

Un sublime de l'ordinaire dans le spectacle *Weathering* (2023) de Faye Driscoll

Catherine Girardin
Université Paris Nanterre, France
cgirardin@parisnanterre.fr

DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2025.16.1.5573>



Résumé

Dans le spectacle *Weathering* (2023) de Faye Driscoll, les corps de dix danseurs-performeurs s'amalgament sur une plateforme qui évoque un iceberg à la dérive. Ils semblent fondre dans une extrême lenteur alors que la plateforme tourne sur elle-même de plus en plus rapidement. Sueur, terre, glycérine, agrumes et objets divers s'immiscent imperceptiblement dans cette chair éprouvée. Les systèmes fermés par lesquels la pensée occidentale a pu extirper le sujet du chaos du monde pour lui donner une position de premier plan dans l'Anthropocène sont progressivement ouverts. L'écologie comprise comme fondamentalement transitive et interdépendante est donnée à sentir par un ébranlement de l'ordre normalisé du spectre de la perception. Le sublime dans *Weathering* emprunte à la tradition philosophique—du Pseudo-Longin à Edmund Burke—son caractère totalisant et saisissant ainsi que sa mise en proximité des contraires, mais fait la part belle aux sens dits "inférieurs" et aux champs du dermique et de l'intime. Driscoll vise à "sensibiliser" (to sensitize) et mettre en mouvement pour contrer l'anesthésie engendrée par la saturation et l'accélération propres aux sociétés néo-libérales. Ce sublime à tendance matérialiste se concentre sur l'intériorité et le devenir du mouvement, de l'expression et du sens plus que sur leur actualisation et donne ainsi à éprouver l'étonnante processualité de l'écologie. *Weathering* convoque un "sublime de l'ordinaire" en ce qu'il ne fait qu'humblement inviter à une expérience de l'être, et, par extension, de l'être au monde.

Mots clés: Danse, Faye Driscoll, écologie, sensorialité, matérialisme.

Abstract

In the dance performance *Weathering* (2023) by Faye Driscoll, the bodies of ten dancer-performers mingle on a platform that recalls a drifting iceberg. They seem to melt away in an extreme slowness as the platform rotates faster and faster. Sweat, soil, glycerin, citrus fruits and various objects imperceptibly intertwine with this exhausted flesh. The closed systems by means of which Western thought was able to extricate the subject from the chaos of the world and give it a leading position in the Anthropocene are gradually being opened up. Ecology, understood as fundamentally transitive and interdependent, is made tangible by the disruption of the normalized order of perception. *Weathering's* version of the sublime borrows from the philosophical tradition—from the Pseudo-Longinus to Edmund Burke—its totalizing and striking character, as well as its setting in proximity of opposites, but gives a prominent place to the so-called "lower" senses and to the dermal and the intimate. Driscoll's aim is to "sensitize" the audience and set it in motion to counteract the anesthesia generated by the saturation and acceleration characteristic of neoliberal societies. This materialist sublime focuses on the interiority and becoming of movement, expression and meaning, rather than on their actualization, and thus enables the audience to experience the astonishing processual quality of ecology. *Weathering* conjures up a "sublime of the ordinary" in that it humbly invites the audience to experience being, and by extension, being in the world.

Keywords: Dance, Faye Driscoll, ecology, sensoriality, materialism.

Resumen

En el espectáculo *Weathering* (2023) de Faye Driscoll los cuerpos de diez bailarines-performers se amontonan en una plataforma que recuerda un iceberg a la deriva. Parecen derretirse con extrema lentitud mientras la plataforma gira cada vez más rápido. Sudor, tierra, glicerina, cítricos y diversos objetos se entrelazan de forma casi imperceptible dentro de esta hastiada carne. Los sistemas cerrados de los que el pensamiento occidental pudo extraer el sujeto del caos del mundo para darle un papel protagonista en el Antropoceno se van abriendo progresivamente. Se considera la ecología esencialmente como transitoria e interdependiente, y esto se experimenta por la ruptura que se produce en los procesos normalizados que rigen el espectro de la percepción. Lo sublime en *Weathering* toma prestado el carácter totalitarista y sobrecogedor de la tradición filosófica—del Pseudo-Longino a Edmund Burke—, de ahí el aproximamiento de los contra-opuestos, pero también confiere espacio a los sentidos llamados “inferiores” y a los ámbitos de lo dérmico y lo íntimo. Driscoll tiene como objetivo “sensibilizar” (*to sensitize*) y poner en movimiento para detener la anestesia que provoca la saturación y aceleración propia de las sociedades neoliberales. Este sublime con sabor a materialismo se centra en la interioridad y el porvenir del movimiento, de la expresión y del sentido antes que en su actualización y así lleva a confrontar el sorprendente carácter de proceso de la ecología. *Weathering* convoca un “sublime de lo cotidiano” en el hecho de que solo trata, humildemente, de invitar a una experiencia del ser y por extensión del ser al mundo.

Palabras clave: Baile, Faye Driscoll, ecología, sensorialidad, materialismo.

Introduction: Vêlage

Lors de son voyage effectué en 2013 sur les eaux de la lagune glaciaire de Jökulsárlón en Islande, l'artiste Wayne Binitie a

immédiatement été frappé par la puissante odeur géothermale imprégnant la lagune et le bruit des gaz atmosphériques comprimés se dégageant des fragments d'iceberg flottants. L'échelle et la masse des icebergs suggéraient une solidité fixe en contraste avec leurs extrêmes volatilité et imprévisibilité, qui peuvent se manifester par la rupture et la chute de gros morceaux de glace à des moments aléatoires, un processus appelé “vêlage” [calving].¹ (10)

Binitie est saisi par le caractère imposant de ces masses glaciaires et devient, comme Pseudo-Longin face aux volcans ou aux longs fleuves (ch. XXXV, 4) (112), ou encore Joseph Addison au sommet de rochers en surplomb ou au pied de chutes d'eau (Addison), spectateur d'une forme de “sublime naturel.” Au-delà de ce saisissement, son récit expose l'état particulier dans lequel il se trouve plongé: déstabilisé par la paradoxale fragilité de cette “grandeur” (E. Burke 119) et sommé à une sorte de vigilance par le rythme contingent du vêlage. La description de Binitie fait également la part belle au sens dit “inférieur,” “chimique” ou “de proximité” de l'odorat, ainsi qu'à l'ouïe. Ces deux sens sont généralement écartés—le premier, presque absolument; le second, dans la mesure où le “bruit” n'est pas musique—de

¹ “immediately struck by the powerful geothermal scent pervading the lagoon and the sounds of compressed atmospheric gases being released from floating fragments of icebergs. The scale and mass of the icebergs suggested a fixed solidity that belied their extreme volatility and unpredictability; this can result in large chunks breaking away at random moments in a process called calving.” Toutes les traductions sont de l'auteur, sauf mention contraire.

l'expérience du sublime dans la tradition burkéenne, voire de toute expérience esthétique. En ce qui concerne l'odorat, il supposerait, comme son proche voisin, le goût, une "désintégration de la forme, un mélange entre sujet et objet"² (McKenzie 202) et serait source d'un "plaisir *non sublimé* [emphasis de l'auteur] *per se* (et [d']un dégoût non réprimé)"³ (Herbert Marcuse in McKenzie 202).

