « Avec le premier contact, le premier plaisir, il y a initiation, c'est-à-dire, non pas position d'un contenu, mais ouverture d'une dimension qui ne pourra plus être refermée, établissement d'un niveau par rapport auquel désormais toute autre expérience sera repérée »⁵. Le pogo célèbre la répétition rapide de ce

mains, invitant par là à réinventer les codes relationnels liés au toucher. La foule se plaît elle aussi à inaugurer les formes du « faire connaissance » en engageant des zones inhabituelles du corps dans le jeu de la rencontre.

¹ Spectateurs immobiles entourant la zone de danse. Ils constituaient une sorte de barrière physique derrière laquelle le reste de la foule est à l'abri des pogos.

²Patricia Ribault, 2011, « Du toucher au geste technique : la « technè des corps » », in *Appareil* [En ligne], « Le Geste », p.14

³*Ibid*, p.15

⁴*Ibid*, p.17

⁵Maurice Merleau-Ponty, 1964, *Le Visible et l'invisible*, « L'entrelacs – le chiasme », Paris, Gallimard, « Tel », p.198

que Patricia Ribault nomme « geste d'ouverture »¹ mais récuse ce qui s'en suit comme moment d'interprétation et d'analyse de l'Autre corps. La transe de la foule est moment pur de sensations plutôt que d'émotions, d'ébranlement plutôt que de mesure et d'impression du sensible.

3.3.3 *Le pogo comme recherche de la juste distance à l'Autre*

« Par une froide journée d'hiver, une bande de porcs-épics se serrait étroitement les uns contre les autres, de façon que leur chaleur mutuelle les protège du gel. Mais ils ressentirent bientôt l'effet de leurs piquants les uns sur les autres, ce qui les fit s'écarter. Quand le besoin de se réchauffer les eut à nouveau rapprochés, le même désagrément se répéta, si bien qu'ils se trouvèrent ballottés entre deux maux, jusqu'à ce qu'ils aient trouvé la distance convenable à laquelle ils pouvaient le mieux se tolérer. [...] La distance moyenne qu'ils finissent par découvrir, et qui leur permet d'être ensemble au mieux, c'est la politesse et les bonnes manières. Ainsi, à celui qui ne se tient pas à cette distance, on crie en Angleterre : reste à distance ! – Celle-ci, il est vrai, ne satisfait qu'incomplètement le besoin de se réchauffer mutuellement, mais, en revanche, elle évite la blessure des piquants. »²

Sans les mains, acceptant le contact qui ne permet plus, le temps d'un heurt, la moindre persistance du vide, les pogoteurs sont tels les hérissons de Schopenhauer, tantôt blessés, tantôt gelés, une fois trop complices, une fois trop seuls. À la différence près que la foule jamais ne stoppe le mouvement : le vide et la distance ne durent pas, le contact encore moins. Aussi, si je reste dans le contact, arrive un moment où je ne distingue plus qui est touché de qui touche. Cette confusion du sensible n'a pas le temps de s'installer dans le pogo. On est tantôt celui qui touche et repousse, tantôt celui qui est touché et repoussé. Les corps ne prennent ni le temps de subir l'incommodité, mais le système dans lequel ils sont pris rend nécessaire la rencontre, plus tard dans le vide, d'un autre corps. Schopenhauer appelle à la politesse et aux bonnes manières pour établir entre les corps et les subjectivités la juste distance. Il appelle à une attitude fixe, à un lot commun de convenances à appliquer en relations. La foule se propose quant à elle de sans cesse aller et venir à l'autre pour faire relation. Quelque part, le pogo allégorise la parabole des porcs-épics en accélèrent le mouvement de regroupement et dispersion. Mais un changement est majeur : j'accepte que ce soit aussi l'Autre qui décide en partie de la place que je dois prendre puisque c'est au corps de l'autre de me donner en partie l'énergie de la danse.

¹Patricia Ribault, « Du toucher au geste technique... », *op.cit.*, p.15

²Arthur Schopenhauer, 2005 (1851), *Parerga & Paralipomena. Petits écrits philosophiques*, Partie II, « XXXI. Allégories, paraboles & fables », Paris, Coda, p.938, §396

« La juste distance en ethnologie est moins le maintien de l'observateur dans une voie moyenne, à mi-chemin de soi et de l'autre, que l'incessant parcours des différentes places que les membres de la société d'accueil vous assignent. »¹. Le travail anthropologique comme outil de compréhension de l'Autre implique selon Alban Bensa que l'on accepte le pouvoir qu'à autrui à décider de la familiarité ou à l'inverse, de la distance qu'on pose entre lui et moi. L'anthropologue doit pouvoir jongler entre un moment vers l'autre qui conduit hors de soi, et un moment de retour à soi et que jamais le soi ne se dérobe à son contrôle « intransigeant ». La relation à l'Autre est à ce titre présentée comme sport de l'extrême² soit comme une activité portant « loin hors de nous-même tout en exigeant le plus intransigeant contrôle de soi. »³ L'enjeu concerne autant la capacité de se projeter ailleurs en bousculant les subjectivités – mais aussi bien les corps – que celle de revenir à soi ou d'engendrer une maîtrise de soi susceptible de ne pas laisser l'autre nous emporter au-delà de ce pour quoi la relation s'est faite. La petite société formée par la foule fait la démonstration que l'Autre a son rôle à jouer dans la distance que j'ai à lui. La distance s'affiche dans la danse en co-construction permanente, aléatoire, changeante.

L'on peut dire aux vues de chacune de ces considérations qu'il y a bien dans la foule une recherche de la juste distance, sans pour autant poser qu'elle soit trouvée⁴. Par ailleurs, cette recherche d'une bonne distance à l'autre, soit celle qui permet en fond le bon déroulement de la danse, a peut-être tout d'un travail inconscient de distance à soi-même, en tant que rapport à l'autre en soi, les projections de son propre corps travaillées en miroir dans la danse de foule.

4 Conclusion

La foule en désordre : recommencer le corps

La salle de concert est un dispositif qui convoque fortement l'imaginaire et en même temps, qui cloisonne et délimite l'expression du corps. C'est un espace clos et cerné producteur d'une masse fermée et sans la parole, dans lequel l'imagination et les projections en tout genre sont pourtant

¹Alban Bensa, 1995, « De la relation ethnographique. A la recherche de la juste distance. », in *Enquête* [en ligne], n°1, « les terrains de l'enquête », p.6

²*Ibid*, p.1

³*Ibid*, p.1

⁴Une étude empirique sous forme d'entretiens sur ce sujet serait intéressante à réaliser afin de saisir ce qu'il se joue comme sensations et considérations de l'autre dans les mouvements aléatoires et si atypiques du pogo.

laissées libres. Les étapes de mise en danse du corps sont précises et l'effervescence marque leur acmé : il n'y a pas plus d'énergie possiblement déployée dans la danse qu'au moment de l'effervescence et du désordre. Ce désordre nous l'avons vu est d'abord un jeu avec le vide. Le vide créé dans la foule par l'espacement des corps est un vide conçu pour mieux venir bousculer ces corps ; nous avons à faire à un vide qui vient donner à la masse sa forme, elle-même conscience de ce que le vide engendré permet comme révolutions. Ces révolutions s'opèrent aussi sous la forme de la perte de déséquilibre permettant, par éclairs, des instants de dialogue pondéral entre plusieurs corps qui se rejoignent, ce que j'ai appelé *co-corporéisation*. Le contact trouvé dans la rencontre apparaît progressivement comme le jeu central des effervescences et cela nous a permis en filigrane de penser le désir de s'adapter au corps de l'autre comme éthique possible de la foule.

Il a ensuite été possible de traduire certains aspects de la danse du désordre sous la forme d'une théorie atomiste du vivant. Il semble en effet que nous assistions à l'avènement d'un corps moléculaire déchargé des préoccupations psychologiques et qui s'en remet aux seules lois naturelles de la gravité, des masses, de l'énergie cinétique et du corps de l'Autre. De l'Autre corps également. Le concert apparaît comme espace de mis en jeu de tout ce que le corps se retient de faire en société : ici, c'est la perte de convenance, comme la perte d'équilibre, qui fait lien. Le système atomiste implique enfin une réciprocité certaine entre les corps ainsi agis par des forces communes. Il ne faut pas sous-estimer de telles révolutions du corps, car de la même façon que la déclinaison des atomes aura rendu possible la création par agrégation de corps moléculaire, c'est dans la recherche de l'Autre corps qu'un nouvel équilibre du corps de l'individu peut se trouver.

Il est d'abord un équilibre de soi à soi et qui façonne l'identité individuelle à travers une expérience ritualisante du dépassement de soi. Répéter ou réitérer l'expérience du pogo assure au corps un nouveau capital corporel mais aussi bien culturel lorsque le premier permet l'émergence de discours validant l'apprentissage d'une technique et justifiant, via l'expérience, les préférences en termes de style ou de monde musicaux. La danse est ensuite l'occasion d'une réinvention de sa matière. La danse de foule comme danse d'improvisation est comme une petite mort du corps qui invite à le reconnaître en dehors d'une histoire, à travers la seule chair et ce qui l'entoure ; la danse est ainsi à l'œuvre d'une bio-subjectivité grâce à laquelle le rapport au corps n'est plus dissociable des forces environnementales qui l'agissent. On peut ainsi parler en termes d'écologie corporelle, en ce sens, l'effervescence pourrait bien mener l'individu à une conscience de lui-même en tant que produit mais aussi acteur de l'environnement qu'il incorpore. La relation de soi à l'environnement ne peut se défaire d'une mutation de la relation de soi à l'Autre. Il convient ainsi de replacer les intimités, et les corps, à distance. On se confronte phénoménologiquement dans le toucher à tout ce qui n'est pas nous et le pogo est un jeu avec l'apparition de l'altérité, c'est pourquoi la recherche du contact, via le jeu d'allées et venues, l'emporte sur la sensation même du contact. Le fait de ne pas s'attarder dans le contact

rejoint peut-être l'idée qu'on ne cherche pas la connaissance de l'autre, sa mesure, sa mémoire, c'est ainsi par exemple que le rôle de la main, instance très précise de mesure et de sensibilité, est moindre dans les pogo. Il se profile peut-être à travers ces modalités inhabituelles du contact une nouvelle façon de penser la distance à l'Autre dans l'espace social, non pas tant à travers un lot de convenances qu'une attitude de distances changeante et de mouvement ininterrompu.

III

Vers une intelligence des foules dansantes :

Recommencer le lien social

Introduction

De telles révolutions de l'attitude corporelle ne peuvent que s'accompagner d'une redéfinition du lien social lui-même. Le dernier chapitre de ce mémoire propose de se détacher des considérations individuelles pour ne penser la foule plus qu'à travers son corps collectif. Le grand corps de la foule dansante est travaillé à la fois par les mutations individuelles, mais aussi à travers une matrice du lien social qui ne dépend pas de la somme de ses participants mais de choses qui souvent les dépassent.

Ce dernier chapitre amène la réflexion sur le corps effervescent vers des reformulations que l'on pourra qualifier d'*intelligentes* du lien social dans la foule. Nous avons fortement pressenti, dès l'analyse de l'écologie corporelle que quelque chose de l'adaptation, de la recherche de la meilleure adéquation possible à l'Autre, à travers celle à soi, était en jeu dans la danse. L'adaptation à l'Autre doit à présent se comprendre comme adaptation à l'ordre social, au monde social dans son ensemble à travers une dramatisation collective de son désordre.

Pour cela, nous nous intéresserons en premier lieu aux réagencements que connaît le corps social au moment de l'effervescence au profit d'un système hédonique. En second lieu, nous tenterons de pousser plus loin la réflexion sur l'écologie corporelle et de l'étendre à une considération ontologique des foules : l'écophilosophie. Enfin, il nous faudra considérer comme ultime forme d'intelligence des foules : la fête et le rire. À ce stade, nous ne pourrions passer outre les considérations sur la déviance pour en mesurer les effets positifs mais aussi les limites : le corps qui depuis le début de ce travail concentre tous nos intérêts, est-il aussi révolutionnaire qu'il demeure insoumis ? À qui appartient réellement le corps qui s'anime dans les concerts de musique ?

1 La réinvention du corps social : L'improductivité du corps au profit d'un hédonisme de la foule

Je propose de nous concentrer à présent sur la notion de production du *corps social* au moment de la foule. Nous venons de montrer à quel point cet apparent désordre travaillait, en fond, à élaborer un support concret pour la conservation et l'épanouissement de l'individu dans la multitude. Il s'agira à présent de comprendre comment, dans le désordre de l'effervescence, est travaillé le corps social lui-même pour s'entendre avec les représentations communes de sa condition, pour s'entendre avec celui des autres. Car il ne faut pas croire que le corps générique élémentaire produit dans l'effervescence se dépare de tout ce qui fait le corps au quotidien, de toutes les normes qui le traversent. Si la foule opère dans un premier temps le renversement des normes, elles ne disparaissent jamais, ce sont elles qui proprement permettent le maintien du désordre. Le corps est d'abord un corps de société. Il faudra comprendre dans cette partie l'intérêt réel du passage par l'effervescence pour que se confrontent en foule et en fête tous les aspects du corps social.

Le *cadre analytique du corps social* (Annexe 3) théorisé par Jean-Michel Berthelot servira d'appui à ma démonstration. En suivant la même décomposition du corps social – le corps-spectacle, le corps de pratiques d'entretien et le corps producteur – nous relèverons ce qui, dans le corps de la foule, rejoint chacun de ses trois aspects. Nous tenterons de comprendre la façon dont ces différents moments du corps se modifient et s'articulent pour penser la nature sociale de ce corps renversé par la foule. Berthelot distingue deux espaces sociaux de la corporéité : l'*espace de corporéité*, investi par le corps producteur, et la *corporéité modale*, celle du corps-spectacle. Entre les deux, reste le corps hédonique. Ce corps abandonné de la société ou laissé à la ré-appropriation personnelle par l'individu.

Nous ferons l'hypothèse que ce corps hédonique est ici célébré pour ne plus être laissé au seul compte de l'individu, mais mis à la charge de la foule. Ainsi peut-être que le corps-spectacle et le corps producteur deviennent prétextes à l'institution sociale, collective, d'un grand corps hédonique.

1.1 Du corps spectacle à l'injonction hédonique

Le corps spectacle naît d'après le *mode de ritualisation* du corps et s'élabore à l'intérieur de ce que Berthelot nomme la *corporéité modale*. Il concentre

« L'ensemble des pratiques de *marquage* qui produisent l'apparence corporelle comme *signe* : parures du corps, masques, habits, mais également dressage, apprentissages posturaux, contrôle gestuel, par lesquels le corps est produit comme signe-spectacle et qui induisent le plus souvent, dans l'ombre du corps légitime le contre-corps scandale, le corps contestataire. »¹

Si l'apparence n'a guère d'importance dans l'élaboration et le fonctionnement du pogo, il est tout de même des signes que l'on doit donner aux autres : quelle est réellement la nature de ces signes et que doit servir l'apparence au moment où seule la chair semble compter pour le collectif dansant ?

1.1.1 « Réussir un pogo en 10 leçons » ou les manifestations de l'entre-aide

Mis à part quelques articles de presse sur les festivals en approche, une requête internet sur le pogo peut nous proposer quelques rares sites explicatifs et descriptifs de tout ce qui doit être su à propos de lui. L'aspect ritualisant de ces conseils donnés sous forme de photos et de légendes est alors clair. On y apprend par exemple qu'il existe des règles simples mais strictes de l'entre-aide : « C'est le contact humain qui est privilégié et non l'agressivité. Si on constate qu'une personne est en difficulté, il faut l'aider. De même, les objets perdus sont également soumis à des règles. »², « faut pas croire que le but est de se faire mal ! Quand on voit³ quelqu'un tomber, tout le monde le relève et essaye de pas trop lui marcher dessus »⁴, « Le pogo ça a des règles, le but c'est pas de défoncer l'autre, ce n'est pas une compétition ! Si un des métalleux tombe il se fait vite relever ! Le but c'est de se lâcher sur la musique et se défouler ! »⁵, « Si quelqu'un tombe on l'aide à se relever, si quelqu'un slam (surfe sur la foule) on lève les bras et on le porte, on le laisse pas se casser la gueule. »⁶

Les recherches ne fusent pas autour des danses de foules mais il existe une socialisation informelle à ne pas sous-estimer autour du comportement type à intégrer avant de se réclamer pogoteur en chef. Chacun semble avoir intégré que la douleur n'était pas à supporter dans ce genre de

¹Jean-Michel Berthelot, 1983, « Corps et société », *Cahiers internationaux de sociologie*, Vol. 74, Paris, PUF, p. 127

²www.skynet.be, juin 2016, « 10 choses à savoir sur le pogo »,

<http://www.skynet.be/actu-sports/musique/dossier/1657911/10-choses-a-savoir-sur-le-pogo/1657917/etiquette>

³La musique et les mouvements sont tels qu'il n'est pas question d'entendre ou de sentir tomber ou blesser quelqu'un. Le *voir* reste le seul moyen de communiquer ensemble sur ce qui dépasse le simple dialogue pondéral.

⁴Propos de Pancakes, sur le forum lelombrik.net <http://lelombrik.net/11162>

⁵Propos de Le Lion Rouge, 2004, sur le forum jeuxvideo.com « C'est quoi le pogo ? »

<http://www.jeuxvideo.com/forums/1-25-7637830-1-0-1-0-0.htm>

⁶Propos de Markus, 2004, *ibid*

manifestation : ça n'est pas là l'objectif.

Le pogo est une épreuve, et comme tout sport collectif, les règles comptent. Celles-ci sont simples et étonnamment bien respectées par les danseurs-joueurs. Ainsi, dans cet apparent chaos, la garantie d'une civilité minimaliste distingue sensiblement la danse du combat, et le jeu, de l'état de guerre. Sur le terrain, les manifestations de l'entre-aide sont autant de signes qui témoignent du bon déroulement de la danse et de mes connaissances, certes minimalistes, de la danse en question. Cette considération des règles de l'entre-aide doit nous amener à saisir ici une avancée importante du développement : une éthique possible de l'organisation des foules.

