

« Danse et Spectacle »

Par Valérie Colette-Folliot

Cours de Licence Arts du Spectacle L1&L2

Département Arts et Musique

Université d'Evry – Val-d'Essonne

Année 2015-2016

\*

### Préambule

Dans ce vaste champ de l'irreprésentable, flotte l'ineffable. A l'horizon par la majesté des choses, les transcendances se focalisent comme terre inconnue en points de fuite. Les domaines de la danse se faisant au long cours, les discours sur le corps y trouvent écho et résonance.

Le corps dansant, un au-delà de corps et d'esprit, met en jeu la personne qui, à son contact, s'engage du côté des figures où s'animent formes et silhouettes à perte de vue jusqu'à disparition. Mais nonobstant, se perdre c'est en définitive se trouver pour mieux se retrouver. Il fallait bien le souligner. En lieu et place existent des forces magnifiquement constituées point par point, avec l'art et la manière de la chorégraphie de lignes et de la chorégraphie de pas. Sous le masque des apparences que font voler en éclats les corps en élévation, sans nécessairement les mettre en pièces toutefois, ce sont des troupes qui s'assemblent à la ronde et se regroupent par cercles, en nombre élargi à chaque fois que les retrouvailles entre danseurs-spectateurs se jouent en miroir les uns des autres. Ici et là se rassemble un public mobilisé pour l'amour de l'art en séance noble autour de l'action : intrigantes beautés de part et d'autre assemblées comme se longe la rampe de scène. Soudain se dresse la coupure sémiotique afin d'en être mieux transcendé. Sublimés, les territoires sans frontières entre les sphères n'existent qu'en vertu du 4<sup>ème</sup> mur. Et le cadre de scène, mais aussi les lieux à l'endroit desquels se porte l'attention marque un temps précisément là où se produit l'action, le phénomène-événement, par le geste créateur de liens comme ci-git l'espace. Se réverbèrent les temps ressortissant et de l'interdit et de quelque ordre ombilical : la voix, « le grain de la voix » pour faire suite à Roland Barthes, au cœur du labyrinthe qu'est cette aventure sémiologique...

De par les ressorts de la danse (le mouvement de la pensée, mais le geste *en agent direct du cœur*), le théâtre accueille un spectacle, lequel procède du sensible incarné, donc de l'épaisseur du geste, soit du regard puisqu'il en est simultanément et la vue et l'aspect, le spectacle de danse. Avec pour vecteur le ballet qui monte et s'élève en musique des corps célestes<sup>1</sup>, c'est l'apesanteur dansée qui nous enveloppe, nous plaçant dans un état de bonheur, un état de corps proche des béatitudes faisant place à la grâce et à la légèreté par un processus d'émergence du sens relevant d'une béatification du regard comme l'expose Pierre Legendre dans son étude sur la danse. L'opération purgative de l'imitation exorcise et libère comme pour émanciper son monde, enjoignant à s'interroger sur le vivant tout en réinterrogeant l'être-là au fondement, noyau d'un milieu mouvant, mobile et fluctuant par flots et fluides en quête de réel. Ce lesté tient, semble-t-il, d'un centre gravitaire. A l'école du spectacle, par extension du langage des arts vivants, est vivifiée sans redondance l'existence et l'étant parce qu'une hauteur d'ondes fait vibrer les tympanes tant l'aimantation est forte contre ces murs, tant est puissante la chaîne humaine en carole tressée aussi. La corporalité du danseur étant extrême, plus riche encore d'intériorité en est le point de vue qu'offre ce faisant l'échappée belle des mots et des gestes. Car c'est le mouvement qui donne corporalité aux œuvres chorégraphiques, d'aucuns le disent et le soutiennent, chacun en extrayant ce qui lui revient, retenant comme bon lui semble ce qui lui ressemble de part et d'autre du miroir sans teint. Questions de lecture ainsi donc. La question de l'interprétation n'intervenant en l'espèce qu'en fonction de la relation, sans l'une ni l'autre rien n'est possible, jamais. La danse, en point de langage ou joyau rare et cher, est un signe à elle-même puisque la communication qu'elle enclenche appelle l'acte de communion. De plus, la danse par désœuvrement et par délasserment se résume à une activité physique et corporelle équivalente à une déperdition de soi, une dispersion si elle n'est que distraction sans visée ni portée, sans motivation théâtrale ni musicale ; simple animation, agitation en forme de gesticulation sans regard ni sensation. Ce ne sera donc pas de cette danse-ci, de ce type de danses, dont traiteront ces pages. Nous nous attacherons au point de passion qu'est la danse chorégraphique avec ses raisons du corps, ses idées, le sentiment qu'elle suscite cependant que vont et se défont les pièces qui passent leurs formes dansées en vies dansantes qu'elles sont. Celle-ci s'emporte comme se dissolvent dans leur néant les amours. L'objet se limitant aux mouvements en scène, en élan-réceptacle l'œil et l'esprit qualifie son heure.