Si les sens "inférieurs" sont généralement jugés inaptes à la sublimation, le sensorium n'est pour autant pas négligé, ni chez Pseudo-Longin, ni chez Edmund Burke, pour qui, selon Baldine Saint Girons, "point de sublime pour des esprits dépourvus de corps, car le sublime réside d'abord et avant tout dans l'étreinte inouïe du sensible et du suprasensible" (310). Alan McNee propose toutefois ce qu'il considère comme une nouvelle forme de sublime, "davantage en prise avec la matérialité"⁴ (149) observable dans les écrits des "nouveaux alpinistes" britanniques de la fin de l'époque victorienne. Ce sublime, qu'il nomme "haptique" (haptic), est éprouvé par l'ensemble du corps, au contact de la matérialité du monde et sollicite tous les sens en tant qu'ils seraient complémentaires de celui de la vue (McNee 152–53, 167). David Lombard insiste pourtant sur la nécessité d'une forme de sublime au matérialisme plus radical (70–71). Sans prendre le chemin des sciences cognitives qui décrivent le sublime des Romantiques britanniques comme exclusivement immanent à l'activité neuronale (Richardson), cet article vise à cerner les modalités d'un sublime qui se veut matérialiste dans le spectacle *Weathering* (2023) de la chorégraphe Faye Driscoll. Il s'appuie sur ma propre expérience de spectatrice et analyse le spectacle en lui-même autant que les discours produits autour de l'œuvre, par l'équipe artistique et la critique. Dans son déroulement général, *Weathering* s'est présenté à moi comme suit (voir Image 1).



Image 1: *Weathering* de Faye Driscoll. New York Live Arts, 2023. Photo de Maria Baranova.

² "the disintegration of forms, the mixing of subjects and objects."

³ "unsublimated pleasure *per se* (and unrepressed disgust)."

⁴ "a heightened concern with materiality."

Une plateforme blanche—bloc de cire ou de glace?—à la surface souple est enclose au sein de quatre séries de gradins et habitée pour une durée d'environ une heure par dix danseurs-performeurs. Tout en s'adonnant à un chant choral minimaliste dont le texte est une litanie juxtaposant des champs sémantiques en apparence éloignés ("dents," "peau," "diaphragme," "plastiques," "surveillance,"...⁵), ils viennent d'abord un à un, puis par deux, ou trois, poser durant quelques minutes sur la plateforme. Le regard flottant, indéterminé, habillés de vêtements urbains quotidiens, ils pourraient n'être que de simples passants. Bientôt, ils sont tous réunis dans cet espace restreint et advient un silence qui laisse place à une immobilité fébrile. Ces corps faussement statiques semblent se transformer en une sculpture mobile (vivante?) sur cette plateforme-socle, que font maintenant tourner sur elle-même des techniciens de scène. D'abord un demi-tour, un temps, puis un autre. Les mouvements des danseurs-performeurs sont de moins en moins imperceptibles, mais il est tout aussi ardu de distinguer quel corps meut quel membre, alors que la plateforme se met à tourner sans arrêt, et de plus en plus rapidement. Pantalon, sac, jambe, gant, lunettes, main, téléphone, clefs et portefeuilles chutent; les corps débordent de la plateforme et se délestent de leurs vêtements et accessoires; s'y entremêlent herbes, talc, fruits, glycérine, sueur et terre. À la trame sonore faite de halètements, gémissements et autres râles se superposent ceux des danseurs-performeurs. Presque nus, ils sont maintenant éparpillés dans l'espace, mais en proie à la force centrifuge de la plateforme tournante, vers laquelle ils ne cessent de courir, qu'ils enjambent, sur laquelle ils peinent à rester. Le tourbillon décélère, le silence s'installe à nouveau, ne reste que le rythme décroissant des respirations. La plateforme se désolidarise de son axe pivot, elle erre sur l'espace délimité par les gradins, poussée mollement par les danseurs-performeurs, qui finissent par se blottir, plus ou moins entièrement, contre l'un ou l'autre des spectateurs.

Le vêlage, avec cette temporalité et ce mouvement de chute qui lui sont propres, a servi de "métaphore visuelle" (visual metaphor) et de titre pour *Calving* (2022), une pièce pour six danseurs-performeurs de Driscoll ("*Calving*") (voir Image 2). Contrairement à "vêlage" en français, la forme conjuguée au présent continu du substantif "calving" en anglais traduit justement la processualité de l'œuvre, dans laquelle les six corps semblent fondre et s'entremêler dans un espace-temps élastique. Il en va de même pour le terme "weathering," littéralement la mise en verbe du climat ou du temps météorologique, le titre de la pièce suivante de Driscoll, qui peut être comprise comme l'expansion ou la seconde phase de *Calving* (Driscoll, Entretien). "Weathering" peut renvoyer aux sens les plus communs du verbe en anglais, à savoir l'usure par les éléments naturels—les corps des danseurs-performeurs étant effectivement mis à l'épreuve—ou le fait de relever un défi ou surmonter une crise—la crise écologique? Tel que travaillé par Astrida Neimanis et Rachel Loewen Walker dans leur article "Weathering: Climate Change and the 'Thick Time' of Transcorporeality" (2014), qui est cité dans la "liste de lecture" (reading list)

⁵ "teeth," "skin," "diaphragm," "plastics," "surveillance."

du livret d'accompagnement de *Weathering*, le terme “weathering” établit également un rapprochement entre le corps (humain) et le non-humain, voire les assimile:

Comment le souffle chaud de la terre, les battements de sa pluie, le repos de ses douces neiges ont-ils façonné mes propres tendons, ma démarche, le flux et le reflux de mes propres humeurs corporelles? La durée, étalée sur ma peau avec le lent mouvement des saisons. Comme ces arbres, nous sommes tous, chacun d'entre nous, *en climat* [*weathering*].⁶ (559)

Bien que, du point de vue de Driscoll, *Weathering* ne s'inscrive pas dans une démarche militante qui viserait à dénoncer la responsabilité humaine dans la crise climatique, le spectacle est “écologique” dans la mesure où l'écologie renvoie, selon Timothy Morton, à une conception du système-monde comme étant “ouvert sans centre ni bord” et fondé sur l’“interdépendance” (*Pensée* 73). Jesse Zaritt, l'un des danseurs-performeurs de *Weathering*, décrit sa participation à la pièce en des termes similaires:

Dans *Weathering*, il n'y a pas de héros unique, pas de soliste vedette — chaque artiste occupe à la fois le centre et la périphérie de l'œuvre à tout moment. [...] *Weathering* me rappelle que ce qui est brillant est toujours produit par la collectivité. Mon pouvoir vient du champ de relations qui me produit et auquel je suis lié.⁷ (23–24)

Weathering se rattache certainement à d'autres formes contemporaines de théâtre, ou, plus largement, d'arts vivants, dit “écologique” à travers son évacuation du “héros” (Sermon 82–83)—si tant est que la dramaturgie aristotélicienne ait fécondé la danse—au profit de la collectivité et des relations. Le témoignage de Zaritt n'est d'ailleurs pas sans rappeler les “histoires de devenir-avec, d'induction réciproque” de Donna Haraway (74). Dans les arts vivants écologiques, la notion de climat ou de temps météorologique, occupant ici la place centrale de titre, remplace celle d'environnement pour décrire un type de représentation qui cherche à se défaire de toute forme de cadre contenant l'histoire, sous-entendue comme humaine et distincte de l'histoire naturelle (Sermon 56–57).⁸ Cet article vise à montrer que le sublime dans *Weathering* est un “sublime de l'ordinaire” en ce qu'il ne résulte pas d'une addition, d'une apparition, d'une brèche ou d'un apex extraordinaire dans l'ordre du monde, ni d'un moment privilégié, voire unique, réunissant un sujet, l'humain, et un objet, la “Nature,” mais bien de la simple perception de l'écologie du monde. Cette perception est rendue possible grâce à la mise en œuvre de processus de “dénormalisation” qui court-circuitent les dichotomies entre nature et culture régissant notre expérience quotidienne du monde (Descola). Les trois sections principales de cet article se penchent sur ces processus, à l'œuvre respectivement dans la perception du temps

⁶ “How has the hot breath of the earth, the battering of its rain, the reprieve of its gentle snows shaped my own sinews, my gait, the ebb and flow of my own bodily humors? Duration, spread across my skin with the slow sweep of the seasons. Like these trees, we are all, each of us, *weathering*.”

