

Courtet, Catherine, 'De l'expérience du mouvement dans la danse moderne' in *Ethnographiques.org*, Numéro 10 - juin 2006.

Paul Valéry, « Philosophie de la danse » (1936) in *Œuvres I, Variété*, « Théorie poétique et esthétique », Nrf, Gallimard, 1957, 1857 pages, pp. 1390-1403. Conférence à l'Université des Annales le 5 mars 1936.

De l'expérience du mouvement dans la danse moderne

Catherine Courtet

Une polytechnicienne, un étudiant aux beaux-arts, une prostituée de rue, un acteur de cinéma porno, un moine tibétain, un cycliste, une hôtesse de l'air, un pompier, un toxicomane.... Des images de corps, d'attitudes corporelles sont immédiatement associées à ces différentes fonctions sociales.

L'histoire de l'éducation et de l'hygiène, des sciences et des techniques, les pratiques sociales, les métiers, permettent de repérer des éléments de correspondance qui éclairent la construction sociale et culturelle des corps. Mais ces correspondances ne décrivent pas les conditions de "fabrication", de travail intime, de modelage, d'apprentissage des corps, pourtant si visibles. Serait-ce que l'expérience du corps est totalement originale et difficilement déléguable à un autre lieu du savoir, ou d'interprétation, comme le suggère Laurence Louppe en s'appuyant sur les travaux de Rudolf Laban et sur les difficultés à élaborer une codification des figures transmissibles. La danse moderne et contemporaine occidentale offre des perspectives pour conjuguer l'observation des pratiques, l'approche de l'expérience, les représentations. Il s'agit d'approcher le corps, le mouvement, la danse en soi, à partir de leur logique propre, en cherchant à comprendre la dynamique interne et notamment la perception que le danseur peut en avoir, tout en les re-situant dans leur dimension historique.

De la danse au mouvement

Postures, demi-pointes, figures... de la danse de cour à la danse néo-classique

Après quatre siècles de ballet dit classique, la fin du 19^{ème} et le début du 20^{ème} siècle permettent l'éclosion de nouvelles formes qui vont ouvrir une diversification importante des modalités de la représentation, des techniques corporelles et des modes d'enseignement. On observe une multiplicité de langages et une cohabitation dans le temps des « générations » artistiques en « rupture les unes avec les autres » mais aussi avec de multiples passages. Malgré cette « remise en cause permanente des codes », cette « constante révolution », une dynamique historique de la danse dans le siècle se dessine avec à la fois des invariants et des grandes ruptures.

Le développement de la danse de cour s'accompagne, d'abord en Italie puis en France, d'une formalisation de l'enseignement avec la multiplication des maîtres à danser, des traités qui abordent les différents pas, les postures, les figures puis le ballet dans sa

globalité. Au XV et XVI siècle, les danses, qui visent à mettre en valeur la dignité des courtisans, sont au service de la gloire des princes et des rois. La danse de cour se nourrit des danses des fêtes civiles et religieuses, paysannes ou nobles, des danses collectives et populaires tout en s'y opposant. Les figures doivent « abandonner toute violence, toute expansion, toute rudesse » [1]. Les danses paysannes : sauts et jetés disparaissent pour laisser la place à la plénitude des "temps liés" (passage d'un pied sur l'autre), aux demi-pointes. Louis XIV tient les rôles principaux, quand il cesse de danser, il cède le privilège en permettant la création de « l'Académie d'opéra en musique et verbe français », en 1670, qui sera rachetée par Lully. La danse gagne les théâtres et se professionnalise.

Beauchamp, collaborateur de Lully à l'Opéra de Paris, formalisera « un système de mouvements cohérents visant une danse abstraite, fondée sur la position "en dehors" » [2]. Le ballet était organisé autour du Roi quand il était danseur. La scène à l'italienne avec la perspective du décor peint, l'inclinaison du plateau, structurera tant le regard des spectateurs, que l'organisation de l'espace scénique : vision frontale, hiérarchie de l'espace autour d'un centre réservé aux variations des solistes, l'espace périphérique étant réservé au corps de ballet [3].

Après une période marquée par la virtuosité masculine, le début du 19ème inventera les "pointes" [4] qui deviendront typique du ballet romantique. Avec la création de la Sylphide [5] on voit apparaître les jupons gonflants, ancêtres du "tutu", et les chaussons à pointes. La ballerine devient encore plus gracieuse, aérienne et libérée de l'apesanteur jusqu'à s'envoler dans les airs. Avec l'utilisation des machineries, l'espace scénique gagne en profondeur. A la fin du 19ème, avec Marius Petipa installé à Saint Petersburg, le ballet académique se structure autour de la virtuosité des étoiles et du mouvement réglé du corps de ballet.

Au début du 20ème, les ballets russes, animés par Serge De Diaghilev, allient de nouvelles sources d'inspiration et de nouveaux musiciens : Daphnis et Chloé sur une musique de Ravel, Petrouchka sur celle de Stravinski, Le spectre de la rose, sur celle de Weber... Il associe les peintres d'avant-garde, comme Picasso, Derain, Matisse, des musiciens comme Darius Milhaud, Francis Poulenc... De grands danseurs et danseuses, Pavlova, Nijinski marquent cette époque. En réaction contre la virtuosité "gratuite" et une certaine routine, les mouvements sont adaptés au thème du ballet, en veillant à une adéquation entre le langage corporel et l'objet de l'expression. Nijinski [6], en s'inscrivant dans une démarche expérimentale, en s'interrogeant sur le sens de son art contribue ainsi, à ouvrir la voie de la modernité. Dans « l'après-midi d'un faune », il simulera une masturbation sur l'écharpe de la nymphe enfuie (1912). Dans « le sacre du printemps », sur la musique de Stravinski, il danse sur un scénario du peintre et ethnologue Roerich, inspiré des rites chamaniques. Les pieds en dedans, des mouvements angulaires, le corps est ramassé vers le sol. Nijinski sera un des précurseurs de la danse moderne.

Derrière l'apparente conservation des figures, la façon dont les gestes sont produits varie profondément d'une époque à l'autre [7] ; mais en dépit de grandes périodes qui marquent son histoire, en quatre cents ans d'existence, la danse classique a constitué un langage, avec un cadre bien défini et un ensemble de règles qui s'est diffusé dans le monde entier. Les positions des pieds, encore utilisées aujourd'hui, tant pour les techniques dites "classiques", que "modernes" ou "contemporaines", sont mises au point à cette époque.

Le ballet classique gardera de ces origines de cour, une codification extrême : le corps de ballet, dont les mouvements doivent être identiques, "exactement ensembles", sur les "mêmes lignes" ; les solistes, le danseur puissant qui valorise la danseuse gracile. L'apprentissage valorise la reproduction, les postures. L'utilisation des pointes permet de s'élever au-dessus du sol, le ventre rentré, la cage thoracique projetée vers l'avant, le menton et le regard soutenu. La danse classique privilégie l'élévation, le redressement, s'il y a des inclinaisons du buste, la colonne vertébrale ne se plie pas. Le poids du corps est bien sûr utilisé dans le travail d'entraînement et sur scène, mais plus pour la préparation du mouvement que pour sa dynamique propre. La narativité structure le spectacle.

La danse moderne : l'invention du corps comme lieu d'expérience et de savoir spectacle.

La révolution de la danse moderne « n'a pas été d'instaurer un nouvel art chorégraphique, mais un corps comme lieu d'expérience et lieu de savoir... ». « Cette révolution a permis d'affirmer que le corps peut développer sa propre énonciation par rapport à lui-même et par rapport au monde. C'est à partir de cette fondation d'un champ d'expérimentation corporelle que le sujet peut se construire, comme sujet chez qui l'expérience du corps s'intègre aux éléments du savoir et peut même révéler d'autres pans du savoir ». (Louppe, 1997) On passe ainsi de la danse au service de la narration, de la virtuosité, de la grâce ou de la force, à une recherche de la danse en soi.

Dès le milieu du 19^{ème} des théoriciens vont ouvrir les voies de cette approche radicalement nouvelle du mouvement et du corps. Pour faire face à des difficultés vocales le chanteur François Delsarte [8] étudie les relations entre le geste et l'émotion et les enseigne à la Sorbonne. Le torse est pour lui la source et le moyen de l'expression. Le musicien Emile Jacques-Dalcroze [9] observe que « l'apprentissage de la musique est facilité par l'intégration corporelle des éléments rythmiques » [10]. Delsarte et Jacques-Dalcroze nourriront tous les deux leurs théories de l'observation des manières de bouger. L'enseignement de Jacques Dalcroze « repose sur l'amélioration des comportements psychomoteurs, valorise l'économie d'énergie dans le mouvement, et la rapidité de réaction de l'individu » [11]. Les approches de Delsarte nourriront les débuts de la danse moderne américaine, notamment à travers des méthodes de gymnastique que pratiqueront des danseurs comme Ruth Saint Denis, Isadora Duncan, Ted Shawn [12].

