

Cours de Valérie Colette-Folliot, professeur de culture chorégraphique et d'histoire de la danse

Synthèse des 30 septembre, 14 octobre, 04 novembre 2015, 18 novembre et 02 décembre 2015

Anthologie de la danse

« La danse est le premier-né des arts. La musique et la poésie s'écoulent dans le temps ; les arts plastiques et l'architecture modèlent l'espace. Mais la danse vit à la fois dans l'espace et le temps. Avant de confier ses émotions à la pierre, au verbe, au son, l'homme se sert de son propre corps pour organiser l'espace et pour rythmer le temps. » (Curt Sachs)¹

Mais, « quel est donc ce "langage" qui agit autant qu'il exprime ? » (Emile Benveniste)²

Avant Aristote, Platon aux livres II, III et IV de la *République* développe ses chapitres sur les activités physiques, scéniques et musicales que revêt la danse comme activité immatérielle et/ou corporelle.

Parce qu'ils ont la charge de la cité, les aristocrates appelés Gardiens, doivent recevoir une solide éducation au nombre de laquelle compte la gymnastique ; dans l'exercice y sont aiguës les vertus de vaillance, les dons physiques du noble guerrier, celui qui se distingue des autres par son honneur.

Au livre III de la *République*, quand Platon objecte que *se conformer à un autre soit par la parole, soit par le geste, c'est probablement imiter celui auquel on se conforme*. Ici, le philosophe questionne la notion de mimesis et interroge ensuite celle d'identification. Dans ses pages, Platon fait parler Socrate qui persuade Adimante du fait qu'il faut interdire l'imitation aux Gardiens (/les Grands) parce que, explique-t-il, l'honnête homme (l'aristocrate et/ou gentilhomme sous Louis XIV) répugne à jouer le rôle d'un autre au-dessous de sa condition ; d'où la fonction du masque dans le ballet sous l'Ancien Régime. Car, explicite Platon :

« il [l'aristocrate] ne consentira pas à imiter sérieusement quelqu'un qui ne le vaut pas [parce qu'il] dédaigne au fond l'imitation et n'y voit qu'un passe-temps » (Platon)³. Ce que sera la danse de cour à l'époque des la Belle danse française : un amusement, un jeu où l'on se mesure les uns aux autres sous forme de lutte et de combat simulé avec les éléments de la pesanteur.

Pour les propriétés cathartiques et mimétiques du spectacle, Aristote confère une valeur essentielle au théâtre, et ainsi donc à la danse y compris puisqu'elle compte au nombre des arts d'imitations :

« l'art de la danse imite par le rythme seul, sans mélodie. C'est en effet aussi à travers des rythmes figurés par les pas de danse que les danseurs imitent caractères, émotions et actions » (Aristote)⁴.

1 Curt Sachs, *Histoire de la danse*, Paris : Gallimard, 1938, p. 7.

2 Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*. T.1. Paris : Gallimard (Tel), 1966, p. 77.

3 Platon, *République* (livre III, 392d – 394e).

« Platon, dans ses *Lois*, a donné des éloges à certains genres de danse, et en a condamné d'autres ; il distingue en eux ce qui est d'agrément et ce qui est d'utilité, rejetant ceux qui sont contraires à la décence, accordant tout honneur et toute admiration aux autres [...] loin d'être étrangère à la rhétorique, elle a cela de commun avec elle, [la danse,] qu'elle peint les mœurs et les passions [...] "Embrasse le présent, le passé, l'avenir" [...] rien ne lui échappe. Le but principal de la danse est d'imiter, d'énoncer, de produire au-dehors les pensées et d'énoncer clairement ce qui est obscur [...] bien comprendre et bien rendre des gestes appropriés à chaque intention [...] Et, à l'exemple des orateurs, il s'exerce à se rendre clair et intelligible, afin qu'on puisse [...] comprendre le muet et entendre le danseur qui garde le silence [...] dans la danse [âme et corps] se confondent [...] Lesbonax de Mitylène, homme de cœur et d'esprit, appelait les danseurs "chirosophes", et fréquentait leur théâtre afin d'en revenir meilleur [...] Si ce que Platon dit de l'âme est vrai, le danseur nous en montre parfaitement les trois parties : l'irascible [...], le concupiscible [...] et le raisonnable [...] Or, cette dernière qualité est disséminée dans toutes les parties de la danse [...] Le danseur, en se proposant pour but la beauté et la grâce des mouvements, fait-il autre chose que prouver l'assertion d'Aristote, qui fait l'éloge de la beauté et la regarde comme l'une des trois parties du souverain bien ? [...] Toutes les autres sciences nous promettent les unes l'utilité, les autres le plaisir ; la danse seule nous offre les deux ensemble ; et son utilité est d'autant plus grande qu'elle naît du plaisir même [...] Je puis donc dire que la danse est à la fois le plus beau et le plus harmonieux des exercices, puisqu'il procure au corps la souplesse, la flexibilité, la légèreté, lui apprend à se plier à toute espèce de changement et lui fait acquérir une force considérable [...] Et comment la danse ne serait-elle pas vraiment parfaite ? Elle aiguise l'âme, exerce le corps, réjouit les spectateurs [...] avec un charme qui pénètre les oreilles et les yeux [...] Je ne parle pas de vos mœurs qui s'épurèrent par la fréquentation de ce spectacle, quand vous verrez au théâtre la haine des mauvaises actions, la compassion pour ceux qui sont en butte à l'injustice, en un mot, toutes les leçons de morale données aux spectateurs [...] avec] autant de grâce que de force [, avec] à propos [...] des peuples entiers ont cultivé la danse au point de savoir juger, suivant les règles, de ses défauts et de ses perfections [...] La danse nous charme [...] Les citoyens les plus distingués et les premiers magistrats de chaque ville dansent eux-mêmes dans ces sortes de ballets [et] s'en montrent plus glorieux que de leur noblesse » (Lucien)⁵.

Au Siècle des Lumières, Noverre défend et illustre ses thèses sur le ballet pantomime dit "ballet d'action"⁶, considérant que les écritures chorégraphiques ordonnent ce fameux corps « parlant à l'âme », procurant de la sorte une joie immense, celle du spectacle vivant et du sensible incarné.