Adviene cette détermination dont le but ultime est le Soi, le principe de l'Un, l'en soi à la pointe du mouvement qui touche à l'architecture des choses. *Via* le corps dans le mouvement dansé, la chorégraphie en est la portée. Le geste traduisant au for de l'intime l'envergure du sujet, reste à méditer l'action-contemplation du jeu. Or, n'est-ce une conscience qui transite par l'être dansant ? Libre pensée/pensée libre, la liberté en soi et la liberté chérie d'être soi ne se peuvent départir l'une de l'autre. Au même titre que le spectateur est actif, le danseur est acteur sinon plus actant au plan structural. Spectral et spéculaire, le spectacle ne laisse de vouloir (vaincre) en triomphant de ses maux (la matière). La danse étant une énergie consciente d'elle-même, celui qui plonge au tréfonds, en sa danse s'investit, part à la recherche du sens caché. En ces chemins de traverse, la danse est un corps-esprit qui est en quête, se faisant au fur et à mesure plus consistant à force d'apparition-disparition. C'est l'avènement, l'évènement tout autant, l'action qui donne de vivre pleinement la rencontre de soi avec soi-même en approchant des éléments aux limites du réel : cœur du réel, du symbolique, de l'imaginaire, selon les trois catégories lacaniennes dictant l'attitude à tenir en vue du dépassement de soi quand se réalisant la personne par triangulation du désir – ce en vertu nonobstant du témoin immanent-transcendant qui est le signe-répondant de l'instance, et qui s'avère en être le substitut au demeurant. Mais, pour en finir avec les spéculations, revenons-en aux considérations strictement

---

<sup>1</sup> Jamie James (1993), *La Musique des sphères. Musique, science et ordre naturel de l'Univers*. Monaco : Du Rocher (Coll. L'Esprit et la Matière), 1997.

factuelles telles que l'histoire nous les délivre du point de vue des croyances et des mentalités. Partant de là, s'appréhendera mieux dorénavant l'univers de discours qui fait de la danse un grand moment, l'un des temps forts de la vie des formes au spectacle des profondeurs. A la clé une à une, nous essaierons de reprendre ces questions pour le motif que s'actualise le principe d'incarnation. Afin d'en mieux cerner et discerner la teneur, nous nous concentrerons sur les problèmes de l'image, réservant un sort à l'image du corps, à l'image inconsciente du corps, et au regard qui en est la condition et le conditionnement, ce de façon rédhibitoire, décisive et déterminante pour espérer jamais comprendre ladite présence. La question de danser inférant sentiment et conscience, elle induit l'amour-passion dans le seul fait d'être en présence à l'autre et à soi, ce qui pose l'acte de danse en tant que tel. L'action de danser en corollaire du fait dansé est une épreuve et une expérience, ainsi que l'icône est un risque à prendre en vérité comme devant l'image, l'instance regarde de part et d'autre du cadre, l'âme au miroir, suggèrerions-nous pour que s'entende et se reçoive, ne sait-on jamais, la signifiante de la danse, les œuvres du corps se dansant en charmes vifs par leur cantate, d'où la problématique inférée où se joue comme tel le corps du texte, soit : un drame, un ballet sans paroles, certes, mais néanmoins un ballet lyrique et choral, l'orchestrique étant mue par des voix venues de très loin depuis des temps anciens et des lieux orphiques, la pièce chorégraphique cédant à l'activité sensorielle et l'action spirituelle à l'unité près, à l'Un. Description.

