

Alessandra Randazzo

## La contingence issue de la nécessité et la nécessité issue de la contingence dans les pratiques improvisées en danse

### Abstract

*If artistic improvisation gives a predominant place to contingency, this contingency cannot be absolute, on pain of depriving improvisation of any technique. This article, by taking the case of dance improvisation, will explore the complex relationships between contingency and necessity, by analyzing how a relative contingency can arise from the external necessity of a given framework of action, and how an inner necessity can result from a contingency understood as a creative condition relative to the Kairos of a situation in the making. These two connections will ultimately be linked to two different approaches to the concept of emergence.*

### Keywords

*Dance improvisation, Contingency in kairos, External and internal necessities*

Received: 29/06/2024

Approved: 9/09/2024

Editing by: Fabrizia Bandi

© 2024 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.

alessandra.randazzo@univ-cotedazur.fr (Université Côte d'Azur)

### *Introduction*

Commençons par un petit détour vers les théories artistiques générales. *A priori*, il semble assez courant d'associer les œuvres d'art à une certaine forme de contingence, c'est-à-dire à la possibilité d'avoir pu être autrement, voire d'avoir pu ne pas être tout simplement; autrement dit, à d'autres possibilités ou à la possibilité de leur propre impossibilité. Ainsi, il est assez commun d'affirmer la liberté de la création artistique, par distinction d'un certain déterminisme entourant encore la production artisanale: tandis que cette dernière vise à réaliser un patron idéalement prédéterminé, c'est une "conception absurde dans le cas d'une œuvre d'art" de se figurer "que toute chose qui se produit aurait pu être aperçue d'avance par quelque esprit suffisamment informé, et qu'elle préexistait, ainsi, sous forme d'idée, à sa réalisation" (Bergson 2015: 838). Le second sens, positif, du mot "possible" que met ici en lumière Bergson et qui implique une idée qui "figure de toute éternité [...] dans quelque intelligence réelle ou virtuelle" (Bergson 2015: 838), comme par nécessité, ne semblerait donc pouvoir être légitimement appliqué au domaine de l'art. C'est avec d'autres mots ce que souligne également le philosophe Alain:

Il reste à dire maintenant en quoi l'artiste diffère de l'artisan. Toutes les fois que l'idée précède et règle l'exécution, c'est industrie. [...] Pensons maintenant au travail du peintre de portrait [...] l'idée lui vient à mesure qu'il fait; il serait même rigoureux de dire que l'idée lui vient ensuite, comme au spectateur, et qu'il est spectateur aussi de son œuvre en train de naître. Et c'est là le propre de l'artiste. (Alain 1948: 38)

Le processus créatif d'une œuvre d'art paraîtrait donc prendre par surprise son auteur, tout en restant propre à chaque artiste, dans chaque contexte, ce qui justifierait la singularité et l'unicité de l'œuvre produite.

Toutefois, le fait de réintégrer des imprévus, au fur et à mesure qu'ils se produisent, dans la composition artistique ne doit pas, selon les théoriciens, laisser à penser que ce processus ne serait pas réglé. En effet, dans la lignée de la distinction kantienne entre les règles objectives, déterminées de l'artisan et les règles subjectives, incarnées de l'artiste, Alain précise que si "la loi suprême de l'invention est que l'on invente qu'en travaillant" (Alain 1948: 36), "la méditation de l'artiste serait plutôt observation que rêverie, et encore mieux observation de ce qu'il a fait comme source et règle de ce qu'il va faire" (Alain 1948: 35-6). En d'autres termes, le processus de création artistique ne devrait pas s'identifier à une inspiration fantaisiste, laissant libre cours aux passions du corps humain, mais

devrait être encadrée par une normativité en cours. Ces considérations liminaires explicitent au moins une des raisons pour lesquelles les théories sur l'art ont bien souvent privilégié finalement la nécessité à la contingence artistique... Cette nécessité s'exprimerait à la fois à travers le processus de création et son résultat: comme en témoignent les multiples ratures et corrections (qui supposent une réversibilité temporelle de la composition (Canonne 2009), mais aussi un ensemble de normes à suivre pendant le faire), ainsi que la recherche d'une forme parfaite et éternelle à laquelle l'artiste est censé aboutir ("toutes les œuvres d'art, légères ou fortes, ont ce caractère d'être des objets éminemment, j'entends d'être assises fortement et comme nécessaires, sans aucune ambiguïté dans l'apparence, sans aucun changement concevable, affirmatives d'elles-mêmes, enfin" [Alain 1948: 33])<sup>1</sup>. Il y aurait donc au moins un double "principe de nécessité intérieure" à l'âme de l'artiste et à l'œuvre d'art (Kandinsky 1989).

Or c'est justement à ce double aspect que semblent s'opposer les pratiques artistiques improvisées faisant l'objet de notre propos, comme dans le cadre de la danse qui nous intéressera particulièrement ici. Dans une improvisation, tant le processus que le résultat sont effectivement contingents: d'une part parce que le processus est fondamentalement irréversible, sans possibilité de retours ou de ratures, entraînant le risque de l'échec ("L'aventure qu'on appelle improvisation souscrit par consentement spontané à l'irréversibilité de l'irréversible; et le créateur, lui, magnifie et glorifie génialement cette même irréversibilité" [Jankélévitch 1974: 248]); d'autre part parce que le résultat est "un produit éphémère sur un support éphémère" (Bertinetto 2016: 47, notre traduction)<sup>2</sup>. En bref, l'irréversibilité et l'éphémérité assurent la contingence de toute improvisation, précaire ontologiquement et processuelle. Par ailleurs, cette précarité ontologique se transforme aussi en "condition précaire" (Gault 2021) dans la composition musicale libre, ou bien dans les formes improvisées de danse inspirées de la période postmoderne états-unienne, ou encore dans les formes improvisées de théâtre comme à Chicago à la même époque, dans la mesure où il ne s'agit pas seulement de répondre à des imprévus mais de choisir délibérément de partir d'imprévus, d'une situation de non-savoir, d'un manque de repères pour créer collectivement sur l'instant, de ma-

<sup>1</sup> Cette détermination et cet "ordre inflexible" de la forme caractériserait aussi la musique, la danse, le théâtre en tant qu'une partition, un livret ou un texte préexistant doivent être respectés lors de ses représentations ou occurrences multiples.