Objet d'étude du cours de culture chorégraphique, histoire de la danse, Arts du Spectacle L1, L2 :

L'épaisseur du geste ou la valeur ontologique de la danse comme spectacle des profondeurs

Le sensible, le vivant, corps dansant

(sens et formes de l'intime dans les domaines du spectacle de danse)

- champ synchronique : dimension langagière de la danse théâtrale (*pourquoi je danse*)

4 Aristote, *Poétique*. Paris : Les Belles Lettres/Librairie Générale Française, 1990, (1447a).

5 Lucien de Samosate (119- entre 180 et 200), *L'Eloge de la danse*. Paris : Arléa, 2007, p. 81.

6 Jean-Georges Noverre (1760), *Lettres sur la danse*. Paris : Ramsay, 1978, p. 95.

- champ diachronique : configurations de l'art chorégraphique (*genres et styles*)
- programme : définition des termes « Danse » et « Spectacle » replacés dans leur contexte
- ▢ XVI – XVIII^{ee} (ballet de cour, opéra-ballet et ballet d'action, la Belle danse, ou danse baroque)
- ▢ XIX^e (ballet pantomime et danse romantique, le ballet féerie académique, ou danse classique)
- ▢ XX^e (danse libre, danse moderne et danse jazz au feu du ballet néoclassique)
- ▢ Années 2000 (aujourd'hui : la danse contemporaine)

Danse et Spectacle

Au commencement de toute danse, le mouvement propre au corps, sa respiration, les battements de son cœur. Or, quel cœur pour quel corps ? Aux origines de la vie, l'embryon est un organisme vivant qui se bat contre les limites de sa programmation, quasiment aux prises avec le cerveau, "*notre programme*" de développement comme l'appelle Jean-Claude Ameisen. Aussi, nous rappelle l'auteur, en médecin chercheur et non moins philosophe en bioéthique, le corps humain ne procède pas comme l'ordinateur, tout simplement parce qu'« il s'aventure au-delà de sa puissance de calcul »⁷. Il y parvient en dépassant la somme d'information dont il dispose en raison d'un principe : le hasard.

« Il laisse une part au hasard pour se projeter dans la complexité »⁸.

Et d'ajouter en outre qu'il existe une infinité de choix possibles ; ce pourquoi il est si illusoire de penser qu'il n'existe qu'une seule et unique manière – la meilleure, nous fait-il remarquer – de jouer la partie selon ses propres termes.

« Le jeu procède par la création des conditions d'une auto-organisation évolutive à travers l'espace et le temps. L'auto-organisation consiste à démultiplier les centres de décision, à morceler les étapes de construction, à permettre au développement de se dérouler simultanément à des niveaux différents. Et toute démultiplication, toute exploration du champ des interactions possibles comporte, obligatoirement, une part de hasard et une part d'accidents ».

De là le développement de la personne humaine, le corps en acte pris et compris dans ce processus d'engendrement, ici dénommé auto-organisation, en parfaite interaction avec son environnement biologique et symbolique et historique à la fois ; ce qui d'ores et déjà, du point de vue sémiologique, conditionne et surdétermine la valeur ontologique de l'embryon, futur petit d'homme, être en gésine puisque tout part de cela : le commencement, avec en toile de fond, son infini à dessein.

A la fin du XIX^e siècle, le poète Stéphane Mallarmé considère avant tout le caractère symbolique de l'art de la danse, voire la sublimité toute spirituelle du ballet, le spectacle chorégraphique renvoyant à son sens l'image d'un corps et non pas directement un corps réel puisqu'il s'agit de spectres,

⁷ Jean-Claude Ameisen (1999), *La sculpture du vivant (Le suicide cellulaire ou la mort créatrice)*. Paris : Le Seuil. (Points Sciences), 2014, pp. 93-95.

⁸ Jean-Claude Ameisen, *Ibidem*.

d'âmes et de hauteurs d'ondes attendu que pour lui, l'écrivain, « la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, mais un des aspects élémentaires de notre forme [...], et *qu'elle ne danse pas*, suggérant, par le prodige des raccourcis ou d'élans, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout appareil du scribe »⁹. Ce qui nous ramène à la célèbre formule de Martha Graham quand elle affirme que « Le mouvement ne ment jamais »¹⁰. Or, dans la mesure où danser, pour la grande Dame de la Modern dance, c'est un miracle, aussi lui semble-t-il que le corps dans le mouvement génératif de la vie est catalyseur ; catalyseur de forces en présence. C'est le motif en raison duquel ce dialogue avec l'invisible est rendu possible, célébrant par là même la rencontre entre soi et soi-même, les éléments premiers du Soi se confrontant aux éléments du Je et du Moi qui transitent par l'inconnu afin d'exprimer l'homme tout entier. D'où, répétons-le, la valeur ontologique du *corps-esprit* dans la danse, le corps en étant la marque, le signe, l'empreinte et la cristallisation, le dévoilement de l'humain en quelque sorte. Ainsi se révèlent les visages du monde comme pour dire la splendeur et dire, décrire *le paysage de son âme* se découvrant. Ce qui est, à ses yeux, l'essence de la danse, chaque danse révélant, dévoilant quelque chose de soi et de l'autre en outre, ce quelque chose de soi fugace et si fugitif momentanément mis en échec. Celui-là, c'est l'inconnu, lové au fin fond des réalités affleurantes qui ne se manifestent que par ombres portées. Figures de soi autant que figures de l'imaginaire, poétique, topique, lieux où se fixe le désirable, « le désir extrême », soit : « ce qu'un être peut avoir de merveilleux [...] le poulx éternel de la vie »¹¹.

Merveilleux et terrible, don sponsal pour le meilleur et pour le pire, tragique en vérité, l'acte – le geste – engage tout de la personne, le tout du monde saisi entre l'éphémère et l'éternité, la durée profane et le temps sacré, dirait Mircea Eliade, comme si la mémoire absorbée s'abandonnait par fulgurances à la magie du mouvement et de la lumière, répondant ainsi donc de la vie, la matière en fusion, forme animée, matière actualisée puisque matière à réflexion que cette réalité organique et substantielle. Hypostasiée, réflexive, la danse est un Je qui opère par éclatements du sujet et par condensation du corps, l'organisme en représentation sachant combien les enjeux du corps résident dans la présence et lui président, la nature en jeu dans l'acte tenant d'une actualisation, laquelle ajoute au silence sa part manquante par tension, suspense du mouvement. Or, cette stylisation de la personne aux prises avec l'âme se décline en variations et variantes au prix d'une détermination, des circonvolutions et l'alambic de la sublimation, l'intériorité en filigrane qu'il convient d'apprendre à décrypter, requérant des outils méthodologiques avant d'envisager l'historicité et l'histoire de la danse. D'où la sémiologie, la sémiologie de la danse et la sémiotique du corps dansant, sémanalyse pour fouiller les passions de l'âme au risque du 4 mur et du 4^{ème} art comme l'on désigne la danse chorégraphique quelquefois ; la coupure sémiotique¹² posant la danse comme langage, actes de langage et tout autant actes de parole, donc comme sémiotique à étayer, le terrain étant en friche.