⁷ “In *Weathering*, there is no singular hero, no star soloist—every performer occupies both the center and the periphery of the work at all times. [...] *Weathering* reminds me that brilliance is always produced through collectivity. My power comes through the field of relation that produces me and to which I am bound.”

⁸ Au sujet de la pièce *The Artificial Nature Projet* (2012) de Mette Ingvartsen, Gerko Egert écrit par exemple: “Ces mouvements ne sont pas ceux du climat, mais le climat *est* mouvement [These movements are not *of* the weather, but instead the weather *is* movement]” (“Choreographing,” italique par Egert, 70–71).

("Immobilité"), le système sensoriel ("Sensorium") et la production de sens ("Diffractions").



Image 2: *Calving* de Faye Driscoll/Unusual Symptoms. Theater Bremen, 2022. Photo de Jörg Landsberg. ©Jörg Landsberg.

Immobilité

L'écologie du monde relève en un certain sens du sublime. Morton nomme l'interdépendance qui la régit "maillage," qui "consist[ant] en des connexions infinies et des différences infinitésimales" sans "arrière-plan défini et, par conséquent, [sans] premier plan défini" (*Pensée* 59, 56). Il poursuit en indiquant que "[t]outes les formes du vivant constituent le maillage, ainsi que toutes les formes mortes, tout comme leur milieu, composé lui aussi d'êtres vivants et non vivants" (57). La sensation de cette "connexion profonde" (Morton, *Être* 85) est vertigineuse, éprouvée comme une perte de repères pour qui cherche un cadre, une distance pour penser le monde. L'"infinie divisibilité," donc l'indivisibilité du monde, est déjà éprouvée par E. Burke dont l'"imagination aussi bien que les sens" se perdent à considérer l'infiniment petit:

Prêtons attention à l'infinie divisibilité de la matière, observons la vie animale jusque dans les êtres infimes et pourtant organisés qui échappent à la plus fine investigation des sens, [...] considérons des créatures plus infimes encore et l'échelle toujours décroissante de l'existence, où se perdent l'imagination aussi bien que les sens, nous demeurons étonnés et confondus des merveilles de l'exigüité, et nous ne distinguons plus les effets de l'immensité et de l'extrême petitesse. Car, de même que l'addition, la division doit être infinie: on n'accède pas plus aisément à l'idée d'une unité parfaite, qu'à celle d'un tout complet auquel rien ne puisse être ajouté. (*Recherche* 119–20)

Cette prise de conscience de l'irréductibilité du monde n'est bien sûr pas un fait nouveau. Elle a sa propre histoire ponctuée par une constante remise en cause des modes d'appréhension humains de la réalité physique, opérée simultanément sur les plans théologique, scientifique et esthétique. La pensée écologique, ou le "maillage," n'est par ailleurs évidemment pas proprement occidentale (Escobar; Abram, *Comment la terre s'est tue*). Cette interdépendance des êtres et des choses, du vivant et du non-vivant, est notamment illustrée par la symbiose (Tsing et al. 4-5; Haraway 87; Morton, *Pensée* 69; Albrecht 286), pour laquelle le lichen est souvent pris en exemple dans la littérature écologique (Kimmerer 375; Haraway 110). La symbiose est une préoccupation centrale des discours autour de l'Anthropocène, qui offrent un large spectre de réponses à cette cohabitation forcée. D'un côté se manifeste la peur d'une dissolution du sujet humain, un "dégoût d'être littéralement recouverts et pénétrés d'être non humains, pas seulement par accidents mais de façon irréductible" (Morton, *Pensée* 91); de l'autre, une ouverture totale, "sympoïétique," affirmerait Haraway (63), à ce qui prend les traits de l'altérité: "[n]ous devons accepter le risque d'une contingence incessante, le risque d'exposer les relations à d'autres relations appartenant à des mondes imprévus" (66).

Cette cohabitation symbiotique dans l'espace est doublée d'une cohabitation dans le temps, dans la mesure où l'Anthropocène est entendu comme le "nombre croissant [emphase de l'auteur] de données révélant les conséquences de l'activité humaine sur notre planète" (Haraway 85). Les récits de l'Anthropocène se donnent sur le mode de l'accumulation, de la saturation et de l'inéluctabilité. Ils témoignent d'une expérience liminale non étrangère au sublime, *sublimis* se rapportant, comme le rappelle Saint Girons, à *limen*, "l'idée de passage, de seuil, [...] de transgression" (18), voire qui le dépasse, à l'image de l'"hyperobjet" théorisé par Morton: "Les hyperobjets suscitent une terreur au-delà du sublime, qui pénètre plus profondément qu'une peur religieuse traditionnelle. [...] Les humains ont fabriqué des substances qui se trouvent déjà au-delà du champ normal de notre entendement" (*Pensée* 214). De la même manière que les frontières entre intérieur et extérieur, sujet et objet, organique et inorganique ont été posées dans la pensée occidentale notamment pour apaiser l'angoisse de l'évidement de la subjectivité dans la contingence écologique, une normalisation du temps s'est opérée, le transformant en une entité linéaire, continue et homogène.

La première trentaine de minutes de *Weathering* présente des corps quasi immobiles. Ils semblent aspirer à l'immobilité tout en pointant l'impossibilité de leur tâche:

Tout est trop lent ou trop rapide, trop intime, trop proche, trop déchaîné, trop exigeant. Le travail est trop dur et il y a toujours plus à négocier, un détail [...] que vous oubliez, ou qui surgit dans votre conscience comme un rappel urgent au milieu de ce que vous êtes en train de faire.... [sic] En fin de compte, il n'y a aucun moyen [...] de remplir les conditions illimitées de la chorégraphie. [...] Il faut s'abandonner aux

tâches densément stratifiées et radicalement interdépendantes qui façonnent l'œuvre.⁹ (Zaritt 22–23)

Cette impossibilité est renforcée par la surface souple de la plateforme qui fait du retour à l'équilibre, tâche corporelle habituellement automatique, une entreprise exigeante. Les mouvements sont au ralenti, mais n'ont pas l'aisance et la fluidité du ralenti cinématographique. Ces corps semblent engoncés dans une forme d'"hyper présent" qui ne cesse de ramener toute tentative de tracé ou de parcours à son point de départ. Cette fausse immobilité, constituée, paradoxalement, d'imperceptibles saccades, instaure une étrange expérience du temps. L'extrême lenteur des mouvements dissout l'attention, d'autant plus qu'au moment où la plateforme se met à tourner, la perspective sur l'amas de corps qui la jonche ne cesse de se renouveler et brouille à son tour les infimes constantes, de forme ou de vitesse, que l'œil avait à peine commencé à fixer. L'entrée "crise" du glossaire qui conclut le livret d'accompagnement du spectacle aborde la lenteur telle que sentie par les danseurs-performeurs : "il ne s'agit pas seulement de se déplacer lentement, mais de se déplacer SUPER lentement tout en restant attentif à une myriade d'actions relationnelles complexes—le temps est conduit vers une crise"¹⁰ (Zaritt et Keates 27).