<sup>2</sup> Alors que, selon Bertinetto, les arts plastiques se caractérisent par des produits durables sur un support durable et les arts vivants par des œuvres durables sur un support éphémère (renvoyant pour leur œuvre au "type" de chaque occurrence singulière).

nière non préméditée. Non seulement la réaction à l'imprévu, mais encore le choix délibéré de l'imprévu (Bertinetto 2016; 2021) peut par ce biais constituer une troisième caractéristique de la contingence à l'œuvre dans une improvisation. Il n'est pas étonnant, par ce biais, si les théoriciens affirment communément que l'improvisation “nous encourage ou même nous force à être ‘pris par surprise’” (Leigh Foster 2003: 4, notre traduction).

Cependant, pour nuancer d'emblée notre propos, si contingence signifie ici irréversibilité, éphémérité, imprévisibilité recherchée, elle peut aussi signifier l'idée d'un “n'importe quoi” ou d'une chose “quelconque”: par exemple, elle peut se référer à des mouvements qui dans une situation donnée pourraient aussi bien être ceux-ci que ceux-là. Les praticiens de l'improvisation dansée, à l'inverse, soulignent très souvent l'idée qu'improviser ce n'est pas faire n'importe quel mouvement. Pour mentionner à ce propos une citation éclairante de David Zambrano, il affirme ainsi que “bien souvent quand j'enseigne l'improvisation, pour beaucoup de personnes, en particulier les jeunes, c'est comme s'ils pouvaient faire n'importe quoi. Mais alors je leur dis: ‘où allons-nous ?’ et ils répondent ‘peu m'importe, peu importe’ et on reste au point de départ” (Randazzo, Zambrano 2023: 6). Le “n'importe quoi”, ou l'ouverture absolue à tous les possibles, au lieu de favoriser le processus créatif le paralyserait donc et ne créerait aucun sens; il ne pourrait par conséquent servir d'*input* ou d'*impulsion* à une improvisation.

Nous serons dès lors tentés de soutenir dans cet article que si une place prédominante, par rapport aux pratiques artistiques plus traditionnelles, est effectivement accordée à la contingence dans les pratiques improvisées (tant au niveau du processus que du résultat), le rapport à des règles, à des normes, à une nécessité ne disparaît pas pour autant: une improvisation ne saurait être totalement arbitraire, ni résulter d'une pure contingence ou d'un pur hasard. Improviser avec un partenaire de danse, ce n'est pas juste voir se manifester une rencontre fortuite entre deux lignes directrices de mouvements: il y a une préparation tant externe (par le biais d'un dispositif qu'interne (par l'intermédiaire d'outils incorporés et par l'attention aux fenêtres d'opportunités, etc.) qui se mettent en place pour aider à improviser sur l'instant et à générer des formes communes.

En somme, pour finir cette introduction et annoncer le plan de notre argumentation, nous analyserons dans cet article à la fois la contingence relative, issue de la nécessité extérieure d'un cadre donné, et la nécessité relative, issue de la contingence kaïrique d'un cadre en cours de construction, dans l'improvisation dansée, et nous finirons par démontrer que ces deux types de rapport entre contingence et nécessité soulignent deux formes d'émergence à l'œuvre dans ces pratiques.

### 1. *La nécessité d'un cadre donné qui ouvre à une contingence relative*

Pendant longtemps, l'improvisation a été discréditée, notamment dans l'histoire des idées en philosophie, car pensée comme étant dépourvue de préparation, de travail, de technique. C'est ainsi une telle conception qu'on retrouve sous la plume du philosophe Alain précédemment cité: "Dès qu'un homme se livre à l'inspiration, j'entends à sa propre nature, je ne vois que la résistance de la matière qui puisse le préserver de l'improvisation creuse et de l'instabilité d'esprit" (Alain 1948: 36); soit, il n'y aurait que l'épreuve d'un effort à l'encontre de la résistance de la matière, c'est-à-dire l'épreuve d'un travail transformant la matière et l'expérience d'une maîtrise technique de cette dernière, en lui imposant un ordre inflexible, qui permettraient d'éviter les "improvisations dérèglées qui caractérisent les passions et même les émotions" (Alain 1948: 42), ou les "folles improvisations" qui dissolvent nos pensées. Pour le dire autrement, l'improvisation a été souvent associée à un pur hasard, sans compétences, en étant dès lors considérée comme dépourvue de technique, puisque "La technique s'oppose à la *tyche*, au hasard, à l'aléatoire" (Ferraris 2018: 84)<sup>3</sup>. Mais si l'improvisation dans la vie de tous les jours pourrait être perçue en effet comme une succession de hasards vécus comme contraignants et comme la nécessité d'y réagir pour s'y adapter, la volonté non pas simplement de répondre à des imprévus mais de partir d'imprévus dans les improvisations artistiques délibérées requièrent des conditions préparatoires au moins minimales (Bertinetto 2016; 2021). Il semblerait donc, à nouveau, qu'il faille concilier ces distinctions dichotomiques en philosophie que sont la contingence (du latin *contingentia* "hasard") et la nécessité pour espérer penser adéquatement le phénomène de l'improvisation en art, et notamment ici en danse.

Effectivement, si les pratiques improvisées qui nous intéressent, dans l'héritage de la danse postmoderne états-unienne des années 60 et 70<sup>4</sup> laquelle, pour la première fois, pense et pratique "l'improvisation pour elle-même, [...] portée à un haut niveau de performance" (Carter 2000: 182, notre traduction), rejettent les techniques de danse comme apprentissage de mouvements tout faits (pas et postures) par imitation et par

<sup>3</sup> On a pu, dans l'histoire de la philosophie, également penser l'improvisation, parce qu'instantanée et prétendument sans technique, comme relevant d'une inspiration divine: dans ce deuxième cas, c'était un aspect plus mélioratif de l'improvisation qui était souligné, quoiqu'encore une fois éloigné de la réalité du phénomène.

<sup>4</sup> Dans l'héritage en particulier du Judson Dance Theater (1962-1964) et du Grand Union (1970-1976).

répétition visée parfaite de ces gestes extérieurs (ce que nous désignons en danse sous l'expression commune des "techniques extérieures"), elles ne rejettent pas pour autant toute technique. Ce qu'elles récusent essentiellement c'est une conception de la technique comme discipline contre-nature des corps, recherchant une virtuosité extrême des danseurs et une homogénéisation de leurs différences singulières, pour montrer au public le caractère spectaculaire, héroïque, mais en réalité inhumain de leurs gestes. Nous pouvons citer à ce propos ce commentaire particulièrement révélateur d'Yvonne Rainer à l'égard d'une improvisation de son amie et collègue Simone Forti: "Je ne sais pas quelle était son intention, mais pour moi ce qu'elle a fait a ramené l'image divine du danseur à l'échelle humaine plus efficacement que tout ce que j'avais vu. C'était une belle alternative à la posture héroïque qui selon moi continuait de dominer mon apprentissage de la danse" (Rainer 2006: 195-6, notre traduction), apprentissage en référence aux danses surtout modernes à son époque, aux États-Unis.