Rudolf Laban [13], élève de Jacques-Dalcroze à l'Institut de rythmique approfondira ses travaux et jettera les bases d'une véritable théorie du mouvement moderne. En s'intéressant à la fois à la danse et aux gestes des ouvriers des usines, il incarne la circulation entre la danse et le geste au quotidien qui marque la spécificité de la danse moderne. Perception de l'espace, de la gravité, recherche du flux, de "l'organicité" [14], du rythme, exploration des différentes "qualités" du mouvement... le langage de la danse moderne est né. En disant que « les formes sont indissolublement liées au mouvement », que « chaque mouvement a sa forme », et que « les formes sont créées à la fois par et dans le mouvement » il confirme la rupture fondamentale avec le langage de la danse classique. La "kinesphère" [15], sphère imaginaire, au centre de laquelle le danseur évolue et qui

"kinesphère" [15], sphère imaginaire, au centre de laquelle le danseur évolue et qui se déplace avec lui, contribuera à faire éclater l'espace "frontal" auquel se référait la danse classique.

Si la nouvelle danse qui apparaît au début du 20^{ème}, aux Etats-Unis et en Allemagne, ne se structure pas par rapport à la danse classique, mais "ailleurs" (Ginot et Michel : 2002), on assiste cependant à une remise en cause radicale des codes classiques, qui s'opère par une attention centrale au corps, dans sa physicalité, sa perception. Les pieds nus sont en contact direct avec le sol. Le corps n'est plus limité à ces contours : il a un intérieur et un extérieur. La conscience du corps est centrale. L'attention se porte sur la recherche de la "qualité" du mouvement, de la conduite du mouvement, et non pas sur le mouvement achevé, produit. Le processus, le chemin emprunté est plus important que le résultat. On ne cherche plus à appliquer des codes avec grâce ou force, comme en danse classique ou néoclassique, mais en quelque sorte on "est le mouvement" : le mouvement comme engagement total. Le vocabulaire se diversifie considérablement.

Cette explosion des formes du mouvement et de la chorégraphie, en rupture totale avec la transmission d'un répertoire, s'accompagne d'un intérêt pour tous les types de danses et d'une circulation entre les différentes techniques. En montrant une danseuse du ventre pour expliquer la "motion" (que l'on peut traduire comme dynamique du mouvement), ou un chat qui s'étire vers une balle, Alwin Nikolais [16] affirme que la danse avant d'être un langage artistique est mouvement.

Quand se passer la main dans les cheveux, la main bien ouverte, en partant du haut du front jusqu'à la nuque, faire de la balançoire, verser des filets de miel dans des lys blancs, proposer une tasse de thé au public... devient de la danse. La frontière entre le geste quotidien et l'art a été traversée. Cette irruption du geste quotidien sur la scène, s'accompagne d'une souveraineté du corps individué. Dès la fin des années soixante-dix, Pina Bausch portera à son apogée cet enchantement du geste et des activités quotidiennes et cet enchevêtrement du réel et de l'imaginaire [17] avec le théâtre dansé. Les jeux d'enfants (jeu du mouchoir, 1-2-3 soleil), les poursuites en riant ou en criant, les courses jusqu'à l'essoufflement, jusqu'à l'épuisement, la bouche collée sur une moitié d'orange pour apprendre à embrasser les garçons... Pour s'approcher de la réalité, le contact avec l'eau, la terre, la neige, les feuilles mortes, les œillets roses piqués dans le sol, les montagnes de fleurs, les arbres, les cactus, le gazon, les briques qui jonchent le plateau après l'effondrement du mur qui obstruait la scène... autant de matières dans lesquels il faut danser, sauter, marcher, courir, se rouler [18]. C'est un "théâtre de l'expérience" (Servos, 2001) ou s'exprime de façon esthétique la réalité à laquelle les corps se confrontent.

L'explosion de ces formes s'accompagne d'une individualisation du danseur. Le corps de ballet qui avait une place prédominante dans l'école classique, laisse la place à l'interprète. En quelque sorte, chaque danseur devient soliste. Cette tendance se

La diversité des sources d'inspiration

l'interprète. En quelque sorte, chaque danseur devient soliste. Cette tendance se manifeste à la fois dans les formes chorégraphiques — chaque danseur a de plus en plus un rôle différent au sein d'une même pièce, les mouvements d'ensemble sont souvent délaissés

au profit de plusieurs solos simultanés — et également dans les corps — ceux-ci n'incarnent plus un standard dominant. Ce sont des "hommes et des femmes, non des danseurs ou des danseuses" que Pina Bausch veut reconnaître sur scène, pour que le public "les voit en tant qu'être humains qui dansent" [19]. "Le corps n'est plus un moyen pour arriver au but, mais l'objet même de la représentation." (Servos, 2001)

« La chorégraphie est libérée de sa définition classique qui en fait un art de composer les ballets et de régler la suite des figures et des pas » (Servos, 2001) [20]. Les sources d'inspiration se multiplient, les formes de spectacle se diversifient. Isadora Duncan se réfère à l'art grec, contemple durant des heures le printemps de Botticelli [21], ou encore la nature, les palmes des arbres, les vagues. Martha Graham s'inspire de la danse balinaise (notamment pour les "grands pliés" et les bras pliés à angle droit), des danses rituelles des tribus indiennes, d'un rituel de pluie mexicain, de la statuaire égyptienne, de la mythologie grecque, ou encore de la psychanalyse. Elle travaille aussi avec des sculpteurs de son temps comme Noguchi. Nikolais, Murray Louis, chorégraphe de la post-moderne danse américaine qui utilise l'art optique et enveloppe les corps des danseurs dans des jeux de lumière. Merce Cunningham s'intéresse notamment au travail de Marcel Duchamp, de Robert Rauschenberg, de John Cage. Lucinda Childs donnera corps à la musique répétitive de Steve Reich. La danse expressionniste allemande dialogue avec le cinéma muet. Suzanne Linke structure un de ces solos sur l'exploration des formes d'une baignoire. Pina Bausch, à travers la danse théâtre, mélange contes de fées (Barbe bleue), mythes (Orphée et Eurydice, Iphigénie), rêves, gestes quotidiens, petites scènes tirées des improvisations des danseurs. Dans la pièce "Bernadette" d'Alain Platel, la "soliste" blonde danse sur une musique disco, juchée sur des hauts talons, l'enfant installe le chapiteau de l'auto-tamponneuse, met en route les petites voitures et les range à la fin de la pièce, tout comme le technicien de la fête foraine. Aujourd'hui en France, des chorégraphes comme José Montalvo et Dominique Hervieu intègrent la danse hip hop dans leurs spectacles ou leurs mises en scène d'opéra.

La révolution de la danse moderne s'affirme, ainsi, sous le double niveau de rupture de la technique corporelle et des sources d'inspiration.

A la recherche de l'état de mouvement

Séquence vidéo 1, .mov, 10,3 Mo, extraits de Lourdes - Las Vegas.

Les extraits de Lourdes — Las Vegas (coproduction : heure d'été productions, RTBF, VRT, qwazi qwazi film réalisé par Giovanni Cioni, 1999 — 64 mn — 16/9ème) mélange des scènes du spectacle « bernadette », de Alain Platel et Arne Sierens, et des scènes documentaires. La pièce se déroule sur une plate-forme d'autotamponneuse où se côtoient différentes générations. La plupart des interprètes ne sont pas des professionnels. Alain Platel utilise la musicalité des attitudes, des gestes, des états émotionnels, des interactions lors d'une fête foraine, l'envie de se montrer au regard du spectateur.

La recherche "d'état de mouvement", fait partie des invariants de la danse moderne, quelque soit le style. Elle emprunte ses références, par exemple, dans la spontanéité

gestuelle des jeunes enfants [22], besoin de sauter, de courir, ou encore dans les danses traditionnelles ou populaires... Mais l'impulsion vitale du mouvement est recherchée aussi à travers les rythmes du pouls, de la respiration, de la marche.

Cette recherche de l'état de mouvement apparaît à la fois comme un préalable, un état de spontanéité commun aux être vivants, et comme un objectif que le travail d'apprentissage doit permettre de retrouver [23]. « La danse classique imposait des modèles formels, alors que nous travaillons sur ce qui est là, ce qui a toujours existé », Martha Graham, comme beaucoup d'autres danseuses et chorégraphes, recherche un universel du mouvement. Isadoran Ducan [24], raconte dans son journal, qu'elle pouvait rester des heures, debout, immobile, les mains jointes au niveau du plexus solaire, dans l'attente, la recherche d'une danse qui parte d'un ressort central de tout mouvement, le foyer de la force motrice, l'unité dont naissent toutes les diversités de mouvements, pour sentir l'impulsion qui nourrit le mouvement.

Le mouvement comme impulsion vitale se retrouve également dans des techniques plus abstraites, de la post-moderne danse américaine. Nikolais à travers la notion de "motion" cherchait ce qui était commun au mouvement du chat, de se gratter la tête, ou encore à la danse du ventre. Pour lui, « tout point du corps peut être

L'apprentissage de l'expérience du corps et du mouvement

Les appuis : la conscience, la dynamique du poids, la chute/suspension, la spirale...

tête, ou encore à la danse du ventre. Pour lui, « tout point du corps peut être moteur du mouvement » [25]. Dans la danse de Trisha Brown [26], les bras et les jambes ne s'arrêtent sur aucune forme, les danseurs sont attentifs à une dynamique, sont traversés par le flux du mouvement. Sa méthode expérimentale d'exploration du mouvement est fondée notamment sur les jeux de gravité, le mouvement fluide et continu.