Il pourrait être avancé que ce n'est pas le temps en soi qui est "conduit vers une crise," mais bien le vernis de continuité qui sert à réprimer la prégnance du passé, du futur, ou plutôt de temps autres, ou involus, dans le présent, un "présent partagé" (Lund 186). L'impossible immobilité des danseurs-performeurs pourrait être une mise en lumière de la "lente violence de l'Anthropocène"¹¹ (Keates 7). Elle pourrait également renvoyer à l'activité fébrile de la vie même, peut-être la temporalité "étrange" (weirdness) du végétal (Marder 22), voire même celle du non vivant: bourdonnement des systèmes informatiques, de refroidissement ou de surveillance qui carburent en permanence sur la surface du globe. Surtout, cette impossible immobilité permet de saisir le caractère conjoncturel du temps. Le temps y est donné à sentir non pas comme une trame que l'exceptionnalité, ou l'extraordinaire, d'un événement viendrait modifier ponctuellement, mais comme "maillage," dans lequel prédomine l'"aléatoire" rendu palpable dans la temporalité du vêlage. Les micromouvements des danseurs-performeurs, qui s'apparentent aux "tremblements corporels" (body tremors) pointés par Gerko Egert comme étant centraux à la sphère du toucher en danse (*Moving* 75), dont il sera question plus bas, donnent une densité à la discontinuité fondamentale du mouvement et du temps. En ce sens, ils agissent

⁹ "It is all too slow or too fast, too intimate, too close, too wild, too demanding. The work is too hard and there is always more to negotiate, some detail [...] that you forget, or that arises in your consciousness as an urgent reminder in the middle of doing the thing you are doing.... [sic] Ultimately, there is no way [...] to fulfill the limitless terms of the choreography. [...] You have to surrender to the densely layered, uncompromisingly interdependent tasks that shape the work."

¹⁰ "it is not just about moving slowly, but moving SUPER slowly while being asked to attend to a myriad of complex relational actions — time is put into crisis."

¹¹ "slow violence of the Anthropocene." Dages Juvelier Keates emprunte sans doute ici le concept de "lente violence" (slow violence) à Rob Nixon (*Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, 2011) pour l'appliquer à l'Anthropocène.

comme ce qu'Erin Manning nomme un "geste mineur," c'est-à-dire "la force gestuelle qui ouvre l'expérience à sa variation potentielle," "un geste qui tord l'expérientiel pour faire sentir ses opérations qualitatives, [...] qui ouvre l'expérience à sa limite" (*Geste* 9, 108). Le micromouvement, en tant que "geste mineur," distord la perception du temps jusqu'à sa limite, c'est-à-dire jusqu'à donner à sentir son étrangeté fondamentale, et donc son caractère insaisissable, laminée par la normalisation: "la normalisation des choses est une distorsion" (Morton, *Être* 63-64). En ce sens, il entretient une certaine familiarité avec la thèse de Saint Giron sur le sublime, à savoir que "[n]ous ne sommes pas ajustés au monde et le propre du sublime est d'accentuer ce sentiment de décalage" (509). Le fait que "nous ne [soyons] pas ajustés au monde" est, à vrai dire, ordinaire, mais s'éprouve ici par une expérience qui relève du sublime.

Sensorium

Si cette impossible immobilité et le tournoiement rapide qui s'y superpose contribuent sans doute à provoquer un état quasi méditatif et une impression de vertige, comme en témoigne une critique ("[l]'étourdissement est réel, [il] provoque presque un choc" [Villalba]), *Weathering* propose également une expérience enveloppante à travers l'éveil des sens qu'il entend provoquer. De Zaritt qui affirme que "*Weathering* m'engloutit [, il] est globalisant"¹² (23) jusqu'à une critique évoquant le fait que "la salle garde sa pleine lumière, comme si le public devait être partie prenante de l'œuvre et pas seulement observateur" (Villalba), les danseurs-performeurs tout comme le public témoignent d'un sentiment d'implication totale dans ce "faire-climat" ou ce "faire-monde."¹³ Ce sentiment naît d'abord du traitement des dispositifs de représentation en jeu. En effet, *Weathering* a lieu au sein, d'une part, d'un dispositif scénique, qui, bien que fondé sur la séparation entre scène et salle, instaure une proximité par son espace quadrifrontal; et d'autre part, d'un dispositif sculptural, dont le socle est l'image même de la mise à distance du spectateur et de la réification, mais dont le tournoiement produit une force centrifuge qui entraîne non seulement les danseurs-performeurs, mais également le public (voir Image 3). Cependant, *Weathering* n'a pas lieu dans un espace ouvert, ni "immersif," et ne prétend pas gommer toute distinction entre les danseurs-performeurs et le public. Julie Sermon, bien que se référant aux représentations théâtrales et non à la danse, rappelle que

la question des effets immersifs, la production d'images haptiques, le sentiment d'être au contact d'un environnement vibrant et animé, ne se réduisent pas à la mise en mouvement des spectateur·rices. Leur implication sensorielle et kinesthésique passe d'abord par un travail des corps, des images et des matérialités en jeu, qui peut parfaitement se déployer depuis le cadre de scène. (112)

¹² "*Weathering* engulfs me. It is totalizing."

¹³ La notion de "faire-monde" (*worlding*) est employée de manière plus assurée par Donna Haraway dans *When Species Meet* (2008). L'utilisation du terme par Karen Barad dans *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (2007) le popularise (Mercier).

Cette “implication sensorielle et kinesthésique” est au fondement de *Weathering*. L'entrée “toucher” (touch) du glossaire dans le livret d'accompagnement explique que le spectacle est né de questionnements portant sur le sens du toucher, “son absence, sa nécessité”¹⁴ (Zaritt et Keates 30).



Image 3: *Weathering* de Faye Driscoll. Présenté par le Kunstenfestivaldesarts au Bozar, Bruxelles, 2024. Photo de Benjamin Boar. ©BenjaminBoar Kunstenfestivaldesarts.

Foncièrement relationnel, le toucher intéresse Driscoll pour sa qualité kinesthésique, qui “étend [la portée de] la peau” (extending the skin) (Zaritt et Keates 30). La kinesthésie est perçue comme un “antidote” (antidote) à l’“hypoesthésie” (hypoesthesia), cet “engourdissement” (numbness) du sensorium induit par le “capitalisme avancé” (advanced capitalism) (Zaritt et Keates 30). Comme le remarque Driscoll, *Weathering* se veut une expérience de “sensibilisation” (to sensitize), pour laquelle elle insiste sur le sens figuré comme sur le sens propre: il s’agit de stimuler les sens, comme le propose par ailleurs David Abram en dehors du champ esthétique à proprement parler (*Devenir animal*), mais aussi la curiosité, notamment pour l’écologie du monde (Driscoll, Entretien). L’extension, voire l’éclatement du corps, matérialisée par la kinesthésie pourrait être comprise comme un “sixième sens en réponse à la sixième extinction”¹⁵ (Keates 6). Bien qu’une primauté soit accordée au sens de la vue dans la majorité des expériences du sublime—Addison évoquant, par

¹⁴ “its absence, its necessity.”