Mais, si techniques il y a, comment caractériser ces techniques dans ces improvisations dansées qui confèrent dès lors au moins une certaine nécessité – pour ne pas dire une nécessité certaine – au geste improvisé ? Comme le souligne Frédéric Pouillaude, si la nécessité intérieure de gestes codifiés, planifiés, chorégraphiés, liée aux techniques de danse comprises en tant qu'ensembles systématiques de vocabulaires précis puis incorporés par les danseurs, est mise de côté, ces improvisateurs de la première génération lui ont substitué une nécessité liée à l'invention de dispositifs pour improviser. À la nécessité intérieure d'un code, d'une convention, d'une tradition de danse, ils ont donc substitué la nécessité extérieure d'un cadre ou dispositif donné (Pouillaude 2006; 2009). Ce dispositif comme cadre d'action, qui l'encadre en délimitant son "quoi", son champ des possibles, est une technique d'improvisation qui relève d'une nécessité qu'il qualifie d'"extérieure" car le cadre ne dépend pas des choix ou des intentions de l'improvisateur et, au contraire, les influence: ce dispositif, qu'il soit transmis par un artiste ou qu'il soit pensé à partir d'un processus de création collaborative comme dans la recherche-création, qu'il soit transmis au cours d'un *workshop* ou qu'il fasse l'objet d'une performance (sous forme de composition instantanée si le dispositif est peu réglé, ou sous forme de partition ouverte (ou *scores*) si la structure est globalement écrite au préalable (écriture par dispositif)), met de côté l'intentionnalité subjective. Bien que les praticiens acceptent la proposition qui leur est faite d'explorer un tel dispositif et font ainsi toujours le "choix" d'improviser, ce dispositif n'exprime pas une intention individuelle première et invite, à l'inverse, les intentions de chacun à se décentrer. On

pourrait en ce sens affirmer que la création de ces dispositifs sert la volonté initiale et historique des danseurs postmodernes de s'opposer à l'expression personnelle et psychologique mise en scène et exacerbée à leurs yeux dans la danse moderne.

Prenons un exemple concret: si le dispositif consiste à explorer le déplacement d'une partie à une autre du studio sans marcher, les improvisateurs sont conduits à défaire leurs intentions initiales, souvent liées aux habitudes motrices, pour trouver de nouvelles façons de se mouvoir (en glissant, rampant, sautant, sautillant, restant en mouvement sur place, etc.). Ce type de dispositif qui encadre le "quoi" de l'action sans préciser le "comment" de cette action n'exprime donc pas le choix individuel d'un chorégraphe (dont la fonction a ici disparu) et préexiste, au lieu de dériver, des choix individuels des praticiens lesquels n'auraient pas pu surgir sans le potentiel contraignant mais créatif du cadre. À défaut d'être premiers, comme cause de l'action ou du mouvement, l'intention et le choix se font ici secondaires en étant dérivés du champ des possibles ouverts par le cadre donné au préalable. Si pour les improvisateurs des choix existent toujours au cours de l'improvisation, ils se révèlent donc "orientés" par cette improvisation encadrée. C'est pourquoi Pouillaude écrit "L'improvisation a pour fonction de conférer au mouvement dansé une forme de nécessité qui par définition lui manque", (Pouillaude 2006: 150), dans la mesure où le mouvement dansé, à distinguer du mouvement ordinaire, est par nature un bouger pour rien – mais une forme de nécessité qui diffère des conventions dansées en tant qu'elle est impliquée par une structure ouverte d'action.

À cette nécessité extérieure se conjugue en réalité très rapidement une forme de contingence, puisque le choix et l'intention, comme vu, s'y trouvent reconduits, à défaut d'anéantis. Dans la mesure en effet où il y a choix – ce qui suppose l'existence de plusieurs possibles, l'actualisation de différents potentiels dans le corps, dont l'actualisation de certains se fera au détriment d'autres qui n'auront pas été choisis – il y a contingence puisque le cours que prend une improvisation est inconnu à l'avance et aurait pu être autrement. De la nécessité du cadre peut donc être extraite une contingence du geste improvisé. Il s'agit, plus précisément, d'une contingence que nous pourrions qualifier de "relative" à ce cadre. Tel que le définit le dictionnaire de référence Lalande, le sens relatif de la contingence implique qu'"Un fait est contingent par rapport à une certaine loi générale, ou à un certain type, lorsqu'il consiste non dans l'application de cette loi, ou de ce type, mais dans quelque circonstance particulière à tel ou tel objet individuel auquel ils s'appliquent" (Lalande 2010: 182). Par exemple,

dans le domaine juridique, on pourrait dire qu'il existe une contingence relative dans la situation où la jurisprudence prend le pas sur la stricte application de la loi: il revient au juge, dans les cas non prévus par la loi car trop spécifiques, de formuler un jugement sur la question juridique donnée. Dans le cas de l'improvisation artistique, il faudrait élargir ce sens relatif de la contingence par rapport à une loi générale (ou à un type) à une structure (ou à un cadre): il y a une contingence relative dans la mesure où le cadre d'action (qu'on appelle dispositif) ne prescrit pas le contenu de l'action et rend nécessaire une interprétation et une proposition individuelles de la part des improvisateurs.

Autrement dit, cette contingence relative ne naît pas d'une situation non prévue par une loi trop générale, mais naît d'un cadre prévu dont l'une des caractéristiques de ce cadre est de délimiter le quoi de l'action, sans préciser le contenu positif de l'action ou ce qu'elle pourra être (le "comment" du faire), tout en mettant bien souvent les improvisateurs dans une situation d'inconfort par rapport à leurs patterns moteurs. C'est, quant à lui, ce que Bertinetto (2021) lie à une "contingence destinale", par distinction d'une "contingence arbitraire": tandis que la seconde suppose une contingence absolue, la première implique un phénomène qui aurait pu se produire différemment mais qui advient à partir d'une situation nécessaire, par exemple à partir de normes ou de règles, à l'instar du dispositif pour improviser qui se signale par certaines règles d'action, d'espace, de temporalité, etc.