9 Stéphane Mallarmé (1887), *Crayonné au théâtre*, in *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard NRF. (La Pléiade), 1945, p. 304.

10 Martha Graham (1991), *Mémoire de la danse*. Arles : Actes Sud. (L'Art de la danse), 1992, p. 13.

11 Martha Graham, *Ibidem*, p.11.

12 Daniel Bournoux, *La crise de la représentation*. Paris : La Découverte, 2006.

Etant donné la peau ; considérant la peau comme ce qu'il y a de plus profond en l'homme, c'est l'intime qui en est le prix ainsi que l'induit *L'idée fixe* (1931) – Paul Valéry, en l'espèce auteur de *L'âme et la danse* (1921), nous interpellant en ces lignes.

A la surface des eaux, la peau se réfléchit dans la translucidité de son étendue, signe du vivant en profondeur de champ qui fait traverser l'espace-temps. Entre ciel et terre, *ce qu'il y a de plus profond dans l'homme c'est la peau En tant qu'il se connaît*¹³, écrit Paul Valéry. La peau comme eau, parchemin, page d'écriture, surface d'inscription ou zone d'affleurement en signe des temps, message, véritable signe du temps béni du vivant où siège en troupes la conscience – l'œil et l'esprit comme la main qui touche et saisit, parce qu'elle appréhende et se laisse appréhender pour comprendre, faire sien le monde, prendre et emporter, comme le regard, la main porte et transporte, faisant naître à soi par le renouveau qu'elle engendre pareille à la voix, la petite musique de nuit actante. D'où l'importance du Verbe dans son mouvement principal qui n'est que respiration, souffle sans cesse efficace et si tenu jusqu'en apnée. Ses caresses de battement d'ailes irradient, nimbant l'atmosphère d'une inspiration en même temps que d'une expression quand se produit la magie, l'art ; un métier, un technique, une science, mais une grâce, un don que danser :

« cette grâce qui résulte de la foi... foi en la vie, l'amour, les gens, la danse [...] Chez un danseur, il y a de la révérence pour des choses aussi oubliées que le miracle de ravissants petits os et de leur force délicate [...] en équilibre sur le fil des circonstances. Nous connaissons comme lui [le funambule] la force d'attraction de la pesanteur [le vide vertigineux]. Son sourire est là parce qu'il pratique l'art de vivre à l'instant du danger. Il choisit de ne pas tomber. On ne peut s'embarquer dans une telle carrière que si l'on y voit le seul moyen de vivre sa vie pour soi et pour les autres... Mais alors tu connaîtras les merveilles du corps humain, car rien n'est plus merveilleux. La prochaine fois que tu regarderas dans un miroir, observe [...] ; pense aux innombrables petits os de ton poignet [sous la peau]. C'est un miracle. Et la danse, c'est la célébration de ce miracle.

L'essence de la danse me paraît être d'exprimer l'homme, le paysage de son âme [...la danse comme passage, glorification] Assise dos tourné à nos immenses miroirs, je me trouve donc complètement en moi-même [...] On incarne en soi cette curiosité, on utilise cette avidité à vivre, pour le meilleur ou pour le pire. Le corps est un vêtement sacré. C'est le premier et le dernier vêtement, celui avec lequel on pénètre dans la vie, avec lequel on la quitte ; il faut le traiter avec respect, avec joie, et aussi avec crainte. Mais toujours il faut lui rendre grâces »¹⁴.

Se vit la vérité du moment présent, rien que celle-ci : la vérité de l'instant, cette grâce d'être vivant, là, vérité à soi mise à nue par les failles du sillon tout comme le grain de la voix fait sens s'il ne meurt. Aussi l'épaisseur du geste en échos diffère l'instance par résonances et vibrations, la partie au champ de bataille s'étirant, s'étendant au nom du sensible incarné, l'ineffable mouvement du jeu diaphane sous le masque du précepte socratique « Connais-toi toi-même » sans merci, sans redouter les intrusions de l'invisible dans les hors-champs du spectaculaire soudain plus prégnant quand il devient la pierre angulaire du spectacle de l'art de la danse, l'art chorégraphique fait poésie en action, drame lyrique dont dépend l'impact, la force d'élévation étant empreinte. Mais, outre la présence, il faut réserver un sort à l'absence, figure empreinte du souvenir faisant revenir du tréfonds par métaboles et stratégies du langage la poétique d'une présence telle quelle, une conscience de la magie du corps en miroir, psyché à fleur de peau dictant sa loi de fibre à fibre en palimpseste ; la peau, le moi, la mémoire et l'inconscient s'écrivant tout en se néantisant, l'impensé du corps qui réifie le cogito en

13 Paul Valéry (1931), *L'idée fixe*.

14 Martha Graham, *Ibidem*, pp. 10-12.

échec réactivant la force d'agir et de résister, la rage de vivre et la volonté d'être, le vouloir exister en dépit de tout et de rien ; de danser par son tout, danser de toutes ses forces et du fond du cœur, ceci faisant levier comme c'est de l'homme dont il s'agit, parce qu'on se souvient de lui nonobstant l'effacement, l'oubli, l'ignorance ou même l'indifférence.

Restaurée, ravivée, la mémoire oubliée ne réside-t-elle en ces forces vives dont celles de l'œil et l'esprit par lesquelles s'adresse le ressouvenir, le ressenti par stimuli en provenance d'une terre inconnue ? Pouvoirs de la danse, forme animée d'une image interdite. Puissance, vertus du mouvement dansé.