Cet intérêt pour l'état de mouvement, fait que toutes sortes de danses apparaissent intéressantes, toutes manières d'habiter son corps, pourvu qu'elles soient travaillées par la conscience de la perception immédiate, on pourrait dire, qu'elles soient faites en temps réel. Les cascadeurs de Nelken, qui se jettent de dix mètres dans des amas de cartons, au son de « la jeune fille et la mort » de Schubert, qui font des culbutes sur la table, nous forcent à regarder, à lire les histoires que racontent les corps, à comprendre la musicalité du corps, qui sait, qui a appris à ne pas se faire mal, qui n'a pas peur de tomber.

Si la danse moderne entretient un rapport privilégié avec le mouvement, l'improvisation, le geste quotidien, elle a néanmoins généré la constitution d'un langage et de systèmes d'apprentissage technique très spécifiques.

Si la danse classique a inventé l'élévation et un langage de postures pour différentes parties du corps, cette révolution de l'état de danse, de l'état de corps, ne peut avoir lieu sans de nouveaux points d'appui dans le corps et en particulier sans l'utilisation du poids. Celui-ci s'éprouve globalement et dans toutes les parties (le poids de la tête qui guide l'enroulement de la colonne vertébrale, le poids du bassin qui permet de trouver la vitesse,

celui des bras qui permet de guider la qualité des ports de bras, celui du sternum pour trouver la juste verticalité du corps...) et quelque soit la posture, debout, couchée, assise, accroupie et sa dynamique, en mouvement, en sautant. « Comme l'ont fait remarquer Rudolf Laban, Erwin Strauss, la posture érigée, au-delà du problème mécanique de locomotion, contient déjà des éléments psychologiques, avant même toute intentionnalité de mouvement ou d'expression.

Le mouvement juste ou l'apprentissage de la perception

psychologiques, avant même toute intentionnalité de mouvement ou d'expression. Le rapport avec le poids, c'est-à-dire, avec la gravité, contient déjà une humeur, un projet pour le monde ». La gestion particulière du poids « est un repère essentiel qui nous permet d'interpréter le sens d'un geste [27] ». La prise en compte du poids est centrale dans la recherche de la dynamique du corps et du mouvement. A travers "le transfert du poids", d'un pied sur l'autre, mais surtout à l'intérieur même du corps, c'est une nouvelle dynamique motrice du corps qui s'élabore et une nouvelle unité. Il ne s'agit plus de lutter contre le poids du corps pour s'élever comme dans la danse classique, mais de trouver la suspension à partir de la chute du poids. La dynamique de l'élévation devient indissociable de la chute, de l'abandon au poids.

Le langage classique permettait une opposition de la tête par rapport au torse, aux bras, aux jambes, mais le corps se présentait presque toujours dans un rapport frontal, le regard au spectateur restant un point structurant. Avec la spirale, la torsion est permise par l'enroulement de la colonne vertébrale et de la tête et par la dissociation des différentes parties du corps (tête, cage thoracique, épaule, bassin) et par l'exploration de leurs différents plans. Le regard peut tour à tour accompagner l'intérieur du mouvement, dessiner l'espace extérieur, tirer le mouvement du corps, ou fixer un point de l'espace...

L'abandon de la reproduction du mouvement comme critère dominant, conduit à l'élaboration de nouveaux appuis pour l'appréhension de la justesse du mouvement. Cette qualification peut être appréhendée à la fois lors de la représentation, dans l'interprétation, et dans la manière de conduire le mouvement, dans son apprentissage intime.

Cet extrait du journal de Jo Ann Andicott, interprète du « Sacre du printemps » [28] de Pina Bausch montre comment les perceptions imbriquées avec l'émotion donnent la mesure de la justesse du mouvement. La fatigue devient presque la matière même de la danse. « J'ai eu du mal, j'étais trop légère sur le sol. J'ai bien vu que Pina n'était pas émerveillée de cette victime. Moi non plus. De par ma formation classique, j'avais des mouvements trop légers. Il fallait se débarrasser de cette légèreté. Que tous les mouvements tirent vers le bas, down, down, down, et non pas up, comme en danse classique. Le solo n'était pas assez éprouvant pour moi, je n'étais pas vraiment morte à la fin. C'est-à-dire qu'il fallait que je fasse des mouvements d'une bien plus grande amplitude, il fallait que je lutte davantage, que je m'étire jusqu'à n'en plus pouvoir. Oublier les pas et la danse. N'écouter que la musique — ne faire qu'un

pouvoir. Oublier les pas et la danse. N'écouter que la musique — ne faire qu'un avec Stravinski et le combat contre la mort... Rien que cette impression de danser dans la terre, se coucher, sentir la terre... Entendre les autres respirer, sentir le corps trembler, sentir le

corps transpirer, se salir, percevoir la peur des autres, l'étouffement dans le groupe, corps à corps... Chacun doit dépasser sa propre limite. C'est seulement alors que c'est réussi. »

Les guides que les danseurs utilisent pour trouver le mouvement juste sont multiples. La perception du corps, de sa structure, de sa coordination, de son équilibre, ou encore de sa matière sont un des registres largement mobilisés : « Comme si de l'intérieur j'arrive à sentir que chaque chose est en place. J'ai pas besoin de regarder derrière, dans la glace. Avoir cet espèce de regard, très vite tu arrives à sentir que tout est heureux, tout se sent dans le vrai potentiel... Bonheur intérieur des membres, des muscles... la camera à l'intérieur du corps ». « La sensation que j'aimerais pour moi-même, une pâte liquide mais pas trop, une pâte à crêpes, à blinis ». La facilité, le plaisir est le signe de la liberté du mouvement et de sa qualité : « si on a du plaisir pour soi, alors quelqu'un qui regardera, trouvera une beauté » [29].

Si dans la danse classique le miroir permet de vérifier les postures et le placement du corps, pour la danse moderne le miroir est très peu présent. Le rôle de la perception, de la sensation sont tant au cœur de l'interprétation que de l'apprentissage.

Les postures qui sont utilisées dans « l'échauffement » classique se retrouvent dans de nombreuses autres techniques modernes et contemporaines — notamment le travail à la barre : avec la série de pliés, de dégagés, de ports de bras, de ronds de jambe en l'air et à terre, de battements des jambes — et représentent, en quelque sorte, des invariants, cependant la manière de les faire est marquée de profondes évolutions.

La première rupture relève de la finalité de la technique. Les techniques sont vues « comme des outils pour rendre le corps disponible » pour donner la structure du corps. (Peter Goss) [30] « Quand la structure est en place le corps est disponible pour exprimer le potentiel ». La structure, c'est aussi la coordination. Beaucoup d'apprentissages s'appuient sur l'idée d'une coordination optimale du corps : verticalité du bassin, souplesse et absence de projection de la cage thoracique, tombé des bras le long du corps dans leur poids, tête suspendue par la "natte des chinois", et les pieds dans le sol, genoux non bloqués, souples... Peter Goss, parle du point zéro, la verticalité. C'est la capacité à trouver ce point, qui permet de moduler les états, de trouver la chute, l'élévation, de s'engager dans la vitesse, d'être lourd ou léger, réceptif au mouvement.

On observe également un renversement du rapport à l'effort. L'efficacité du mouvement ne se mesure plus dans la tension de l'effort, mais au contraire dans le lâcher prise qui rend plus efficace. Il s'agit de laisser faire le mouvement, de ne pas faire d'effort en plus. Cela peut impliquer, notamment, de s'appuyer sur sa faiblesse, sur sa vulnérabilité, sa fatigue. Parmi les exercices qui font l'apprentissage des danseurs, ceux qui favorisent la proprioception tiennent une place importante. Ils permettent d'activer la conscience du corps : sentir la peau avec l'air, ou encore la forme, le poids des os et des articulations, le contact des pieds avec le sol, les tensions musculaires pour les relâcher. La relaxation par perception du poids du corps sur le sol constitue également un exercice pour préparer la qualité du mouvement. Des exercices de mouvement permettent d'explorer la mobilité du bassin, de chaque épaule ; l'indépendance de chaque partie du corps est explorée, son empreinte dans le sol. Allongé au sol, il faut imaginer le mouvement avant de le faire réellement comme dans la méthode Feldenkrais. Après chaque mouvement, dont l'amplitude augmente régulièrement, on revient dans la position allongée afin de

percevoir les changements dans les poids du corps, le volume, la respiration... ou de comparer les parties droite et gauche. Le toucher des autres danseurs, le sien propre aide à amorcer une sensation, une indication de direction pour le mouvement ou la posture, corriger, apaiser une "trop grande charge énergétique", une tension musculaire excessive, d'activer la perception de la verticalité.

La sensation des bras qui tracent un éventail sur le plancher, "comme une trace dans le sable", sera mobilisé lors de l'enchaînement, pour trouver un mouvement qui "dessine" l'espace, qui "laisse une trace dans l'air".