Voyons maintenant comment ce *savoir-vivre* dans le chaos et le dévouement se trouve incorporée par les corps-spectacle de la foule.

1.1.2 De la joie avant toute chose

Beaucoup de gens sourient pendant la danse. Entre deux coups de coudes à s'en trouver transi, ou deux grimaces de douleur et de contrition, le tempérament général reste à la fête, à l'extase, à la « défonce ». Si le pogo convoque toutes les forces du corps et demande beaucoup d'énergie du côté de la gestion des masses corporelles, montrer qu'on y prend du plaisir est peut-être aussi important que la réalité du sentiment. Il est en effet essentiel que tout le monde s'entende sur l'interdiction de faire mal. Sourire peut s'avérer utile pour signaler aux autres que tout va bien, que la limite entre amusement et brutalité n'a pas été franchie, que le jeu reste jeu et qu'il peut continuer. Il existe bien un sourire-signe en plus de celui provoqué par l'absurdité de la situation et l'étonnement que l'étrangeté des étreintes ou des rencontres peuvent provoquer.

Dan Witz peint depuis les années 2000 des reproductions hyperréalistes de scènes de foules lors des concerts. Le pogo est largement figuré dans une série consacrée intitulée « mosh pits ». Les visages qui nous apparaissent affichent tantôt les signes de l'effort physique, de la surprise, de la douleur, et puis ceux du sourire (Annexe 4). Toujours certains individus sont là pour rappeler la véritable essence de la danse : le plaisir.

La douleur sans souffrance

Afficher un sourire, témoigner du respect des règles de l'entre-aide sont autant de signes

extérieurs donnés pour témoigner du bon déroulement de la danse. Il faut que le plus grand nombre s'amuse sans priver autrui de ses possibilités de déambulement. Et sans faire mal. Les propos ci-dessus reportés insistent bien sur la relation privative qu'il existe entre douleur et défoulement. C'est l'un ou l'autre. C'est le mauvais pogo ou le bon.

« Normalement un pogo doit être quelque chose de fun, un jeu, pas un truc ou on essaye de massacrer l'autre. [...] Bref, dans un bon pogo, le pire truc qui peut t'arriver c'est de te faire des bleus ou dans le pire des cas de te prendre un doigt dans l'œil lol. Mais bon, c'est la vraie que la "tradition" du bon pogo se perd de nos jours. »¹

Quand bien même la douleur advient involontairement, elle est quelque chose qui fait sentir au corps qu'il a bien vécu comme épreuve dans la foule, elle se fait marquage sensoriel, elle rend possible la rhétorique du *j'y étais*. Le corps-spectacle élaboré dans la foule vit toujours un peu plus loin qu'elle. Si les corps prennent le risque de la douleur dans la danse, celle-ci n'a peut-être rien d'une souffrance. On pourrait faire se rejoindre l'idée de la douleur dans la danse et l'approche anthropologique du rite de passage. Les douleurs infligées au corps dans notre société occidentale accompagnent, par étape, les transformations profondes du moi-peau en même temps que celle de l'identité individuelle. Et si le moment du pogo, en intégrant la douleur nécessaire, permettait à ceux qui s'y engagent une reviviscence du moi-chair, autant qu'un modelage, au sens figuré cette fois, de l'individu collectif ? S'il y a douleur, elle est toujours douleur sans souffrance – c'est le sourire qui rassure autrui à ce sujet – elle est cette douleur du corps ritualisant.

Enfin, « le rire cache une arrière-pensée d'entente »². Il a pour fonction de délimiter une appartenance au groupe en marquant sur le visage la complicité rencontrée. Par le rire, j'exprime que je suis dans l'entente avec Autrui : je ris, donc je suis, je les suis, eux qui rient.

Il faut retenir du corps-spectacle, soit de la corporéité modale, qu'il n'est pas tant mis au service d'une expression de contestation par l'individu ou d'une appartenance à une communauté précise qu'à son émancipation et au bon déroulement de ses caprices hédonistes. Le mode de ritualisation ici est loin d'être une fin en soi comme l'est la transformation du moi-peau en même temps que de l'identité avec le choix d'un tatouage ou d'un implant sous-cutané. Ces signes, lorsqu'ils apparaissent dans la foule sont la marque d'un désir d'individualisation, qui déjà n'a plus rien à voir avec la recherche d'amusement du collectif : ce corps-peau n'est rien à côté de ce qui régule la danse et l'amusement (le sourire, les manifestations de l'entre-aide, la chair bien sûr). Voyons, par exemple, comment le corps

¹*Ibid*

²Henri Bergson, *Le rire...*, *op.cit.*, p.37

qui garde les bleus ou les éraflures passagères ne profite de ces modifications qu'une fois sorti de la foule, la peau n'est pas affaire de foule, elle regarde l'intimité et l'individualisme passif, contemplatif de l'exception. Ce corps-peau n'est plus grand chose dans la foule en tant qu'il ne sert en rien le jeu collectif. Car seuls comptent le corps d'action, et, pour l'heure, *le corps-spectacle mis au seul service du corps hédonique*.

1.2 L'économie du corps de production

Un deuxième aspect du corps social est le corps producteur, il naît d'après le *mode de production* du corps et s'élabore à l'intérieur de ce que Berthelot nomme *l'espace de corporéité*. Le corps de production concentre à la fois les pratiques de ritualisation et d'entretien. Le niveau de la production est une instance de *mise en jeu* du corps, soit le corps vécu comme outil et « support de toute pratique »¹. Il est pris dans un système de contraintes qui le font y répondre sur le mode de la nécessité. Il est corps produit par la société autant qu'il agit sur elle à travers « sa mise en jeu répétée »². Comme système de production, on peut par exemple mentionner le sport, instance traversée à la fois des contraintes sociales ou biopolitiques et défiée dans un même temps par ce que le corps propose de produire : le dépassement de soi, la connaissance, la performance.

Nécessairement, le corps de production se nourrit du corps spectacle tout comme du corps hédonique. Il leur propose de faire système et de répondre à la société dans laquelle ils s'établissent en y apportant quelque chose en retour. Le dépassement de soi est l'illustration idoine d'une remise en jeu de l'ordre social établie sur la base de ce qui lui est proposé et suivant les nécessités de sa condition changeante.

Courir pour sourire, la dépense inutile ?

Notre foule s'adonne à la flexion, au dépassement de soi, à l'épreuve des musiques fortes, des coups de coudes et des mouvements hasardeux des corps baladés. Le pogo est un véritable sport, il suffit d'observer ses variantes pour situer l'importance du dépassement de soi dans le jeu collectif. Le cercle de la mort (*circle pit*) propose aux ex-spectateurs de former comme une roue géante et de tourner ensemble dans un même sens au son de la musique. Chacun court pour soi-même mais selon

¹Jean-Michel Berthelot, « Corps et société », *op.cit.*, p.128

²*Ibid.*, p.128

une direction et une vitesse commune. Le fait est qu'on ne court pas seulement pour courir. Cela tout le monde en est capable, et l'on imagine que le monde est entraîné pour et peut dès lors en faire la preuve ; le jeu est ailleurs : se suivre, se ranger, ne pas s'arrêter, s'étourdir. En parfaite forme ordonnée du vortex (Annexe 5), la foule du *circle pit* est aussi capable de formuler l'ordre explicitement, de *caricaturer* joyeusement la discipline formée par la course et le rang. Pas peur du désordre, pas peur non plus de l'ordre. La foule peut tout faire tant que l'hédonisme paraît possible. Le courir de la foule n'est pas le même que le courir du jogger. Il est peut-être nécessaire de s'attarder sur ce qui distingue deux formes du dépassement de soi.

1.2.1 Les ambiguïtés du dépassement de soi

Les moments d'effervescence nous l'avons compris sont des moments d'excitation vive et de dépense physique inhabituellement poussée. Néanmoins, je soutiendrai qu'il existe avec la foule du concert de musique une ambiguïté du dépassement de soi. Je la situerais à niveau-là : la danse requiert l'effort individuel, oui, mais pour mieux profiter ensuite des sensations que le corps éprouve collectivement en rejoignant les propriétés naturelles des masses. La foule a cela d'original qu'elle se saisit des efforts de chacun pour accroître sa force générale. Il y a peut-être quelque chose d'un passage d'une forme de dépassement de soi par soi, pour soi, à un dépassement de soi par tous, pour soi et pour tous. Le fait que le dépassement de soi se trouve pris dans le dispositif de la foule amène les individus à produire une énergie qui aussitôt se dérobe pour n'appartenir qu'à la multitude. En retour, la masse gagne en puissance, l'individu tient dans l'effort. Il se révèle et se déploie toute une « thermodynamique sociale » habituellement masquée par une « mécanique sociale associée à l'ordre institué »¹. Le dépassement de soi ne dure peut-être que le temps de cet effort de la flexion, car ensuite, les corps n'ont plus qu'à se laisser aller les uns contre les autres au rythme de la musique et de se laisser porter par la chaleur et l'énergie collective. On quitte une nature qui est notre corps au repos, pour rejoindre un ordre naturel qui cette fois n'est autre qu'une nature collective. Ce moment de la flexion qui apparaissait d'abord comme caprice d'individu finit par s'installer dans un système collectif où le dépassement de soi ne prend jamais le dessus sur l'équilibre du tout. L'idée n'est pas celle de se dépasser, mais d'amener le tout ailleurs, contre les normes instituées. Cet ailleurs aura nécessité d'abord les efforts des uns, ensuite le mouvement ininterrompu et le plaisir des autres.

Il continue à travers ces considérations de se profiler notre notion de recherche de la juste distance à l'autre. Les individus dans la foule apparaissent comme résolument capables de s'adapter

¹Georges Balandier, 1988, *Le Désordre. Éloge du mouvement*, Paris, Fayard, p.74

au collectif et de trouver, en cela, du plaisir.

1.2.2 Le surassement de l'ordre ou le contre-pouvoir immanent

Nous remarquons ainsi que les intérêts qui sont habituellement inhérents au dépassement de soi (ordre, maîtrise de soi, progrès physique et mental individuel, connaissance des limites...) sont finalement largement laissés de côté au profit d'une réciprocité absolue de la foule où la création d'un corps élémentaire s'entend à coup sûr avec celui des autres. Le dépassement de soi requiert ici le désordre et non systématiquement l'ordre, il est l'outil majeur qui permet que le pogo se passe dans les meilleures conditions, soit une égalité entre les corps par une mise en mouvement thermodynamique.

Le dépassement de soi dans la foule du concert engage le désordre et la réciprocité, plutôt que l'ordre et la connaissance. Si renoncer à l'ordre revient à renoncer à la connaissance (connaissance des limites, maîtrise de soi, calcul des performances, progrès, différenciation, classement, normalisation...) – comme nous le disions par ailleurs à propos de l'utilité subalterne de la main dans la danse –, peut-être la foule a-t-elle trouvé le moyen de s'extirper pour un temps de la dialectique du savoir et du pouvoir¹, soient des régimes habituels du bio-pouvoir : celui caricaturé par les *circle pits*, bouleversé par l'éclatement des rangs de la foule, menacé par le détournement des corps à présent dos à la scène, neutralisé par la flexion, moqué par la collision, anéanti par la joie trouvée dans ce chaos à peine contestataire. L'idée n'est pas vraiment de dire non : le contre-pouvoir s'élève dans le plaisir de la flexion rendue nécessaire. L'idée n'est pas la révolte : la révolution naît d'abord du désir de s'entendre.

Voilà encore comment, au même titre que le corps-spectacle, le corps producteur est mis au service du seul corps hédonique. Associé à l'ordre, la production sociale, y compris lorsqu'elle est corporelle doit être le fait d'un *progrès* en tant que connaissance et maîtrise des individus. Or, si le corps producteur est mis en jeu à travers le dépassement de soi, c'est d'abord pour parvenir à un sens, une force, un mouvement collectif commun et unanime, c'est d'abord pour s'entendre dans la plus grande réciprocité possible, condition à l'effervescence. C'est à travers ce corps outil que se trouvent renversés grand nombre de régimes de vérité, par ce renversement que s'ouvrent les possibles à la

¹Théorie Foucauldienne selon laquelle la production de savoirs à l'égard des individus engendre le calcul de nouvelles normes sociales qui à leur tour permettent de contrôler les populations sur le mode du normal et du pathologique, invitant chacun insidieusement par injonctions bio-éthiques à se ranger dans la frange du « normal » et de rationaliser individuellement son comportement.

flexion, à l'expression du multiple, à la suprématie du toucher. La foule en question a peut-être cette faculté de retourner en invention ce qui habituellement, quotidiennement, est appelé à la production.

1.3 Entre réappropriation et réinvention des pratiques d'entretien. Le corps hédonique mis au service du plus grand nombre

Le troisième aspect du corps social concerne le corps *hédonique*, ou encore ludique et érotique, il s'élabore sur le *mode de reproduction* ou de *perpétuation* du corps et ne s'exprime pas à l'intérieur d'un espace précis. Il s'opère par reproduction puis réappropriation des corps spectacle et producteur.

« Ce niveau est celui de l'entretien quotidien du corps visant non seulement à sa reproduction comme être biologique, mais à sa perpétuation comme être social concret, c'est-à-dire à la préservation de qualités socialement valorisées : santé, minceur, jeunesse, etc. [...] ces représentations elles-mêmes s'articulent sur des conceptions plus larges de la vie, de la mort, du plaisir, du devoir dessinant en creux l'espace de libre jeu du corps, du corps ludique, de corps hédonique... »¹

Il est clair que les partisans du pogo sont dans la force de l'âge. On observe généralement une fourchette des âges pouvant aller de 17 à 40 ans, exceptionnellement plus, exceptionnellement moins. Le corps d'effervescence est avant tout un corps en bonne santé.

On peut, d'une part, retrouver dans le fonctionnement même de l'agitation de masse certaines conceptions quant au corps et à la santé qui traversent déjà la vie quotidienne des individus : c'est le cas par exemple du caractère « postmortel » de la société, ou de l'injonction au plaisir immédiat et instantané réduisant à néant les perspectives d'avenir des masses, la société du risque. D'autre part, les quelques sacrifices que nous venons de relever de la part du corps spectacle et du corps producteur permettent d'opérer un changement majeur au niveau du corps hédonique : le rétablissement des modalités de *l'avenir* dans le temps du concert.

1.3.1 La foule « postmortelle » : le corps à l'ère de l'incarnation des plaisirs

Les individus de la foule sont tous issus d'une société dans laquelle le rapport au corps et à la santé ne tient plus que de leur propre responsabilité. La gestion de la vie et la production de la santé

¹Jean-Michel Berthelot, « Corps et société », *op.cit.*, p.127

sur le mode de l'effort et de la sculpture de soi ont été rendues possibles par un changement de conception de la finitude elle-même. De façon générale, on peut dire du rapport à la mort qu'il s'est privatisé et personnalisé à mesure que Dieu a été déresponsabilisé de sa sentence. La déchristianisation de la société va de pair avec une déchristianisation du corps et de la chair comme nous le mentionnons au début de ce travail à travers la reviviscence du toucher.

La mort ou la maladie inéluctable, extrinsèque et sotériologique de l'âge classique devient figure de l'insensé au 18^{ème}. « Faisant échec à la Raison, à l'idéal du Progrès et à la croyance en la perfectibilité de l'être humain, la mort constitue en fait l'ultime obstacle à la pleine réalisation du projet des Lumières. »¹. La naturalisation de la mort – en même temps que celle du corps – a rendu possible le désir d'agir sur elle par négation alors que la mort est devenue comme à taille humaine. Mais en ligne de fond, Céline Lafontaine insiste sur la particularité des nouveaux corps des Lumières : ils restent eux-mêmes « nourris de la promesse de l'immortalité individuelle héritée du christianisme. »². Au 19^{ème} siècle, la mort est médicalisée, depuis celles du prêtre, elle passe entre les mains du médecin. Mais cette médicalisation rend compte d'un double échec : celui d'abord de la médecine qui se heurte aux limites de son savoir, ensuite celui de l'individu dont la toute-puissance ne trouve pas à se réaliser. La mort et la maladie deviennent des phénomènes « honteux » qu'il ne vaut mieux pas donner à voir et qui seront désormais portés à l'isolement et l'hospitalisation. Une telle gestion privatisée, isolée et personnalisée de sa mort à soi éloigne l'individu des préoccupations généalogiques, communautaires ou civilisationnel de sorte que l'organisation des vies collectives n'est plus au cœur des intérêts : le processus d'individualisation trouve ici matière à s'affirmer. Les progrès scientifiques du 20^{ème} siècle décomposent les causes de la mort « dans la multitude infinie de ses manifestations cliniques. »³. La maladie s'installe dans le corps, elle sourd de l'intérieur et peut prendre autant de formes qu'il existe d'individus. Le combat pour la survie est individuel⁴, l'ennemi est ce « primitif parfait [qui] nous tend le miroir de nos limites, de nos imperfections, de nos maladies et de nos erreurs. »⁵. Il s'installe un combat cosmétique, diététique, mais aussi sportif. Le dépassement de soi émerge par ailleurs progressivement de cette culture de la contre-nature, du défi lancé à tout ce qui compromet la joie et le bien-être, et propose leur amélioration. Le corps hédonique évolue au cœur d'une ère « tanatotechnique »⁶ : « En une dernière étape, pleinement postmoderne, l'individu, assumant la connaissance intime de son corps propre, pourrait assurer totalement la gestion de ce corps et accomplir le projet utopique formulé par Descartes d'être le médecin de soi-même. »⁷

¹Céline Lafontaine, 2008, *La société post-mortelle. La mort, l'individu et le lien social à l'ère des technosciences*, Paris, Seuil, p.29

²*Ibid*, p.30

³*Ibid*, p.35

⁴*Ibid*, p.36

⁵Lucien Sfez, 1995, *La Santé parfaite. Critique d'une nouvelle utopie*, Paris, Seuil, « L'Histoire immédiate », p.31

⁶Michel Serres, *Hominescence*, *op.cit.*, p.39

⁷Anne-Marie Moulin, *Le Corps face à la médecine*, in Jean-jacques Courtine (dir.), 2006, *op.cit.*, p.71

1.3.2 *Le temps du concert comme célébration de l'éternité*

Non seulement les Lumières et l'avènement de la condition de l'individu ont déplacé la question de la santé vers le domaine du privé, mais la survenue des guerres au 20ème siècle a fait progresser l'injonction au bonheur vers sa réalisation instantanée. La société de consommation, par exemple, se réalise « sur une temporalité de l'immédiat où la quête du bonheur individuel se conjugue au temps présent »¹. De plus, la déshistoricisation² du lien social encouragée par le déenracinement des liens civilisationnels et communautaires ôte aux hommes le projet d'avenir dans la réalisation de soi, « l'idéal du bonheur individuel, de la croissance personnelle et d'une vie libre et autonome s'est désormais affranchi de la temporalité. »³. La société postmortelle aurait pour seul horizon « la projection dans le futur du mouvement présent. »⁴.