A l'approche de corps en vue, advienne le spectacle de danse, le spectacle chorégraphique, par formations de traits, de points et de lignes, à la gloire du *divin sujet de la danse*, suggèrerions-nous pour donner le change à Pierre Legendre qui par cette formule évoque la *materia spiritualis* de la danse séraphique, la danse des anges, à laquelle prennent part dans la ronde de cercles les âmes en partance pour leur dernière résidence. Or, selon la théorie scolastique de la vérité du corps si essentielle à la constitution même du sens, souligne l'historien de droit romain et canonique quand il explique dans son étude que la danse revêt un fonds patrimonial et épistémologique qui traduit une conscience du corps, son image de surcroît, pour ce motif l'on focalisera cette science de l'âme, cette écriture des gestes, stylistique des larmes aussi bien ; la danse d'élévation (la danse théâtrale) étant morale, forme de l'éthique outre métaphysique et esthétique. Le sens du bonheur, le sens du vivant, être heureux pour être en bonne santé recommande Voltaire, participe d'une définition de la beauté ainsi que d'une appréciation du vrai, l'authentique geste, lequel n'est ni forcément beau au sens agréable du terme, ni gracieux – songeons, en l'occurrence, à ce que disait Isadora Duncan de *La Porte de l'Enfer*, une fresque d'Auguste Rodin, sublime tant elle suscite l'effroi et la terreur qui font revenir sur soi, à la racine du geste créateur, réflexif. Aussi le corps danse à l'effigie de l'homme vertical, l'homme-debout, comme signifiant qui se voit, dit-il, un corps fantasmé qui incarne la légalité suprême de l'Un en sa sublimité bienséante nonobstant les dédoublements de personnalité qu'autorise le double-jeu, le le jeu théâtral dansé comme par exemple :

« le fameux *Lac des cygnes*, impensable à l'esthétisme scolastique et cependant célébré à l'envi comme typiquement occidental »¹⁵.

L'érotisme, le langage de l'amour et la textualité du corps et sa danse en son désir, ses jeux de métamorphose et sa triangulation par

« l'incarnation dans l'animal et la mascarade théâtrale n'ont pas ruiné l'ordre occidental »¹⁶.

En conséquence,

« *Le corps chrétien* [en sa fabrique, entendons : une certaine vision de l'homme occidental, ce corps monothéiste de l'*homo religiosus*, ce corps scripturaire du dogmatisme] ne saurait pas plus s'inscrire sous le signe d'un animal, qu'il ne peut prétendre incarner plusieurs âmes dans un seul corps. »¹⁷.

15 Pierre Legendre, *Ibidem*, p. 45

16 Pierre Legendre, *opus cité*.

17 Pierre Legendre, *opus cité*.

Cependant, il autorise l'écart, la marge. D'où les arts du spectacle en leur ensemble, la danse théâtrale et le ballet comme art, science et technique venant en recours aux sociétés de spectacle aliénées à leur image de modernité qui les dévitalise – culture de l'image, culture de l'image interdite comme le rappelle Alain Besançon quand il mentionne le fait que l'histoire de la chrétienté entretient un rapport sensible avec l'icône, la figure du Très-Haut se révélant à l'imaginaire et son imagier, voire son passionnaire dans le culte du sujet. Ainsi donc, sous le signe de l'image, la danse ; une exaltation en somme de l'autorité du sacré, de sa violence tout autant. Aussi le culte de la personnalité tel qu'il s'organise sous le prisme du ballet à travers les époques historiques et les périodes esthétiques depuis la Renaissance, marque le moment où un nouveau genre de fête s'impose : le divertissement aristocratique s'ingénie Menus Plaisirs du Roi. Le ballet de cour naît, non sans poser le problème de la puissance et de la toute-puissance, l'image du corps, celle du corps du roi notamment en la personne du Roi-Soleil puis des dieux de la danse, depuis les temps forts du grand Dupré jusqu'à Nijinski, en passant par les Vestris au XVIIIe et par Noureev au milieu du XXe siècle.

En guise de premières conclusions, l'esprit mais le corps se redressent à l'annonce des problèmes du Je, cet autre qui n'est pas Moi.

« *La métaphore du corps vertical, c'est aussi l'homme en tant qu'il est un autre pour lui-même, pouvant incarner dans son enlacement narcissique le corps idéal de l'Autre.* »¹⁸.

« Quelque chose d'essentiel [édicte au fil des siècles depuis le Moyen Age] par la morale chrétienne : *quand un corps danse, l'âme risque de tomber ; il existe une science pour l'éviter.* »¹⁹

A l'image et à la ressemblance de l'Homme idéal, l'*homo rectus* comme le désigne Pierre Legendre, figure recèle de la morale judéo-chrétienne et de l'éthique aristotélicienne. Comment se franchit le pas entre une vision du monde, une croyance érigée en vérité, une loi et une pensée, qui plus est incarnée parce qu'elle précipite quelque chapitre en tableaux animés, en fresque vivante ? Aujourd'hui, sans conteste possible art du spectacle puisque la danse au théâtre se reconnaît en tant que pièce chorégraphique ou ballet, à partir de quand le mouvement se fait-il danse ? Comment le phénomène se modifie-t-il en événement ?

Sous les visages de la danse, le fil du temps passe, faisant que Je suis un autre par le complexe de la passion comme l'on rentre pour ainsi dire *un instant dans la vie d'autrui*²⁰ en se recueillant. Telle étant la passion d'un autre pour un danseur. Mais qu'en est-il du spectateur ? Pour celui que Marcel Duchamp qualifie de regardeur faisant l'œuvre, que ne se déclenche-t-il en lui non plus un tel processus ? Expliquons cette relation de l'un à l'autre passant les barrières entre la scène et la salle de spectacle. Comment s'opère la rencontre entre les acteurs et leurs publics ? Certains invoqueront le concept d'empathie kinesthésique comme Christine Roquet en analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé lorsque que d'autres privilégieront le principe d'identification

18 Pierre Legendre, *Ibidem*, p. 46.

19 Pierre Legendre, *Ibidem*, p. 127.

20 Maurice Béjart, *Un instant dans la vie d'autrui. Mémoires*. Paris : Flammarion, 1979.

kinesthésique comme le fait plutôt Isabelle Ginot en histoire de la danse. Mais l'onde, las, passe... de électromagnétique, poétique.

Par séries de sensations auxquelles s'arrime l'émergence du sens, s'éprouve au fil des pensées incarnées l'enveloppe corporelle, notre enveloppe charnelle – le Moi-Peau dont parle Didier Anzieu – et, à travers elle, la peau, cette interface reliant l'être en personne à tout son corps, le corps humain vivant, ce corps fait de matière organique et d'esprit, de chair et d'os, ce corps-ci est fait d'éclats de vie, lui-même éclats lumière, *parcelle de ciel* – de gloire et d'inévitable, pose Graham à propos du désir extrême, cette nécessité intérieure qui pousse à danser ainsi qu'à vivre²¹. Qui donc s'avancent dans ces bataillons ordonnancés tels des blocs de paroles ?