La construction de la perception passe parfois par le détour, qui peut sembler abstrait, de l'image. L'image joue un rôle central à la fois dans l'apprentissage et comme repère pour le danseur, elle permet de changer la qualité, l'intensité du mouvement et même sa forme. Si on demande d'ouvrir la main, qu'on rajoute comme un soleil, comme un parasol, on sent plus vite le volume, l'air sur la peau, la tension... si on vous dit "votre tête flotte au dessus de votre cou", les épaules se détendent, le regard s'adoucit. Parfois, l'image devient encore plus métaphorique, elle n'en est pas moins très concrète pour les danseurs. « Tu es tellement dans le cœur que c'est toujours juste. Le geste codifié ou pas, n'a pas d'importance. La tête, le cœur et puis le ventre. C'est la relation entre tout ça. » [31] Cette seule image du « faites-le avec le cœur » servait de repère à un danseur comme Aron Osborn de la compagnie José Limon, pour montrer un changement radical dans l'intention, l'intensité, la qualité de son geste, alors que la trajectoire du bras était la même.

Dans la dynamique d'exploration qui caractérise la danse moderne et contemporaine, l'improvisation joue un rôle majeur dans l'élaboration de nouveaux

La technique comme reconstruction des repères dans l'expérience

contemporaine, l'improvisation joue un rôle majeur dans l'élaboration de nouveaux langages gestuels, dans l'apprentissage, dans la création, mais également sur scène. L'improvisation est en partie consubstantielle à la recherche du mouvement comme expérience, comme perception. En effet, même dans le cas de l'exécution de mouvements très « écrits », ils peuvent être réinventés à l'instant. L'improvisation a été notamment beaucoup utilisée par Nikolais et Murray Louis pour la formation des danseurs. Forme, volume, "motion", énergie, lourd, léger étaient autant de voies d'explorations. Les improvisations des danseurs sont également utilisées pour la création, comme un chaînon de l'écriture chorégraphique. Si Pina Bausch les inscrit dans un dispositif bien réglé lors de la représentation, d'autres chorégraphes, comme par exemple Serge Ricci ou Christophe Haleb gardent une partie d'improvisation insérée dans l'architecture du spectacle. Certaines performances peuvent, en revanche, être basées sur la seule improvisation. Cela conduit les danseurs à développer des modes de coordination spécifiques, permis notamment par une attention permanente aux autres, à leurs trajectoires, leurs "état de corps". Dans ce cas, l'accord ne se trouve pas dans la synchronisation des mouvements nourrie par la connaissance commune, le travail de répétition, le rythme, l'utilisation des comptes, de la musique, mais dans l'ajustement, le réajustement dans une sorte de "juste à temps".

Si le mouvement et la danse échappe à la notation et à la description, par trop réductrices, élaborer une démarche compréhensive implique de nouvelles approches, croisant l'histoire de la danse, l'observation des pratiques d'apprentissage et des œuvres, les récits et les discours. Si l'histoire ne permet pas de comprendre l'expérience du mouvement et son apprentissage, elle est néanmoins essentielle pour retrouver leurs différentes composantes et pour permettre le déplacement par rapport à l'expérience et à la perception. Il s'agit bien de trouver un jeu entre l'engagement nécessaire dans sa propre expérience et perception, sans lesquelles l'essentiel de l'objet reste inaccessible et la mise à distance.

La danse moderne et contemporaine a développé un apprentissage et un langage technique à partir de différents points d'appui, tant cognitifs que corporels, que nous avons tenté de décrire. Cependant, l'observation et la pratique conduisent à envisager une place spécifique, voir paradoxale, tant de la technique que de l'apprentissage. La reconstruction des repères dans l'expérience immédiate, la présence à son corps

Séquences vidéo

La reconstruction des repères dans l'expérience immédiate, la présence à son corps et au monde constituent la visée principale. Les acquis, les héritages, apparaissent comme en permanente réactualisation, dans une posture d'exploration systématique et non de reproduction (même si les traditions sont reprises). Il s'agirait essentiellement de construire la perception : « Il faut seulement s'ouvrir. Tout ce que l'on sait avant n'est pas intéressant. » (Corinne Barbara) Cette approche renvoie la technique à une place spécifique. Les différentes techniques sont utilisées pour former le corps, mais dans une recherche permanente de dépassement des codes, d'oubli dans le mouvement même. Le mouvement serait comme au-delà de la technique.

Séquence vidéo 1, .mov, 10,3 Mo, extraits de Lourdes - Las Vegas.

Les extraits de Lourdes — Las Vegas (coproduction : heure d'été production, RTBF, VRT, qwazi qwazi film réalisé par Giovanni Cioni, 1999 — 64 mn — 16/9ème) mélange des scènes du spectacle « Bernadetje », de Alain Platel et Arne Sierons, et des scènes documentaire. La pièce se déroule sur une plate-forme d'autotamponneuse où se côtoient différentes générations. La plupart des interprètes ne sont pas des professionnels. Alain Platel utilise la musicalité des attitudes, des gestes, des états émotionnels, des interactions lors d'une fête foraine, l'envie de se montrer au regard du spectateur.

Séquence vidéo 2, .mov, 5,8 Mo, extrait de la pièce Le jardin. Séquence vidéo 3, .mov, 2,1 Mo, extrait de la pièce Le jardin.

Les deux extraits de la pièce « Le jardin » de la compagnie Peeping Tom, d'origine belge, sont interprétés par Franck Chartier et Gabriela Carrizo, ils sont tirés du film Uzès quintet, réalisé par Catherine Maximoff (coproduction Arte France & heure d'été productions /26min /35mm) La série des roulades de Franck Chartier est un exemple de l'utilisation des divers points d'appui du corps, de l'enroulement de la colonne vertébrale et du sol « comme partenaire ». La souplesse de la cage thoracique et l'expiration permet la roulade

sur le ventre, en amortissant le choc sur le sol et en permettant l'élan pour la suite du mouvement. L'élan du mouvement est pris dans le contact dynamique avec le sol. Dans le duo du baisers, les deux danseurs ne perdent jamais le contact, en dépit de

Dans le duo du baisers, les deux danseurs ne perdent jamais le contact, en dépit de l'amplitude et de la rapidité du mouvement. Cette coordination n'est possible que grâce à une « écoute » et une attention réciproque, à un ajustement permanent, qui passe notamment pas une gestion particulière du poids du corps, ni trop retenue, ni trop relâchée. Cet équilibre dans la gestion du poids concertée entre deux danseurs illustre comment la danse contemporaine utilise la dynamique du poids dans le mouvement. Dans son solo, Gabriella utilise le déséquilibre et la dynamique du transfert du poids, et la contraction /extension du corps. Les deux danseurs ont aussi travaillé avec Alain Platel.

Notes

[1] La danse au XXe siècle, Isabelle Ginot et Marcelle Michel, Larousse 2002, page 12.

[2] « "L'en dehors", posture antinaturelle où les pointes de pied sont orientées vers l'extérieur, dans un mouvement de rotation externe partant de la hanche et sollicitant toute la jambe. L'en-dehors permet de "dégager la jambe", de sauter, de tourner dans toutes les directions avec vitesse et aplomb. Il se décline en cinq positions fondamentales (la "première", la "seconde", la "troisième"...) des pieds, auxquelles correspondent cinq positions des bras. L'en-dehors donne une image du corps frontale, comme en à-plat, et facilite les déplacements latéraux, valorisant à merveille les artifices de la perspective appliquée à la scène à l'italienne. » La danse au XXe siècle, Isabelle Ginot et Marcelle Michel, Larousse 2002, page 13.

[3] « La même hiérarchie se retrouve dans l'espace réservé au public : les places centrales, seules à assurer une vision complète de la scène, sont réservées au Roi et à ses proches. De plus, la vision est différente selon que le public se trouve au parterre, d'où il distingue mieux la planimétrie du ballet, ou dans les loges, en hauteur, d'où apparaissent parfaitement les lignes de la composition ». La danse au XXe siècle, Isabelle Ginot et Marcelle Michel, Larousse 2002, page 15. [4] « En 1813, Mlle Gosselin se tient en équilibre sur la pointe du pied, première esquisse de ce qui va devenir la marque de la danse classique. » La danse au XXe siècle, Isabelle Ginot et Marcelle Michel, Larousse 2002, page 19. [5] "La Sylphide" a été créée le 12 mars 1932. [6] Les réactions de la presse donnent bien la mesure de la rupture qu'a représentée la danse de Nijinski. Le journaliste Jacques Rivière, critique à la Nouvelle revue française : « En brisant le mouvement, en le ramenant vers le simple geste, (il) a fait rentrer l'expression dans la danse. Tous les angles, toutes les cassures de sa chorégraphie empêchent le sentiment de fuir. Le corps n'est plus pour l'âme une voie d'évasion, au contraire ; il se rassemble, il se ramasse autour d'elle. (...) (La chorégraphie) n'a plus aucune espèce d'attache avec la danse classique. Tout y est recommencé, tout y est repris à pied d'œuvre, tout y est

classique. Tout y est recommencé, tout y est repris à pied d'œuvre, tout y est réinventé. » La danse au XXe siècle, Isabelle Ginot et Marcelle Michel, Larousse 2002, page 34.