Le temps de nos sociétés est un temps des *opérations* et de *la reconstitution* écrivait Bergson. Nous rêvons du temps du puzzle recommencé à l'infini par cet enfant opérant sur le chronomètre, toujours *sur* le temps, et toujours selon l'ambition d'y parvenir de plus en plus rapidement, et par là de s'y exercer. « L'opération n'exige donc pas un temps déterminé, et même, théoriquement, elle n'exige aucun temps. C'est que le résultat en est donné. C'est que l'image est créée déjà et que, pour l'obtenir, il suffit d'un travail de recomposition et de réarrangement -travail qu'on peut supposer allant de plus en plus vite, et même infiniment vite au point d'être instantané. »⁵. Soucieux de voir dans le futur la perpétuation du présent qu'on exerce au culte de la performance, on pourrait dire que la tendance est à rêver d'une éternité plutôt que d'un avenir.

Dans un premier temps, C'est aussi sur le mode de l'éternité que s'adonnent à la danse les spectateurs. La « défonce » pendant le concert est cet appel lancé à profiter coûte que coûte de l'instant présent. L'intention est de ne pas penser à l'après. « Ce qui compte est ce qui se passe dans le temps présent, le temps du concert. Le passé lié à l'attente est oublié et le futur lié à la sortie de la salle est aussi mis de côté. »⁶. Laure Ferrand insiste sur le passage, dès l'entrée dans la salle de concert vers la nouvelle temporalité de l'éternité. « À l'intérieur et au rythme de la musique, il s'agira de vivre le moment présent, d'entrer dans [...] l'immédiateté. [...] à l'intérieur se vit l'éternité de l'instant. »⁷.

¹Céline Lafontaine, *La société post-mortelle...*, *op.cit.*, p.55

²Gilles Lipovetsky soulève tout de même un paradoxe inhérent à la construction présentiste de la société : *Le passé* reste dans les consciences une valeur fiable, le temps et le lieu d'une authenticité à retrouver. En ce sens, un fort attachement au passé continue d'animer le présent des sociétés. Nous traverserions un « présent paradoxal, qui ne cesse d'exhumer et de « redécouvrir » le passé. » in *Les temps hypermodernes*, *op.cit.*, p.123

³Céline Lafontaine, *La société post-mortelle...*, *op.cit.*, p.56

⁴*Ibid*, p.55

⁵Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, *op.cit.*, p. 339

⁶Laure Ferrand, « Comprendre les effervescences... », *op.cit.*, p.31

⁷*Ibid*, p.32

Mais ensuite, le moment de l'effervescence, comme nous le montrions, entretient le danseur dans un temps *intérieur au monde*, le temps de la création qui rétablit les modalités de l'avenir : le temps de l'effervescence correspond au temps de la maturation des idées du corps.

Le corps spectacle s'est fait petit, le dépassement de soi n'a plus cherché l'amélioration de soi, tout concourt à ce que le système du pogo ou autres danses de foule deviennent moments de fête. Dans le dépassement de soi, se fixe également une représentation commune de ce qu'est la bonne santé. Et le chaos entend la rendre impérissable, réalisable même. Le mouvement, le bruit, et autre *noise*¹, tout est distraction face à la finitude. On comprend ici l'intérêt du corps substrat prescrit par Laban, soit ce corps à réapprendre et qui invite à l'oubli de soi, à la « mort » du corps appris comme condition d'une herméneutique du moi-chair. « Les manifestations de ce ludisme dionysiaque [...] redisent toujours et à nouveau le désir de la perte, du creux, dans un monde qui a toujours tendance à positiver les choses. C'est ainsi qu'il faut comprendre *l'improductivité*. »².

2 La danse du chaos comme esthétisation de la nature improductive : vers une ontologie écosophique des foules

Devenu improductive, il est évident que c'est par là toute une attitude face à la nature que la foule s'apprête à reconfigurer. Le corps hédonique qui se veut improductif se confronte, en effet, à une nature elle-même conçue comme improductive et dès lors, porteuse d'une *ontologie* nouvelle des foules : quelle est-elle ? L'étude de l'écologie corporelle avait déjà préfiguré cette révolution du corps de l'individu vers un corps à connaître à travers sa capacité à connaître et incorporer les lois naturelles comme moteur d'un jeu et d'une re-connaissance du corps. Il s'agit cette fois de mettre en lien l'improductivité des foules avec la capacité à instaurer une nouvelle forme de connaissance ou de socialité. Nous allons en effet montrer comment le développement d'une « raison éco-sensible » des foules implique sur le mode inter-individuel de la *reliance* une socialisation émancipatrice : l'initiation.

¹Du vieux français *Noise* « bruit, tapage et dispute ». Michel Serres invite à repenser l'acception anglaise du mot qui ne supporte plus que le bruit. Or, « la noise est à la fois la bataille et le bruit. » (p.93) et l'auteur invite par là à repartir de ce qu'il y a comme chaos et multiplicité à l'œuvre dans le vivant, dans le corps de l'individu lui-même pour comprendre l'existence ; car le bruit et la fureur sont toujours une question de multiple, de foule. Il faut comprendre que pris dans la foule, nous sommes tous des « naufragé[s] de la perception » (p.113), la connaissance vient ensuite, seulement elle naît du multiple, du chaos, de la *noise*.- Voir Michel Serres, 1982, *Genèse*, Paris, Grasset et Fasquelle.

²Michel Maffesoli, 2010 (1982), *L'ombre de Dionysos*. Contribution à une sociologie de l'orgie, Paris, CNRS éditions, p.40

2.1 Vers un nouvel état sauvage des foules, la post-modernité ou la raison à l'état de nature

2.1.1 *La nature à l'état Moderne : le sauvage à dompter, l'humain à perfectionner*

L'Homme au cœur des préoccupations a bien mérité qu'on fasse un tour complet du corps. Nous évoquions déjà au début de ce travail les évolutions du rapport au corps avec l'avènement des Lumières. Corps à connaître, à disséquer et puis à mettre au service du travail et du progrès, corps à perfectionner. Pas une seule nature, mais des natures perfectibles, pas une seule individualité mais des destins à raisonner. La nature est chose inerte, l'humain bouge et avance, travaille, exploite les ressources, prélève, se transforme et s'en éloigne. Tandis que la nature reste toujours ce qu'elle est, celle de l'homme est de ne plus rester borné à ce qu'il fut un jour.

Le rapport de l'homme à la nature peut se lire de façon pertinente du point de vue du droit. Le brevetage des éléments naturels au début du 20ème siècle institutionnalise la volonté de maîtrise de l'environnement, soit de distanciation face à la nature dans une logique d'humanisation, de progrès humain. Jusqu'en 1930 « le droit avait pris acte du caractère sacré, immuable, inflexible de la nature »¹, nous n'étions qu'usagers d'une nature dont nous pouvions nous « servir » sans jamais en devenir le propriétaire. Appartenant au monde des idées pures, la nature restait intouchable, bien au-delà de toutes les choses humaines.

L'appropriation de cette nature a valu qu'on y ajoute quelque chose, qu'elle se fasse « artefact », la nature n'est plus restée seule idée, mais s'est faite aussi chose. C'est la mission du Plant Act en 1930. Le brevet sur la nature est rendu possible à condition qu'elle permette à l'Homme de persévérer dans son être et par là se soustrait à l'univers du vitalisme pour célébrer l'humanité. Cette humanité, c'est proprement ce que rend possible la négation de l'Homme sur la nature. La nature plus jamais ne doit se poser en fin des actions humaines ; reléguée au rang de moyen, elle est aussi ce qui vient s'intercaler entre l'individu et le progrès, entre le corps et la connaissance, entre la société et l'histoire. Elle est ce par quoi est vu le monde, en ce sens elle ne fait plus monde. Lorsque le corps, soumis aux mêmes mutations juridiques que la nature, passera lui aussi du côté de la chose brevetable, il deviendra lui aussi ce médiateur d'humanisation, par le corps mais aussi bien loin du corps. « Point tout à fait chose, il [le corps] serait au service de la personne »², et l'on peut ajouter qu'il deviendrait, comme la nature, cet entre-monde à dompter, marchepied au progrès, tremplin d'accès à des états nécessairement

¹Bernard Edelman, 2009, *Ni chose ni personne. Le corps humain en question*, Paris, Hermann, p.11

²*Ibid*, p.18

supérieurs de l'humain, support docile de l'évolution : plus jamais nature en lui-même, plus jamais monde à lui tout seul.

2.1.2 La post-modernité ou le dévoilement d'une raison éco-sensible

Plus que jamais la relation de la société à la nature et au corps est pensée en termes de possession et de chosification. Sans compter l'avancée des progrès scientifique et technologique joutés aux intérêts marchands du capitalisme qui font des *choses* du corps et de la nature des valeurs mercantiles certaines. L'individualisme lui aussi se nourrit, nous le voyions au début de ce travail, d'une relation d'arrachement à soi et aux propositions originelles du corps via un travail de maîtrise et de réappropriation du corps. L'époque de l'ordre rationnel est loin d'être derrière nous. Cependant, si l'objet des effervescences musicales nous est cher, c'est qu'il témoigne d'un intérêt grandissant de cette même société d'individus, à un second niveau de la vie sociale, pour l'expérience déchoséfiée du corps, de la nature, et de l'Autre. Le modèle écosophique de Maffesoli naît de l'existence d'une conscience écologique des sociétés en tant que force agissante de l'environnement sur les corps qui eux-mêmes agissent l'environnement, pour le meilleur et le pire. Notre travail sur l'écologie corporelle a montré comment cette conscience de l'interaction corps-milieu se trouvait incorporée dans la danse et permettait une re-reconnaissance du corps et de sa matière. Il convient de penser plus largement, soit à l'échelle du lien social, cette réminiscence de ce que Maffesoli nomme une nouvelle « puissance sauvage »¹. Cette puissance correspond à la puissance ou aux forces naturelles que le corps placé au cœur des pratiques juvéniles vient célébrer dans l'intention de jouir ici, maintenant, ensemble de ce que l'espace et la fête proposent. A travers ces configurations, plus spécialement juvéniles, du lien social, s'éveillent l'ère de la « raison sensible » et tout un rapport neuf à la nature : celle-là « n'est plus un objet inerte à représenter et, puis, à exploiter, mais bien une *surréalité* vivante »². Le corps écologique comprenait que l'obéissance à la nature devenait condition de sa maîtrise³, la société éco-sensible prend conscience, à l'intérieur de ces interstices bio-festifs, qu'un *ordre émotionnel*⁴ gouverne à présent les masses. L'ordre rationnel de la modernité – et toujours de la post-modernité – qu'impliquent la chosification et la manipulation morcelée de la nature, s'oriente à présent vers un ordre sensible qui convoque « l'imagination créatrice »⁵ et procure l'expérience holistique, dite de *reliance*⁶, des éléments naturels.

¹Michel Maffesoli, 2010, *Matrimonium. Petit traité d'écosophie*, Paris, CNRS Éditions., p.14

²*Ibid.*, p.38

³*Ibid.*, p.52 - « on ne commande bien à la nature qu'en lui obéissant »

⁴*Ibid.*, p.40

⁵*Ibid.*, p.38

⁶*Ibid.*, p.40 - « un être humain qui, dans son entièreté, retrouve la spécificité et l'aspect fécondant de la matrice »

La nature n'est plus la nature-objet qui n'a pour fin que de jouer le médiateur d'être. La société éco-sensible engage via les effervescences un dialogue d'elle à elle-même, en tant que dialogue du corps à elle. Les foules ne jouent peut-être avec rien d'autre que le corps comme proposition d'être à la nature, d'être à lui-même comme partie d'un tout, d'un cosmos, enfin, d'une communauté qui n'a en commun que de sentir en elle l'élan de vie passer, parfois triompher. Une éthique de l'éco-sensibilité peut s'appréhender telle quelle dans la mesure où nous voyons bien comment l'émotion face à ce que le corps propose comme *vouloir vivre* se réalise en une « solidarité organique »¹ devenue ontologie des foules en fête.

Toutefois, dès lors qu'une partie de la société, dans un moment donné, ne travaille plus à fédérer sur le mode de l'arrachement à la nature et de la pensée pure, le moment des effervescences n'est-il pas instance de régression sociale ?

2.2 Du refus du progrès à la foule *progressive* : de l'incorporation du changement social à la volonté d'*initier l'Autre*

« De même que nous lavons notre corps, nous devrions laver notre destin, changer de vie comme nous changeons de linge »²

2.2.1 *Accepter le changement social : pour une esthétique postmoderne des danses improvisées*

Labilité des liens, immobilité du spectateur, désordre, rapidité, jouissance hic et nunc, mais aussi douleur, aventures risquées du destin, hasard des rencontres, vies liquides³, ... Et si les masses laissées libres devant l'imaginaire avaient saisi mieux que le plus philosophe des individus quel bouleversement le siècle était en train de connaître, et vers quel horizon neuf et instable nous étions déjà en train d'aller ? Et si dans le désordre s'appréhendaient et se célébraient à travers tout le corps les métamorphoses trop reconduites et bornées par l'ordre social ?

« Les métamorphoses sont dans l'ordre des choses. Et il ne sert à rien de s'accrocher à la Modernité comme une moule à son rocher. Il faut donc savoir exposer l'esprit du temps. Ce

¹*Ibid.*, p.38

²Fernando Pessoa, 1999 (1982), *Le livre de l'intranquillité*, Paris, Christian Bourgeois, § 42, p.75

³Relatif aux travaux de Zigmunt Bauman. Voir *Liquid Society* (2000) et *Liquid love* (2003)

n'est pas chose aisée tant la routine philosophique [...] tient lieu de pensée »¹.

Ce que dessine en filigrane cette image de la foule du concert, c'est proprement l'occasion de comprendre qu'une nouvelle ontologie est à l'œuvre dans la post-modernité, l'ontologie du corps substrat qui renaît de son oubli, du lien risqué mais choisi, de la connaissance sans croissance, au profit du bien-vivre ; hédonisme triomphant. Ces mutations du lien social à travers l'exemple de notre foule en fête ne s'inventent pas pour l'occasion, mais se célèbrent, s'extasient, se désordonnent, se libèrent, s'exagèrent, se risquent, se testent, se dansent et par là se signifient. « Toute mutation en cours nécessite une transmutation du langage qui est censé l'exprimer »². Souvenons-nous comment les partenaires de la danse contact imposent à l'un à l'autre de répondre par le corps à un nouveau langage, à une nouvelle forme de lien. Tout ébranlement de l'ordre social nécessite sa reformulation à travers le lien social, un nouveau *média*³, de nouvelles règles du lien social, de nouveaux discours, une autre danse. C'est ainsi que l'*autre* danse de la foule, comme danse de l'autre corps met en jeu tout un nouveau modèle de société, elle *esthétise* le lien social dans le sens où elle rend sensible son message et l'ontologie qu'il admet.

Cette ontologie est celle qui gravite autour du corps substrat, élémentaire, du corps écologique et, celle qui propose, de façon inédite dans nos sociétés, de *faire avec* ce qu'il est.

2.2.2 *Faire avec... le corps. « L'accordance » au cœur des effervescences*

« Il peut y avoir une jubilation dans l'acceptation de ces caractéristiques propres à l'humaine nature. N'est-ce point cela que l'on va retrouver dans l'art contemporain, dans les musiques juvéniles, dans les chorégraphies et performances postmodernes ? »⁴.

Voici la foule désireuse d'accepter non seulement les choses de la nature, mais ce qu'il est possible d'en faire ; non pas en vue de les transcender, mais de multiplier les possibles devant l'expérience *naturelle* de ces choses. Le corps de la foule nous l'avons compris ne cherche pas l'évolution ou le progrès : il se passe du corps spectacle et des imperfections de la peau, il récuse la performance physique et sa mesure, l'enjeu étant, tout de même et par-dessus tout, de s'amuser. Le projet du corps à sculpter, à perfectionner, à lisser, à modéliser, est mis en pause au profit d'une expérience proprement écosophique : accepter ce qui du corps est proposé, faire avec, composer, moduler, faire

¹Michel Maffesoli, *Matrimonium...*, *op.cit.*, p.9

²*Ibid.*, p.9

³« Le message, c'est le médium » - Herbert Marshall McLuhan, 1977 (1964), *Pour comprendre les médias*, Paris, Seuil, « Points », p.27

⁴*Ibid.*, p.12

de sorte que, faire tout de même, malgré, inventer pendant. La foule proposerait le renoncement au progrès au profit de ce que Maffesoli nomme le *progressif*. C'est-à-dire la démonstration d'une petite société « acceptant ses plis », d'« un *oui tout de même* à ce qui est. Voilà quel est le fondement, inconscient, de la sensibilité écologique.»¹.