¹⁵ “this sixth sense to meet the moment of the sixth extinction”. Le livret d’accompagnement fait référence à l’ouvrage d’Elizabeth Kolbert, *La sixième extinction. Comment l’homme détruit la vie* (2014, traduction française 2015).

exemple, des “vues illimitées” (unbounded views) (Addison)—, E. Burke reconnaît lui aussi que les frontières entre les sens résultent d'un raccourci conceptuel et ne rendent pas justement compte de la sensorialité: “Je nomme cet effet qui ressemble de façon étonnante à celui de la vue, le beau d'*attouchement* (*feeling*). Toutes nos sensations forment une chaîne; elles ne sont toutes que des manières différentes de sentir (*feeling*), calculées pour être produites par diverses sortes d'objets, mais toutes de la même façon” (*Recherche* 169). Tout comme le “sublime haptique,” le sublime dans *Weathering* ne rejette pas en bloc le sens de la vue, mais cherche plutôt à rendre palpable l'indivision, ou le caractère “symphonique” (symphonic) des cinq sens “historiquement catégorisés” (historically categorized) (Zaritt et Keates 29–30). La puissance de saisissement de cette indivision est homologue à celle des sens “de proximité,” à savoir le goût et l'odorat. E. Burke ne désinvestit pas ces sens de tout potentiel de sublime, mais de leur matérialité, en posant une condition: celle de leur médiation, c'est-à-dire de leur “modération” par la “description” ou le “récit” (*Recherche* 135). Contrairement à E. Burke, Driscoll entend justement user de l'immédiation propre aux sens “de proximité” et fait d'ailleurs appel à un designer olfactif, Dages Juvelier Keates, pour le spectacle: “Les odeurs entrent littéralement en nous. [...] Une fois qu'elles se fixent sur notre bulbe olfactif, nous n'avons pas d'autre choix que de les absorber”¹⁶ (Keates 8). Cette sollicitation d'une multiplicité de sens couplée à la surface molle de la plateforme qui perturbe l'équilibre des danseurs-performeurs et rappelle le poids du corps est susceptible de donner à sentir l'écologie du monde, à accepter l'existence symbiotique, comme le suggère Aurore Després:

La “disparition des sens,” dont on parle souvent, dans nos sociétés, (de la tactilité, des sens du goût et de l'odorat) est directement relative à [...] la désertification de la “sensation de poids” dans les corps. C'est pourquoi les expériences chorégraphiques, tout en travaillant sur les sensations visuelles, auditives, tactiles, olfacto-gustatives, font de la “sensation de poids” leur concept majeur. En investissant la dimension pondérale des corps et leurs contacts avec ce qui les porte, elles affirment l'irréductibilité de la dimension d'un corps in situ dans son rapport avec; elles exaltent le relationnel, travaillent sur ce tabou du Nous. (564)

Sortis subrepticement des sacs et des poches des danseurs-performeurs, des bouquets de menthe ou d'eucalyptus sont frictionnés entre les corps. Du sommet d'une pyramide humaine, une danseuse-performatrice fait dégringoler des pétales de fleur sur sa poitrine et les corps qui l'entourent. Des agrumes sont écrasés, mastiqués. Ces odeurs envahissent, ou plutôt constituent, l'espace englobant scène et salle. À ces éléments odorants s'ajoutent les vaporisations, à la fois sur le public et sur les danseurs-performeurs, d'eau parfumée qui rendent tangible cette brume commune que tous les corps respirent et traversent. Son effluve est aussi évanescence que les points de vue sur la sculpture tournante, comme le reflètent les propos d'un critique du spectacle: cette brume, “j'aurais pu le jurer, [...] a brièvement senti la sauce barbecue”¹⁷ (S. Burke). Il en va de même pour la poudre de talc que certains danseurs-

¹⁶ “Smell literally comes into you. [...] Once they land on our olfactory bulb, we have no choice but to absorb them.”

¹⁷ “which I could have sworn smelled briefly like barbecue sauce.”

performeurs font ponctuellement exploser en petites nuées en la tapant entre leurs mains, enveloppant l'ensemble des corps présents d'une matière plus solide que l'eau mais toute aussi fluide. Les danseurs-performeurs exclusivement, et non le public, ingèrent, laissent macérer ou disposent dans leur bouche des agrumes, des fraises, ce qui ressemble à un gâteau ou encore un embout de vaporisateur (voir Image 4 et Image 5) Le public, lui, ne goûte pas, littéralement, tous ces éléments, qui font ainsi l'objet d'une certaine médiation, ou d'une "modération" dans les termes d'E. Burke. Pourtant, soumis à l'odorat—dont l'expérience commune révèle sans trop de détour qu'il est proche voisin du goût—couplé à la vue, ces éléments revêtent une qualité gustative. Par ces jeux de proximité et de brouillage, Driscoll cherche entre autres à mettre en valeur les décalages entre l'idée de l'odeur généralement associée à un objet et l'expérience sensorielle qu'il induit (Entretien) et, d'après le témoignage de cette critique, atteint son but: "[les techniciens de scène] vaporisent [...] un liquide odorant. Agrumes? Ou est-ce un leurre mental, puisqu'un interprète mord justement dans une orange dégoulinante, pendant qu'une autre enduit ses comparses d'un lubrifiant" (Gagnon-Paradis).



Image 4: *Weathering* de Faye Driscoll. New York Live Arts, 2023. Photo de Maria Baranova.



Image 5: *Weathering* de Faye Driscoll. Présenté par The Blackwood au Daniels Spectrum, Toronto, 2024. Photo de Henry Chan.

Cette désorientation est également effective sur le plan sonore. D'une part, au début et à la fin de la pièce, alors que les danseurs-performeurs investissent à la fois les quatre minces dégagements laissés entre chaque série de gradins et la plateforme, leurs voix contribuent à créer un espace enveloppant. D'autre part, se superposent les mouvements du son dans l'espace, engendrés par les trajets des danseurs-performeurs; l'utilisation ponctuelle du microphone par les danseurs-performers et la chorégraphe elle-même; et la "chanson de respirations" (Faye Driscoll in Villalba) préenregistrée. Cette superposition rend caduque toute tentative d'identifier la source et la destination du son. Ce son, sans compter qu'il est constitué de tous les spasmes possibles de la chair, frappe les nerfs. La collaboration qu'entretient normalement l'ouïe avec la vue pour mesurer et comprendre l'espace (Pallasmaa 59–60) devient hachurée. Cette désorientation spatiale par le son se fait également sentir au moment où la plateforme tourne à sa vitesse maximale et que les voix des danseurs-performeurs qui s'y trouvent s'éloignent et se rapprochent des oreilles de chaque spectateur en suivant le mouvement circulaire de la plateforme. Le son, ici à travers la vitesse et la vigueur du mouvement, mais à l'image de l'impossible immobilité, empêche toute perspective de se solidifier. Le sensorium est distordu de manière similaire au temps, tel qu'évoqué plus haut, et fait craquer le vernis de la normalisation du monde. En ce sens, *Weathering* est un champ de perception que Manning qualifierait prudemment d'"autistique,"¹⁸ c'est-à-dire "qui met au premier

¹⁸ "Mon objectif [...] n'est pas de suggérer que les formes extrêmes de trouble corporel—la perte partielle de la capacité à coordonner et effectuer des mouvements habiles et intentionnels et des gestes

plan l'hétérogénéité d'une expérience qui sourd avant qu'elle succombe dans la catégorisation de ses parties" (*Geste* 176), et dont la synesthésie, à laquelle Zaritt fait appel pour décrire le spectacle—"corne d'abondance synesthésique" (synesthetic cornucopia) (22)—, est une forme d'incarnation.

Diffractions

Si la subjectivité du spectateur, en tant qu'une perception du monde balisée et hiérarchisée y participe, est remise en cause par l'expérience étrange du temps et la "sensibilisation" auxquelles il est soumis, celle des danseurs-performeurs l'est également. Lorsqu'au début de la pièce, ils posent un à un sur la plateforme, leur regard tend vers un horizon incertain. Ces yeux semblent pris à l'étroit, étrangers au crâne auxquels ils seraient censés appartenir. Le regard reste profondément opaque, errant, et ne révèle pas ce qui se trame derrière, si toutefois il y a un quelconque au-delà, qu'il s'agisse d'une "âme" dont ils seraient le miroir, d'un esprit cherchant à faire sens du monde environnant, ou d'une matière grise en pleine activité physiologique. Les yeux ont leur vie propre, voire les pupilles, les cils, les paupières et autres ensembles délimités possibles, déclinables à l'infini. Miguel Alejandro Castillo rend compte de son impression en tant que danseur-performeur: "le chaos dans mon corps s'organise en quelque chose d'harmonieux et en quelque chose qui n'est plus moi"¹⁹ (in Keates 7). Comme le rappelle Saint Girons, Pseudo-Longin fait déjà état de ce "vacillement du sujet" (455) dans l'expérience du sublime:

[Le sublime] naît de l'évidence fulgurante que *je* ne suis pas à la hauteur de ce que je contemple ou entends. Le moi s'éprouve alors comme délogé, sans feu ni lieu, il n'est plus qu'une dimension, qui subsiste (*sistit, manet*) en dehors de lui-même; il s'extasie, au sens antique du terme, qui désigne moins la coloration affective du ravissement que la simple sortie hors de soi, par laquelle Longin caractérisait déjà l'expérience du sublime. (41)

Zaritt évoque d'ailleurs l'"extase" pour décrire le spectacle: "tout [est] à la limite de l'extase et de l'effondrement"²⁰ (22). Ce point de bascule renvoie à l'expérience "limite" qu'est le sublime et que permet l'exercice d'une force de "pression," une image récurrente servant à décrire *Weathering* dans le livret d'accompagnement: "*Weathering* tente de mettre nos sens sous pression" (Zaritt 22); "les corps et les choses, l'humain et le non-humain pressés les uns contre les autres" (Zaritt 22); "À quel moment quelque chose—nos articulations, nos actions, notre rassemblement pour voir et être vu par l'autre—devient-il tellement sous pression que quelque chose

exacts—associées à l'autisme sont si faciles à vivre [sic], et je ne veux pas non plus suggérer que la perception autistique est idéale dans nos mondes faits pour les neurotypiques. Il est indéniable que le monde dans lequel nous vivons est aligné sur le découpage, et qu'au plus vite nous parvenons à percevoir les objets et les sujets, au mieux, nous gérons le quotidien. Je veux proposer que si nous considérons la connexion entre les troubles corporels et la perception autistique, nous pourrions développer une compréhension plus forte de la manière dont les alignements neurotypiques de l'expérience nous limitent en ce qui concerne la complexité de l'écologie corps-monde" (Manning, *Geste* 176–177).

¹⁹ "the chaos in my body organizes into something harmonic and into something that is no longer me."

²⁰ "everything at the edge of ecstasy and collapse."

d'autre est possible?"²¹ (Zaritt et Keates 28). Tout le matériel du monde est "comprimé" en un bloc hétérogène qui se donne en entier à la "chaîne" continue qu'est le sensorium. L'un des exercices proposés en répétition par Driscoll aux danseurs-performeurs pour contrer les chemins de l'expressivité habituellement empruntés dans les arts de la représentation et créer cette impression d'un monde comprimé est le jeu du cadavre exquis, mais transposé au corps et au visage (Driscoll, Entretien).

Dans le spectacle, au fur et à mesure que les corps s'accumulent sur la plateforme, les relations se démultiplient et cette porosité de l'"ensemble-corps" s'étend à l'ensemble du matériel, organique et inorganique, en jeu, ce qu'annonce déjà le texte du chant choral d'ouverture: une joue frôle une cheville, une jointure s'appose sur une boucle de ceinture, une mèche de cheveux se colle au creux d'une aisselle. Les "corps enveloppes" (Manning, *Geste* 199) deviennent "fuyants, perméables [...] dans leurs matières et leurs significations"²² (Neimanis 43). Ils laissent place à une "intercorporé[ité]" (intercorporeal) (Neimanis 43), que l'eau vaporisée, la sueur, la salive et la glycérine dont s'enduisent les danseurs-performeurs ne viennent que soutenir, ainsi que le fait la fulgurance du mouvement propre au vêlage (voir Image 6). Cette déhiérarchisation du corps, comme celle de la source et de la destination du son, à travers laquelle le sujet souverain est distribué entre plusieurs instances ou "tendances" (tendances) (Massumi 188) s'exprime d'ailleurs dans un poème de Driscoll intitulé "Chariots of Flesh" (Chariots de chair) qui est inclus dans le livret d'accompagnement:

Leur poids est sur moi
Je veux te presser de plus en plus fort
Paupières fermées, sphincters contractés
Elle veut regarder ton visage
Il veut que ta sueur tombe sur moi
L'arrière d'une cuisse croisée sur l'avant de l'autre, un pied posé sur l'autre²³ (20)

Dans cet extrait, la multiplication et la diversité des pronoms personnels et des formes possessives permutent les associations possibles entre sujets, actes et membres ou substances du corps. Au fur et à mesure que les vers s'accumulent, les corps s'entortillent, des membres refont surface, puis sont reconfigurés autrement.

²¹ "Weathering is trying to pressurize our senses"; "bodies and stuff, the human and the nonhuman pressed together"; "When does something —our joints, our actions, our coming together to see and be seen by each other— get pressurized to the point where something else is possible?"

²² "leaky, permeable"; "in terms of both their matters and meanings."

²³ "Their weight is on top of me / I want to squeeze you in further and further / Closed eyelids, contracted sphincters / She wants to watch your face / He wants your sweat to drop onto me / The back of one thigh crossed over the front of the other, one foot resting on the other."



Image 6: *Weathering* de Faye Driscoll. New York Live Arts, 2023. Photo de Maria Baranova.

Le contingent, le liquide ou l'ouvert dans *Weathering* ne saurait être ressenti dans toute son ampleur sans qu'une tension ne soit instaurée entre forme et informe, sans qu'une pulsion formelle ne fasse également son œuvre, en opposition à la forme. Cette tension fait partie intégrante de l'expérience du sublime qui naît, du point de vue de Saint Girons, d'une transformation de tout ce qui pouvait tenir lieu d'objet en "*Chose*": "l'objet devient *Chose*, il se distend à l'infini, réussit à capter l'attention par son caractère original, inquiète le regard qui tente d'en saisir les contours et défie l'intelligence qui vise à le reproduire" (40). La pulsion formelle se confronte au tournoiement de la plateforme qui diffracte et stratifie la perspective; à la lenteur des mouvements qui construit un monde dont le spectateur ne peut que sentir qu'il est imperceptible; et à la compression et la déhiérarchisation du monde matériel et du sensorium qui tendent à "chosifier," au sens de Saint Girons, les éléments en jeu dans le spectacle.

Ce qui pourrait être qualifié d'idée, d'image, voire de symbole fait inévitablement surface dans l'esprit du spectateur, car ces objets entre les corps (téléphone, portefeuilles, écouteurs...) appartiennent bien à un univers connu, celui du monde moderne ou encore du "capitalisme avancé" (Zaritt et Keates 30), et remplissent normalement une fonction et ont un sens. L'agencement des corps et les lignes de force qui s'en dégagent renvoient à des ensembles signifiants, par exemple, une danseuse-performatrice coiffée d'un camail, tendant son bras vers le haut et portée par la verticalité dessinée par les corps des autres danseurs-performeurs peut faire écho à une scène épique de conquête (voir Image 7). Dix corps sur une surface synthétique flottante peuvent évoquer tout à la fois un objet défini, comme le "Radeau

de la méduse" (1818-1819) de Théodore Géricault, et une idée plus abstraite, comme la marche inexorable de l'humanité vers sa chute. Les objets, les formes et les corps revêtent un sens du plus binaire au plus complexe tout en étant sans cesse traversés par une tendance forte vers l'informel, l'insensé. La pulsion formelle est d'autant plus contrecarrée que ce qui fait contraste s'embrasse: dans le visage d'une danseuse-performatrice, un rictus de dégoût côtoie un regard apaisé; des corps enchevêtrés dans une dynamique en apparence violente s'enlacent lascivement. La fine construction/déconstruction de ces "tableaux" est notamment due au fait que Driscoll a collaboré pour *Weathering* avec un coordinateur d'intimité, et pour Calving avant, avec un coordinateur de combats (Driscoll, Entretien). Ces deux énergies, ces deux champs expressifs, que la perception oppose généralement trouvent dans *Weathering* une genèse commune, des affinités et des points de contact déroutants.