[7] Le geste et sa perception par Hubert Godard, postface, La danse au XXe siècle, Isabelle Ginot et Marcelle Michel, Larousse 2002. [8] François Delsarte (1811-1871), chanteur et autodidacte français. [9] Emile Jacques-Dalcroze (1865-1950), musicien d'origine suisse. [10] La danse au XXe siècle, Isabelle Ginot et Marcelle Michel, Larousse 2002, page 83.

[11] La danse au XXe siècle, Isabelle Ginot et Marcelle Michel, Larousse 2002, page 84.

[12] Pour Ted Shawn : « une des apports vitaux de Delsarte est la reconnaissance du torse comme source et moyen de l'émotion (...) une des finalités de la danse moderne est de l'exercer dans toutes sortes d'exercices, de tensions, de pliés, roulés, tombés, liés au sol, de tensions successives, si bien que chaque

vertèbre de la colonne peut être bougée séparément et non comme un tout monolithique ». Cité dans La danse au XXe siècle, Isabelle Ginot et Marcelle Michel, Larousse 2002, page 83.

[13] Rudolf von Laban (1879-1958), est hongrois, élevé en Allemagne puis émigré en Angleterre. Ces travaux ont permis de jeter les bases de la libération et de l'inventivité du mouvement moderne. La notion de "danses choriques" qu'il développe dans les années 20 en Allemagne, était enseignée dans de nombreuses écoles. Elle a aussi suscité l'intérêt d'Hitler. En pleine montée du nazisme, celui-ci lui confie la mise en scène des jeux olympiques de Berlin de 1937. Le désaveu de Goebbels la veille de la cérémonie et l'immigration de Laban en Angleterre en 1937, ne le sauveront pas de l'ambiguïté de son engagement et des multiples débats qui suivirent.

[14] « Un mouvement ne fait sens que s'il se développe de façon organique, ce qui signifie que ses différentes étapes doivent être choisies pour se succéder de façon naturelle. Aussi est-il essentiel de découvrir les caractéristiques naturelles de chacune de ces phases que nous souhaitons joindre les unes aux autres afin de créer une séquence qui ait du sens. Nous considérons les instantanés séparément dans le seul but d'analyser les caractéristiques du flux entier. Observant chaque instantané, nous devons toujours sentir et comprendre à la fois la phase précédente et la suivante. Souvent, il est nécessaire d'être conscient de connexions qui peuvent nous conduire plus loin encore dans le passé ou dans le futur du flux, dont l'instantané est une part. (...) Sa personnalité (de l'homme), qui a besoin de la transgression du Moi dans le Vous afin de pouvoir être une partie de l'ordre harmonieux du grand flux universel ». Rudolf Laban, extrait de *The language of movement : guidebook to choreutics*, Mac Donald & Evan, 1966, cité dans La danse au XXe siècle, Isabelle Ginot et Marcelle Michel, Larousse 2002, page 85.

[15] « La kinesphère est une sphère imaginaire dont le danseur est le centre, formée par tous les points de l'espace que peuvent atteindre les extrémités du corps, sans déplacement des pieds sur le sol. Le centre du corps du danseur et le centre de la kinesphère se confondent, et lorsque le danseur se déplace dans l'espace, il déplace avec lui cette sorte de bulle. Les possibilités de mouvement sont ensuite décomposées en fonction de lignes de direction qui passent toutes par le centre. On obtient un parallélépipède en rejoignant les extrémités des différentes directions : la verticale "haut-bas", l'horizontale "droite-gauche" et la transversale "devant-derrrière". En ajoutant à ces trois directions les diagonales intermédiaires, on obtient la figure fondamentale de l'icosaèdre, formée de douze sommets. »

[16] Danseur et chorégraphe américain né en 1910 et mort en 1993.

[17] Norbert Servos, Pina Bausch ou l'art de dresser un poisson rouge, éditions l'Arche 2001, Paris.

[18] « Ce n'est pas une façon gratuite de leur rendre l'interprétation plus difficile : il s'agit de leur faire prendre conscience de la réalité. J'aime le réel. La vie n'est jamais comme un plateau de danse, lisse et rassurant. [...] J'aime l'expérience de la nature par rapport à la danse. Le pas d'un danseur sur l'herbe ou sur la terre fraîche est complètement différent : sa façon d'être et de se mouvoir est bouleversée » Pina Bausch, interview du 30 septembre 1995, dans Pina Bausch ou l'art de dresser un poisson rouge, de Norbert Servos, éditions l'Arche 2001, Paris. [19] Pina Bausch, interview du 30 septembre 1995, dans Pina Bausch ou l'art de dresser un poisson rouge, de Norbert Servos, éditions l'Arche 2001, Paris. [20] Norbert Servos dans Pina Bausch ou l'art de dresser un poisson rouge, éditions l'Arche 2001, Paris.

[21] Extrait du journal d'Isadora Duncan : sa contemplation du Printemps de Botticelli. Ma vie, Gallimard 1932 pour la traduction française, page 141 et 142. « A Florence, nous passâmes plusieurs semaines de promenades extasiées à travers les musées, les jardins et les champs d'olivier. C'était alors Botticelli qui captivait ma jeune imagination. Je demeurais assise des journées entières devant Le Printemps, j'en étais amoureuse. Un vieux gardien délicieux me donnait un tabouret et contemplait mon adoration d'un œil ému. Je restais là jusqu'à ce que je visse effectivement les fleurs peintes pousser, pieds nus danser, les corps se mouvoir, jusqu'à ce qu'un ange de joie vînt me visiter, et je pensais alors : je danserai cette image, je transmettrai aux autres ce message d'amour, de printemps et de vie que j'ai reçu avec tant d'émotion. Et c'est ma danse qui leur donnera cette extase. L'heure de la fermeture venait et j'étais encore devant le tableau. Je voulais trouver le sens du printemps à travers le mystère de ce moment incomparable. J'avais l'impression que la vie n'avait été pour moi qu'un tâtonnement, qu'un aveugle désordre, et que, si je pouvais trouver le secret de cette œuvre, je pourrais montrer au monde la route qui conduit aux splendeurs de la vie, aux trésors de joie. Je méditais déjà sur la vie comme un homme parti joyeusement pour la guerre, et qui se

dit après avoir été terriblement blessé : "Pourquoi n'enseignerais-je pas un évangile qui épargnerait aux autres tant de douleurs ?" Tel était le cours de mes méditations devant Le printemps de Botticelli, que j'essayai plus tard de transformer en rythmes de danse. O douce vie païenne, à peine entrevue, où Aphrodite transparaissait derrière la Mère du Christ à la fois plus gracieuse et plus tendre, où Apollon se cachait derrière saint Sébastien ; je te sentais entrer en moi dans un flot de paix joyeuse et je souhaitais intensément te traduire dans une danse que j'appelais la Danse de l'avenir". Inspirée par le tableau de Botticelli, je créai une danse qui cherchait à rendre son doux, son merveilleux mouvement, la tendre ondulation de la terre couverte de fleurs, la ronde des nymphes et le vol des zéphirs, qui se déroule autour de la figure centrale, moitié Aphrodite, moitié Madone, dont un seul geste significatif indique la naissance du printemps. »

[22] « La danse est mouvement, qui est vie, beauté, qui est amour, proportion, qui est puissance. La danse pure ne connaît pas de limite. Le petit enfant commence à danser sur les genoux de sa mère... La Danse est le mouvement naturellement rythmique d'un corps qui a longtemps été nié, distordu, et le désir de danser serait aussi naturel que celui de manger, de courir, de nager, si notre civilisation n'avait pas employé d'innombrables moyens, de mettre au ban cette action instinctive et joyeuse de l'être harmonieux. » Extrait d'un article de Ruth Saint Denis publié dans la revue Denishawn Magazine (1924-1925), cité dans La danse au XXe siècle, Isabelle Ginot et Marcelle Michel, Larousse 2002, page 90.

[23] « L'état de danse pour un corps, c'est facile. Mettre ton corps dans l'état de le faire courir, s'arrêter, tomber. En boîte de nuit, je vois des trucs incroyables. Il suffit d'amener cet état de danse conscient. Et ça y est tu es dans un premier état de

d'amener cet état de danse conscient. Et ça y est tu es dans un premier état de danse. Après c'est une question d'affiner la machine. Après c'est des critères esthétiques. L'état de danse, il est inné. Comme le chant, tout le monde peut chanter. » Extrait d'un entretien réalisé en décembre 2002, avec Corinne Barbara, danseuse et enseignante, formée notamment chez Joseph Russillo et Peter Goss.

[24] La "danse libre" d'Isadora Duncan est notamment inspirée par la relation avec la nature.

[25] La danse au XXe siècle, Isabelle Ginot et Marcelle Michel, Larousse 2002, page 248.

[26] Danseuse et chorégraphe de la post-moderne danse américaine, a créé sa compagnie en 1970.

[27] La danse au XXe siècle, Isabelle Ginot et Marcelle Michel, Larousse 2002, page 236.

[28] Le sacre du printemps sur la musique d'Igor Stravinski, a été créée le 3 décembre 1975. Je suis une femme respectable, Jo Ann Andicott l'Arche Editeur, Paris, 1999.

[29] Corinne Barbara, danseuse et professeur de danse, propos recueillis lors d'un entretien réalisé en décembre 2002 à Paris.