Par flots, un flux inextricable arrache son expression à l'effort même. Le masque tombera-t-il qu'il n'y restera qu'une voix par laquelle le chant du monde sonne. Résonances. Réverbérations. *Vir* signifiant vertu ainsi que virtuosité, dans *l'effort réel* du corps en acte, une force signe quelque chose qui est de l'ordre du grand œuvre. *Cogito ergo sum*, postule Descartes. Je pense, donc je suis ; c'est-à-dire une chose pensante. Mais, entre le rêve et la réalité, quelle marge. En conscience, parce qu'il y voit le Moi transcendantal, Kant résout le doute cartésien du rêve éveillé, tout ceci part de soi, du for de l'intime plongé au cœur des sensations, pour s'en abstraire et y revenir nonobstant après avoir transité cependant par le labyrinthe du corps de chair, du corps de gloire, entre la vie et la mort : l'image du corps²², l'image inconsciente du corps et cet autre iconoclasme, offrant d'entrer en contact parfois afin d'établir et de rétablir ce lien d'élection qu'est l'appartenance, l'ombilic et la voix, dirait le psychanalyste Denis Vasse, posant les conditions du dialoguer à une voix, tant avec les dieux qu'avec soi-même et les autres, ce en quoi le danseur croit dans son infinie innocence, la tendresse et la tendreté prêtant le flanc pour « communiquer avec autrui », avec l'inconnu. La réplique s'adressant aux détracteurs d'une forme de danse appréciée non pour son expressivité ni sa théâtralité mais pour sa force brute et technique de dispersion, son divertissement et ses vanités, ce qu'il convient d'examiner à présent, considérant la danse comme état de corps, c'est-à-dire comme états des choses faisant la balance entre états du monde et états d'âme, se met au service d'un ordre qui dépasse les mouvements du pouvoir en place et les jeux de puissance en miroir²³.

Faisant suite à ce qu'il est convenu d'identifier au Verbe qui se fait Chair, il y a donc du subtil, du spirituel et du symbolique affleurant au domaine de l'art chorégraphique ; l'exécution, voire la démonstration tenant à quelque pointe, non rhétorique mais de gravité puisque métabolique en suspension toute dans le corps, le cœur à l'œuvre travaillant au comble de la colonne vertébrale, là, par les ressorts de l'être-là (l'être-au-monde) dans les veines et l'écorce de l'arbre, l'arbre de vie, corps-esprit, mais corps-âme-esprit pour le meilleur et pour le pire en forces vives. De plus, *cette force créatrice* – le geste créateur – puise à la source car, selon Martha Graham :

21 « L'un des danseurs de ma compagnie n'est pas bâti pour rester immobile. Il lui faut bouger [et] parfois il ne sait pas ce qu'il fait [...] Il a en lui l'essence d'une vie intérieure qui le pousse à danser. Il a ce désir. Chaque danse est une sorte de feuille de température, un cardiogramme. Le désir est une belle chose et c'est de lui, c'est du désir qu'est issue la danse. ». Martha Graham, *Ibidem*, p. 11.

22 Paul Schilder (1950), *L'Image du Corps (Etude des forces constructives de la psyché)*. Paris : Gallimard NRF. (Connaissance de l'Inconscient), 1968.

23 Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, *La Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*. Paris : Le Seuil, 1991.

« il faut garder l'âme ouverte »²⁴

ainsi que l'enjoignait à le faire son père, George Greenfield Graham, médecin aliéniste américain de la fin du XIXe siècle. Or, dans ce temple de l'esprit nommé le corps, ce théâtre et cet arbre que l'on habite, il y a un infini, l'au-delà des mots et les abîmes de silences, l'au-delà du geste, ce par quoi le danseur communique alors que

« son corps dit ce que les mots ne peuvent dire [...] à cause de l'intensité de sa vie et de son corps, [qui] possède une mémoire du sang qui peut lui parler [...] depuis la nuit des temps. Nous sommes porteurs de milliers d'années de sang et de mémoire. Quelle autre explication donner à ces gestes instinctifs, à ces pensées qui nous viennent, impréparés, inattendus ? Nul doute qu'ils ne proviennent de souvenirs enfouis, d'un temps où le monde était chaos et où, comme dit la Bible, le mot n'était rien. Et alors, [... en eau vive, source jaillissante...], la lumière fut. Elle révéla des choses merveilleuses. Elle en révéla de terrifiantes. Mais c'était la lumière »²⁵

faite intuition, réminiscences : divinité de la mémoire, émerveillement du temps perdu, retrouvé, pour naître à l'instant dans le secret des solitudes : durée profane et temps sacré de la vie, vie des formes et forme de vie, multiples de corps sans visage sous le masque au creux des apparences, sans fard ni artifice ; garder l'âme ouverte.

« C'est pareille ouverture, pareille conscience et cette sorte d'innocence que je m'efforce de cultiver chez mes danseurs [sensibilité et ouverture, expression qu'il faut manifester...] Aujourd'hui les danseurs sont capables des n'importe quoi ; la technique est phénoménale. La passion et le sens du mouvement, c'est autre chose [...] Nous ne possédons rien que le présent. On part du présent, de ce que l'on connaît, et l'on va vers d'antiques et vieux présents que l'on ignorait mais que l'on découvre en chemin. Je pense qu'on ne trouve le passé qu'à partir de soi, à partir de son expérience présente, de ce qui pénètre dans notre existence au moment présent [...] Il y a toujours derrière moi, venus de loin, des pas qui me poussent, lorsque je crée une nouvelle danse, et des gestes qui me traversent le corps. Bons ou mauvais, ils sont ancestraux. On arrive à un point où le corps est autre chose et se charge d'un monde de cultures venues du passé [...] Par moments, je me dis qu'il est temps de m'arrêter. Je pense à l'image du cygne chez Mallarmé, le beau cygne qui est resté trop longtemps dans l'eau hivernale, jusqu'à ce que la glace se referme autour de ses pieds et qu'il soit pris [...] Les Indiens d'Amérique pensaient que la vie se déroule en cycles récurrents de mort et de renouveau. Maintenant je me demande si je suis sur le point de commencer un nouveau cycle, ou si je souffre simplement de cette dépression inséparable de l'action. Cela fait partie de la gloire et de l'inévitable, part inconsciente comprise [...et souvent,] il m'arrive de me demander ce que sont devenues toute cette beauté, toute cette conscience de la magie du corps. Je pense aux nombreuses fois où j'ai fait l'expérience d'aventures étranges [...] Il me semble avoir toujours montré une grande curiosité pour la vie, les actes des autres, les êtres. Un peu ce dont parle Empédocle quand il affirme avoir été, successivement, un garçon et une fille, un buisson, un oiseau et un poisson muet. En d'autres termes, quelques gouttes de ces souvenirs d'identifications passées s'écoulaient sur moi – ni réincarnation ni métamorphose, rien d'analogue. Je fais référence à la divinité de la mémoire, aux fragments d'une mémoire, et à ces choses de valeur que nous oublions, et dont le corps et l'esprit choisissent de se souvenir... »²⁶.