Il y a en somme, dans la lignée historique de l'héritage de la danse postmoderne étatsunienne, une fermeture par le cadre d'action de certains possibles devenus impossibles, mais les possibles qui restent ouverts ne sont pas clairement et explicitement déterminés; ils demeurent sous la forme d'actions virtuelles. C'est ce que nous nommons ici la "contingence relative" à la nécessité extérieure d'un dispositif donné. Enfin, pour spécifier à ce sujet la forme de l'improvisation dansée par rapport à d'autres formes d'improvisations artistiques, on peut remarquer que ces dispositifs ont pour objectif principalement de créer de nouveaux vocabulaires du mouvement, constitutifs d'un "bagage corporel" propre à l'anatomie singulière de chaque corps, à partir d'un "évidement" (Gaillard 2006: 78) ou d'une déconstruction des techniques de danses antérieurement acquises par le corps comme de ses réflexes et habitudes motrices, ce qui rend les *workshops* accessibles à toutes personnes (y compris débutantes) désireuses d'explorer ses mouvements. Par distinction, dans une improvisation de type théâtral, outre comme le souligne Bernard Sève (2002) qu'on observe une succession des répliques (à défaut d'une "polyphonie", c'est-

à-dire d'une pluralité de voix simultanées, qui sont autonomes quoique liées entre elles), il y a une limite éprouvée à l'expansion du vocabulaire des mots pour pouvoir se faire comprendre et rendre intelligibles les paroles<sup>5</sup>. De même, si on observe en musique (comme en danse) la possibilité d'une "polyphonie", à moins que des instruments de musique non traditionnels soient utilisés, improviser avec un instrument nécessite en musique de maîtriser préalablement cet instrument: il en résulte plutôt qu'une improvisation par évidemment ce qu'on pourrait nommer une improvisation par excès, c'est-à-dire peut-être moins une improvisation par dépouillement que par débordement de nos maîtrises techniques<sup>6</sup>.

## *2. La contingence kairique d'un cadre en cours de construction qui ouvre à une nécessité relative*

Après avoir vu comment la contingence pouvait naître d'une nécessité dans l'improvisation dansée, analysons à présent comment la nécessité peut aussi naître d'une contingence. Dans la mesure où les mouvements en danse ne sont pas listés à l'avance par le dispositif et demeurent virtuels, leur virtualité peut donner l'impression d'une exploration infinie, parce qu'à chaque fois singulière, du cadre donné. Comme le souligne en effet Bergson, ce qui distingue justement l'actuel du virtuel, par opposition au couple de notions possible-réel, c'est que le virtuel contient toujours plus que ce qui est actualisé; autrement dit, l'actuel n'épuise pas le virtuel et peut ainsi donner l'impression d'une "immensité de virtualité" (Bergson 1939; 1941). Cela est particulièrement perceptible dans l'improvisation dansée quand des praticiens, ayant déjà travaillé ces enjeux dans des dispositifs similaires, se voient surpris de la tournure inattendue que prennent leurs mouvements, ou quand des pédagogues, ayant à plusieurs reprises transmis leurs dispositifs, continuent d'être surpris par l'interprétation qu'en font certains travailleurs (-euses) du corps. Par exemple, donner comme règle d'action à des danseurs de travailler avec une sensation de

<sup>5</sup> Bien qu'il y ait là aussi des structures de jeu où le jeu vise à se décenter de soi-même pour se libérer de son intellect et d'une forme d'anticipation, ces structures conduisent plutôt à la création de scènes (ou de courtes scènes déconnectées les unes des autres, "short-form"; ou d'une pièce entière, "long-form" – ces deux formats étant tous deux originaires des États-Unis).

<sup>6</sup> En outre, dans les improvisations musicales structurées (contrairement à l'improvisation musicale libre), comme en Jazz, les musiciens s'accordent au préalable sur certains référents (ex. un thème donné, une grille harmonique, etc.).

pression dans les mains peut conduire à oppresser toute une partie du corps qui se bloque sous l'effet de la pression: la règle d'action initialement focalisée sur les mains peut donc s'étendre, de manière surprenante, à d'autres parties du corps. Une telle possibilité de pousser les limites du cadre, parce qu'elles ne sont pas au départ précisément délimitées, se manifeste d'autant plus dans des moments d'improvisation collective.

Pour donner un autre exemple précis, si le dispositif posé au départ consiste à porter une attention particulière sur la précision (utilisation et orientation) des pieds pour guider nos mouvements, et si les improvisateurs finissent assis sur le sol à poser leurs pieds et jambes sur ceux et celles des autres, c'est là encore une dérivation possible de la contrainte initiale qui les conduit à se focaliser par la suite également sur les pieds des uns et des autres pour orienter leurs mouvements<sup>7</sup>. Ces possibilités de pousser les limites du cadre (*"Do not walk in the frame, push the frame"*, répète sans cesse Laura Aris Álvarez) amène, comme l'écrit Pouillaude, "un réel imprévisible [...] lequel reste cependant indétachable du cadre contraignant que tout à la fois il prolonge et il nie" (Pouillaude 2009: 342). Pour le dire encore autrement, ces possibilités de pousser les limites d'un dispositif (par exemple, en étendant les règles d'action à d'autres parties du corps) font émerger de nouveaux possibles qui ne semblaient pas au départ contenus dans le cadre donné (d'où l'étrange paradoxe de le nier tout en le prolongeant). C'est une manière ainsi de créer par le jeu un cadre construit sur le moment présent qui prolonge et nie à la fois le cadre donné au préalable; c'est donc une manière pendant le faire de dépasser les conditions initiales du faire. C'est au moins une des raisons pour lesquelles Erin Manning et Brian Massumi soulignent que les contraintes, notamment dans une improvisation, sont toujours des "contraintes favorables" (*enabling constraints*), et non handicapantes, car, en plus de permettre de se mouvoir de façon différente en posant des contraintes sur nos façons habituelles de faire (comme vu précédemment), elles ne se réduisent pas à cadrer les actions et interactions, en refermant des possibles, mais elles permettent aux processus de création en temps réel de prendre leurs propres formes, directions, dynamiques, jusqu'à ouvrir des possibles qui ne semblaient pas envisageables de prime abord (Manning, Massumi 2018).