[30] Peter Goss, originaire d'Afrique du sud, chorégraphe et professeur enseigne la danse en France travaille en France depuis 1969, propos recueillis lors d'un entretien réalisé en décembre 2002 à Paris.

[31] Josée Caseneuve, professeur de danse à l'Ecole Peter Goss, propos recueillis lors d'un entretien réalisé en décembre 2002 à Paris.

Bibliographie

DUNCAN Isadora 1927. Ma vie, traduit de l'anglais par Jean Allary, 1932. Paris, Editions Gallimard, pour la traduction française.

GINOT Isabelle et MICHEL Marcelle, 2002. La danse au XXe siècle. Paris, Larousse.

LOUPPE Laurence, 1997. Poétique de la danse contemporaine. La pensée du Mouvement, Contredance.

SERVOS Norbert, 2001. Pina Bausch ou l'art de dresser un poisson rouge. Paris, L'Arche Editeur.

La philosophie de la danse

Paul Valery

Avant que Mme Argentina vous saisisse, vous capture dans la sphère de vie lucide et passionnée que son art va former ; avant qu'elle montre et démontre ce que peut devenir un art d'origine populaire, création de la sensibilité d'une race ardente, quand l'intelligence s'en empare, la pénètre et en fait un moyen souverain d'expression et d'invention, il faut vous résigner à entendre quelques propositions que va, devant vous, risquer sur la Danse un homme qui ne danse pas.

Vous attendrez un peu le moment de la merveille, et vous vous direz que je ne suis pas moins impatient que vous d'en être ravi.

J'entre tout de suite dans mes idées, et je vous dis sans autre préparation que la Danse, à mon sens, ne se borne pas à être un exercice, un divertissement, un art ornemental et un jeu de société quelquefois ; elle est chose sérieuse et, par certains aspects, chose très vénérable. Toute époque qui a compris le corps humain, ou qui a éprouvé, du moins, le sentiment du mystère de cette organisation, de ses ressources, de ses limites, des combinaisons d'énergie et de sensibilité qu'il contient, a cultivé, vénéré la Danse.

Elle est un art fondamental, comme son universalité, son antiquité immémoriale, les usages solennels qu'on en a fait, les idées et les réflexions qu'elle a de tout temps engendrées, le suggèrent ou le prouvent. C'est que la Danse est un art déduit de la vie même, puisqu'elle n'est que l'action de l'ensemble du corps humain ; mais action transposée dans un monde, dans une sorte d'espace-temps qui n'est plus tout à fait le même que celui de la vie pratique.

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

Nous avons donc trop de puissances pour nos besoins. Vous pouvez facilement observer que la plupart, l'immense plupart, des impressions que nous recevons de nos sens ne nous servent à rien, sont inutilisables, ne jouent aucun rôle dans le fonctionnement des appareils essentiels à la conservation de la vie. Nous voyons trop de choses ; nous entendons trop de choses dont nous ne faisons rien ni ne pouvons rien faire ; ce sont parfois les propos d'un conférencier.

Même remarque quant à nos pouvoirs d'action : nous pouvons exécuter une foule d'actes qui n'ont aucune chance de trouver leur emploi dans les opérations indispensables ou importantes de la vie. Nous pouvons tracer un cercle, faire jouer les muscles de notre

visage, marcher en cadence ; tout ceci, qui a permis de créer la géométrie, la comédie et l'art militaire, est de l'action qui est inutile en soi, au fonctionnement vital.

Ainsi, les moyens de relation de la vie, nos sens, nos membres articulés, les images et les signes qui commandent nos actions et la distribution de nos énergies, qui coordonnent les mouvements de notre marionnette, pourraient ne s'employer qu'au service de nos besoins physiologiques, et se restreindre à attaquer le milieu où nous vivons, ou à nous défendre contre lui, de manière que leur unique affaire consistât dans la conservation de notre existence.

Nous pourrions ne mener qu'une vie strictement occupée du soin de notre machine à vivre, parfaitement indifférents ou insensibles à tout ce qui ne joue aucun rôle dans les cycles de transformation qui composent notre fonctionnement organique ; ne ressentant, n'accomplissant rien que de nécessaire, ne faisant rien qui ne fût une réaction limitée, une riposte finie à quelque intervention extérieure. Car nos actes utiles sont finis. Ils vont d'un état à un autre.

Voyez que les animaux ont l'air de ne rien percevoir, ni de ne rien faire d'inutile. L'œil d'un chien voit les astres, sans doute ; mais l'être de ce chien ne donne aucune suite à cette vue. L'oreille de ce chien perçoit un bruit qui la dresse et l'inquiète ; mais il n'absorbe de ce bruit que ce qu'il faut pour y répondre par une action immédiate et uniforme. Il ne s'attarde pas dans la perception. La vache, dans son pré, non loin duquel le Calais-Méditerranée roule à grand fracas, fait un bond, le train fuit ; nulle idée dans la bête ne court après ce train : elle revient à son herbe tendre, sans le suivre de ses beaux yeux. L'index de sa cervelle retourne aussitôt à zéro.

Les animaux, cependant, semblent parfois se divertir. Le chat, visiblement, joue avec la souris. Les singes font des pantomimes. Les chiens se poursuivent, sautent au nez des chevaux ; et je ne sais rien qui donne l'idée du jeu le plus heureusement libre que les ébats des marsouins qui se voient au large, émerger, plonger, vaincre un navire à la course, lui passer sous l'étrave et reparaître dans l'écume, plus vifs que les vagues, et parmi elles et comme elles, brillant et variant au soleil. Est-ce déjà de la danse ?

Mais tous ces divertissements animaux peuvent s'interpréter comme des actions utiles, des poussées impulsives dues au besoin de consumer une énergie surabondante, ou de maintenir en état de souplesse ou de vigueur des organes destinés à l'offensive ou à la défensive vitale. Et je crois observer que les espèces qui paraissent le plus rigoureusement construites et douées des instincts les plus spécialisés, comme les fourmis ou les abeilles, paraissent aussi les plus économes de leur temps. Les fourmis ne perdent pas une minute. L'araignée guette et ne s'amuse pas sur sa toile. Mais l'homme ?

L'homme est cet animal singulier qui se regarde vivre, qui se donne une valeur, et qui place toute cette valeur qu'il lui plaît de se donner dans l'importance qu'il attache à des perceptions inutiles et à des actes sans conséquence physique vitale.

Pascal plaçait toute notre dignité dans la pensée ; mais cette pensée qui nous édifie, – à nos propres yeux, – au-dessus de notre condition sensible est exactement la pensée qui ne sert à rien. Remarquez qu'il ne sert de rien à notre organisme que nous méditations sur l'origine des choses, sur la mort ; et davantage, que les pensées de cet ordre si relevé seraient nuisibles plutôt, et même fatales à notre espèce. Nos pensées les plus profondes

sont les plus indifférentes à notre conservation et, en quelque sorte, futiles par rapport à elles.

Mais notre curiosité plus avide qu'il n'est nécessaire, mais notre activité plus excitable qu'aucun but vital ne l'exige, se sont développées jusqu'à

l'invention des arts, des sciences, des problèmes universels, et jusqu'à la production d'objets, de formes, d'actions dont on pouvait facilement se passer.

Mais encore cette invention et cette production libres et gratuites, tout ce jeu de nos sens et de nos puissances se sont trouvés peu à peu une sorte de nécessité et une sorte d'utilité.

L'art comme la science, chacun selon ses voies, tendent à faire une sorte d'utile avec de l'inutile, une sorte de nécessaire avec de l'arbitraire. Ainsi, la création artistique n'est pas tant une création d'œuvres qu'une création du besoin des œuvres ; car les œuvres sont des produits, des offres, qui supposent des demandes, des besoins.

Voilà bien de la philosophie, pensez-vous... Je le confesse... J'en ai mis un peu trop. Mais quand on n'est pas un danseur ; quand on serait bien en peine non seulement de danser, mais d'expliquer le moindre pas ; quand on ne possède, pour traiter des prodiges que font les jambes, que les ressources d'une tête, on n'a de salut que dans quelque philosophie, – c'est-à-dire que l'on reprend les choses de fort loin avec l'espoir de faire évanouir les difficultés par la distance. Il est beaucoup plus simple de construire un univers que d'expliquer comment un homme tient sur ses pieds. Demandez à Aristote, à Descartes, à Leibniz et à quelques autres.

Cependant, un philosophe peut bien regarder l'action de quelque danseuse, et, remarquant qu'il y trouve du plaisir, il peut aussi bien essayer de tirer de son plaisir le plaisir second d'exprimer ses impressions dans son langage.

Mais d'abord, il peut en tirer quelques belles images. Les philosophes sont friands d'images : il n'est pas de métier qui en demande davantage, quoiqu'ils les dissimulent parfois sous des mots couleur de muraille. Ils en ont créé de célèbres : l'un, une caverne ; l'autre, un fleuve sinistre que l'on ne repasse jamais ; un autre, un Achille qui s'essouffle après une tortue inaccessible. Les miroirs parallèles, les coureurs qui se passent un flambeau, et jusqu'à Nietzsche avec son aigle, son serpent, son danseur de corde, c'est tout un matériel, toute une figuration d'idées dont on pourrait faire un fort beau ballet métaphysique où se composeraient sur la scène tant de symboles fameux.