24 Martha Graham(1991), *Mémoire de la danse*. Arles : Actes Sud. (L'Art de la danse), 1992, p. 15.

25 Martha Graham, *Ibidem*, pp. 13-14.

26 Martha Graham, *Ibidem*, pp. 15-18.

Comme le rapporte Martha Graham quand elle cite Saint-John Perse : *l'on a si peu de temps pour naître à l'instant*. C'est pourquoi il est urgent d'aller à l'essentiel. Mu par la force animale, la force brute, la force vive de la beauté sauvage déroule sa vérité crue ; vérité terrible et cruelle, mais tendre et chère, déterminante et décisive, divine comme il est dit en *Hébreux 6* : « Il est impossible que Dieu mente ». C'est la raison pour laquelle l'on affirmera à la suite des Textes que Martha Graham connaît à quel point le mouvement ne ment jamais. Aussi la *sapientia* s'attachera-t-elle à la vérité du corps, ce que d'ailleurs ne laisse d'interroger ni de reprendre et questionner la danse en tant que phénomène-événement, marque de la présence-absence en signe transcendant.

Ainsi donc de la vie des formes chorégraphiques.

Vivre et danser sa vie, le besoin de danse, la passion à l'épreuve du grand œuvre n'a finalement d'égal que l'homme et son désir : l'homme et son corps ou bien le corps et sa danse, pose Daniel Sibony, ce pour explorer l'être plus, l'énergie en trop qui demande à être investie comme le *désir mimétique*, ainsi que le qualifie René Girard, rend compte du tragique cédant au vide – un vide en lieu et place de dieu (son anagramme, fait remarquer le dramaturge Valère Novarina dans son opuscule sur les lumières de corps). Puisqu'il faut en soi de l'incomplétude pour être une chose pensante, un cogito, un moi, une personne qui ne doute ni ne raisonne tant la chair du temps n'est transcendante, l'insaisissable ou bien le roseau pensant, les barres flexibles donnent la réplique au corps du sujet prédicatif dans l'advenu d'une plénitude ; plénitude d'incarnation(s) que délivre l'ineffable – indescriptibles moments du geste parce qu'il s'agit d'une incursion du vivant soufflant sur les fronts en vis-à-vis et à la verticale, à l'horizontale, de cape en pied par le haut, par le bas, et de long en large par le milieu, le centre en face-lointain au devant de soi et tout derrière, avec à sa suite, son ombre en plan, une étendue, une essence qui s'harmonisent alors que s'embrasent danse et vie, nature et culture – nature humaine, culture des hommes, humanités, vie des formes en l'archéologie des sciences humaines que désignent les mots et les choses à l'invite de Michel Foucault au champ de la phénoménologie, cette philosophie du corps en jeu qui autorise cette approche des signes et des systèmes de signification que la culture chorégraphique redéfinit en termes et de sémiologie, sémanalyse ou sémantique interprétative, et histoire de la danse.

Attendu que le mouvement c'est la vie selon les Anciens, attendu que la lumière est le verbe, source de vie d'après les Ecritures, l'une ne va pas sans l'autre ; d'où s'ensuit le ballet de la vie parce que « Le caractère d'un enfant est tracé dès le début, dès le sein de sa mère », nous rappelle Isadora Duncan à l'incipit de ses mémoires en 1927. C'est pourquoi Stéphane Zagdanski ose à son tour le raccourci quand il file la métaphore de la parole et du lait en corrélat à portée du réel : regard sur soi, mais regard sur l'autre ; regard empreint, riche d'amour, trésor de bienfaits car fort du contact visuel établi entre ce qui est (ce qui est moi) et ce qui ne l'est pas (ce qui n'est pas, car hors de conscience, exempt de toute étendue substantielle, sans corporéité ni matière spirituelle et/ou substantifique moelle à l'œuvre). Dès que se produisent les temps forts de la représentation, au travers du contact *haptique* se réalise la rencontre, emportant à la clé les domaines du cœur en seuls à seuls et au point par point. Ramenant le sujet au for le plus intime, la danse ne permet-elle une forme d'accomplissement de par les ajustements du sensible à l'ordre du sublime qui sont les siens ainsi que l'asserte Wilfride Piollet dans *Les Barres flexibles* ; pure aventure que celle du spectacle des profondeurs, le corps dansant entraînant sa suite dans son souffle depuis là où justement transcende la raison architectonique du vivant. Ce que découvre l'art chorégraphique en ses enjeux mêmes, les écritures chorégraphiques pour dire et donner voix au corps, ravivant le sujet en soi ; d'où la notion de corps parlant en tant qu'objet du désir et véritablement objet sans désir simultanément : le corps dansant, une épure, une quintessence, une stylisation de la personne en ce qu'elle revêt

d'alchimique splendeur – hypostase, « expression de la lumière même, de la rareté et de l'irréductible » qui subjuguait Platon, affirme Antonin Artaud à propos du théâtre et son double, lequel aiguise et ravive la mémoire oubliée :

« avec des éléments d'une extraordinaire densité psychologique [... comme pour] évoquer la transfusion ardente et décisive de la matière par l'esprit »²⁷.

De plus, notons combien ces chercheurs d'or,

« les vrais alchimistes savent que le symbole alchimique est un mirage comme le théâtre est un mirage [...] Ces symboles [...] « états philosophiques de la matière »] mettent déjà l'esprit sur la voie de cette purification ardente, de cette unification et de cette émaciation dans un sens horriblement simplifié et pur, des molécules naturelles ; sur la voie de cette opération qui permet, à force de dépouillement, de repenser et de reconstituer les solides suivant cette ligne spirituelle d'équilibre où ils sont enfin redevenus de l'or »²⁸.