Image 7: *Weathering* de Faye Driscoll. New York Live Arts, 2023. Photo de Maria Baranova.

"Weathering" au sens de "faire climat" ou "faire temps" reviendrait justement à "[mettre] en équivalence," "[mettre] en relation étoilée et égalitaire des présences

et des sensations" (Sermon 78) à travers quoi, en cohérence avec les propos de Zaritt, le dualisme présentation/représentation, sinon tout dualisme, devient difficilement pensable: "Le réel et l'artificiel, le réalisé et le représenté s'interpénètrent"²⁴ (22). *Weathering* est une expérience du *faire mouvement*, de son "caractère embryonnaire" (incipiency) dans les termes de Manning (*Relationscapes* 6), tout comme du *faire sens* et, bien qu'il n'exclue pas l'usage du matériel comme simple tremplin vers une forme de transcendance, il s'engage aussi à produire ce que Petra Lange-Berndt appelle un "effet de matérialité" (*materiality-effect*):

[N]ous ne connaissons le monde que par l'intermédiaire des sens. Cela dit, il pourrait s'avérer utile, en fin de compte, d'éviter la disparité entre le phénoménal et le matériel—de décrire plutôt le phénomène de matérialité, ou l'*effet de matérialité*, le résultat final du processus par lequel l'on se convainc de la matérialité d'une chose.²⁵ (17)

Sur le plan du geste plus précisément, ou plutôt de l'enchaînement normalisé intention/mobilisation du corps/acte, *Weathering* court-circuite le rapport à l'utilitaire et agit comme la laideur dans l'expérience du sublime chez E. Burke, qui suscite une "levée de l'inhibition ou du refoulement et [...] nous met à même d'accéder à certains cours de pensée, rejetés par les exigences pratiques" (Saint Girons 120). Un danseur-performeur explore la texture, la souplesse d'une vulgaire paire d'écouteurs; une danseuse-performatrice applique à l'aide d'une pipette et avec une extrême précision de la glycérine sur la pommette d'un autre, alors que cette substance finira de toute manière par se répandre dans tout son désordre, dans toute sa saleté, comme la salive qu'un autre danseur-performeur distend en filets, qu'il observe, départage et partage avec un autre (voir Image 8). Le monde de *Weathering* revendique son statut de "crachat," "symbole même de l'informe" (Leiris) selon Michel Leiris et Georges Bataille (382). Détournés de leur fonction utilitaire, les gestes ne sont pas plus expressifs pour autant. Dénués de sujet et de direction, ils échappent au registre de la monstration: ils ne sont pas tournés vers l'extérieur, mais semblent plutôt advenir dans l'internalité et l'interstitiel. L'espace travaille les corps tout comme ils le travaillent, à l'image de ce vers de Driscoll: "Tu mâches ta bouche"²⁶ ("Chariots" 14). Davantage que la création de formes, la tâche principale des danseurs-performeurs dans *Weathering* est de parvenir à des "modes d'hypervigilance non théâtraux"²⁷ (Zaritt et Keates 29). Le terme de "vigilance" est d'ailleurs employé par Sermon pour décrire le type de performance ou plutôt d'"attitude" des performeurs ou interprètes dans les arts vivants écologiques (124) et fait écho à celui d'"écoute" (listening) qu'emploie Gabriele Brandstetter pour rendre compte de l'expérience de "conscience kinesthésique" (kinesthetic awareness) en danse (163). "Processuels" plus

²⁴ "The real and the artificial, the actualized and the representational fall into each other."

²⁵ "[W]e know the world only as it is mediated by the senses. But it might prove useful in the end to avoid the discrepancy between the phenomenal and the material—to describe instead the phenomenon of materiality, or the *materiality-effect*, the end result of the process whereby one is convinced of the materiality of something."

²⁶ "You chew your mouth around."

²⁷ "non-theatrical modes of hypervigilance."

qu'“utiles,” les gestes dans *Weathering* se contentent de “suivre la propension des choses” et “cultivent l'accompagnement” (Després 571). En cela, ils incitent à “accepter le poids et la matière mouvante (en tant, aussi, qu'elle ne cesse de m'altérer)” (Després 571).



Image 8: *Weathering* de Faye Driscoll. Présenté par le Kunstenfestivaldesarts au Bozar, Bruxelles, 2024. Photo de Benjamin Boar. ©BenjaminBoar Kunstenfestivaldesarts.

Conclusion: Esth sie

Est sublime dans *Weathering* la perception de l'écologie du monde, ordinairement occultée par des processus de normalisation du temps, du sensorium et du sens générés par un sujet visant à s'extraire du monde pour l'ajuster à sa mesure, voire le dominer. L'expérience semble extraordinaire, puisqu'elle offre une résistance à la division du monde telle qu'elle est expérimentée au quotidien, mais elle donne à vivre un fait ordinaire, l'“interdépendance.” Cette perception de l'écologie du monde est rendue possible dans *Weathering* par l'“obliquité” du regard, qu'inspire, comme le rappelle Saint Girons, l'adjectif *limus* ou *limis* duquel dérive *sublimis* (18), c'est-à-dire une “distorsion de la distorsion” (Morton, * tre* 63-64) normative permettant de sentir, peut-être pour mieux embrasser, l'étrangeté ordinaire du monde. L'expérience esthétique pourrait s'avérer écologique non pas en se faisant pourvoyeuse de données sur la crise environnementale (Morton, *All Art* 58), ni en se substituant à l'expérience incarnée du monde, mais en agissant comme “*amplificateur*” (*amplifier*) et “*sensibilisateur*” (*sensitizer*) (Neimanis 55). L'exercice de cette force de “condensation” (*condensed*), de “concentration” (*concentrated*) (Neimanis 55), ou de “pression” permet de plier et déplier des temps et des espaces que la préhension

normalisée éloigne. Ce qui semblait lointain, abstrait ou conceptuel désormais résonne, brûle et pique. L'impression de Joshua Trey Barnett devant l'installation *Ice Watch* (2014) d'Ólafur Eliasson, qui place elle aussi en son centre un bloc de glace qui fond, est de cet ordre: *Ice Watch* donne à "voir, ressentir, sentir, entendre, même goûter" le "réchauffement climatique"²⁸ (125). Il serait éventuellement légitime de s'opposer à la violence du sublime, qui dépossède et porte atteinte à l'intégrité du sujet, comme une odeur qui s'impose sur le bulbe olfactif. Toutefois, en ne considérant plus le monde comme une matière à "projet" (Lyotard 43) dont dispose le sujet, cette violence perd de son totalitarisme, puisque la "totalité" qu'est l'écologie "n'a pas de but" (Morton, *Pensée* 74). L'expérience du sublime ordinaire consiste en un lâcher-prise qui est tout sauf un renoncement à la liberté du sujet.

Article reçu 22 juillet 2024

Article lu et accepté pour publication 2 février 2025

Œuvres citées

Abram, David. *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens*. Traduit par Didier Demorcy et Isabelle Stengers, La Découverte, 2021.

---. *Devenir animal: une cosmologie terrestre*. Traduit par Stefan Kristensen, Éditions Dehors, 2024.

Addison, Joseph. "Monday, June 23, 1712." *The Spectator*, no. 412, 23 juin 1712. *The Spectator: A New Edition. Reproducing the Original Text Both as First Issued and as Corrected by Its Authors*, édité par Henry Morley. Vol. 2, George Routledge and Sons, 1891 (<https://www.gutenberg.org/cache/epub/12030/pg12030-images.html#section412>). Consulté le 21 juin 2024.

Albrecht, Glenn Anthony. *Les émotions de la Terre. Des nouveaux mots pour un nouveau monde*. Traduit par Corinne Smith, Les liens qui libèrent, 2020.