Lorsque Paul Valéry ne voyait en la musique contemporaine que l'étourdissement de la sensibilité et ainsi la manifestation d'une régression collective, peut-être ne voyait-il pas de progrès dans les musiques contemporaines car proprement celles-ci ne cherchaient et ne cherchent que l'accordance. L'accordance est croissance, oui, mais croissance sans développement ; se fixant avant tout sur les propositions d'élan et d'énergies naturelles et immanentes, elle est « une croissance tenant sa nature de l'homme même »². Voilà ce que Maffesoli appelle *invagination du sens* : soit ce « retour à l'essentielle nature des choses »³, à l'essentielle nature des corps, à l'essentielle fonction du vivre ensemble.

Au quotidien, il est possible d'identifier le principe d'accordance comme moteur des actions personnelles et de l'identité : « fais comme tu le sens ! », « j'y suis allé au feeling ! », « met-toi à l'aise ! » Dans les effervescences, le savoir mourir de Laban est la condition d'une renaissance du corps en adéquation avec le lieu et le moment de sa condition. Nous comprenons à présent comment le moment du concert engage de tous côtés cette « passion pour le dépolitique »⁴ qui traverse en filigrane nos sociétés. Les corps qui s'agitent dans la foule témoignent de la suprématie du *destin* (nature, écologie, temps) des individus sur leur *histoire*⁵ (politiques, institutions, religions), soit le choix d'un ordre naturel au profit d'un ordre institutionnel. Par ailleurs, une certaine sagesse de la foule effervescente est peut-être d'avoir compris que le plaisir éprouvé comme bien-être collectif nécessitait de « changer ses désirs plutôt que l'ordre du monde »⁶. Changer pour des désirs qui rendent souhaitable le possible, qui désirent l'immanent, le déjà-là du corps, le *se-faisant* de la danse, qui désirent et aiment à ce que « les choses arrivent [...] comme elles arrivent »⁷. C'est proprement ce que propose l'écologie corporelle.

2.2.3 Autrui comme guide émancipateur ou la foule initiatrice

¹Michel Maffesoli, *Matrimonium...*, *op.cit.*, p.13

²*Ibid.*, p.43

³*Ibid.*, p.11

⁴Paul Yonnet, 1986, « Jeux, modes et masses » in *Réseaux*, vol.4, n°19, p.56

⁵Michel Maffesoli, *Matrimonium...*, *op.cit.*, p.54

⁶René Descartes, 1992 (1637), *Discours de la méthode*, « III. Règles de la morale », Paris, Vrin, p.80

⁷Épictète, 1967 (circa 50 - 130), *Le manuel d'Épictète*, « XIV », Avignon, Aubanel, pp.17-18

Cette *solidarité organique* à l'œuvre des mouvements de foule est ainsi fondée sur la célébration de tous les possibles à partir du seul corps et de la seule musique, de la seule masse spectatrice. Il n'est pas un progrès individuel en tant que développement physique ou moral, mais il est une croissance comme connaissance de ce que le corps peut dans le dénuement, une connaissance comme conscientisation écologique. Cette foule demande, au fond, à ce que tout adienne comme cela doit advenir : le vertige, la chute, la vitesse, la douleur, l'Autre à la rescousse, le mouvement de la vague qui n'appartient pas tant à la somme des individus et aux individus eux-mêmes qu'à des forces plus vastes qui les dépassent. Il a pour cela fallu faire foule. Ensuite apprendre, tirer quelque chose de l'expérience du corps sans que pourtant personne ne nous l'ait appris, expliqué... montré peut-être ? Quelle est la nature de la socialisation dans les effervescences ? L'écologie corporelle a bien été rendue possible, par la sensibilité de chacun d'abord, par l'imbrication des mouvements de masse ensuite, mouvements qui, dans la durée et la répétition parviennent à faire naître ou re-naître un corps substrat. On ne peut pas dire que ce corps ait été pour cela pleinement abandonné aux lois naturelles : l'effet de foule, la présence d'Autrui dans la danse a continué d'agir en *guide* du corps mourant-renaissant. Nous avons peut-être affaire à un ensemble d'individus qui se sont compris eux-mêmes et les uns les autres. Ils se sont compris comme *faisant corps* à l'intérieur d'un territoire du Soi plus vaste, accueillant comme dénominateur commun la valorisation de la nature¹. Il faut entendre par sa valorisation l'inverse de sa culturalisation. Nous avons l'exemple ici d'une socialisation qui accompagne dans ce que le corps de l'Autre peut faire et dire de ce qu'il est déjà. Dans la danse du désordre, Autrui me demande de répondre par ce que je suis déjà en moi-même comme force, masse puissante, et par là, de révéler une sorte de potentiel physique qui peut faire système dès lors qu'on apprend à tirer ses ficelles. La relation d'apprentissage apparaît ici comme à l'inverse de l'*éducation*. La danse comme invitation à être ce qu'on ignorait être est davantage *initiation*² en tant que ce qui « accompagne, fait ressortir un trésor qui est *déjà-là*. Dans ce cas, il suffit de faire croître une potentialité croissante. »³.

L'incorporation du pogo n'exclut peut-être pas la vicariance, elle n'admet cependant aucun disciple. Ainsi l'on ne danse pas *avec* ou *comme*, mais l'on danse *par* et *contre*, on n'attrape ni ne retient l'Autre mais on le repousse et le redirige, on n'impose pas au corps une chorégraphie : on lui demande de répondre par une sollicitation retour. Il se profile entre les danseurs un réel « accompagnement initiatique »⁴ : non pas une explication ou une contrainte du corps vers des

¹Michel Maffesoli, *Matrimonium*, *op.cit.* p.52

²*Ibid*, p.51 – Au sujet de l' « initiation », Michel Maffesoli a consacré un ouvrage à une *sociologie de l'orgie* (*L'ombre de Dionysos*, 1982), dans lequel il rappelle qu'une des acceptations de l'orgie est *orgos*, cela signifie *initié*. Ce caractère initiatique de certains rassemblements ludiques contemporains revêt, selon l'auteur, un nouvel aspect des sociabilités postmodernes une : une reviviscence des formes du tribalisme faisant désormais gage de « *néotribalisme* contemporain » (p.1)

³*Ibid*, p.51

⁴*Ibid*, p.51

attitudes qui l'éloigneraient de son état naturel, mais une invitation, par le jeu, à révéler celle-là.

Lorsque nous étudions à travers l'analyse du *premier contact* comme moteur de la relation à l'Autre dans les effervescences, nous comprenons que les individus trouvaient un intérêt à recommencer la relation incessamment en cela qu'ils sentaient la possibilité d'échapper à la connaissance d'Autrui, de se soustraire à sa mesure, à sa mémoire, et peut-être en un mot : de s'émanciper. Souvenons-nous de ce qu'était pour Merleau-Ponty l'initiation :

« Avec le premier contact, le premier plaisir, il y a initiation, c'est-à-dire, non pas position d'un contenu, mais ouverture d'une dimension qui ne pourra plus être refermée, établissement d'un niveau par rapport auquel désormais toute autre expérience sera repérée »¹.

Ce qui compte pour la foule c'est en effet d'initier sans cesse, d'ouvrir des espaces, d'ébranler les perceptions, de secouer les consciences pour ne jamais retourner s'installer dans le connu, le mobile, la mémoire, le temps du présent répété. La foule initiatrice se maintient à la recherche du corps différent, sur le mode de la multiplication des possibles, des gestes d'ouvertures, toujours ceux de l'équilibre instable.

Plus largement et en dehors des concerts, ce sont les modalités de *la connaissance* qui apparaissent en mutation.

« Un rejet systématique de la subjectivité, au nom d'une mythique objectivité scientifique, continue de régner dans l'Université. A la belle époque du structuralisme, le sujet s'est trouvé méthodiquement expulsé de ses matières d'expressions multiples et hétérogènes. [...] Comment aménager de nouveaux champs de possibles ? Comment agencer les sons et les formes de telle sorte que la subjectivité qui leur est adjacente reste en mouvement, c'est-à-dire réellement en vie ? »².

Sur le mode de l'initiation, la foule *progressive* rétablit chez ses sujets une part du multiple, une part de désordre, une conscience de la masse agissante, enfin, une unité organique : reprise, revisite et mise en jeu des modalités postmodernes de la connaissance, célébrations du multiple, rencontres en mouvement, hétéronomies des corps, initiations des parties.

3 Pauvres effervescences : « On leur pardonnera d'être fous »

¹Maurice Merleau-Ponty, 1964, *Le Visible et l'invisible*, « L'entrelacs – le chiasme », Paris, Gallimard, « Tel », p.198

²Félix Guattari, 2013, *Qu'est-ce que l'écosophie ?* Paris, Lignes/Imec, pp.69-70

Nous avons beau faire l'éloge du corps de la foule au temps des effervescences, il est important tout de même de faire prendre à ce travail un dernier et nouveau visage : la *folie* du concert. Car un tel éloge ne peut exclure les considérations sur la déviance à l'œuvre de ces pratiques dionysiaques. Il existe un réel stigmate à l'égard des agissements des spectateurs en fosse, d'autant plus à l'égard de ceux qui pogotent, slament, désordonnent. Nous ne nous attarderons pas sur les façons dont la société extérieure au concert juge la chose ; ce qui nous intéresse est davantage de ne pas quitter de vue la fosse, de nous en tenir aux agissements et aux discours de ceux qui la côtoient.

Il y a bien premièrement une folie instituée par la foule : le corps de la fête. Il est d'abord un corps qui œuvre à la mise en scène du renversement de l'ordre institué. A ce titre, le corps de la fête pourra illustrer la formation du corps hédonique analysée plus tôt. La fête agit comme instance fédératrice du collectif en vue d'une adaptation à l'ordre parodié.

Cela nous amènera à insister sur la conscience de la part des danseurs de l'état de déviance dans lequel ils se trouvent.

D'une part et dans un second temps, cette conscience de la folie à l'œuvre dans le pogo peut engager la danse sur le mode de l'auto-dérision et du rire collectif : nous poserons qu'il existe chez les foules en fête une intelligence du rire comme instance réparatrice de l'anormal et par là, de réhabilitation du social dans la nature du corps retrouvé.

D'autre part et dans un troisième temps, vues cette fois sous l'angle de l'auto-stigmatisation, les effervescences peuvent apparaître comme le fait d'une provocation lancée à ceux qui catégorisent la déviance mais aussi, a contrario, comme le moyen de pérenniser la condition anormale des effervescences et du corps qui y est produit. À cette condition, le corps cette fois-ci nous apparaîtra comme pris dans quelque chose qui le dépasse et qui le relie constamment à la société qu'il entendait fuir. À qui appartient vraiment le corps des effervescences ?

3.1 La foule en fête comme théâtre du désordre créateur

« Le disparate a des vertus que la raison ne connaît pas. Pratique et rapide, l'ordre peut emprisonner pourtant ; il favorise le mouvement mais à terme le gèle. Indispensable à l'action, la check-list peut stériliser la découverte. Au contraire, de l'air pénètre dans le désordre comme dans un appareil qui a du jeu. Or le jeu provoque l'invention. »¹

Il est de toute évidence impossible de concevoir l'ordre sans l'existence du désordre et

¹ Michel Serres, *Petite Poucette*, *op.cit.*, « Disparate contre classement », p.46

récioproquement. Voici encore une dialectique inhérente à la foule comme à la société elle-même. « L'ordre et le désordre sont comme l'avvers et le revers d'une monnaie : indissociables. Deux aspects liés du réel, dont l'un, au regard du sens commun, apparaît comme la figure inversée de l'autre. »¹. Aussi, d'où serait née l'idée de révolutionner la foule sans l'établissement auparavant d'un système normalisé et qui plus est, statique, de l'attitude spectatrice ? Mais il ne faut pas croire que le désordre correspond à du non-sens, d'autant plus qu'il réside ici dans un choix collectif et momentané de la foule. Il nous faut alors comprendre quelle est réellement la nature de ce désordre et comment il impose à son tour sa propre organisation.

La danse du désordre l'est d'abord au sens physique du terme. Le mouvement des atomes étant de fait le système désordonné par excellence. Les corps se laissant aller à des états « flexibles » de la rencontre désordonnent la foule d'une façon scientifiquement absolue. Cela doit nous amener à interroger le sens social du désordre mais aussi la façon dont la foule, en adoptant les propriétés de la masse en *fête*, propose un renversement de l'ordre tel qu'il est conçu dans nos sociétés. Pas étonnant alors que le dépassement de soi habituellement formateur d'ordre et de maîtrise de soi se trouve ici pris dans le chaos le plus total. Comment comprendre les modalités du renversement de l'ordre par la foule et dans quelles mesures le jeu avec l'entropie peut aussi faire système et offrir à ses victimes des possibilités certaines de création et d'innovation du lien social ?

La dialectique de l'ordre et du désordre nous permettra de penser le pogo comme instance de changement et de reconfiguration du social au regard des modalités du *faire connaissance*.

La conscience du désordre immanent

Les membres de notre foule ne sont pas ignorants de la sensation de désordre, ou de crise, qui régit leur société. Ce désordre est aujourd'hui vécu, à la différence de la tradition, comme facteur immanent et sur lequel tout le monde peut et, peut-être, doit agir. Le pogo viserait dans cette perspective à s'en emparer pour jouer avec ses formes chaotiques et hasardeuses. C'est dans le sens de cette prise de conscience que cette foule est résolument moderne.

« La tradition entretient la puissance des dieux, des entités, des forces, c'est-à-dire des puissances qui s'imposent à tous, surplombant comme facteurs d'ordre un univers humain où le désordre travaille cependant en permanence. »². Ainsi l'ordre descend du ciel, et le désordre pullule dans la mare des mortels. La société désireuse de rétablir l'ordre ne doit s'en remettre qu'aux métaphysiques, car elle n'est par elle-même que désordre. Pas question pour l'homme de prétendre

¹Georges Balandier, *Le désordre...*, *op.cit.*, p.117

²*Ibid.*, p.149

lui-même à quelque ordre dont il ne sera jamais l'initiateur.

La modernité a cela de particulier qu'elle est traversée non seulement par le désordre¹, mais par une *conscience* particulière de l'ordre et du désordre, d'abord en tant que relation dialectique, mais surtout comme système absolument immanent : Il en va, pour une part, de la marche nécessaire de la nature et de l'entropie, et d'autre part, de la volonté et de la puissance des hommes eux-mêmes, de bouleverser ou de rétablir le système social ordre-désordre. Car il n'est plus réellement de métaphysique qui vaille aujourd'hui comme régulateur maître du système : accepter que l'équilibre provienne de la matière plutôt que de l'éther, de la raison ou de la volonté plutôt que d'un caprice suprême et contingent, voilà une qualité dont la modernité peut se trouver fière. Le dépassement de soi, le plaisir de la flexion, la volonté de la création collective n'eurent pas été possibles sans la célébration de la matière pour ce qu'elle n'a rien à voir avec le hasard.

Nous parlions au précédent chapitre de la possibilité à travers la danse d'établir le corps sur le mode de *l'inclusion*, tel qu'il était commun de le faire dans la tradition ; nous comprenons ici qu'il ne sera plus jamais question d'elle du fait justement de cette conscience de l'immanence, soit la conscience de la part des individus que c'est à eux qu'il revient d'agir sur leur propre condition. Agissant en véritable caricature – plus qu'en éloge – de l'entropie, le pogo la met au défi alors même qu'il se joue d'elle. Le désordre ne fait plus peur à ces individus de la foule et, plus encore, ils reconnaissent quelque chose à en tirer, à y créer.

3.1.1 La masse en fête ou le renversement de l'ordre social

« Avec la fête, le renversement de l'ordre des choses s'effectue dans l'effervescence collective. C'est le chambardement grâce auquel paraît, comme dans une parenthèse placée à l'intérieur de la quotidienneté, un monde entièrement différent. »². Le concert est un moment à part, c'est ce que nous comprenions en étudiant la forme de ce dispositif. Mais il apparaît ici que l'effervescence opère des changements importants de l'ordre social, que celui-ci, radicalement, s'inverse en un désordre festif. Lorsque nous évoquons avec Canetti le renversement de la phobie du toucher, nous comprenions

¹Pour George Balandier, « La modernité, c'est le mouvement plus l'incertitude », *ibid*, p.161

Des études sociologiques du désordre dans la société moderne relèvent le capitalisme comme instance première de désordre. Le rapport au temps devient plus aliénant, morcelé. Le désordre correspond plus largement au temps de la crise, à la perte générale des repères identitaires en même temps que des affiliations métaphysiques. Les liens sont éphémères et les individus prennent le passé comme repère d'authenticité et de stabilité. Enfin, l'atomisation de la société où chaque individu avance d'abord pour et par lui-même entraîne nécessairement des chocs d'idées et de choix.

²*Ibid*, p.124

déjà comment certaines normes étaient traitées par la foule de façon à les renverser – Ces renversements étant, par ailleurs, la condition inhérente à l'effervescence. Le simple fait de voir que le toucher est au cœur du jeu du pogo, ou que la peau devient moins informatrice que la chair, de constater ensuite que le spectacle n'est plus la scène mais ce qu'il y a d'invention possible dans l'interaction des spectateurs, d'affirmer enfin que le dépassement de soi n'est ni la recherche d'un ordre ou d'une maîtrise de soi mais qu'il est un passage obligé à l'abandon aux lois naturelles des masses ; et bien tous ces renversements de l'ordre social rendent compte à quels points les régimes de vérités se trouvent chamboulés et posés selon leur contraire au moment de la foule en fête.