Processus de transmutation à l'œuvre. Métamorphose ; ce qui fait dire à Antonin Artaud qu'il regrette que soit si méconnu le pouvoir du symbolique, lequel est forces vives, force de l'esprit (du radical *Vir* d'où dérive le mot « virilité »). Certes, corps en acte, corps en puissance, voire *corps glorieux* ainsi que sont épure les mots et les choses quand, eux aussi, les gestes, sont en miroir du nom, ce quelque chose de plus grand que soi qui s'exprime par le silence, le cri, des larmes. Expression du tréfonds de l'âme, les larmes sont, nous explique Catherine Chalié²⁹, ce que l'homme a de plus intime ainsi que pour Paul Valéry, la peau est ce qu'il y a de plus profond en l'homme. Symbole-icone-indice pose les philosophes du langage à la suite de Peirce³⁰, le signe étant ce quelque chose en référence à quelque chose d'autre *ad infinitum* (Augustin). Or, dans la mesure où le signe ne se départit ni du corps ni de l'esprit quand celui-ci est appelé à être paradoxal, soit : objet/sujet ou bien moi transcendantal, en conséquence, la danse (l'art chorégraphique) a probablement vocation première à restaurer le paradigme ontologique (corps-esprit) avant même que d'être un art du spectacle, une maîtrise du mouvement et ainsi donc un métier, une science et une technique. Rappelons qu'en effet, pour Charles Sanders Peirce, le signe se définit comme :

« quelque chose qui est si déterminé par quelque chose d'autre, appelé son Objet, et qui par conséquent détermine un effet sur une personne, lequel effet [s']appelle son Interprétant, que ce dernier est par-là même médiatement déterminé par le premier »³¹.

Dans ce mouvement sémiotique global et spécifique du regard, la danse théâtrale échappe-t-elle à sa dimension du réel ? Holistique, heuristique, maïeutique, la danse n'est jamais plus vivante et sensible ou prégnante que lorsqu'elle fait scandale, appartenant à l'ordre du divin dialogue à une voix avec ce Dieu inconscient dont parle notamment Viktor Frankl ou bien Jacques Lacan à propos de la vie intérieure, l'intériorité dans sa confrontation au monde de la religiosité et ainsi du réel qui se conjugue à l'instant magique d'une émergence du sens qui trouve à s'extraire et à s'abstraire du

27 Antonin Artaud, « Le théâtre alchimique », in *Le Théâtre et son double*. Paris(1964) : Gallimard. (Folio/Essais), 1985, p. 79.

28 Artaud, *Ibidem*, p. 79.

29 Catherine Chalié, *Traité des larmes. Fragilité de dieu, fragilité de l'âme*. Paris : Albin Michel. (Spiritualités), 2003.

30 Charles Sanders Peirce, *Ecrits sur le signe*. Paris : Le Seuil. (L'ordre philosophique), 1978.

31 *Ibidem*.

monde sensible, de la temporalité du monde physique et organique, par la finitude : l'être-là (le *dasein*). Quant à l'inconscient et son langage, les raisons pour lesquelles le théâtre et son double dans la danse, en tant que disposition de corps et d'esprit au travers de jeux savants d'ombres et de lumières, posent le principe de ténèbres en ce qu'il recèle de lumière par négativité, cette logique apophasique saisie au détour d'une silhouette au rayonnement spectral, figure cruelle et terrible, totalement souveraine dans son action quand bien même fût-elle jouée, mimée, l'incarnation du jeu scénique, la présence de l'acteur-danseur, tenant d'une réalité intrinsèque inaccessible à la raison raisonnée, allant son cours sans complaisance à soi ni faux-semblants nonobstant les trompes l'œil et autres simulacres qu'impose la machinerie au théâtre d'illusion avec ses masques et filtres.

Mais, sous la *persona* il y a un autre jeu qui oblige, en conscience, et l'expression et le geste : le Je en expansion de soi, d'où s'ensuivent les écritures chorégraphiques en tant qu'écriture de soi et/ou autobiographie fictive, fantasmatique ; ce qui amène Daniel Sibony à suggérer que le danseur "divin" incarne la folie de la danse, dit-il, parce que psychopompe en derniers ressorts, le danseur est passeur tel le médecin man ou chaman, comme Nijinski, dieu de la danse, qui prend en charge et :

« prend au sérieux l'idée de danse sous le regard de l'Autre [, celui dont l'œil] fait "rappel" »³².

Or, l'homme, c'est une dualité. Ainsi Lamartine le définit-il comme :

« Borné dans sa nature, infini dans ses vœux, L'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux »³³.

Avec, à l'instance, cette corde de rappel sous le vide qui prévient la chute ; avec, à l'injonction, ce vertige surmoïque du rappel à l'ordre qui oblige à se ressaisir, et même, à se dépasser par repentir.

Instance du procès, sujet de l'énonciation dans l'action scénique, le corps dansant est tout ensemble prédicat et substantif, consubstantialité des gestes et des mots à la racine de l'action dansée, celle-ci valant pour création et relativité restreinte aussi bien, relative et subjective, originaire subjectivité et relativité procédant ensemble, mesure de l'histoire elliptique, pansémantique qui l'excède. Car, finalement, point d'histoire ni de narration dans l'acte de danse. L'œuvre chorégraphique, si l'on peut dire, n'ayant nul besoin d'intrigue si ce n'est que de l'épochè, cette suspension du jugement aux prises avec le ressenti dans l'acte sous-tendu, l'action en rappel d'une contamination du verbe par la chair faisant dire à Antonin Artaud que

« tout ce qui constitue la *réalité virtuelle* du théâtre »³⁴

est en réalité une combinatoire de signes et de sens avec en creux des symboliques multiples, les symboles de l'alchimie faisant l'épaisseur des choses – l'épaisseur du geste en filigrane du spectacle chorégraphique, spectacle des profondeurs, avons-nous induit, le divertissement participant du menu plaisir sans rien moins qu'une présentation sur laquelle surenchérit la représentation théâtrale. Dans la dialectique de l'être et du paraître, opère une *sémiosis*³⁵, véritable alchimie :

32 Daniel Sibony, *Le Corps et sa danse*. Paris : Le Seuil. (La couleur des idées), 1995, pp. 218-220.

33 Lamartine, Alphonse (de), *Méditations poétiques*, « L'Homme ».

34 Artaud, *Ibidem*, p. 75.

35 La *sémiosis* est l'opération par laquelle est instaurée une relation de présupposition réciproque entre un signifiant et un signifié (Sa/Sé procédant du signe selon Saussure), ce qui constitue une production de signes, d'où l'émergence du sens ou signifiante. Comme le signe c'est l'association des deux, le [Sa/Se] est l'unité discrète, cette unité sémiotique à deux faces indissociables mais opposées, le Se recouvrant le concept, le sens,

« mise en œuvre d'idées et d'apparences par quoi tout ce qui dans le théâtre est théâtral se désigne et peut se distinguer philosophiquement »³⁶.