Sensitive, la danse s'ingénie en somme à poser des formes claires et lumineuses sur des états d'âme parfois troubles et opaques, étranges et inquiétants. Les humeurs trouvent d'elles-mêmes leur issue dans les qualités de corps que stylise la danse. A faire et à parfaire ces figures de danse, le travail rend aussi parlant que possible le corps, siège du spectacle de danse. Pièce chorégraphique en lui-même, le corps dansant devient tableau vivant en raison de l'image qui est sienne puisqu'il demeure attachée son ombre en suspension de pied en cape. Construit, entre sémiotique et composition, l'harmonique qui en découle est une harmonie, un festival de sons et lumières attendu que la danse est un rythme mesuré, un rythme cardiaque et pulsatoire. Preuve se devine que la danse ajoute au signe de l'humain en tant que langage, dirait-on après Bertil Malmberg<sup>2</sup> à propos de cette chair spirituelle du Verbe. La Parole qui en est la substance, ces paroles de corps opèrent à l'infini sous quelque mobile ou modalité que ce soit, la danse théâtrale étant langage articulé. Autre, est tout autre cependant le ballet qui se définit, lui, à travers son étendue spéculaire et spectrale ainsi que présupposé. L'épaisseur du geste posant les conditions du regard pour prétendre exister, la danse savante en est l'une des constituantes. La danse, l'un des éléments du spectacle, répand alentours un air de merveilleux, ce qui serait la fonction poétique du langage chorégraphique. Au théâtre, il en est beaucoup d'autres en plus d'elle-même, la danse bien évidemment, quantité d'autres au nombre desquelles comptent musique, peinture et poésie des choses – scénographie, dramaturgie, machinerie concourant à la poésie du mouvement. Mais, plus spécifiquement, l'on avancera que l'art chorégraphique consiste tout d'abord en la mise en ordre, puis en la mise en scène ensuite des modes de placement et déplacement conçus avec le soin et le génie que l'on sait par les tours et les contours de l'art de la danse, avec le sens du possible, un sens des plus aigus de l'imagination et de l'invention autant que de possible. Par ordonnancements, ces états de corps – états d'âme tout autant – vont en cadence de transport en portements proches de la rhétorique effectivement, parce qu'il y a conjugaison d'émotions et de motions en ces mouvements mêmes. Affaire de choix donc et de libre arbitre en l'espèce, faisant de la danse une surdétermination. Réel développement de la pensée par déploiement des forces corporelles qui excèdent leur sujet-objet, le corps, soit, au sens propre et figuré du terme, une idée survient au dépôt comme au détour d'un regard, un geste, qui emprunte à l'esprit des choses, lesquelles relèvent

---

<sup>2</sup> Bertil Malmberg, *Le Langage, signe de l'humain*. Paris : Picard (Coll. Empreinte), 1979.

bien plus d'une approche philosophique que du divertissement en profondeur de champ. C'est là tout l'enjeu de la représentation chorégraphique que d'être cet instant d'éternité au risque de la sémiologie.

Au carrefour des sciences et des techniques, au cœur des arts le spectacle de danse éprouve ce champ des possibles qui n'appartient qu'au genre humain. Par la puissance de son geste et la portée du regard, l'action est un projet tant l'impression qu'elle laisse est insaisissable. Pareil champ d'investigations ayant partie liée avec la dialectique, la problématique de l'agir et du pâtir quant à l'acte d'écriture, recoupe les limites de l'entendement, l'être du paraître s'imposant sur les théâtres dans l'instant, ces instants de danse par le simple fait d'apparaître en scène. Soudain l'épiphanie, parce qu'il y a incarnation, plénitude d'incarnation au pluriel et au singulier. Transparaître étant l'objectif, s'édicte une vérité à soi en la matière. Pure subjectivité réifiée que ces visions coordonnées en pur corps absolu, voire présences chosifiées, termes de notre lecture en première hypothèse de travail. Tenant de la primauté du cœur sur l'ordre de l'immatérialité, la danse nous paraît réussir la fusion du sensible et de l'intime, d'où l'effet symbiotique. Le langage chorégraphique, tout en sensibilité et en volonté, se joue du désir en le néantisant tout en l'émulsionnant ; ce qui est fort paradoxal. L'intelligence du corps progressant ainsi qu'une logique de l'empreinte ou de la signature, c'est un don en délivrance, un don de soi par sa personne toute entière, corps-âme-esprit, dans les jeux de la participation et de l'adhésion que fait venir en soi le don du désintéressement qui en sera l'essence. Ce que l'on examinera par la suite afin de vérifier si danser met en disposition de *capax dei*. Tout en focalisant cette délivrance de gestes, l'on voit éclore des visages en figure, en mouvement lié et délié qui procède par cristallisation tout comme la transfiguration est une consécration de l'esprit de fête. Accélération le précipité dans ce processus de modification, par les mécanismes de l'alambic, la peine se transforme en joie, aléas et vicissitudes ornant le tapis du banquet en festin nu. La condensation s'alimente d'elle-même, d'action-réaction-réactivation/révélation en sublimation et célébration en un.