Dans ce nouveau cadre en cours de construction, nous pouvons alors observer que la "contingence" prend un nouvel aspect: ce n'est plus juste

<sup>7</sup> Ces deux derniers exemples ont été repris à partir de moments d'improvisation vécus avec Laura Aris Álvarez lors d'une semaine de perfectionnement en improvisation qu'elle a donnée du 11 au 17 mai 2024 au Circuit-Est (Centre chorégraphique) de Montréal.

une contingence relative à un cadre donné, mais ce devient une contingence liée à une situation en cours de formation. C'est, en ce sens, ce que nous pourrions appeler une contingence kaïrique, liée au *kaïros* de la situation en cours, c'est-à-dire liée à la possibilité de saisir au vol, et paradoxalement avec mesure, une action sur le moment présent pour le révéler. En d'autres termes, c'est la possibilité, dans une situation qui est en train d'être modifiée par les actions des uns et des autres, de prendre conscience d'une fenêtre d'opportunités qui s'ouvre entre ce que la situation nouvellement exige et ce que le participant peut lui apporter pour l'explorer, la mettre en valeur, l'enrichir, lui donner plus de sens, etc. C'est, encore, ce qui permet de sentir la justesse d'un mouvement, l'accordage de ce mouvement avec les variations du milieu. La contingence devient, en bref, un ensemble d'indéterminations entrouvertes par les fluctuations d'une situation d'improvisation.

Or, parler d'une sensation de "justesse", évoquer parfois une "bonne" action réalisée au moment juste et opportun dans une situation *in fieri*, revient d'emblée à souligner une certaine axiologie de type kaïrique dans une improvisation (notamment collective). Si une axiologie ou théorie des valeurs est généralement rejetée par les praticiens et théoriciens de l'improvisation pour des raisons toutes légitimes<sup>8</sup>, nous ne pouvons pas nous empêcher de remarquer qu'en ce qui concerne tout particulièrement une improvisation qui se veut volontairement collective, le cadre se constituant entre les partenaires de jeu rend certaines actions plus propices ou plus favorables à révéler le potentiel en germe de cette situation que d'autres, c'est-à-dire à mettre en valeur les actions précédentes qui ont fait émerger de manière collaborative ce "cadre interactionnel" (Sawyer 2010), pour générer des formes et des éléments de sens communs. Tel que l'affirme Marc Bessin (à propos de l'improvisation au quotidien, mais on pourrait rapporter ce qu'il dit ici au cas des improvisations artistiques): "Si l'occasion a été saisie, si ce moment opportun a été choisi parmi d'autres, c'est que, consciemment ou non, des différenciations, un tri et des priorités ont été effectuées" (Bessin 1998: 61). Choisir c'est en effet juger et accorder une valeur préférentielle à une action sur d'autres.

<sup>8</sup> La nécessité de "suspendre son jugement" et d'avoir un regard neutre pour ne pas entraver la créativité des gestes; se sentir libre d'explorer un dispositif car il n'y a pas de bonne façon et de mauvaise façon de faire; le corps, avec ses singularités, est notre premier enseignant et les artistes qui animent les workshops deviennent des "facilitateurs" au lieu d'être des maîtres à danser (contrairement à la tradition en danse), etc.

Dès lors, une nouvelle forme de nécessité se trouve reliée à cette nouvelle forme de contingence: non pas une nécessité en tant qu'ensemble de règles d'action contraignantes et constitutives d'un cadre donné, mais une nécessité en tant qu'exigence d'une situation en cours de formation, née d'actions précédentes et qui appelle certaines réponses plus justes et opportunes que d'autres de la part des praticiens, notamment pour s'accorder entre eux. Prenons à ce propos deux exemples concrets, un cas d'improvisation dansée individuelle et un cas d'improvisation collective. Un des outils, parmi tant d'autres, que nous pouvons apprendre en s'entraînant à improviser en danse consiste à suivre ses mouvements au fur et à mesure qu'ils se présentent pour éviter d'avoir tendance à les anticiper: des imprévus surviennent alors sans arrêt au cours de ces explorations. Or il peut arriver que pour les besoins d'une recherche individuelle un imprévu soit transformé en nécessité: par exemple, si après avoir réalisé un mouvement vous avez perdu l'équilibre et failli tomber, plutôt que de rejeter cet imprévu comme dans une chorégraphie qui rechercherait une forme parfaite, vous pouvez choisir de l'accueillir et de l'approfondir, en le répétant, amplifiant, transformant, en particulier en travaillant ici sur l'équilibre du corps et le rapport à la gravité. Tel que l'écrit Sève à propos de l'improvisation en musique (mais il est possible d'appliquer ce qu'il dit au domaine de la danse): "jouer, c'est se découvrir des doigts [danser, c'est se découvrir des mouvements] qu'on ne se connaît pas, c'est convertir à chaque instant le hasard en nécessité" (Sève 2002: 116). Il en résulte cette fois-ci une nécessité relative à une contingence qui se présente initialement de manière inattendue. Cela est par la suite d'autant plus remarquable dans le cas d'une improvisation de nature collective: par exemple, si vous observez un partenaire en train de tirer une chaise avec un foulard et que vous décidez, pour entrer en relation avec son action, de rajouter du poids sur cette chaise, cela peut le conduire (s'il fait le choix d'aller dans votre sens) à ralentir la cadence de son mouvement, puis à lentement lâcher ce foulard, face au poids, et à garder son bras en tension. À ce moment précis où cesse l'action, ce bras peut inviter à une nouvelle action conjointe: par exemple, il peut être interprété comme l'acte d'inviter l'autre partenaire à danser<sup>9</sup>. On remarque à nouveau ici que lorsqu'on fait le choix de suivre une situation contingente ouverte par son partenaire,

<sup>9</sup> Moment vécu au cours d'une performance improvisée le soir, face au public, à Valcivières (en France), lors des Rencontres improvisées s'étant tenues du 30 août au 3 septembre 2023.

cette contingence se transforme en une nécessité relative à la nouvelle situation en cours.