Ecartement du vrai et du faux, entre-deux ; l'écart se fait différence entre la vie et la mort.

« Toute vraie effigie a son ombre qui la double [...] Comme toute culture magique que des hiéroglyphes appropriés déversent, le vrai théâtre a aussi ses ombres ; et, de tous les langages et de tous les arts, il est le seul à avoir encore des ombres qui ont brisé leurs limitations. Et, dès l'origine, on peut dire qu'elles ne supportaient pas de limitation [...] notre esprit ne rencontre plus que le vide, alors que l'espace est plein. Mais le vrai théâtre parce qu'il bouge et parce qu'il se sert d'instruments vivants, continue à agiter des ombres où n'a cessé de trébucher la vie [...] Le théâtre qui n'est dans rien mais se sert de tous les langages : gestes, sons, paroles, feu, cris, se retrouve exactement au point où l'esprit a besoin d'un langage pour produire ses manifestations [...] Pour le théâtre comme pour la culture, la question reste de nommer et de diriger des ombres : et le théâtre, qui ne se fixe pas dans le langage et dans les formes, détruit par le fait les fausses ombres, mais prépare la voie à une autre naissance d'ombres autour desquelles s'agrège le vrai spectacle de la vie »³⁷.

La danse comme fait de culture, la danse comme fait de nature ; étant donné le corps et le mouvement, l'expression corporelle outre le langage chorégraphique mais la vérité du corps aussi ; étant donné l'art de la danse et l'art chorégraphique, le corps dansant – le corps humain – pose la question et du vivant et du sensible, d'où la question générique du *sensible incarné* que soulève tant et tant de soi *via* les gestes, la beauté du geste « en agent direct du cœur » (François Delsarte).

« La danse, ce langage caché de l'âme » (Martha Graham) ; la danse, pouvoirs de l'âme tout autant :

la représentation mentale, d'une part et d'autre part, le Sa étant l'image acoustique, la forme sonore et/ou visuelle tandis que le référent est la chose représentée. Aussi le triangle sémiotique, ou triangle de l'interprétation dans la perspective peircienne, pose une relation d'équivalence, de substitution entre le signifiant et le référent comme tenant lieu de quelque chose d'autre *ad infinitum*, pose Augustin avant même que Peirce n'écrive qu'un signe, « Un signe, ou *representanem*, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire qu'il crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle l'interprétant du premier signe. Ce signe tenant lieu de quelque chose : de son objet » ; l'objet petit « a » travaillant le langage comme opérateur des actes de parole, dirait Lacan, ou comme phénomène caché à la conscience mais sensible et prégnant pareil à l'entéléchie, l'âme – principe moteur de toute action, mouvement d'auto-engendrement de par les mécanismes premiers de la conservation afin que soit maintenu intègre l'état de corps en son désir, le moteur premier étant cette chose unique : le désirable, explique Aristote à propos de l'âme, quand les Anciens identifient avec l'âme le mouvement propagateur de la vie personnifié dans la figure d'Eros que sublime l'art de la danse. C'est pourquoi les émotions expriment ce qui est la chair au risque de l'interdit, traduisant sous les regards ce corps à vif que révèlent nos larmes en signe de reconnaissance, *signe, sur le visage humain d'un éveil au plus haut secret qui habite chacun et l'anime*, dénote Catherine Chalié (Traité des larmes, 2003, p. 30).

36 Artaud, *Ibidem*, p. 75-76.

37 Artaud, Préface, « Le théâtre et la culture », in *Le Théâtre et son double. Ibidem*, pp. 18-19.

« Les émotions se situ[ant] au point névralgique de la rencontre de l'âme et du corps [...] Les larmes [...] constitu[ant] aussi, et par excellence, le point où l'invisible et le visible s'unissent »³⁸.

Références bibliographiques indicatives :

Histoire de la danse

- Paul Bourcier, *Histoire de la danse en Occident*, Seuil, Paris, 1994.
Jean-Pierre Pastori, *La danse, des ballets russes à l'avant-garde*, Gallimard, Paris, 2003.
Germaine Prudhommeau, *Histoire de la danse*, Amphora, Paris 1986.
Marie-Françoise Christout, *Le Ballet occidental. Naissance et métamorphoses. XVI-XX^{ee} siècles*, Paris, Desjonquères, 1995.
Marcelle Michel, Isabelle Ginot, *La danse au XX^{ème} siècle*, Bordas, Paris, 1995.
Agnès Izrine, *La danse dans tous ses états*, L'Arche, 2002.
Mathias Auclair, Christophe Ghristi, *Le ballet de l'opéra de Paris, trois siècles de suprématie depuis Louis XIV*, Albin Michel, Paris, 2013.
Eliane Seguin, *Histoire de la danse jazz*, Chiron, Paris, 2002.
Dominique Frétard, *La Danse contemporaine : danse et non danse*, Paris, Cercle d'art, 2004.

Théories et critiques

- Louis de Cahusac, *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, La Haye, Jean Neaulme, 1754.
Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, Librairie Théâtrales, Paris, 1977.
Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie*, impc, Paris 1992.
Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, 1997.
Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Centre national de la danse, Paris, 2001.
Rosita Boisseau, *Panorama de la danse contemporaine. 90 chorégraphes*, Textuel, Paris, 2006.
Wilfride Piollet, *Rendez-vous sur tes barres flexibles*, Sens et Tonka, Paris, 2005.
Wilfride Piollet, *Barres flexibles*, Sens et Tonka, Paris, 2008.

Chorégraphes

- Jacqueline Robinson, *Mary Wigman, le langage de la danse*, Chiron, Paris, 1990.
Isadora Duncan, *Ma vie*, Gallimard, Paris, 1982.
Bausch Pina, *Parlez-moi d'amour, un colloque*, L'Arche, Paris, 1995.

Autour et à partir du corps

- Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris, 1975.

38 Catherine Chalié, *Ibidem*.

Pierre-Henri Jeudy, *Le corps comme objet d'art*, Colin, Paris, 1998.

Ouvrage collectif, *Le corps en jeu, spectacles, histoire, société*, CNRS, Paris, 1993.

Ouvrage collectif, *Histoire de corps, Les mutations du regard XX^{ème} siècle*, Seuil, Coll. L'Univers historique, (3 volumes), Paris, 2006.

Mireille Arguel (ed.), *Danse : Le corps enjeu Broché*, PUF, Paris, 1992.