Mon philosophe, cependant, ne se contente pas de cette représentation. Que faire devant la Danse et la danseuse pour se donner l'illusion d'en savoir un peu plus qu'elle-même sur ce qu'elle sait le mieux et qu'on ne sait pas le moins du monde ? Il faut bien qu'il compense son ignorance technique et dissimule son embarras par quelque ingéniosité d'interprétation universelle de cet art, dont il constate et subit les prestiges.

Il s'y met ; il s'y consacre à sa façon... La façon d'un philosophe, son entrée en danse est bien connue... Il esquisse le pas de l'interrogation. Et, comme il sied à un acte inutile et arbitraire, il s'y livre sans prévoir de fin ; il entre dans une interrogation illimitée, dans l'infini de la forme interrogative. C'est son métier.

Il joue son jeu. Il commence par son commencement ordinaire. Et le voici qui se demande :

« Qu'est-ce donc que la Danse ? »

Qu'est-ce donc que la Danse ? Il s'embarrasse et se paralyse aussitôt les esprits, – ce qui le fait songer d'une fameuse question et d'un fameux embarras de saint Augustin.

Saint Augustin confesse qu'il s'est demandé un jour ce que c'est que le Temps ; et il avoue qu'il le savait fort bien quand il ne pensait pas à s'interroger ; mais qu'il se perdait dans les carrefours de son esprit dès qu'il s'appliquait à ce nom, s'y arrêtait et l'isolait de quelque emploi immédiat et de quelque expression particulière. Remarque très profonde...

Mon philosophe en est là : hésitant sur le seuil redoutable qui sépare une question d'une réponse, obsédé par le souvenir de saint Augustin, rêvant dans sa pénombre à l'embarras de ce grand saint :

« Qu'est-ce que le Temps ? Mais qu'est-ce que la Danse ?... »

Mais la Danse, se dit-il, ce n'est après tout qu'une forme du Temps, ce n'est que la création d'une espèce de temps, ou d'un temps d'une espèce toute distincte et singulière.

Le voici déjà moins soucieux : il a fait le mariage de deux difficultés. Chacune, à l'état séparé, le laissait perplexe et sans ressource ; mais les voici conjointes. L'union sera féconde, peut-être. Il en naîtra quelques idées, et c'est là précisément ce qu'il cherche, c'est son vice et son jouet.

Il regarde alors la danseuse avec des yeux extraordinaires, les yeux extralucides qui transforment tout ce qu'ils voient en quelque proie de l'esprit abstrait. Il considère, il déchiffre à sa guise le spectacle.

Il lui apparaît que cette personne qui danse s'enferme, en quelque sorte, dans une durée qu'elle engendre, une durée toute faite d'énergie actuelle toute faite de rien qui puisse durer. Elle est l'instable, elle prodigue l'instable, passe par l'impossible, abuse de l'improbable ; et, à force de nier par son effort l'état ordinaire des choses, elle crée aux esprits l'idée d'un autre état, d'un état exceptionnel, – un état qui ne serait que d'action, une permanence qui se ferait et se consoliderait au moyen d'une production incessante de travail, comparable à la vibrante station d'un bourdon ou d'un sphinx devant le calice de fleurs qu'il explore, et qui demeure, chargé de puissance motrice, à peu près immobile, et soutenu par le battement incroyablement rapide de ses ailes.

Notre philosophe peut aussi bien comparer la danseuse à une flamme, et, en somme, à tout phénomène visiblement entretenu par la consommation intense d'une énergie de qualité supérieure.

Il lui apparaît aussi que, dans l'état dansant, toutes les sensations du corps à la fois moteur et mû sont enchaînées et dans un certain ordre, – qu'elles se demandent et se répondent les unes les autres, comme si elles se répercutaient, se réfléchissaient sur la paroi invisible de la sphère des forces d'un être vivant. Permettez-moi cette expression terriblement hardie : je n'en trouve pas d'autre. Mais vous saviez d'avance que je suis écrivain obscur et compliqué...

Mon philosophe, – ou, si vous préférez, l'esprit affligé de la manie interrogante, – se pose devant la danse ses questions accoutumées. Il applique ses pourquoi et ses comment ; ses instruments ordinaires d'élucidation, qui sont les moyens de son art à lui ; et il essaye de substituer, comme vous venez de vous en apercevoir, à l'expression immédiate et expédiente des choses, des formules plus ou moins bizarres qui lui permettent de rattacher ce gracieux fait : la Danse, à l'ensemble de ce qu'il sait, ou croit savoir.

Il tente d'approfondir le mystère d'un corps qui, tout à coup, comme par l'effet d'un choc intérieur, entre dans une sorte de vie à la fois étrangement instable et étrangement réglée ; et à la fois étrangement spontanée, mais étrangement savante et certainement élaborée.

Ce corps semble s'être détaché de ses équilibres ordinaires. On dirait qu'il joue au plus fin, – je veux dire : au plus prompt, – avec sa pesanteur, dont il esquivait à chaque instant la tendance. Ne parlons pas de sanction !

En général, il se donne un régime périodique plus ou moins simple, qui semble se conserver de soi seul ; il est comme doué d'une élasticité supérieure qui récupérerait l'impulsion de chaque mouvement et la restituerait aussitôt. On songe à la toupie qui se tient sur sa pointe et qui réagit si vivement au moindre choc.

Mais voici une remarque d'importance, qui vient à cet esprit philosophant, qui ferait mieux de se distraire sans réserve et de s'abandonner à ce qu'il voit. Il observe que ce corps qui danse semble ignorer ce qui l'entoure. Il semble bien qu'il n'ait affaire qu'à soi-même et à un autre objet, un objet capital, duquel il se détache ou se délivre, auquel il revient, mais seulement pour y reprendre de quoi le fuir encore...

C'est la terre, le sol, le lieu solide, le plan sur lequel piétine la vie ordinaire, et procède la marche, cette prose du mouvement humain.

Oui, ce corps dansant semble ignorer le reste, ne rien savoir de tout ce qui l'environne. On dirait qu'il s'écoute et n'écoute que soi ; on dirait qu'il ne voit rien, et que les yeux qu'il porte ne sont que des bijoux, de ces bijoux inconnus dont parle Baudelaire, des lueurs qui ne lui servent de rien.

C'est donc bien que la danseuse est dans un autre monde, qui n'est plus celui qui se peint de nos regards, mais celui qu'elle tisse de ses pas et construit de ses gestes. Mais, dans ce monde-là, il n'y a point de but extérieur aux actes ; il n'y a pas d'objet à saisir, à rejoindre ou à repousser ou à fuir, un objet qui termine exactement une action et donne aux mouvements, d'abord, une direction et une coordination extérieures, et ensuite une conclusion nette et certaine.

Ce n'est pas tout : ici, point d'imprévu ; s'il paraît quelquefois que l'être dansant agit comme devant un incident imprévu, cet imprévu fait partie d'une prévision très évidente. Tout se passe comme si... Mais rien de plus !

Donc, ni but, ni incidents véritables, point d'extériorité...

Le philosophe exulte. Point d'extériorité ! La danseuse n'a point de dehors... Rien n'existe au-delà du système qu'elle se forme par ses actes, système qui fait songer au système tout contraire et non moins fermé que nous constitue le sommeil, dont la loi tout opposée est l'abolition, l'abstention totale des actes.

La danse lui apparaît comme un somnambulisme artificiel, un groupe de sensations qui se fait une demeure à soi, dans laquelle certains thèmes musculaires se succèdent selon une succession qui lui institue son temps propre, sa durée absolument sienne, et il contemple avec une volupté et une dilection de plus en plus intellectuelles cet être qui enfante, qui émet du profond de soimême cette belle suite de transformations de sa forme dans l'espace ; qui tantôt se transporte, mais sans aller véritablement nulle part ; tantôt se modifie sur place, s'expose sous tous les aspects ; et qui, parfois, module savamment des apparences successives, comme par phases ménagées ; parfois se change vivement en un tourbillon qui s'accélère, pour se fixer tout à coup, cristallisée en statue, ornée d'un sourire étranger.

Mais ce détachement du milieu, cette absence de but, cette négation des mouvements explicables, ces rotations complètes (qu'aucune circonstance de la vie ordinaire n'exige de notre corps), ce sourire même qui n'est à personne, tous ces traits sont décidément opposés à ceux de notre action dans le monde pratique et de nos relations avec lui.

Dans celui-ci, notre être se réduit à la fonction d'un intermédiaire entre la sensation d'un besoin et l'impulsion qui satisfera ce besoin. Dans ce rôle, il procède toujours par la voie la plus économique, sinon toujours la plus courte : il recherche le rendement. La ligne droite, la moindre action, le temps le plus bref, semblent l'inspirer. Un homme pratique est un homme qui a l'instinct de cette économie de temps et de moyens, et qui l'obtient d'autant plus aisément que son but est plus net et mieux localisé : un objet extérieur.