Le désordre me semble ainsi prendre deux faces : il est d'abord un désordre révélateur du premier niveau de la société, permis par une foule qui agit en miroir avec la société du mouvement et de l'incertitude, soit des labilités relationnelles et de la pluralité des identités ; mais il est aussi désordre comme provocation de l'ordre existant, comme *transgression* momentanée au sein d'une société peu tolérante avec les pulsions individuelles. Il y a à la fois le désir d'aller contre les normes et ses dispositifs mais surtout l'objectif d'installer pleinement le désordre pour peut-être mieux le mesurer, le dompter par le jeu collectif, voire par une certaine ritualisation de ce désordre choisi. « Le désordre ne se confond pas avec la pagaille »¹, voilà, à l'inverse, qu'il peut faire système et que la recherche même de ce dispositif nous en dit beaucoup sur la volonté des individus de se retrouver et de faire système à d'autres niveaux de la société pour y travailler un corps inédit, parfois interdit, sans doute *désappris*.

Ainsi la foule en fête « libère les pulsions que la société contrôle fortement en temps ordinaire – d'où résulte la place qu'y occupent le corps, le sexe, et souvent la violence »². Cet ordre renversé fait de la foule le lieu d'un véritable « monde à l'envers »³. Éphémère, compris dans un temps et un espace connus par avance, le désordre peut finir par faire système et produire du sens pour ses acteurs. Le nouvel ordre de cette foule c'est celui qui comprend les institutions qui l'ont fait advenir et l'aspect parodique du désordre qui est en jeu.

La conscience du caractère éphémère de l'ordre par les individus rend plus forte symboliquement et plus en forme physiquement son expression effervescente. Tout ordre est voué à l'entropie, le corps le premier s'épuise dans la danse, le pogo est l'affaire de quelques minutes, car « rien de ce qui n'est stable est assuré de la permanence, tout est condamné à la dégradation en très longue durée. »⁴. La foule veut se poser contre l'entropie en montrant d'abord qu'il est possible de faire, d'y rejoindre par là une forme de socialité inédite et amusante. En persévérant dans ce désordre

¹*Ibid*, p.10

²*Ibid*, p.127

³*Ibid*, p.124

⁴*Ibid*, p.24

de l'amusement et de l'invention, elle propose un nouveau mode ordonné des interactions sur fond de chaos des corps. Et surtout, elle reconnaît dans le désordre festif la possibilité d'*inaugurer*, de recommencer à chaque fois le *faire connaissance* dont elle renverse là encore les régimes de vérité.

3.1.2 *L'entropie à l'épreuve de la foule relationnelle*

« La relation, c'est l'information " complexe ", inattendue et *non codifiée* qui est produite lorsque les hommes communiquent vraiment. L'aléatoire, le hasard, la surprise, l'imprévisible sont parties intégrantes de la relation. C'est le domaine du radicalement incertain et de la création. »¹. En replaçant la foule dans l'espace du désordre, les individus renversent aussi les modalités du *faire connaissance* – On passe tout de même d'une poignée de main, d'un bonjour et d'une question de politesse sur l'humeur ou la catégorie socioprofessionnelle à une collision des corps entre eux – dès lors vécues sur le mode de la contingence et de l'inclusion.

Une telle relation peut être communication véritable à condition que « les gens agissent plus par eux-mêmes, qu'ils reprennent la maîtrise de leur existence et de leur environnement, qu'ils se parlent, retrouvent le sens de la fête. »² L'avènement d'un tel mode de relation nécessite que les individus en prennent seuls l'initiative et qu'elle concourt à leur faire comprendre que toute opération sociale est prétexte à établir la communication. Le but, c'est d'être ensemble. Les danseurs de la foule semblent l'avoir compris en faisant du concert de musique une piste, un terrain d'expérimentation pour le corps à corps. Tout comme la musique nous aura permis de penser la foule, le concert, comme tant d'autres réunions festives, aura été l'occasion d'éprouver un peu plus le corps, avant tout dans la rencontre et souvent dos à la scène. La foule est peut-être *infans* mais l'analyse atomique que nous avons pu en faire illustre la volonté de faire système sur la base de mouvements individuellement réalisés, puis collectivement perpétrés. Dans tous les cas, la foule à l'étude peut se vanter d'essayer autrement, de trouver quelque part et ensemble le « courage de *commencer*, de mettre en mouvement des processus d'actions et de réactions qui n'ont pas de *fin* : processus ouverts à la surprise, à l'improbable, à la création infinie des histoires humaines »³.

Par essence, la relation comprend ordre et désordre, elle ne se défait pas de ce double mouvement puisqu'elle est par elle-même passage de l'individu au collectif. C'est ainsi qu'elle « n'est pas possible dans n'importe quelles conditions, elle doit se concevoir en synergie positive avec tout ce qui peut la détruire, son inverse, l'hétéronomie. »⁴. Voilà le pogo comme célébration pure de la

¹*Ibid*, p.71

²*Ibid*, p.71

³*Ibid*, p.72

⁴*Ibid*, p.72

relation, du passage vers le collectif, de l'acceptation et du jeu avec son désordre, avec tout ce qui n'est pas moi.

3.1.3 *Le désordre du pogo comme rite d'ordonnement de la foule ?*

L'instance de renversement de l'ordre incarnée par la foule en fête nous questionne nécessairement sur la possibilité de considérer le pogo comme instance ritualisante du désordre. De fait, le rite a lui-même pour essence la recherche de l'ordre, le rite, toujours, « travaille pour l'ordre »¹.

En provoquant le désordre, la foule a tout à gagner en termes de restructuration du lien social. « Puisqu'il [le désordre] est irréductible, et encore davantage nécessaire, la seule issue est de le transformer en instrument d'un travail à effets positifs, de l'utiliser à sa propre et partielle neutralisation, ou de le convertir en facteur d'ordre »². C'est à cet instant que le pogo peut peut-être s'appréhender comme instance rituelle, à partir du moment où il cherche à agir sur le désordre qu'il a lui-même créé. Le rite est proprement la dimension effervescente du système de danse qui devient « capable d'engendrer un ordre et des formes nouvelles de son propre désordre »³. Le désordre, pour se faire, est devenu maîtrisable et convertissable en figure ordonnée et à portée hédonique.

On pourrait tout à fait se servir de la métaphore de la thermodynamique pour montrer à quel point les corps s'insèrent dans un champ de forces et d'énergie coproduites à partir justement de l'expérience de leur désordre. Le pogo fait l'objet, de cette façon, d'un système très précis, un phénomène aux caractéristiques nettement identifiables. Il y a bien au sens physique du terme une conversion des énergies vers ce qui rend possible la danse et l'amusement. « Par le rite, les conflits, les désorganisations, les maux sont *temporairement* transmués ; il n'agit ni comme un moyen de répression, ni comme un exutoire ; il capte les énergies qui se dégagent de ces situations afin de les convertir positivement »⁴.

Le pogo apparaît ainsi revêtir de nombreux aspects du rite. Il est globalement un jeu « facteur de reconstruction et de cohésion »⁵ dont les individus savent s'emparer en se montrant capables, comme nous l'avons montré, de faire du désordre une instance socialisante et créative inédite.

Le pogo est un moment de fête, de célébration par la foule et ainsi une instance d'inversement de l'ordre institué. Dans ce désordre viennent se fixer des représentations communes mais aussi l'ambition de renouer avec une forme de relation impulsée par nuls autres que les individus eux-

¹George Balandier, *Le désordre...*, *op.cit.*, p.31

²*Ibid.*, p.117

³*Ibid.*, p.75

⁴*Ibid.*, p.34

⁵*Ibid.*, p.34

mêmes. Enfin la fête conscientise la rencontre, elle révèle combien l'envie de se rassembler puis de se connaître est au cœur de bien des dispositifs. La fête conscientise la fête et l'acceptation des caprices, des folies d'individus, elle est une société qui ne s'effraie ni ne condamne plus les fous ; il semblerait qu'elle jouisse de se faire témoin de la folie : celui de l'Autre corps, des mains inutiles, des chairs confondues, des discours absents, des substances psychoactives¹. Quelle est la nature de cette folie Dyonisiaque et dans quelles mesures pose-t-elle les limites de la liberté que nous soupçonnions jusqu'alors aux corps effervescents ?

3.2 Folie du corps, raison des foules ? La danse comme rire collectif ou le triomphe d'un dualisme renaissant

3.2.1 L'auto-dérision comme intelligence des foules

Les fous de la fosse ne sont jamais fous sans conscience de l'être ou de jouer le jeu de la déviance. Tout le monde a bien conscience de « s'éclater », d'aller « se défoncer », ou de devenir « taré ». Par-là, la fête devient cette instance carnavalesque du désordre qui provoque l'ordre et profite de ses interstices anormaux et chaotiques. Et l'on s'amuse. Et l'on rit. Et si la foule dansante incarnait les fonctions sociales du rire, s'imposant à elle-même, en réponse au rire, de corriger l'anormal surgissement de la chair libérée dans l'espace social ? Nous allons montrer en effet que le triomphe de la matière dans les effervescences est une forme de comique dont la foule elle-même s'amuse. Une telle auto-dérision laisse entrevoir non seulement un remplacement des effervescences sous le régime de la norme mais aussi et surtout, nous le verrons, une acceptation surprenante du milieu social comme milieu naturel.

Les effervescences décuplent le risible de la chair

¹Volontairement, je n'ai pas insisté, au cours de notre réflexion, sur la présence non négligeable de drogues et d'alcools dans les concerts de musique. Il est vrai que de nombreux spectateurs désireux d'atteindre cet état d'effervescence se trouvent favorisés par ces substances qui désinhibent fortement et aident au « lâcher prise » nécessaire à la montée des effervescences. Toutefois, les pogos sont possibles également sans que ses participants soient sous l'emprise de ces substances : elles sont des facilitateurs de l'extase, des adjuvants à l'excitation, mais pas leur condition. (« *Sinon pour parler du pogo, je suis pas trop fan vu mon gabarit (1m50, 40 kilos lol), mais avec quelques bières j'y vais plus facilement* » 2005, <http://www.jeuxvideo.com/forums/1-25-7637830-1-0-1-0-0-0.htm>). Il me semble que l'alcoolisation et l'effervescence sont deux pratiques distinctes tant qu'elles peuvent se passer l'une de l'autre.

Le propre du comique selon Bergson, ce sont « les révoltes profondes de la matière »¹. Ces révoltes, ce sont ces instants où, sous l'apparente continuité maîtrisée des opérations, le geste involontairement nous échappe, où le corps attentif se trahit et révèle ce qui est à l'œuvre en lui comme mécanisme ou « effets de raideur »² de la réalité organique. Ce que le corps risible et maladroit donne en spectacle, c'est bien « la vision d'une mécanique qui fonctionnerait à l'intérieur de la personne »³. La matière qui triomphe sur l'idéal de la personne animée – par l'*âme* – oppose à la grâce la réalité d'une nature figée et inadaptée à la vie sociale du corps. « La matière résiste et s'obstine. Elle tire à elle, elle voudrait convertir à sa propre inertie et faire dégénérer en automatisme l'activité toujours en éveil de ce principe supérieur. »⁴. Le comique est finalement ce moment où reparaissent les lois de la nature⁵ là où la conduite humaine que l'on s'était donnée, dictée, apprise, incorporée, nous échappe, trébuche : une chute dans la rue, un tic du visage, un geste qui revient trop souvent, etc...

Que fait la caricature ? Elle grossit ce qui fixe sur le visage l'expression d'une nature figée, d'une physionomie devenue incapable de mouvement ou de retouche. La caricature révèle les contorsions naturelles qui assignent « à toute la personne une attitude telle qu'elle paraisse enfoncée et absorbée dans la matérialité de quelque occupation mécanique »⁶. Que fait le déguisement ? Il révèle ce qu'était déjà la mode : il rend intelligible, puisque risible, le principe de rigidité inerte sur souplesse du vivant. Dans le déguisement on s'amuse de la mode, on se joue des « trucages mécaniques de la vie »⁷. Que font les effervescences ? Elles font tomber l'habitue et cherchent à faire renaître l'image du corps dont on tire les ficelles : non pas les ficelles seules, encore moins le corps maître de lui-même, mais la double réalité du marionnettiste : d'une part la nécessité d'une élasticité face à la vie sociale, de l'autre, le corps brut et figé, la mécanique de la chair, la ferme intention du mouvement, la force décisive des masses, la marionnette. Nous avons à présent bien saisi à quel point la chair comme mécanisme du corps n'était pas à craindre par les danseurs, voilà à présent que la danse du pogo est à comprendre comme provocation : le triomphe du mécanique sur l'attention portée au corps lui-même, sur l'attention portée au jeu social tout entier : par-là, nous situons bien que ce jeu de l'hédonisme n'est résolument plus le même. Il s'agit maintenant de montrer que le recours à l'expression *folle* du corps de chair comme expression du comique maintient malgré elle le corps dans l'intention de revenir rapidement à quelque ordre social.

¹Henri Bergson, *Le rire...*, *op.cit.*, p.52

²*Ibid*, p.39

³*Ibid*, p.56

⁴*Ibid*, p.54

⁵Le comique réside en « une réglementation humaine se substituant aux lois mêmes de la nature », *ibid*, p.68

⁶*Ibid*, p.54

⁷*Ibid*, p.65

De l'auto-dérision à l'auto-correction des foules effervescentes

Voici des corps qui prennent le risque de s'endormir et de devenir raides¹ face aux sollicitations naturelles, ce dont on ne peut en aucun cas se permettre au quotidien. Voilà que le rire ou le sourire des uns et des autres viendrait *corriger*, réparer cette étourderie en tant qu'il signifierait au coupable qu'agir ainsi revient à ne plus se montrer malléable devant les exigences sociales. Celui qui fait rire est de fait quelqu'un de momentanément inadapté à la collectivité, et le rire en « réprime les excentricités »². C'est en ce sens qu'on peut conférer au rire une fonction sociale, il est une réaction qui cherche en retour à « obtenir [...] la plus grande élasticité et la plus haute sociabilité possible. »³. Les corps de la foule au contraire acceptent la raideur, ils acceptent la déviance et l'instituent sous la forme d'un jeu, quelque part, ils se rient de leur propre folie. Et, s'amusant du triomphe du corps mécanisé dans la foule, les individus rient peut-être d'eux-mêmes. Certes, cela n'est plus un rire qui réprime immédiatement, mais il rappelle continuellement que *l'ordre des choses n'est pas le bon*, il exprime une imperfection collective, il vient souligner « une certaine distraction spéciale des hommes et des événements »⁴. Par-là et malgré elle, la conscience des foules à l'égard de leurs excès de folie ne laisse pas tranquille le corps effervescent, ou substrat, en chair, élémentaire, oublié, *raide*. Car la montée en puissance de la mécanique au cœur de la foule ne peut que déclencher le rire du tac au tac⁵ et par là, déjà chercher à corriger cette intrusion.

Le rire fait du jeu social un milieu naturel

Si l'intelligence du rire réside pour Bergson dans l'absence totale de la sensibilité et de l'émotion à son endroit, il est une autre forme d'intelligence, cette fois d'ordre social. Nous voyons bien qu'il n'est pas réellement d'enfermement de la foule dans l'expression de la démence, il est aussi nécessairement une correction comme conscientisation collective de cet état déviant. Ainsi la foule rend compte en même temps que de sa folie, de son inadaptation temporaire au reste de la société : trop de raideurs pour le monde du dehors, pas assez d'attention aux caprices des autres du quotidien.

¹Ne pas comprendre la raideur comme absence de mouvement et de vitalisme, mais comme caractère transcendantal de la nature sur l'homme, l'empire du corps anatomique sur le corps social psychologisé.

²*Ibid*, p.47

³*Ibid*, p.48

⁴*Ibid*, p.99

⁵*Ibid*, p.183

Alors que nous introduisons l'idée d'un retour possible à la stricte nature du corps (écologie corporelle, atomisme, écosophie...), il nous apparaît à travers l'expression du rire qu'il n'est au fond jamais question dans les pogos d'opérer un retour à la simple nature, mais au contraire, de repenser le jeu social comme nature de toute chose, ou de tout corps.

Car le rire ne marque ainsi jamais de rupture entre le social et les choses de la nature, bien au contraire, il fait ressurgir ce qui les lie, ce qui lie par exemple les corps effervescents aux « impulsions de la vie sociale »¹. Il existe bien en ce sens une portée morale du rire et de la foule à travers une conscience de l'indissociabilité du milieu naturel et des injonctions sociales qui le tiennent sous son joug, et qui commandent toujours au corps. La foule, « en organisant le rire, accepte la vie sociale comme un milieu naturel »², et non plus l'inverse !

Nous voilà face à un renversement important à l'œuvre dans la nature des effervescences. Alors que nous considérons l'endroit de la musique et du concert comme occasion de refaire le social sur fond d'environnement et d'expression naturels du corps, voici qu'apparaît l'idée de repenser la nature et le corps sur fond de vie sociale. Ce n'est pas dans l'expérience improductive du corps qu'il faut trouver le sentiment d'une conduite sociale possible, mais c'est à l'intérieur de ce règlement social qu'il faut prendre conscience de ce qui lie entre eux les corps, cette solidarité organique dont nous parlions, proprement à l'œuvre du social et de rien d'autre, pourtant quotidiennement tue.

3.2.2 Chair de fous : le corps des effervescences fait le jeu de la folie

Il est une folie qui n'est pas instituée, à l'inverse de la fête vécue comme instance du chamboulement des codes sociaux. Cette folie plus insidieuse, c'est celle du corps vécu comme exutoire du refoulé social, du corps fauteur de trouble et qui ne tait aucune puissance, aussi insaisissable qu'imprévisible. Le corps des effervescences ne supporte plus que le corps soit l'affaire quotidienne de l'intimité, il devient le corps du cynique Diogène s'exhibant sur la place publique, riche de sa seule chair, pauvre de l'Homme devenu introuvable.