Barnett, Joshua Trey. *Mourning in the Anthropocene: Ecological Grief and Earthly Coexistence*. Michigan State University Press, 2022.

Bataille, Georges [entrée "informe"]. "Dictionnaire." *Documents*, vol. 1, no. 7, 1929, pp. 381–382.

Binitie, Wayne. "Jökulsárlón 64°04'13"N 16°12'42"W." *Living with Water: Everyday Encounters and Liquid Connections*, édité par Charlotte Bates et Kate Moles, Manchester University Press, 2023, pp. 10–11.

Brandstetter, Gabriele. "'Listening': Kinesthetic Awareness in Contemporary Dance." *Touching and Being Touched: Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement*, édité par Gabriele Brandstetter, Gerko Egert et Sabine Zubarik, De Gruyter, 2013, pp. 163–179.

Burke, Edmund. *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Traduit par Baldine Saint Girons, Vrin, 1998.

²⁸ "Here, *Ice Watch* suggests, is what global warming looks like, feels like, smells like, sounds like, and even tastes like."

- Burke, Siobhan. "Review: On Faye Driscoll's Life Raft, Spinning Toward the Unknown." *The New York Times*, 4 juillet 2023, consulté le 2 juillet 2024.
- "Calving". Site Web de Faye Driscoll. Consulté le 17 février 2024. <https://www.fayedriscoll.com/performances-exhibitions/newwork-79gpp>
- Descola, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Gallimard, 2005.
- Després, Aurore. *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique*. 1998. Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis, thèse de doctorat.
- Driscoll, Faye. "Chariots of Flesh." *Durations of Soft Detail: A Companionate Reader for Weathering*, édité par Dages Juvelier Keates, Faye Driscoll et Jesse Zaritt, Maggie Allesee National Center for Choreography at Florida State University, 2023, pp. 13–21.
- . Entretien de Catherine Girardin réalisé dans le cadre du Festival TransAmériques de Montréal. 29 février 2024.
- Egert, Gerko. "Choreographing the Weather — Weathering Choreography." *TDR: The Drama Review*, vol. 60, no. 2, 2016, pp. 68–82. https://doi.org/10.1162/DRAM_a_00548
- . *Moving Relation: Touch in Contemporary Dance*. Traduit par Rett Rossi, Routledge, 2020.
- Escobar, Arturo. *Sentir-penser avec la Terre. Une écologie au-delà de l'Occident*. Traduit par Roberto Andrade Pérez et al., Seuil, 2018.
- Gagnon-Paradis, Iris. "Stupeur et tremblements." *La Presse*, 4 juin 2023, consulté le 2 juillet 2024.
- Haraway, Donna. *Vivre avec le trouble*. Traduit par Vivien García. Éditions des mondes à faire, 2020.
- Keates, Dages Juvelier. "We Are So Close." *Durations of Soft Detail: A Companionate Reader for Weathering*, édité par Dages Juvelier Keates, Faye Driscoll et Jesse Zaritt, Maggie Allesee National Center for Choreography at Florida State University, 2023, pp. 5–10.
- Kimmerer, Robin Wall. *Tresser les herbes sacrées. Sagesse ancestrale, science et enseignements des plantes*. Traduit par Véronique Minder, Le lotus et l'éléphant, 2021.
- Kolbert, Elizabeth. *La sixième extinction. Comment l'homme détruit la vie*. Traduit par Marcel Blanc, Vuibert, 2015.
- Lange-Berndt, Petra. "How To Be Complicit with Materials." *Materiality*, édité par Petra Lange-Berndt, MIT Press, 2015, pp. 12–24.
- Leiris, Michel [entrée "crachat"]. "Dictionnaire." *Documents*, vol. 1, no. 7, 1929, pp. 381–382.
- Lombard, David. "Thinking with a Mountain. A Narratological and Rhetorical Analysis of the Haptic Sublime in Jon Krakauer's Mountaineering Memoirs." *The Mountain and the Politics of Representation*, édité par Martin Hall et Jenny Hall, Liverpool University Press, 2023, pp. 57–72.

- Lund, Jacob. "La contemporanéité, une expérience du sublime?" *Revisiter le sublime*, édité par Anne Elisabeth Sejten et Claudio Rozzoni, Mimésis, 2021, pp. 185–196.
- Lyotard, Jean-François. "Les Immatériaux." *Parachute*, no. 36, 1984, pp. 43–48.
- Manning, Erin. *Le geste mineur*. Traduit par Aline Wiame, Les presses du réel, 2019.
- . *Relationships: Movement, Art, Philosophy*. MIT Press, 2009.
- Marder, Michael. *Time Is a Plant*. Brill, 2024.
- Massumi, Brian. Entretien d'Arno Boehler. "What a Body Can Do." *Politics of Affect*, édité par Brian Massumi, Polity Press, 2015, pp. 177–203.
- McKenzie, Jon. *Perform or Else: From Discipline to Performance*. Routledge, 2001.
- McNee, Alan. *The New Mountaineer in Late Victorian Britain: Materiality, Modernity, and the Haptic Sublime*. Palgrave MacMillan, 2016.
- Mercier, Thomas Clément. "Altérités: pluralité ou im-possibilité des mondes — entre ontologies et déconstructions (Sur un bon mot de Donna Haraway)." *Revue des sciences humaines*, no. 347, 2022, pp. 175–188. Consulté le 14 juin 2024. <https://doi.org/10.4000/rsh.726>
- Morton, Timothy. *All Art is Ecological*. Penguin Books, 2018.
- . *Être écologique*. Traduit par Cécile Wajsbrot. Zulma, 2021.
- . *La pensée écologique*. Traduit par Cécile Wajsbrot. Zulma, 2019.
- Neimanis, Astrida. *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*. Bloomsbury, 2017.
- , et Rachel Loewen Walker. "Weathering: Climate Change and the 'Thick Time' of Transcorporeality." *Hypatia*, vol. 29, 2014, pp. 558–575. <https://doi.org/10.1111/hypa.12064>
- Nixon, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard University Press, 2011.
- Pallasmaa, Juhani. *Le regard des sens*. Traduit par Mathilde Bellaigue, Linteau, 2010.
- Pseudo-Longin. *Du sublime*. Traduit par Jackie Pigeaud, Rivages, 1991.
- Richardson, Alan. *The Neural Sublime: Cognitive Theories and Romantic Texts*. John Hopkins University Press, 2010.
- Saint Girons, Baldine. *Fiat lux. Une philosophie du sublime*. Quai Voltaire, 1993.
- Sermon, Julie. *Morts ou vifs. Contribution à une écologie pratique, théorique et sensible des arts vivants*. B42, 2021.
- Tsing, Anna, et al. "Bodies Tumbled into Bodies." *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, édité par Anna Tsing et al., University of Minnesota Press, 2017, pp. 1–15.
- Villalba, Léa. "Weathering: un dernier souffle." *Le Devoir*, 3 juin 2018, consulté le 2 juillet 2024.
- Zaritt, Jesse. "To Hold And Be Held." *Durations of Soft Detail: A Companionate Reader for Weathering*, édité par Dages Juvelier Keates, Faye Driscoll et Jesse Zaritt, Maggie Allesee National Center for Choreography at Florida State University, 2023, pp. 22–24.
- , et Dages Juvelier Keates. "Glossary." *Durations of Soft Detail: A Companionate Reader for Weathering*. édité par Dages Juvelier Keates, Faye Driscoll et Jesse

Author: Girardin, Catherine Title: Un sublime de l'ordinaire dans le spectacle Weathering (2023) de Faye Driscoll

Zaritt, Maggie Allesee National Center for Choreography at Florida State University, 2023, pp. 25–30.