Mais nous avons dit que la danse, c'est tout le contraire. Elle se passe dans son état, elle se meut dans elle-même, et il n'y a, en elle-même, aucune raison, aucune tendance propre à l'achèvement. Une formule de la danse pure ne doit rien contenir qui fasse prévoir qu'elle ait un terme. Ce sont des événements étrangers qui la terminent ; ses limites de durée ne lui sont pas intrinsèques ; ce sont celles des convenances d'un spectacle ; c'est la fatigue, c'est le désintéressement qui interviennent. Mais elle ne possède pas de quoi finir. Elle cesse comme un rêve cesse, lequel pourrait indéfiniment se poursuivre : elle cesse, non par l'achèvement de quelque entreprise, puisqu'il n'y a point d'entreprise, mais par l'épuisement d'autre chose qui n'est pas en elle.

Et donc, – permettez-moi quelque expression hardie, – ne pourrait-on la considérer, et je vous l'ai déjà fait pressentir, comme une manière de vie intérieure, en donnant à présent, à ce terme de psychologie, un sens nouveau où la physiologie domine ?

Vie intérieure, mais celle-ci toute construite de sensations de durée et de sensations d'énergie qui se répondent, et forment comme une enceinte de résonances. Cette résonance, comme toute autre, se communique : une partie de notre plaisir de spectateurs et de se sentir gagnés par les rythmes et virtuellement dansants nous-mêmes !

Allons un peu plus avant pour tirer de cette sorte de philosophie de la Danse des conséquences ou des applications assez curieuses. Si j'ai parlé de cet art, en me tenant à ces considérations très générales, c'est un peu avec l'arrière-pensée de vous conduire où je viens à présent. J'ai essayé de vous communiquer une idée assez abstraite de la Danse, et de vous la représenter surtout comme une action qui se déduit, puis se dégage de l'action ordinaire et utile, et finalement s'y oppose.

Mais ce point de vue d'une très grande généralité (et c'est pourquoi je l'ai adopté aujourd'hui), conduit à embrasser beaucoup plus que la danse proprement dite. Toute action qui ne tend pas à l'utile, et qui, d'autre part, est susceptible d'éducation, de perfectionnement de développement, se rattache à ce type simplifié de la danse, et, par conséquent, tous les arts peuvent être considérés comme des cas particuliers de cette idée générale, puisque tous les arts, par définition, comportent une partie d'action, l'action qui produit l'œuvre, ou bien qui la manifeste.

Un poème, par exemple, est action, parce qu'un poème n'existe qu'au moment de sa diction : il est alors en acte. Cet acte, comme la danse, n'a pour fin que de créer un état ; cet acte se donne ses lois propres ; il crée, lui aussi, un temps et une mesure du temps qui lui conviennent et lui sont essentiels : on ne peut le distinguer de sa forme de durée. Commencer de dire des vers, c'est entrer dans une danse verbale.

Considérez aussi un virtuose au travail, un violoniste un pianiste. Ne regardez que les mains de celui-ci. Bouchez-vous les oreilles, si vous l'osez. Mais ne voyez que ces mains. Voyez-les agir et courir sur l'étroite scène que leur offre le clavier. Ces mains ne sont-elles pas des danseuses qui, elles aussi, ont dû être soumises pendant des années à une discipline sévère, à des exercices sans fin ?

Je vous rappelle que vous n'entendez rien. Vous ne faites que voir ces mains qui vont et viennent, se fixent en un point, se croisent, jouent parfois à saute-mouton ; tantôt l'une s'attarde, tandis que l'autre semble chercher les pas de ses cinq doigts à l'autre bout de la carrière d'ivoire et d'ébène. Vous soupçonnez que tout ceci obéit à certaines lois, que tout ce ballet est réglé, déterminé...

Observons, en passant, que si vous n'entendez rien et si vous ignorez le morceau qui se joue, vous ne pouvez du tout prévoir à quel point de ce morceau en est l'exécution. Ce que vous voyez ne vous montre par aucun indice l'état d'avancement de la tâche du pianiste ; mais vous ne doutez pas que cette action dans laquelle il est engagé ne soit à chaque instant soumise à une règle assez complexe, sans doute...

Avec un peu plus d'attention, vous découvririez dans cette complexité certaines restrictions à la liberté des mouvements de ces mains qui agissent et se multiplient sur le piano. Quoi qu'elles fassent, elles semblent ne pas le faire sans s'obliger à respecter je ne sais quelle égalité successive. La cadence, la mesure, le rythme se révèlent. Je ne veux pas entrer dans ces questions, qui, très connues et sans difficulté, dans la pratique, me paraissent manquer jusqu'ici d'une théorie satisfaisante ; comme il arrive d'ailleurs, en toute matière où le temps est directement en cause. Il faut alors en revenir à ce que disait saint Augustin.

Mais c'est un fait aisé à observer que tous les mouvements automatiques qui correspondent à un état de l'être, et non à un but figuré et localisé, prennent un régime périodique ; l'homme qui marche prend un régime de cette espèce ; le distrait qui balance son pied ou qui tambourine sur les vitres ; l'homme en profonde réflexion qui se caresse le menton, etc.

Encore un peu de courage. Poussons un peu plus loin : un peu plus loin de l'idée immédiate et accoutumée que l'on se fait de la danse.

Je vous disais, tout à l'heure, que tous les arts sont des formes très variées de l'action et s'analysent en termes d'action. Considérez un artiste dans son travail, éliminez les intervalles de repos ou d'abandon momentané ; voyez-le agir, s'immobiliser, reprendre vivement son exercice.

Supposez qu'il soit assez entraîné, sûr de ses moyens, pour n'être plus, au moment de l'observation que vous faites de lui, qu'un exécutant et, par conséquent, pour que ces opérations successives tendent à s'effectuer en des temps commensurables, c'est-à-dire avec un rythme ; vous pouvez alors concevoir la réalisation d'une œuvre d'art, une œuvre de peinture et de sculpture, comme une œuvre d'art elle-même, dont l'objet matériel qui se façonne sous les doigts de l'artiste n'est plus que le prétexte, l'accessoire de scène, le sujet du ballet.

Cette vue vous paraît hardie, j'imagine ? Mais songez que, pour maint grand artiste une œuvre n'est jamais achevée ; ce qu'ils croient être leur désir de perfection n'est peut-être qu'une forme de cette vie intérieure toute faite d'énergie et de sensibilité en échange réciproque et comme réversible, dont je vous ai parlé.

Rappelez-vous, d'autre part, ces constructions des Anciens qui s'élevaient au rythme de la flûte, dont les chaînes de manœuvres et de maçons observaient les commandements.

Je pourrais vous raconter aussi la curieuse histoire que rapporte le Journal des Goncourt, d'un peintre japonais qui vint à Paris et fut convié par eux à exécuter quelques ouvrages devant une petite réunion d'amateurs.

Mais il est grand temps de clore cette danse d'idées autour de la danse vivante.

J'ai voulu vous montrer comment cet art, loin d'être un futile divertissement, loin d'être une spécialité qui se borne à la production de quelques spectacles à l'amusement des yeux qui le considèrent ou des corps qui s'y livrent, est tout simplement une poésie générale de l'action des êtres vivants : elle isole et développe les caractères essentiels de cette action, la détache, la déploie, et fait du corps qu'elle possède un objet dont les transformations, la succession des aspects, la recherche des limites des puissances instantanées de l'être, font nécessairement songer à la fonction que le poète donne à son esprit, aux difficultés qu'il lui propose, aux métamorphoses qu'il en obtient, aux écarts qu'il en sollicite et qui l'éloignent, parfois excessivement, du sol, de la raison, de la notion moyenne et de la logique du sens commun.

Qu'est-ce qu'une métaphore, si ce n'est une sorte de pirouette de l'idée dont on rapproche les diverses images ou les divers noms ? Et que sont toutes ces figures dont nous usons, tous ces moyens, comme les rimes, les inversions, les antithèses, si ce ne sont des usages de toutes les possibilités du langage, qui nous détachent du monde pratique pour nous former, nous aussi, notre univers particulier, lieu privilégié de la danse spirituelle ?

Je vous livre à présent, fatigués de parole, mais d'autant plus avides d'enchantements sensibles et de plaisir sans peine, je vous livre à l'art même, à la flamme, à l'ardente et subtile action de Mme Argentina.

Vous savez quels prodiges de compréhension et d'invention cette grande artiste a créés, ce qu'elle a fait de la danse espagnole. Quant à moi, qui ne vous ai parlé, et bien surabondamment, que de la Danse abstraite je ne puis vous dire combien j'admire le

travail d'intelligence qu'a accompli Argentina quand elle a repris, dans un style parfaitement noble et profondément étudié, un type de danse populaire qu'il arrivait qu'on encanaillait facilement naguère, et surtout hors d'Espagne.

Je pense qu'elle a obtenu ce magnifique résultat, puisqu'il s'agissait de sauver une forme d'art et d'en régénérer la noblesse et la puissance légitime, par une analyse infiniment déliée des ressources de ce type d'art, et des siennes propres. Voilà qui me touche et qui m'intéresse passionnément. Je suis celui qui n'oppose jamais, qui ne sait pas opposer, l'intelligence à la sensibilité, la conscience réfléchie à ses données immédiates, et je salue Argentina en homme qui est exactement content d'elle comme il voudrait bien être content