Le corps de folie : un exutoire du refoulé social

« Le fou dévoile la vérité élémentaire de l'homme : elle le réduit à ses désirs primitifs, à ses

¹*Ibid*, p.163

²*Ibid*, p.163

mécanismes simples, aux déterminations les plus pressantes de son corps. [...] il montre jusqu'où ont pu le pousser les passions, la vie de société, tout ce qui l'écarte d'une nature primitive qui ne connaît pas la folie. Celle-ci est toujours liée à une civilisation et à son malaise. »¹.

Cette vérité élémentaire, je crois, a pu être largement cernée et analysée au cours de notre réflexion. Il apparaît que, déjà, l'expression du corps élémentaire relève d'une déviance face à la vie de société qui elle s'emploie à ce que les passions se disciplinent au profit louable d'une entente large et de longue durée entre les individus. Donner l'exemple de l'effervescence c'est montrer jusqu'où le corps peut exploiter les élans de la matière, c'est donner l'exemple de l'interdit, pire, de l'oubli des règles apprises et du corps dressé. Il n'est alors pas gagné qu'on pardonne au fou « de donner au corps une telle publicité »², celle d'un corps qui rappelle aux autres combien les interdits sociaux gouvernent leurs modalités corporelles. Le corps du fou, nous le voyions avec Bergson, cache le corps social sous les mécanismes naturels et assume la raideur qui le gouverne : celle de la seule chair. En ce sens, « il rappelle que la vie courante repose sur des rites d'effacement du corps, que ce dernier ne doit pas transparaître comme « matérialité » sous peine de susciter la réprobation »³. On comprend à cette condition que le rire comme réponse au triomphe de la matière sur élasticité de vie sociale ne pourra qu'advenir, qu'il se fera aussi le moyen de cette réprobation.

La manière qu'a le fou d'éplucher la réalité sociale révèle tout ce qui s'agite comme mouvements et passions susceptibles de désordonner le système, comme instabilité permanente de l'esprit ou de la prétendue raison : le corps du fou est « la manifestation en l'homme d'un élément obscur et aquatique, sombre désordre, chaos mouvant, germe et mort de toutes choses, qui s'oppose à la stabilité lumineuse et adulte de l'esprit. »⁴. Il serait la mise en abîme de ce qui précède le jeu absurde et pourtant longuement acquis du social, et l'on ne peut en ce sens que reconnaître un certain discours de vérité du corps fou, d'abord à propos du chaos intrinsèque qui anime les passions individuelles ou collectives, puis relativement à la mise en lumière d'une comédie sociale qu'il faut jouer par-dessus tout et par-dessus corps. Doté d'un *autre* corps, le fou est aussi « celui qui est doté d'une seconde vue. »⁵.

Vers une vérité improductive du corps fou

¹Michel Foucault, 1972, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, p.538

²David Le Breton, *Anthropologie du corps...op.cit.*, p.207

³*Ibid.*, p.207

⁴Michel Foucault, *Histoire de la folie...*, *op.cit.*, p.23

⁵Michel Foucault, 1994 (1976-1979), *Dits et écrits*, t.3, « La folie et la société », n°222, Paris, NRF Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », p. 489

« L'homme ne devient *nature* pour lui-même que dans la mesure où il est capable de *folie*. Celle-ci, comme passage spontané à l'objectivité, est moment constitutif dans le devenir-objet de l'homme. »¹. Il est donc un corps qui se fait nature en se faisant folie, mais, qui par-là, réalise en un coup l'objectivation de l'homme pour lui-même. Car avant tout, se faire *fou*, c'est perdre quelque chose. Une telle disparition traversée par le fou est peut-être à mettre en lien avec sa nature improductive que nous analysions au début du présent chapitre. Le fou s'est perdu dans une nature qui proprement ne s'entend plus avec les intérêts productifs de la société. Il faut voir par exemple comment la psychologie a été rendue possible au 19^{ème} siècle après avoir pensé l'homme et la personnalité sous l'angle de la négativité². Le fou incarne cette négativité d'esprit, l'inutilité humaine en conflit avec l'ordre productif du social. Le discours du fou, mais aussi celui des effervescences, raconte l'inutile, la fantaisie de l'expérience sociale quand elle appelle à la productivité. Le fou dans son irresponsable vérité³, incarne « le mystère de la « perte », de la dépense. »⁴

« Contre la raison, la folie apparaît maintenant comme désarmée ; mais contre l'ordre, contre ce que la raison peut manifester d'elle-même dans les lois des choses et des hommes, elle révèle d'étranges puissances. »⁵. Rappelons-nous, à titre de *puissance*, de ce que Maffesoli nomme la *raison sauvage* des sociétés postmodernes. Cette raison qui pressent la relation indépassable du cosmos et du lien social, et qui l'expérimente ensuite, l'incarne. La puissance du fou est peut-être visible à l'endroit où le sauvage parvient à recréer du lien. C'est ainsi qu'au moment des effervescences « l'éros naturel et l'éros en voie d'être socialisé se partagent le terrain. »⁶. Il est dans une certaine mesure, une perte, ou une folie résolument féconde, génératrice de lien, toujours incontestablement liée à son inclusion dans la société, mais se jouant toujours d'elle-même. Être ou ne pas être un fou, tomber le corps appris ou le garder, être *et* ne pas être le fou, comprendre que toute vérité de soi ne se passe plus d'une pathologie devenue dialectique à l'œuvre de l'identité postmoderne. La « perte » toujours reviendra, mais toujours repartira à l'aune tantôt de l'hédonisme, tantôt de la volonté de refaire le lien. « L'homme, de nos jours, n'a de vérité que dans l'énigme du fou qu'il est et n'est pas ; chaque fou porte et ne porte pas en lui cette vérité de l'homme qu'il met à nu dans la retombée de son humanité. »⁷

¹Michel Foucault, *Histoire de la folie...*, *op.cit.*, p.544

²*Ibid.*, p.545

³Michel Foucault, *Dits et écrits, t.3, op.cit.*, p. 489

⁴Michel Maffesoli, *L'ombre de Dionysos...*, *op.cit.*, p.49

⁵*Ibid.*, p.184

⁶*Ibid.*, p.170

⁷Michel Foucault, *Histoire de la folie...*, *op.cit.*, p.548

Mais les chiens auront leurs garde-fous

En faisant des effervescences une épiphanie de tout ce que la société refrène, contient, réprime ou tient désappris, la foule provoque de façon presque cynique l'ordre institué. Le *dire-vrai* de Diogène était tout aussi intolérable pour la société que l'hygiène incorrecte du philosophe qui imposait la puanteur d'un corps, qui plus est sans pudeur. On figurait ses disciples comme des chiens car le cynisme avant tout proposait que l'existence soit ascèse, dénuement, improductivité financière, auto-suffisance mais aussi provocation, aboiement, car vocation à toujours imposer la vérité à ceux-là qui ne la demandent pas. C'est en ce sens que Diogène rapproche du philosophe l'animal de l'homme. Car où est l'Homme ? Existe-t-il vraiment au point qu'il faille allumer une lanterne dans le jour pour le trouver ? Un chien, lui, au moins, est un chien, « sans pudeur, sans honte [...] C'est une vie qui fait en public et aux yeux de tous ce que seuls les chiens et les animaux osent faire, alors que les hommes d'ordinaire le cachent. »¹.

Mais un chien, avant tout, compose avec ce qu'il a, son existence est « indifférente à tout ce qui peut arriver, elle n'est attachée à rien, elle se contente de ce qu'elle a, elle est sans autres besoins que ceux qu'elle peut satisfaire immédiatement. »². Ainsi le cynique met en lumière de par son dénuement extrême les conventions sociales qui se sont mises entre l'homme et la nature, « l'arbitraire des conventions sociales, opposées aux prescriptions de la *nature* »³ et rend compte de leurs vanités, de la facilité avec laquelle tout peut soudainement valser. De fait, l'homme en marge de la société inquiète aussi et surtout en tant qu'il peut et sait quelque part se passer d'elle, « Sa figure porte avec elle un vide qui perturbe, pour autant qu'elle révèle combien on peut se passer de toute la structure sociale, avec ses valeurs et conventions. »⁴

Diogène a cependant cela de paradoxal que le philosophe ne s'écarte de la société que le temps de ses convictions, car alors qu'il provoque le besoin d'exclure ce qui en lui ne s'adapte pas à la société, le cynique de Sinope incarne lui-même la question de ce qui proprement fait société, ce qui s'y trouve inclus ou exclu, il est cette frontière, cette limite de l'acceptable qu'il tient en mouvement et en lumière : par-là jamais son personnage ne se défait de ce que la société fait de lui. Le corps de la foule lui aussi a ses garde-fous, ceux pour qui ils se déplacent en dehors de l'acceptable à tel point qu'ils se

¹ Michel Foucault, 2009, *Le Courage de la vérité : le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France. 1984*, Paris, Seuil/Gallimard, « Hautes études », p.224

² *Ibid*, p.224

³ Tristan Dagron, 2015, « Stratégie de survie et idéal éthique : Diogène de Sinope », in *Pratiques en santé mentale*, 61e année, p.17

⁴ Diogo Sardinha, 2011, « Penser comme des chiens : Foucault et les Cyniques », in *Lignes*, n° 35, p.77

disent eux-mêmes devenus fous. Il semblerait que le corps des effervescences soit à la fois le corps du refoulé social et le corps du garde-fou, à la fois celui qui perturbe et celui qui, en ayant conscience de perturber, referme derrière lui la barrière du socialement correct.

C'est aussi en ce sens que le corps, y compris celui qui nous semblait le plus libéré de tous, appartient toujours à un ensemble plus vaste qui le dépasse et ainsi, se trouve très limité dans l'expression de sa déviance à partir du moment même où elle se sait déviant. Quelles sont réellement les limites sociales de l'effervescence, jusqu'où la folie est-elle permise, enfin, n'est-elle pas une folie pré-construite, de sorte que le corps du spectateur existe avant et après-lui ? À qui appartient vraiment le corps des effervescences...

3.3 A qui appartient le corps des effervescences ?

3.3.1 *Pauvre déviance : Le concert ou la « folie contenue »*

Ce qui maintenait le cynique Diogène à l'écart du reste de la société c'était avant tout son exil physique : s'il ne déambulait pas dans les rues, c'était depuis son tonneau de bois qu'il assagissait ses disciples. Homme de société toujours, corps tenu bien ailleurs : les fous ont toujours quelque part un monde *fait* pour eux. Le rire s'en souvient, les discours maintiennent la frontière. *Faite* et pensée pour l'occasion de la folie, la salle de concert cerne, boucle, enserme à l'intérieur de cette cour de récréation, les corps ont tombé la laisse mais jamais ne se dirigent au dehors. La fosse est stigmatisée par ceux qui n'y sont pas, mais aussi bien par quelques spectateurs venus pour la musique sans que le corps ne joue nécessairement le jeu des effervescences. Voici l'expression désinvolte d'une folie connue, institutionnalisée, normalisée : on lui donne un lieu, un temps, et peu de crédit : « ils sont fous ! »... Mais cela nous le leur pardonnerons, cela ne durera pas car, proprement, le concert est fait pour ça.

Plus de dépense physique, plus de contestation morale il y aura le temps du concert, et plus le retour au temps social sera toléré. Le concert est peut-être l'occasion pour les individus las des seules propositions verticales de la société de « *recharger les batteries* »¹ pour mieux s'accommoder ensuite de l'ordre institué. Ils rendent peut-être visibles les défaillances ou les mutations insidieuses à l'œuvre dans l'ordre apparent mais n'y changent rien. Si de tels corps sont permis qui s'opposent à l'ordre rationnel des sociétés c'est bien peut-être parce qu'ils ne feront jamais menace pour cet ordre. « On le

¹Michel Maffesoli, 2010, *Le temps revient. Formes élémentaires de la postmodernité*, Paris, Desclée de Brouwer, p.125

laisse jouer la liberté du fou mais dans un espace plus fermé, plus rigide [...] on le libère de sa parenté avec le mal, mais pour l'enfermer dans les mécanismes rigoureux d'un déterminisme.»¹. Goffman écrivait par ailleurs que la puissance d'une institution tenait en partie de sa faculté à tolérer les résistances développées face à elle, et à les contenir en son sein. La force du système est ainsi de permettre les concerts, reconnaissant, normalisant la folie, autorisant le corps des seules passions, certain qu'au dehors cela n'y changera rien.

Si le concert est ainsi *fait* pour tolérer l'expression de la folie, le corps qui vient s'y animer n'est-il pas en partie le produit de la société qui le surveille, le stigmatise, offre la tentation, le lieu et le temps du concert ?

3.3.2 *L'effervescence ou le modèle d'un corps-à-prendre ?*

Et si le corps des effervescences, à l'inverse d'une construction induite ici et maintenant par la musique et inédite dans son exécution, était en fait un modèle pré-posé du corps à venir habiter en communauté à l'occasion précise du concert de musique, histoire de « faire les fous » au moment opportun ? Si les corps ont conscience de dévier les lois de la normale au moment des effervescences, ils ont peut-être bel et bien conscience que ces actes collectifs relèvent de la folie avant même que le concert ne commence.

Peut-être vient-on habiter un corps déjà là, dès lors que l'on s'apprête à devenir fous. Une folie avec conscience d'elle-même, certes, mais aussi motivée par d'autres que soi. Une folie non pas menaçante, mais finalement inclusive d'une part, qui exclut de l'autre, socialisante toujours. Alors l'effervescence se trouverait être la réponse à un imaginaire du corps fou déjà construit ? Et si l'on venait simplement faire le fou avec l'idée du *corps à prendre* avant même que la folie ne se rende nécessaire ?

Cela déplace notre questionnement sur le degré de liberté du corps « fou ». D'abord le fou lui-même ne jouit que d'une liberté « obstinée et précaire à la fois [...] elle n'est présente et possible que dans la forme d'une abolition imminente. [...] Ensuite, elle n'est plus que mécanisme du corps, enchaînement des fantasmes, nécessité des délires.»². Peut-être y a-t-il une folie rendue nécessaire, socialement engendrée et puis proscrite. La nécessité du délire paraît aller de soi dans les effervescences mais quelle est réellement son origine ? « Ils sont fous ! » crient les absents du concert,

¹Michel Foucault, *Histoire de la folie...*, *op.cit.*, p.533

²*Ibid.*, p.532

les spectateurs assis ; mais ensuite la foule répond oui, s'empare collectivement du stigmaté comme d'une nécessité, et fait de cette étiquette la promesse d'une identité commune qui s'incarnera dans la folie. Les corps des effervescences ne sont-ils pas corps d'auto-stigmatisation, de sorte qu'ils s'emparent de cette étiquette de la folie au nom d'une identité de foule qui devient nécessairement fédératrice ? La foule s'entendrait-elle autour d'un corps imaginaire tout droit sorti d'un *sentiment* extérieur de déviance ?

Je soutiendrai que ça n'est pas là la seule nature des effervescences. Il y a bien quelque chose, et nous nous sommes employés à le démontrer, qui sourd de la musique et des chairs ; mais il y a aussi bien cette tension avec le monde du dehors et qui dicte toujours sa conduite au corps, cette tension par ailleurs incorporée par le corps fou dont les tentatives de s'en défaire passent par la dramatisation d'un corps duel : chair à naturaliser, carcan à socialiser.

Il faudrait peut-être, avant de conclure, rejoindre la pensée de Le Breton pour qui la révolution de la folie propose la libération, non pas du corps lui-même, mais de façon plus large et aussi impartiale : du sujet. Triomphe dualiste renaissant, l'effervescence n'aurait valu au sujet que l'émission d'un sentiment d'épanouissement¹. Ce sentiment d'avoir conquis d'une certaine manière l'état pur de l'épanouissement n'est pas rien. Seulement, il nous faut bien admettre que la révolution portée par le corps lors des effervescences ne va pas aussi loin que nous le supposons en termes de liberté et de désengagement des contraintes sociales.

4 Conclusion

Vers une intelligence des foules dansantes :

Recommencer le lien social

¹David Le Breton, *Anthropologie du corps....., op.cit.*, « La corps en « folie » », p.207

Le corps social a rencontré bien des réagencements lors de la danse. Il s'est avéré d'une part que tout se concentre autour de l'institution d'un grand corps hédonique. Le corps spectacle, pour commencer, a laissé de côté les manifestations de l'apparence pour produire des signes utiles au bon déroulement du pogo en incorporant des règles de l'entre-aide indispensables à l'évitement de la douleur. Enfin, il s'est appliqué à manifester la joie à travers le sourire, signe qui garantit que le jeu peut continuer, et que si douleur il y a, elle reste sans souffrance. Il s'est opéré d'autre part une réelle économie du corps de production. Le dépassement de soi lui-même nous est apparu ambigu : il n'a plus servi les intérêts habituels de la maîtrise, de la connaissance ou du progrès de soi-même. Il a plutôt visé la réciprocité entre les corps, ce qui engendre spécifiquement le jeu. Il s'agit d'un dépassement de soi qui a cherché la réciprocité et le désordre plutôt que l'ordre et la connaissance. Naturellement, le corps se retire du régime de la connaissance et peut-être par-là, d'une dialectique pouvoir-savoir qui conduit habituellement la biopolitique. Le corps hédonique s'est réapproprié certaines normes quotidiennes mais, en plus des sacrifices qu'opèrent les corps spectacle et de production, il s'est trouvé partiellement retravaillé par le système de la foule. La foule est d'abord l'image de cette société post-mortelle, consciente que le bien-être est à provoquer par soi-même, ici et maintenant, mais la temporalité vécue a elle aussi connu une mutation importante : l'éternité dont les hommes rêvent en société est ici défiée par la mode du contact. Les textes de Levinas ont montré à quel point le toucher dans la relation peut rétablir certaines modalités de l'avenir.