Effectivement, si une priorité, une valeur qui émerge dans une action contingente et kaïrique effectuée par l'un, est comprise et reprise par les autres, une nouvelle norme peut alors s'établir. Cela semble très proche de ce que Bertinetto appelle quant à lui la "normativité (trans)formatrice" (*normatività (tras)formativa*, notre traduction) dans l'improvisation (2016): "la récursivité est la manière dont la normativité est configurée dans l'improvisation. L'improvisation est un système ouvert *autopoïétique*: les *output* [...] sont réintégrés comme *input* qui rétroalimentent le processus" (Bertinetto 2021: 176, notre traduction). Cela signifie que la décision prise par un ou des partenaires de répéter les valeurs qui ont été créées (récursivité) consacre par rétroactivité la normalisation de ces valeurs pour le groupe, dans la mesure où chaque action suivante réécrit la précédente, ici notamment pour la confirmer, préciser, en faire une norme pour les actions successives. La rétroactivité (Fiadeiro 2017) ou rétroalimentation (Bertinetto) d'une action ultérieure sur une action antérieure, par sa répétition, consacre donc la postérité de la valeur ou norme qu'elle porte, dans un processus que Bertinetto qualifie encore de "boucle de rétroaction" (*feedback loop*, notre traduction). Cela revient à dire que la contingence de la première action peut, selon la situation, se transformer en nécessité relative (dans la mesure où elle est acceptée et rejouée) pour les actions suivantes, car l'intention des partenaires fait rétroaction sur ce qui se présente à eux comme relevant au départ d'un involontaire (puisque émanant d'une décision prise sur le moment présent par un autre partenaire de jeu). Il en résulte que la contingence n'est pas seulement ici un matériel artistique disposé à partir d'un cadre donné, c'est également et d'une autre manière une condition pour produire en improvisation de nouvelles normes créatives (Bertinetto 2021). Ainsi, un fait contingent n'est pas simplement normé en partie par un cadre déjà donné, mais se révèle par la suite normatif pour un cadre en cours de construction.

Pour finir, nous aimerions "qualifier" cette nécessité nouvelle. Nous pouvons d'emblée remarquer que cette dernière ne constitue plus une nécessité "externe" (posée par un cadre donné, extérieure à nos choix individuels), mais semble se référer à une nécessité interne liée aux formes (collectives) en voie de formation et aux choix réciproques des partenaires. Pour clarifier cette idée, nous pouvons reprendre la théorie de la *Gestaltung* (forme en voie de formation), à distinguer de la *Gestalt* (structure préformée), développée notamment par le philosophe Henri Maldiney, bien que ce dernier mentionne mais n'ait pas concrètement pensé le

cas de l'improvisation. Comme il le souligne, il y a dans tout art – mais ce serait d'autant plus visible dans le cas des arts désœuvrés – le principe de la nécessité intérieure de l'intégration d'une forme en mouvement dans son espace: “Le rapport de contenu à contenant définit parfaitement ce qu'une œuvre n'est pas: l'insertion dans un espace préconstitué de formes nées hors de lui” (Maldiney 2022: 25) et déjà pleinement achevées. Ainsi, quand on regarde par exemple un tableau, on ne devrait pas percevoir une forme se détacher de son fond mais tenter de recoïncider avec le mouvement en voie de formation du peintre qui a créé une forme “en incidence interne réciproque” (Maldiney 2022: 105) avec son fond. De même (et d'autant plus, pourrait-on dire) dans le cas de la danse: alors qu'une chorégraphie semble transposable, le jour de sa représentation, d'un espace à un autre (sous condition peut-être de légers ajustements), dans une improvisation l'espace est “le lieu de la forme”, l'espace est un partenaire de jeu où la forme qui naît à la fois “est intégrée à son espace et est intégrante de son espace” (Maldiney 2022: 105). On le remarque très bien lorsque, par exemple, l'appel d'un espace est un outil de création d'un *score*<sup>10</sup>: dans des exercices facilités par Susanna Hood et Sarah Bild, on est ainsi amené à rejouer des solos dans un espace choisi, qui nous a appelé, pour voir comment la présence de et à l'espace invite le créateur à modifier les gestes de son danseur et à créer presque une nouvelle danse. Or ces formes en voie de déploiement, en lien avec un espace spécifique, parce qu'elles s'accompagnent de la création de nouvelles normes et valeurs, traduisent une nécessité interne: la nécessité intérieure est telle “qu'elle vous engage, qu'elle vous ravit, qu'elle vous soustrait à toute autre exigence qu'elle-même” (Maldiney 2022: 81), car elle vous met au service de ce qui est en train d'émerger; elle vous met au service du sens de la composition en train de se produire.

En bref, nous pourrions rajouter, pour compléter ce que disait précédemment Pouillaude, que les improvisateurs de la première génération ont substitué à la nécessité intérieure d'un code et de la tradition, la nécessité extérieure d'un dispositif donné mais aussi la nécessité intérieure de formes en voie de formation et de normes en cours de création; ces deux nécessités étant liées à deux appréhensions différentes de la contingence du geste improvisé: ou bien des possibilités ouvertes par un cadre d'action, c'est-à-dire un matériel donné (même virtuellement), ou bien des

<sup>10</sup> Ce sont des partitions ouvertes, expérimentales qui décrivent le fonctionnement global d'un moment, en pouvant penser également des transitions entre les moments, dans la visée performative d'être répétées ou transmises.

possibilités liées aux fluctuations d'une situation créant des conditions nouvelles pour improviser. Et nous pourrions préciser, cette fois-ci en nous distinguant quelque peu de Bertinetto, qu'alors que ce dernier nie la possibilité de théoriser un événement à partir des pratiques improvisées car les improvisateurs sont avant tout des agents ("en quel sens telle *quasi-action* est une *quasi-action* et non simplement un événement ?") (Bertinetto 2016: 69), ce que nous aimerions appeler le "moment appariционnel" d'un événement, spécifique à une improvisation réussie, et distinct des philosophies contemporaines autour de l'événement, serait justement l'émergence, sans préméditation et à partir des différences individuelles, de formes, normes, sens collectifs faisant acte d'une nécessité intérieure et faisant "évenement" en donnant à vivre et voir quelque chose d'assez magique: un faire corps ensemble. Ce qui se traduirait, tout particulièrement en danse, moins par une communication verbale (comme en théâtre) ou sonique (comme en musique) que corporelle: entre corps, à partir de la fluidité des mouvements et d'un toucher haptique.

### *3. Causalités survenante et descendante dans l'improvisation*

Nous avons vu finalement comment des éléments contingents émergent sur une structure donnée et comment, de façon d'autant plus inattendue, voire miraculeuse, ils peuvent en retour créer leurs propres normes et reconditionner le cadre d'action. Ces deux mouvements inversés de cause à effet rejoignent le concept d'"émergence", au départ théorisé par les sciences dures, mais de plus en plus associé également de nos jours aux sciences humaines. C'est pourquoi nous aimerions terminer sur l'explication de ce concept pour penser les relations entre contingence et nécessité dans les pratiques improvisées en danse.