Par poussées germinales, les présences scéniques restaurent ces visages du monde oubliés en prise directe. La danse ainsi conçue angles de vue, images, instantanés, de quelle façon et sous quels rapports se font jour pareils aspects ? En effet, la nature des choses au spectacle de danse étant une œuvre, des actes, par définition il s'agit en outre d'éclairage et d'artifice également. Tout autre est néanmoins la scène qui propose sa définition sous les modalités du signe lors d'une manifestation en mode substance. Par les ressorts de l'absence-présence, se produit comme indiqué précédemment le processus d'*apparition disparaissante*<sup>3</sup>, d'où l'origine fantomatique du clivage. L'on s'accordera donc à penser la danse au plus près du corps de chair, ses transcendances, le corps dansant repoussant l'étendue jusqu'au dernier soupir comme à bout de souffle. Aussi les gestes filent et dévident les fondamentaux : espace, temps, action, au gré du poids, non moins fondamental nonobstant. S'y dénoue l'œuvre (du) sensible au risque de l'intime traversé de silences, le silence des anges. Or, ceci, tout ceci, comment l'appréhender au feu de la danse ? Par quels biais ?

---

<sup>3</sup> Vladimir Jankélévitch, *Le Pardon*. Paris : Montaigne, 1967. « Le pardon est en creux ce que le don est en relief », dit-il : source vive, qui absout sans rien excuser cependant ; ainsi du corps qui voit à la lucarne, qui se voit par la force du regard, cette fenêtre de l'âme comme l'on ne voit vraiment qu'avec le cœur.

\*

## Introduction

Invité à prendre place, « l'être dansant » ainsi que l'appelle Stéphane Mallarmé, dicte sa règle comme il y va d'une cristallisation. C'est une « incorporation visuelle de l'idée » ainsi qu'une « introduction des plus parfaites pensées », dénote Paul Valéry. S'y découvrent à la croisée des vies ; la vie toute entière vue autrement par ses voies prismatiques qui sont en biais. A son insu même, le spectre n'aspire plus qu'à se laisser représenter par aspects des plus subtils, seule se faisant montre l'individualité en réalité. Entre le réel et le vrai, l'authentique part de vérité dépasse tout le reste, ce qui atteint aux domaines du sublime. Belle apostrophe que se propose d'approcher cette forme toujours renouvelée de la communication verbale et non-verbale. La sémiologie interprétative et l'histoire de la danse en témoignent conjointement. Discours sur le corps scrutant tout ensemble les éléments du corps mémoriel à force de « débusquer du sens là où on serait porté à ne voir que des faits » avoue Umberto Eco. A sa suite, rappelons-nous au préalable que le corps est tout à la fois une chose et son inverse, ainsi qu'on l'exposera plus loin. Véhicule et instrument comme le fait remarquer Louis Marin, surenchérissant sur le fait que ledit corps est représenté dans le cadre de l'art et qu'en cela, il est autre, représentation, en représentation sur les planches comme à l'écran, ces interprètes dans la sphère des arts du spectacle, redoublent d'effort et de vigueur par goût, surajoutant au principe du vivant de par leur biodynamique, la force d'aimer, tout autant physique et morale, en majesté. L'art chorégraphique sculptant un corps, ce corps en acte est une grâce, c'est-à-dire un être sur le point de s'accomplir car en train de se faire.

« Les exemples ? Ils sont nombreux. Surtout dans *La Belle au bois dormant*. Un tel chef-d'œuvre est comme une pierre précieuse. C'est un ensemble organique où la logique des mouvements et le sens de la construction de la danse classique sont affinés au plus haut degré de perfection »<sup>4</sup>.

d'être façonné en direct puisqu'en scène, ne se médite bien que la diaphora, le paradoxe de la différence, le corps dansant étant simultanément corps parlant et corps muet, mesure des silences en interaction. Aussi :

« toute sémiotique du corps ne renvoie-t-elle pas à des systèmes à signifiante unidimensionnelle, soit sémiotique sans sémantique (ainsi le corps ritualisé dans les gestes de la politesse), soit sémantique sans sémiotique (ainsi le corps exalté dans la gesticulation expressive de la danse) ? [De plus] réduire la signifiante du corps à la communication d'un message entre un destinataire et un destinataire »<sup>5</sup>

revient à négliger cette vision née de la transsubstantiation du réel. Serait pesanteur celle-ci car :

« seule une perception grossière et erronée place tout dans l'objet quand tout est dans l'esprit »<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Iouri Grigorovitch in, Marius Petipa, *Mémoires*. Arles : Actes Sud (Coll. L'Art de la danse), 1990, p. 120.