Devenue improductive, c'est toute une ontologie de la foule qui s'est trouvée modifiée. Cette ontologie correspond avant tout à la reconfiguration du lien des masses à la nature, et que nous avons nommé écosophie, relativement aux travaux de Maffesoli. Tout un rapport des masses à l'expérience de la nature change. De fait, la modernité introduisait avec les Lumières la nature comme moyen d'élever l'homme à la raison, elle était ce qu'on plaçait entre l'Homme et la vérité du monde, elle faisait distance. La postmodernité marque peut-être l'avènement d'une raison éco-sensible qui propose une expérience de 'reliance' à condition d'interpréter la nature, comme le fait la foule, telle une fin en soi et non plus un moyen. À cette condition, la foule s'entretient dans une « solidarité organique » une réelle progressivité face aux changements sociaux qui s'opèrent aujourd'hui. La danse du désordre est par elle-même texte ou langage des mutations à l'œuvre dans la post-modernité, la foule veut s'adapter à elle, se réformer plutôt que la réformer elle. Le corps devient celui de l'accordance, du destin, plutôt que de l'histoire, il ne réfute pas le réel mais désire autrement l'immanent. Une telle « solidarité organique » nous a amenés à questionner la nature de la socialisation dans la foule. Celle-ci n'est pas éducation comme imposition de contraintes, mais plutôt invitation à révéler une nature déjà là, à émanciper : à initier Autrui.

Il y a bien, nous l'avons vu, une certaine intelligence écologique et progressiste des foules, mais comment penser l'éthique des masses et des corps à travers l'expression pure de leur folie ? Il

est d'abord une folie apparemment libératrice de la foule, celle de la fête qu'a étudiée Balandier, qui renverse l'ordre dans un temps donné. Elle est une transgression avec conscience d'elle-même réalisée pour faire prendre conscience aux individus que le jeu est d'être ensemble ; plus encore, la fête s'institue comme rite de passage de l'individu vers le multiple, le désordre, le collectif. Et puis il y a la folie du corps fou des effervescences, le corps fauteur de trouble, celui qui ne tait plus aucune puissance du corps, qui est aussi insaisissable qu'imprévisible, ce corps exutoire du refoulé social. Ce corps fou est aussi le corps comique qui rapproche de lui sans cesse les règles sociales du dehors et par là, ne s'en défait jamais. Le corps des effervescences n'est pas aussi libéré et imprévisible, contingent, que nous le pensions d'abord. Car il est aussi corps stigmatisé et quelque part, contenu dans son effervescence dont le stigmate contrôle la portée sociale. Plus encore, l'effervescence peut s'interpréter comme la réponse à un imaginaire du corps fou déjà construit. Il existe un corps des effervescences en dehors du concert et sous la forme d'un corps imaginaire à venir prendre et habiter dès lors que l'on s'apprête à devenir le fou qu'on imagine.

5 Synthèse

« *La foule... c'est un sacré truc !* », j'entends encore ce spectateur reprendre son souffle dans la fosse entre deux parties de concert, à la suite de déplacements de foule incroyables au zénith de Paris. Les effervescences, il est vrai, dépasseront toujours en sens et en force ceux qui les composent. Le « sacré » qu'elles renferment, c'est peut-être celui de la religion qui aurait perdu sa transcendance mais gardé sa foi, le sacré, pour Durkheim, se manifeste à l'endroit de la dignité qu'on attribue aux choses, aux êtres ou aux phénomènes. Les effervescences ont cela de sacré qu'elles surprennent, dépassent, emmènent le corps vers ses interdits, son impensable même. Mais elles sont aussi des instances rituelles remarquables ; bien que je n'aie pas insisté sur les effets du rite dans ce travail, il est évident qu'ils s'insèrent dans une instance socialisante puissante et qui favorise le passage d'une nature du corps à une nature de société.

Cette instance de la fête a cela de particulier qu'elle est aussi moment de *l'idéal*. Si nous évoquions déjà la puissance que recelait l'imaginaire à l'œuvre des sensations d'extase lors des concerts, il convient de remarquer que cet imaginaire est par ailleurs institué, provoqué, attendu, et que l'on joue son jeu, que l'on s'emporte dans l'instant, que l'on idéalise le moment. Existant dans toutes les sociétés et depuis tout temps, ces passages obligés des civilisations qui consistent en des moments d'arrachement à la vie « profane »¹ que nous menons, au corps « profane » que nous entretenons. L'idéal est bien un « produit naturel de la vie sociale »², un passage nécessaire pour les sociétés comme compréhension par elles-mêmes de ce qui fait lien entre les individus.

Nous avons bien parcouru la notion de *solidarité organique* et pouvons dès lors la situer à ce niveau de la conscience que promet *l'idéal*. Durkheim assure que le rassemblement et la concentration des individus sont nécessaires pour que la société puisse *entretenir* le sentiment qu'elle a d'elle-même. Lorsque que nous initiions ce travail, nous évoquons le *sentiment de soi* comme le produit d'une évolution historique, sensorielle et imaginaire du projet de l'individu ; de la même façon, le *sentiment de société* se travaille, connaît des mutations, part et revient sous d'autres formes : de nature plus contingente, la force de ce sentiment collectif est redoutable. Une foule unie sous le signe de l'idéal comme celle des concerts est aussi impitoyable que porteuse d'espoir, elle peut refuser l'agitation et jouer du silence et des bougies levées, mais elle peut aussi épuiser les corps et les voix, chahuter l'ordre. Les effervescences sont non-seulement le moyen de traduire le chaos des sociétés, mais aussi le moment de négocier son rapport à lui, de négocier son rapport à soi, enfin, son rapport au multiple. Cette négociation, nous dit Michel Serres, de la même façon que les corps entament une thermodynamique, fait désordre.

« Le corps, la pensée, le savoir, le collectif, l'histoire ne négocient pas seulement une noise extrinsèque, microbes, confusion, ennemis, multiplicité, ils en produisent une intrinsèque par le processus même de négociation, par le travail de la négociation. »³

Il existe, je crois, un réel intérêt à penser les sociétés depuis leur état de chaos lorsque celui-là est intrinsèque à elles. Les effervescences révèlent peut-être ce qui, dans les sociétés, fait lien en un tout, en une matrice commune, une *chaosmose* Guattarienne qui n'admet aucune rupture ontologique entre l'individu et le collectif, entre l'un et le multiple, l'individu et son cosmos. Les effervescences, comme l'Art, proposent peut-être, de lutter contre le chaos à mesure qu'elle le rend sensible et « illumine l'instant »⁴, réinventant l'altérité loin des attachements au passé. Dans ces

¹Émile Durkheim, 2003 (1912), *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, « Conclusion », Paris, PUF, « Quadrige », p.603

²*Ibid.*, p.603

³Michel Serres, *Genèse*, *op.cit.*, p.218

⁴Félix Guattari, *Qu'est-ce que l'écologie ?*, *op.cit.*, « Chaosmose, vers une nouvelle sensibilité », p.96

instants de fascination collective, on doit penser possible la réappropriation de la production du monde¹. La foule semble l'avoir fait en saisissant l'immanent, en composant avec les forces présentes, et en prenant conscience du pouvoir de les agir et de reconstruire la sensibilité au corps et au monde.

« Il faut que notre société reprenne conscience de son unité organique ; que l'individu sente cette masse sociale qui l'enveloppe et le pénètre, qu'il la sente toujours présente et agissante, et que ce sentiment règle toujours sa conduite. »².

Ce sentiment d'unité organique ne peut advenir que de façon limitée dans le temps et dans l'espace. C'est ainsi que le moment de l'*autre corps* ou de l'*autre société*, advient nécessairement au sein d'un autre *lieu*. L'espace du concert est bien à replacer parmi ces « hétérotopies »³, ces autres lieux du corps dont Foucault nous dit qu'elles incarnent ses utopies. J'ai longtemps parlé du corps effervescent sur le mode de l'anarchie, de l'anomie, de la liberté retrouvée ; la tentation est grande de saisir avec lui l'espoir d'un moment où le corps est maître, toujours pour le meilleur de lui-même, d'assister à ce qu'est *vraiment* le corps, comme on ne le voit jamais, mais comme il est dans son authenticité la plus absolue. Mais il a bien fallu admettre qu'il y avait toute une part de construit et de fantasme à l'œuvre du corps des effervescences, une part d'utopie même. « Après tout, est-ce que le corps du danseur n'est pas justement un corps dilaté selon tout un espace qui lui est intérieur et extérieur à la fois ? »⁴. L'ici et maintenant du corps est toujours aussi un peu ailleurs, toujours vivant *par rapport* à l'ailleurs. « Il est au cœur du monde ce petit noyau utopique à partir duquel je rêve, je parle, j'avance, j'imagine, je perçois. »⁵ ; alors même dans sa chair, même trop dans la matière, le corps resterait le produit d'une civilisation de fantasmes, d'illusions, de tentatives de dispersion du corps en faveur d'imaginaires communicants, en faveur de la civilisation elle-même.

Les effervescences fabriquent-elle un corps de l'utopie ? Un corps qui cherche à disparaître sous sa propre chair plutôt qu'à réapparaître pour elle ? « Mon corps, c'est le lieu sans recours auquel je suis condamné. Je pense, après tout, que c'est contre lui et pour l'effacer qu'on a fait naître toutes

¹*Ibid.*, « combattre le chaos », p.105

²Émile Durkheim, 1970 (1888), *La science sociale et l'action*, « I. Cours de science sociale », Paris, PUF, p. 116

³ Plusieurs caractéristiques définissent le concept d' hétérotopies : 1- elles sont des lieux réservés aux individus jugés déviants, 2- elles ne sont pas immuables dans l'histoire et peuvent être résorbées, 3- elles juxtaposent en un lieu plusieurs espaces normalement incompatibles, 4- elles sont liées à des découpages particuliers du temps (ex. le temps de la fête n'accumule pas le temps mais veut l'effacer), 5- elles font l'effet d'une transformation des individus, 6- elles revêtent un principe d'isolement, de rupture avec l'environnement extérieur, 7- elles s'accompagnent souvent d'un principe de contestation ou de fermeture par rapport à tous les autres espaces (ex. inversion ordre/désordre).

Voir Michel Foucault, 1966, *Le corps utopique, Les hétérotopies*

⁴Michel Foucault, 2009 (1966), *Le corps utopique, Les hétérotopies*, Paris, Lignes, p.17

⁵*Ibid.*, p.18

ces utopies. »¹. Et si l'on assistait finalement à un désir de fuite du corps à l'intérieur d'une utopie collective reconduite ? Les effervescences font certes renaître un corps, puissant, content, écologique, égalitaire ; mais aussi un corps générique, indifférencié, muet, qui se fatigue car il se surpasse exagérément, sans mémoire, inconnu avant le concert, oublié ou moqué par la suite. Que deviendra-t-il au terme du spectacle ? avec quelle violence le corps parlant retrouvera-t-il le miroir de la maison, la rame des métros, les écoles ou l'entreprise ?

Quoi qu'il en soit, cette étude des effervescences dans les concerts de musique doit amener à reconsidérer l'ensemble des pratiques ludiques de masses. Celles-là nous disent véritablement quelque chose de l'acceptation du social, ou du moins, du désir de l'adapter à ce que le corps lui-même propose et admet. « Contrepoint de l'utilitarisme, le ludisme est l'indice le plus net du vouloir vivre et de la perdurance de la socialité. »². Il faudrait sérieusement comprendre à quels niveaux se situent le besoin ou l'envie de se rassembler aujourd'hui. Pensons aux récents événements nés sur les réseaux sociaux : rendez-vous pris pour des séances d'étreintes collectives, d'eye-contact³, de rire ou de siestes musicales, collectives encore, toujours plus encore. Corps d'utopie sans doute, hétérotopies certaines, mais célébration sans précédent de ce que le corps peut fédérer lorsqu'on lui reconnaît le pouvoir de faire du bien, de ce que le corps peut apaiser comme tensions sociales alors même qu'on ne lui demande pas plus que d'être proprement, le corps.

C'est ici que se termine notre étude des effervescences musicales. Notre foule de *l'ailleurs* offre une lecture certes complexe mais mouvante et incarnée d'une forme de lien social à l'œuvre dans nos sociétés contemporaines. Alors qu'on fait parfois bien d'accuser l'individualisme pour ce qu'il induit comme narcissisme ou désintéressement de la vie commune, force est de reconnaître qu'il prouve ici son inventivité. La façon dont les sociétés s'emparent des imaginaires communs et les célèbrent dit profondément la nécessité pour les individus de se retourner à la fois sur eux-mêmes mais aussi de reconnaître aux autres quelque raison à leur coexistence.

Mais « ce qui est plus surprenant, c'est bien plutôt le *corps* : on ne se lasse pas de s'émerveiller à l'idée que le *corps* humain est devenu possible. »⁴

¹*Ibid*, p.10

²Michel Maffesoli, *L'ombre de Dionysos...*, *op.cit.*, p.39

³L'objectif est d'échanger, par paire, des regards dans le silence, pendant un temps donné.

⁴Friedrich Nietzsche, 1982 (1885), *Œuvres philosophiques complètes, XI, Fragments posthumes (Automne 1884 - Automne 1885)*, Paris, NRF Gallimard, 37 [4], p.180

6 Bibliographie

AGAMBEN, Giorgio, 2006, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Rivages poches, « Petite bibliothèque ».

ANDRIEU, Bernard, 2007, « Prendre le soin de toucher », in *Éthique et santé*, vol.4, n° 4, pp.180-183.

ANDRIEU, Bernard, 2014, « Les fondateurs de l'écologie corporelle : immerseurs-naturels-émmergeurs », in *Sociétés*, n° 125, pp. 23-34.

ANDRIEU, Bernard, SIROST, Olivier, 2014, « Introduction. L'écologie corporelle », in *Sociétés*, n°125, p. 5-10.

BALANDIER, Georges, 1988, *Le Désordre. Éloge du mouvement*, Paris, Fayard.

BENSA, Alban, 1995, « De la relation ethnographique. A la recherche de la juste distance. », in *Enquête*, n°1 « les terrains de l'enquête », pp.131-140.

BERGSON, Henri, 2011 (1900), *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot ».

- BERGSON, Henri**, 1948 (1907), *L'évolution créatrice*, Paris, Puf.
- BERTHELOT, Jean-Michel**, 1983, « Corps et société », in *Cahiers internationaux de sociologie*, Vol. 74, Paris, PUF, pp. 119-131.
- BLOCH, Marc**, 1993 (1949), *Apologie pour l'histoire, ou métier d'historien*, Paris, Armand colin.
- BRUNAUD, Isabelle, LAMOINE, Julie**, 2014, « De l'empêchement comme appui », in *Repères, cahier de danse*, n° 33, pp.17-18.
- CANETTI, Elias**, 1966 (1960), *Masse et puissance*, Paris, Gallimard, « Tel ».
- CATHUS, Olivier**, 1998, *L'Âme sueur*, Paris, Desclée de Brouwer, « Sociologie du quotidien ».
- CAZENEUVE, Jean**, 1976, *Jeux de vertige et de peur. Les limites du jeu dans l'ilinx*, in Roger Caillois (dir.), 1967, *Jeux et sports*, Paris, Gallimard, « La pléiade », pp. 683-731.
- CHASTAGNER, Claude**, 2011, *De la culture rock*, Paris, PUF, « Perspectives critiques ».
- COURTINE, Jean-Jacques** (Dir.), 2006, *Histoire du corps. Tome 3 : Les mutations du regard. Le XX^{ème} siècle*, Paris, Le Seuil, « Points » :
- **MOULIN, Anne-Marie**, 2006, *Le corps face à la médecine*, p.15-71.
 - **ORY, Pascal**, 2006, *Le corps ordinaire*, p.133-167.
 - **SUQUET, Annie**, 2006, *Scènes. Le corps dansant : un laboratoire de la perception*, p.407-429.
 - **VIGARELLO, Georges**, 2006, *S'entraîner*, p.169-206.
- DAGRON Tristan**, 2015, « Stratégie de survie et idéal éthique : Diogène de Sinope », in *Pratiques en santé mentale*, 61^e année, pp. 15-18.
- DENORA, Tia**, 2001, « Quand la musique de fond entre en action », in *Terrain* , n°37.
- DESCARTES, René**, 1992 (1637), *Discours de la méthode*, Paris, Vrin.
- DE SINGLY, François**, 2010 (2003), *Les uns avec les autres. Quand l'individualisme crée du lien*, Paris, Arthème Fayard, « Pluriel ».
- DE SINGLY, François**, 2007 (2005), *L'individualisme est un humanisme*, éditions de l'Aude, « l'Aube poche essai ».
- DUPUY, JEAN-PIERRE**, 1982, *Ordres et désordres. Enquête sur un nouveau paradigme*, Paris, Seuil, « Empreintes ».
- DURKHEIM, Émile**, 1970 (1888), *La science sociale et l'action*, « I. Cours de science sociale », Paris, PUF, pp.85-117.
- DURKHEIM, Émile**, 2003 (1912), *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF,

« Quadrige ».

EDELMAN, Bernard, 2009, *Ni Chose ni personne. Le Corps humain en question*, Paris, Hermann.

ELIAS, Norbert, 1991, *La Société des individus*, Paris, Fayart.

EHRENBERG, Alain, 1995, *L'individu incertain*, Paris, Calmann-Lévy.

ÉPICTÈTE, 1967 (circa 50 - 130), *Le manuel d'Épictète*, Avignon, Aubanel.

FERRAND, Laure, 2009, « Comprendre les effervescences musicales. L'exemple des concerts de rock », in *Sociétés*, n° 104, p. 27-37.

FOUCAULT, Michel, 2009, (1966), *Le corps utopique, Les hétérotopies*, Paris, Lignes.

FOUCAULT, Michel, 1972, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, « tel ».

FOUCAULT, Michel, 1975, *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, « tel ».

FOUCAULT, Michel, 1994 (1976-1979), *Dits et écrits, t.3*, « La folie et la société », texte n°222, Paris, NRF Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », pp. 477-499.