Effectivement, un cadre ou une structure est pré-donnée pour improviser, mais ce dispositif technique a pour fonction de faire surgir du spontané, de l'immédiat, comme nous avons pu à plusieurs reprises l'illustrer à travers des exemples dans le premier moment de notre argumentation. Comme le résume bien Vladimir Jankélévitch: "Médiation immédiate ou immédiateté discursive, l'improvisation est une sorte de préparation instantanée" (Jankélévitch 1998: 108). Cela suppose donc à nouveau l'irréductibilité des gestes improvisés, favorisant la surprise et l'inattendu, par rapport à leur cadre de départ, même s'ils ne pouvaient pas survenir sans les contraintes initiées par ce cadre. Or cette ambivalence renvoie à l'etymologie même du terme "émergence": du latin *emergere* ("sortir de"),

elle suggère à la fois l'idée d'une continuité et celle d'une discontinuité, c'est-à-dire que ce qui émerge est toujours "plus que", sans se détacher complètement, ce dont il émerge (ce qui se traduit très souvent par une phrase devenue presque proverbiale "Le tout est plus que la somme de ses parties"). En des termes plus scientifiques, cela revient à dire que la réalité de "l'élément émergent" sur sa "base d'émergence" est toujours davantage que la réalité de cette base. C'est ce que les scientifiques désignent notamment sous le concept de "survenance" impliquant un rapport de cause à effet entre la base et son élément émergent, mais dont l'effet n'est pas que "résultant" de cette base (Sartenaer 2018) – ce qui met en évidence une différence entre "survenir à partir de" et "résulter de". C'est d'une manière similaire, quoique dans un autre contexte de pensée, ce que semble affirmer implicitement Bertinetto à propos des arts et en particulier de l'improvisation, quand il souligne que c'est un phénomène émergent car non déductible de son cadre initial, quoique orienté par ce dernier; on ne peut pas savoir à l'avance la tournure, l'aspect que prendra le phénomène qui dépend au cours de sa réalisation de la relation entre les partenaires de jeu, de la relation au public, à l'espace et des variations du milieu (Bertinetto 2021). Ainsi, la contingence que nous avons nommée "relative", issue de la nécessité d'un cadre donné, peut être pensée sous la figure d'une émergence comme "survenance"; en d'autres termes, sous le modèle d'un effet qui survient à partir de, sans résulter de ce cadre.

Plus précisément, nous avons vu préalablement – et cela semble d'autant plus important – que les possibilités ne sont pas simplement suscitées par le cadre d'action, elles se développent dans une relation d'appel et de réponse (dans une certaine mesure, de cause à effet – mais où là encore l'effet n'est pas juste résultant de la cause) avec la situation environnante et fluctuante (dont les actions des partenaires), par l'écoute, par le choix de suivre ce qui se présente (conformément à certains outils incorporés pour improviser), etc.<sup>11</sup>. Et surtout, nous avons montré, là encore à partir de plusieurs exemples, que cela peut en retour prolonger voire nier en partie le cadre de départ, en offrant un cadre en cours de construction sur ce cadre donné. C'est plus exactement ce second sens d'émergence, en tant que causalité en retour des éléments émergents sur la base d'émergence, auquel Bertinetto semble, toujours de manière assez implicite par

<sup>11</sup> Dans la mesure où il n'y a pas de conservation d'énergie entre une cause et un effet dans une improvisation (restant de ce fait indéterminée), mais plutôt des réponses apportées à des stimulations, il serait plus juste de comprendre la causalité comme une forme de responsivité.

rapport aux théories scientifiques sur l'émergence, se référer lorsqu'il désigne l'émergence comme première catégorie de son "esthétique de l'improvisation" comprise comme "grammaire de la contingence" (c'est-à-dire comprise comme ensemble de normes qui donnent sens aux pratiques improvisées de l'intérieur, à savoir: l'émergence, la présence, la curiosité et l'authenticité). En effet, il précise que: "Une première catégorie qui saisit un aspect spécifique du caractère esthétique de l'improvisation artistique est l'*émergence du sens* à partir de la prise de forme d'un matériau" (Bertinetto 2021: 47, notre traduction). Ce sens n'est dès lors pas *a priori*, présent dans un matériel déjà formé, mais émerge à partir de formes en voie de formation, à partir de ce que nous avons appelé la "nécessité intérieure" de ces formes qui créent au cours de leurs transformations de nouvelles valeurs et normes collectives d'action.

En reprenant un vocabulaire scientifique, il y aurait donc au cours du déroulement d'une improvisation un second sens d'émergence en tant que "causalité descendante" impliquant une causalité en retour ou une rétroaction ultérieure, de manière diachronique, des possibilités ou contingences, étant survenues et ayant été déployées, sur le cadre posé au départ. Dès lors, nous comprenons mieux en quoi le cadre d'une improvisation n'est pas qu'un cadre d'action ou d'interaction, c'est aussi un "cadre interactionnel" (Sawyer 2010) qui émerge de la dynamique processuelle du dialogue implicite (en danse, en musique) ou explicite (en théâtre) entre les partenaires de jeu: il se définit "métapragmatiquement", dans le sens où les propositions contribuent indirectement (si elles sont acceptées et rejouées) à (re)définir la nature de l'interaction en cours. Il y aurait ainsi des "forces configurationnelles" qui permettraient de reconfigurer le cadre d'action pendant le faire et qui affaibliraient quelque peu le premier sens d'émergence comme "survenance" à partir d'un cadre donné d'avance. Cela permettrait finalement de poser une expression ("causalité descendante") sur la contingence se faisant nécessité dans une improvisation, c'est-à-dire sur la nécessité relative issue d'une contingence d'ordre kaïrique. Certes, en science, tel que le met en lumière Olivier Sartenaer (2018), il peut être difficile de concilier ces deux aspects de l'émergence (la survenance et la causalité descendante), mais cela semble prendre sens dans l'improvisation, compte tenu de la spécificité de ce phénomène, et compte tenu du fait que, dans les faits, la causalité peut y prendre plusieurs significations<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Les scientifiques ont généralement regardé la « causalité descendante » comme incohérente, en posant un paradoxe entre un tout (ou des effets) qui pourraient