GAUCHET, Marcel, 1998, *La religion dans la démocratie*, Paris, Gallimard, « Folio essais ».

GIMARET, Antoinette, 2015, « Représenter le corps anatomisé aux XVIe et XVIIe siècles : entre curiosité et vanité », in *Études Épistémè*, n°27.

GODIN, Christian (dir.), 2004, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Fayard/Édition du temps.

GREEN, Anne-Marie, 2004, « Les usages sociaux du walkman dans le quotidien urbain. Ou le « temps musical » comme élément de transformation de l'espace social », in *Sociétés*, n°85, pp. 101-111.

GUATTARI, Félix, 2013, *Qu'est-ce que l'écophilosophie ?* Paris, Lignes/Imec.

HESMONDHALGH, David, 2007, « Musique, émotion et individualisation », in *Réseaux*, n° 141-142, pp. 203-230.

JAY, Laurence, 2014, « Pratiques somatiques et écologie corporelle », in *Sociétés*, n° 125, pp.103-115.

KASTNER, Georges, 1848, *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises*, « Livre premier. Esquisse d'une histoire de la musique militaire », Paris, Firmin Didot.

LAFONTAINE, Céline, 2008, *La société postmortelle. La mort, l'individu et le lien social à l'ère des technosciences*, Paris, Seuil.

LAFONTAINE, Céline, 2008, « La condition postmortelle. Du déni de la mort à la quête d'une vie sans fin », *Études*, (Tome 409), pp. 327-335.

LAUNAY Isabelle, 1992, « Laban, ou « l'expérience de danse », in *Revue d'esthétique*, n°22, « De la danse », Paris, Jean-Michel Place, pp. 67-72.

- LE BON, Gustave**, 2008 (1895), *Psychologie des foules*, Paris, PUF, « Quadrige ».
- LE BRETON, David**, 2011 (1990), *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF.
- LE BRETON, David**, 1999, *L'Adieu au corps*, Paris, Métailié.
- LE BRETON, David**, 2006, *La saveur du monde*, Paris, Métailié.
- LEDENT, David**, 2008, « L'invention du concert. Une révolution du sens musical », in *Appareil* [En ligne], « Le milieu des appareils. ».
- LEDENT, David**, 2009, « L'institutionnalisation des concerts publics », in *Appareil* [En ligne], « Concerts publics et formes de la sensibilité musicale. ».
- LEROY Christine**, 2013, « Empathie kinesthésique, danse-contact-improvisation et danse-théâtre », in *Staps*, n°102, pp.75-88.
- LEVINAS, Emmanuel**, 2013 (date inconnue), *Œuvres Complètes, 3, Éros, littérature et philosophie. Essais romanesques et poétiques, notes philosophiques sur le thème de l'éros*, « III. Notes philosophiques sur l'éros », Paris, Grasset et Fasquelle/IMEC, pp.155-225.
- LEVINAS, Emmanuel**, 2014 (1982), *Éthique et Infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, Paris, Librairie générale française, « Le livre de poche ».
- LEVINAS, Emmanuel**, 2015 (1982), *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Librairie générale française, « Le livre de poche ».
- LIOTARD, Philippe**, 2016, « Le corps punk, de la transgression à l'innovation (1976-2016) », in *Volume !*, n°13 : « La scène punk en France », pp.123-139.
- LIPOVETSKY, Gilles**, 1983, *L'Ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard.
- LIPOVETSKY, Gilles**, 2004, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Grasset et Fasquelle.
- LUCRÈCE**, 1920 (1^{er} siècle av. J.C), *De la nature, I*, Livre I, Paris, Les belles lettres, « Universités de France ».
- MAFFESOLI, Michel**, 2010, *Matrimonium. Petit traité d'écosophie*, Paris, CNRS Éditions.
- MAFFESOLI, Michel**, 2010 (1982), *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, Paris, CNRS éditions.
- MERLEAU-PONTY, Maurice**, 2004 (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, « Tel ».
- MERLEAU-PONTY, Maurice**, 1964, *Le visible et l'invisible*, Paris, NRF Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines ».
- MIDOL, Nancy**, 2014, « L'écologie corporelle des trances en danse », in *Sociétés*, n° 125, pp. 91-102.

- MOLARO, Christian** (dir.), 2008, *Vers une écologie des pratiques corporelles*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, « épistémologie du corps ».
- MOORE, Ryan**, 2012, « « Break on Through » : Contre-culture, musique et modernité dans les années 1960 », in *Volume !*, n°9, pp. 33-49.
- MORIN, Edgar**, 2001, *La méthode, 5 : L'humanité de l'humanité. L'identité humaine*, Paris, Seuil.
- MORIN, Edgar**, 2002, *L'Homme et la mort*, Seuil, « Point ».
- NIETZSCHE, Friedrich**, 1968 (1880), *Humain, trop humain*, II, Le Voyageur et son ombre, Paris, Gallimard, « NRF essais ».
- NIZAN, Paul**, 1938, *Les Matérialistes de l'antiquité : Démocrite, Épicure, Lucrèce*, Paris, Éditions sociales internationales.
- NOWAK, Raphaël**, 2013, « Consommer la musique à l'ère du numérique : vers une analyse des environnements sonores », in *Volume !* [en ligne], n°10.
- ONFRAY, Michel**, 2003, *Féeries anatomiques. Généalogie du corps faustien*, Paris, Grasset.
- PAXTON, Steve, MAZZAGLIA, Rossella**, 2013, « Thoughts on Contact Improvisation », in *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, n°4 [en ligne], pp.251-280.
- PAXTON, Steve, BIGÉ, Romain**, 2015, « Mouvements ancestraux. Le Contact Improvisation et les premiers contacts », in *Repères, cahier de danse*, n° 36, pp.3-6.
- PENNAC, Daniel**, 2012, *Journal d'un corps*, Paris, Gallimard, « Folio ».
- POURTAU, Lionel**, 2005, «La transe des fêtes techno, de l'expérience d'un corps collectif à la socialisation », in *Les cahiers psychologie politique* [En ligne], n° 7.
- QUEVAL, Isabelle**, 2004, *S'accomplir ou se dépasser, essai sur le sport contemporain*, Paris, NRF Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines ».
- QUEVAL, Isabelle**, 2008, *Le Corps aujourd'hui*, Paris, Gallimard, « Folio essais ».
- QUIGNARD, Pascal**, 2010 (1991), *Tous les matins du monde*, Paris, Gallimard, « Folioplus classiques ».
- RAHAOUI, Rachid**, 2005, « La Techno, entre contestation et normalisation. », in *Volume !*, n°4 « Musiques actuelles : un « pas de côté » », pp.89-100.
- REY, Alain** (dir.), 2005, *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Le Robert.
- RIBAUT, Patricia**, 2011, « Du toucher au geste technique : la « technè des corps » », in *Appareil* [En ligne], « Le Geste ».
- RICARD, Bertrand**, 2000, *Rites, code et culture rock. Un art de vivre communautaire*, Paris, L'Harmattan, « Logiques sociales ».

- ROUSSEAU, Jean-Jacques**, 1967 (1761), *Julie ou la nouvelle Héloïse*, Paris, GF Flammarion.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques**, 1984 (1762), *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », « Narcisse », p.954-1018 / « Pygmalion », pp. 1224-1231.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques**, 1964 (1777), *Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, GF Flammarion.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques**, 1998 (1782), *Les confessions. Livre I*, Paris, Librairie générale française, « Le livre de poche ».
- ROUZÉ, Vincent**, 2001, « À l'écoute du quotidien. Le cas de la musique diffusée dans les lieux publics. », in *MEI « Médiation et information »*, n° 17, pp.125-133.
- SARDINHA Diogo**, 2011, « Penser comme des chiens : Foucault et les Cyniques », in *Lignes*, n° 35, pp. 73-94.
- SCHEHR, Sébastien**, 2002, « Vers un nouvel individualisme juvénile ? L'individualisation réflexive et l'expérience juvénile », in *Agora débats/jeunesse*, n°27.
- SCHOPENAUER, Arthur**, 2005 (1851), *Parerga & Paralipomena. Petits écrits philosophiques*, Partie II, « XXXI. Allégories, paraboles & fables », Paris, Coda, pp.933-938.
- SCHOTT-BILLMANN, France**, 2000, *Le Besoin de danser*, Paris, Odile Jacob.
- SECA, Jean-Marie**, 1988, *Vocations Rock. L'état acide et l'esprit des minorités rock*, Paris, Méridiens-Klincksieck, « Psychologie sociale ».
- SECA, Jean-Marie, VOISIN, Bertrand**, 2004, « Éléments pour une appréhension structurale et socio-historique de la représentation sociale de la musique dans les courants techno et punk », in *Volume !*, n° 3, pp. 73-89.
- SERRES, Michel**, 1982, *Genèse*, Paris, Grasset et Fasquelle.
- SERRES, Michel**, 2001, *Hominescence*, Paris, Le Pommier.
- SERRES, Michel**, 2012, *Petite Poucette*, Paris, Le Pommier.
- SFEZ, Lucien**, 1995, *La Santé parfaite. Critique d'une nouvelle utopie*, Paris, Seuil, « L'Histoire immédiate ».
- SILVERBERG, Jesse, BIERBAUM, Matthew, SETHNA, James, COHEN, Itai**, 5/2013, « Collective Motion of Humans in Mosh and Circle Pits at Heavy Metal Concerts », in *Physical review letters*, vol. 110, n°22.
- SIMMEL, Georges**, 2007, *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, Paris, L'Herne, « Carnets ».
- SUE, Roger**, 2016, *La Contresociété. Quel régime de connaissance ?*, Paris, Les Liens qui libèrent.
- TISSERON, Serge**, 2011, « Intimité et extimité », in *Communications*, n° 88, « Cultures du numérique », pp. 83-91.
- VALÉRY, Paul**, 2016 (1936), *Philosophie de la danse*, Paris, Allia.

VALÉRY, Paul, 2016 (1935), *Le Bilan de l'intelligence*, Paris, Allia.

VIGARELLO, Georges, 2014, *Le Sentiment de soi. Histoire de la perception du corps*, Paris, Seuil.

YONNET, Paul, 1983, « Rock, pop, punk », in *Le Débat [en ligne]*, n°25.

YONNET, Paul, 1986, « Jeux, modes et masses » in *Réseaux*, vol.4, n°19, pp.47-60.

7 Annexe 1



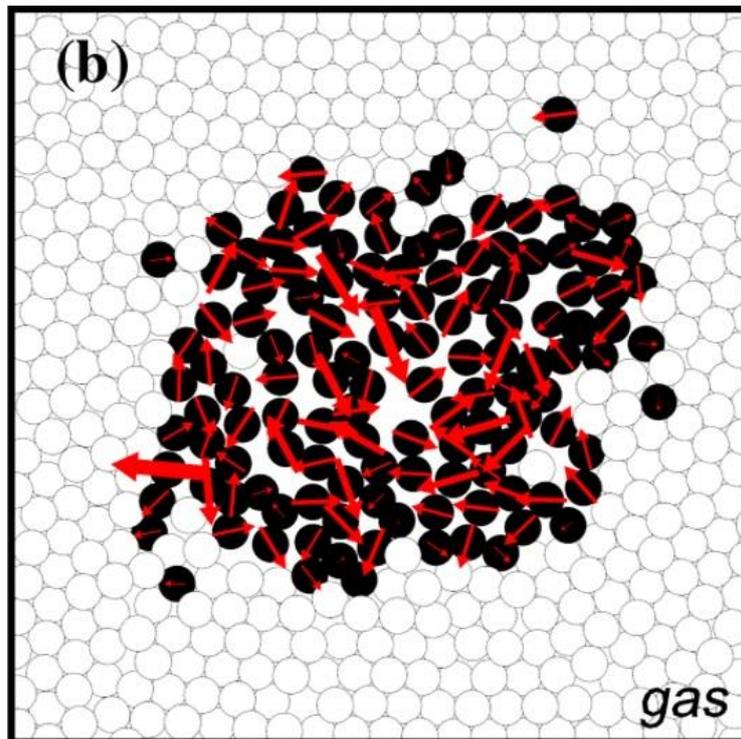
Michel-Ange, 1508-1512, *La Création d'Adam*, [fresque : 280 x 570], Rome, Chapelle Sixtine

9 Annexe 2



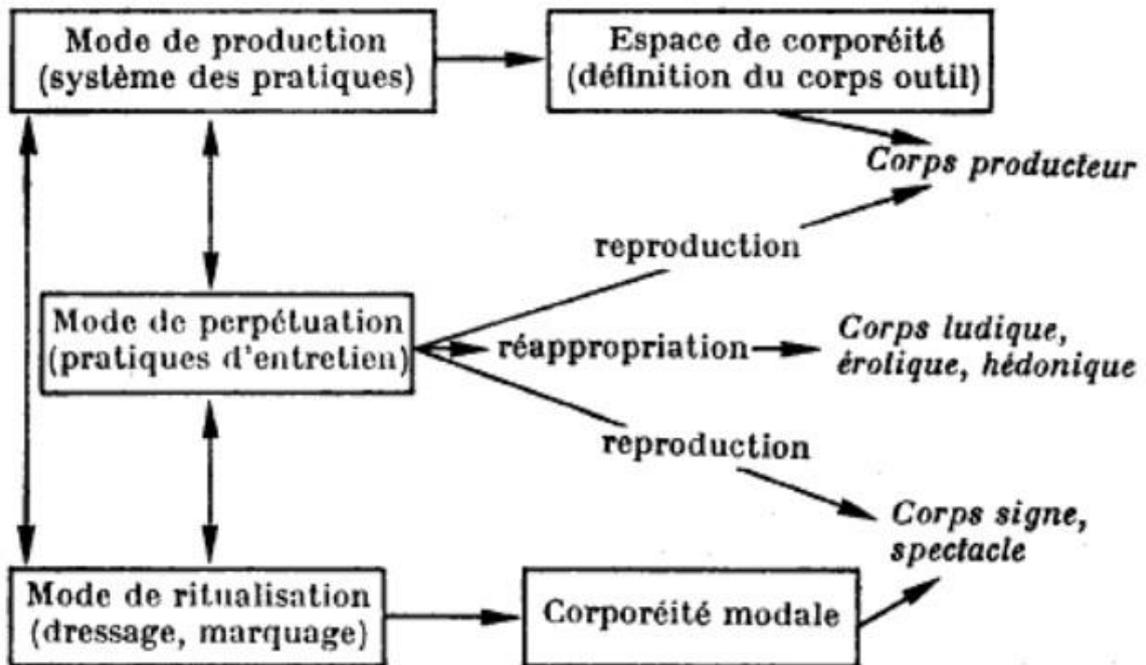
Pogo à l'occasion d'un concert de heavy métal

in Jesse, Silverberg & al., 2013, « Collective Motion of Humans in Mosh and Circle Pits at Heavy Metal Concerts », in *Physical review letters*, vol. 110, n°22, p.1



Ibid, p.3

10 Annexe 3



Cadre analytique du corps social

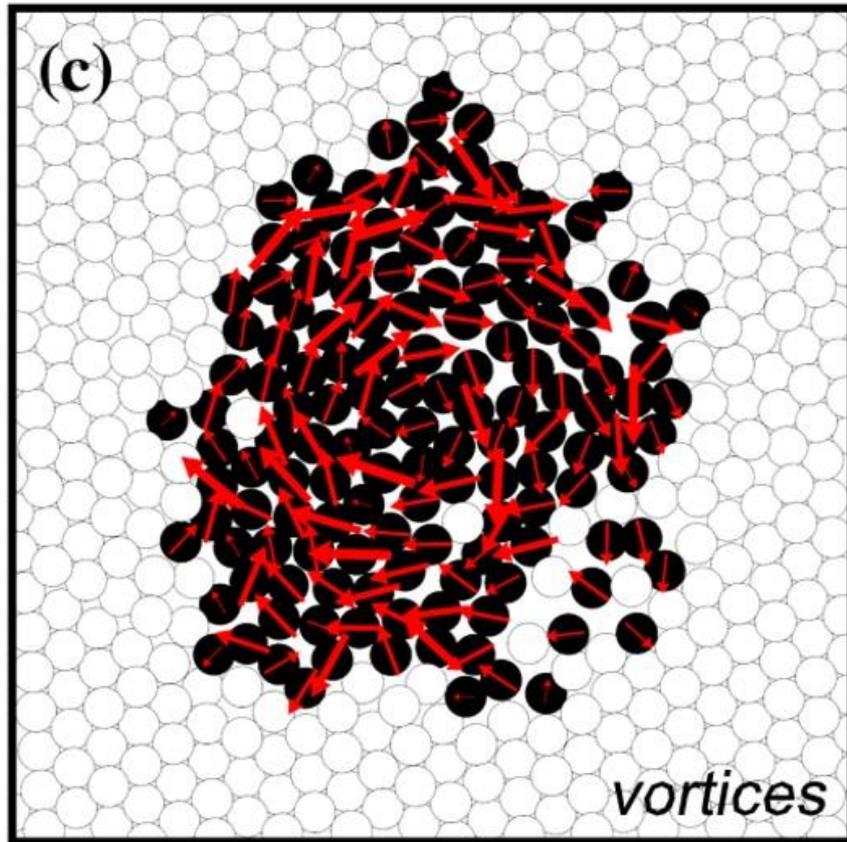
Jean-Michel Berthelot, 1983, « Corps et société », in *Cahiers internationaux de sociologie*, Vol. 74, Paris, PUF, p. 129

11 Annexe 4



© Dan Witz, 2012, *Byronesque*, [peinture à l'huile : 40 x 58], in « Mosh pits (Human and Otherwise) ».

12 Annexe 5



« Active MASHERs spontaneously self-organize into an ordered vortexlike state »,

in Jesse, Silverberg & al., 2013, *op.cit.*, p.3