### *Conclusion*

Nous observons plusieurs rapports de cause à effet dans une improvisation, par exemple dansée. Premièrement, un rapport de cause à effet entre le cadre d'action posé initialement et les gestes improvisés qui surviennent à partir de ce cadre sans résulter exclusivement de ce cadre: il en résulte une contingence relative, comme émergence ou survenance, issue de la nécessité extérieure des règles données par la structure. Deuxièmement, un rapport de cause à effet ou d'appel et réponse entre les partenaires de jeu qui permettent à de nouveaux possibles de se déployer au fur et à mesure, par reprise, prolongement, contraste, etc., et de repenser progressivement les normes de leurs actions. Elle peut se déployer en deux aspects (individuel et collectif): d'une part, quand un improvisateur fait rétroaction sur son action antérieure pour l'ériger en tant que nouvelle norme de son agir; d'autre part, quand collectivement cette rétroaction d'un individu sur une action antérieure peut se transformer en rétroaction du groupe sur les règles d'action du cadre de départ: un nouveau rapport de cause à effet se produit alors entre cette contingence kaïrique, devenue nécessité relative, et le cadre d'action devenu interactionnel. Il en résulte une nécessité relative issue d'une contingence kaïrique, qui se pense comme une causalité descendante. Nous observons, par ce biais, comme nous l'annoncions, que la contingence et la nécessité ne peuvent se penser l'une sans l'autre dans le cas d'improvisations, malgré leurs apparentes dichotomies en philosophie.

Par ailleurs, ces types de relation peuvent se retrouver dans une improvisation entre un individu et le collectif: le "bagage corporel" d'un improvisateur suscite, sans causer absolument, ses gestes qui outrepassent toujours la mesure de ses intentions subjectives, en étant retravaillés par le groupe (émergence comme survenance d'un collectif qui ne s'identifie pas à la somme des individus présents et de leurs actions individuelles); les dynamiques propres à ce collectif en devenir suscitent à leur tour, rétroactivement et de manière descendante, aux individus de nouveaux mouvements (émergence comme causalité descendante du collectif sur l'individu). C'est ce que souligne en bref très bien Robert Keith Sawyer: "Le

réciproquement causer ses parties (ou sa cause), alors que son existence et sa nature en dépend (voir à ce sujet Kim 1999). Mais il faudrait admettre, comme le souligne Erica Onnis, plusieurs significations possibles de la "causalité": cette dernière ne désigne pas seulement une propriété intrinsèque, un pouvoir relevant de la nature d'une entité, mais peut aussi désigner un pouvoir diffus dans des structures collectives (voir Onnis 2021). Et l'improvisation collective semble nous en donner un très bon exemple.

cadre [interactionnel] est composé de propriétés collectives irréductiblement émergentes [sur les actions et choix des individus], et j'avance que ces propriétés peuvent avoir un pouvoir causal sur l'action individuelle” (Sawyer 2010: 52).

## Bibliographie

- Alain, *Système des beaux-arts* (édition nouvelle avec notes, 1926), Paris, Gallimard, 1948.
- Bergson, H., *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896), Paris, PUF, 1939.
- Bergson, H., *L'évolution créatrice* (1907), Paris, PUF, 1941.
- Bergson, H., *La pensée et le mouvant* (“Introduction (Première partie). Croissance de la vérité. Mouvement rétrograde du vrai”) (1934), in *Œuvres*, t. 2, Paris, Le Livre de Poche, 2015.
- Bertinetto, A., *Eseguire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*, Palermo, Il glifo, 2016.
- Bertinetto, A., *Estetica dell'improvvisazione*, Bologna, Il Mulino, 2021.
- Bessin, M., *Le Kairos dans l'analyse temporelle*, “Cahiers lillois d'économie et de sociologie”, 32 (1998), pp. 55-73.
- Canonne, C., *Quelques réflexions sur improvisation et accident*, “Agôn. Revue des arts de la scène”, 2 (2009), pp. 1-11.
- Carter, C. L., *Improvisation in dance*, “The journal of aesthetics and art criticism”, 58/2 (2000), pp. 181-90.
- Ferraris, M., *Emergence*, tr. fr. S. Plaud, Paris, Les éditions du Cerf, 2018.
- Fiadeiro, J., *Composition en temps réel. Anatomie d'une décision*, Lisboa, Ghost, 2017.
- Gaillard, J., *L'improvisation dansée: risquer le vide. Pour une approche psycho-phénoménologique*, in A. Boissière, K. Kintzler (dir.), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, pp. 71-80.
- Gault, M., *Appuis de jeu et précarité artistique. Une étude philosophique de l'improvisation musicale libre*, thèse de philosophie, soutenue le 24 novembre 2021, Université de Lille.
- Jankélévitch, V., *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974.
- Jankélévitch, V., *Liszt, rhapsodie et improvisation*, Paris, Flammarion, 1998.
- Kandinsky, V., *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* (1912), Paris, Gallimard, 1989.
- Kim, J., *Making sense of emergence*, “Philosophical studies”, 95 (1999), pp. 3-36.

- Lalande, A., *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (1926), Paris, Presses universitaires de France, 2010.
- Leigh Foster, S., *Taken by surprise: Improvisation in Dance and Mind*, in C. Albright, D. Gere (eds.), *Taken by surprise: a dance improvisation reader*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 2003.
- Maldiney, H., *Espace, rythme, forme. Les concepts fondamentaux d'une philosophie de l'art*, textes réunis par Y. Courtel, Paris, Les éditions du Cerf, 2022.
- Manning, E., Massumi, B., *Pensée en acte, vingt propositions pour la recherche-création*, tr. fr. A. Chrétien, Paris, Les presses du réel, 2018.
- Onnis, M., *Metafisica dell'emergenza*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2021.
- Pouillaude, F., *Vouloir l'involontaire et répéter l'irrépétable*, in A. Boissière, K. Kintzler (dir.), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, pp. 145-61.
- Pouillaude, F., *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.
- Rainer, Y., *Feelings are facts. A life*, Cambridge (MA)- London, MIT Press, 2006.
- Randazzo, A., Zambrano, D., *Dialogue autour de l'improvisation: pratiques et théorie d'une nouvelle forme d'intersubjectivité. Entretien avec David Zambrano*, "Recherches en danse", 12 (2023), pp. 1-16.
- Sartenaer, O., *Qu'est-ce que l'émergence?*, Paris, Vrin, 2018.
- Sève, B., *L'altération musicale ou Ce que la musique apprend au philosophe*, Paris, Seuil, 2002.
- Sawyer, R.K., *La conversation comme phénomène d'émergence collaborative*, tr. fr. Y. Kreplak, "Tracés. Revue de sciences humaines", 18 (2010), pp. 45-67.