<sup>5</sup> Louis Marin, article sur la « sémiotique du corps » in, *Encyclopaedia Universalis*, 1993.

<sup>6</sup> Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*. VII, in, *La Recherche du temps perdu* Tome IV. Paris : Gallimard (Bibliothèque de Pléiade, NRF), 1989.

La métaphore permettant cette transformation, les mutations du corps se font au gré du regard qui peint ce qu'il voit de l'intérieur, mais ne dépeint pas les choses telles que l'on sait qu'elles sont.

Non pas tant expression corporelle que forme savante du *dasein*, le traitement esthétique de la danse est une bien étrange chose. Interrogation sur soi aux frontières de l'être au monde, ce qui est si poétique, bouleversant parfois. L'être-là en personne dans l'extrémité du jour, inclinant au sentiment de claire lumière par les danses blanches d'une ténèbre théâtrale, se présente et s'impose à soi l'investissement de soi à dessein. Incarnation du néant ou diaphora que cette danse mesurée faite de formes plus ou moins académiques et normées. Pour s'arracher du chaos en étoile qui danse ou rêves dansants, pure zone de sensibilité immatérielle, comme le dirait Yves Klein à propos des anthropométries, le spectacle de danse soulève maintes questions d'ordre philosophique et politique. Ethique et métaphysique ainsi que spirituel et théâtral, le ballet de même que la danse d'élévation, quel que soit le style étant donné qu'elle est une expression théâtralisée du geste en sa pantomime dansée, statuaire mobile en marches stylisées, s'ensuivent ces modes langagiers, ces styles, en divers points de la scène tant et tant les corps danseurs sont des pensées incarnées en confrontation de regards croisés. Se reflètent et se réfléchissent, se discutent les points de vue. Occasion nous est donnée d'aborder les transversalités autour des sujets de la danse. Mettons les notions de désir et d'objet en perspective de leurs pendants, le désir sans objet, le plaisir, la jouissance, mais aussi l'acte d'amour en toile de fond du principe d'ontogenèse. Comme on le verra, notre objet d'étude porte globalement sur le paradigme de vérité, d'où la notion de vérité du corps, la vérité du sujet dictant cette forme d'écriture de soi :

« "Etant donné un *corps* dansant" : plus facilement identifiable, plus tangible que la "danse", le "corps" du danseur offr[ant] un espace *a priori* rassurant pour l'investigation scientifique »<sup>7</sup>

à l'épreuve des écritures chorégraphiques.

\*

#### Première section

Le geste. « Au commencement était l'écriture », pose Jacques Derrida<sup>8</sup>. Par conséquent, est-ce la double articulation du langage, paradoxale, trine et duelle, qui révèle la danse en tant que spectacle ? Mais que dévoile donc le spectacle de la danse ?

Mettre en scène, ordonnancer, donner corps, c'est ce à quoi s'attache le spectacle de danse. Au désespoir de ne s'arracher jamais du chaos, les ambiguïtés du vrai et de faux par moyens choisis, justifient la *persona* comme se néantise et s'annihile l'esprit de mensonge en elle. La danse, de par l'action qu'elle génère, fait évoluer sans mensonge à soi, assure Paul Valéry<sup>9</sup>. Revenir sur son centre de gravité ainsi que l'on vient à sonder le cœur jusqu'à sa nuit transfigurée déclenche la métamorphose. Mais aux rivages de la danse, que ne devient-on étincelle, flamme après la flamme dont parlent Phèdre et Socrate, s'émerveillant à propos de l'étonnante Athiké ! En rapprochant ledit sujet dansé de l'être dansant par l'une des expériences les plus subtiles qui soit et qui consiste à se sublimer, ainsi l'on se prête à ressembler à l'extrême figure parmi les claires danseuses. En l'espèce la flamme/la femme délivre des ténèbres et libère ces lumières de solitudes qui s'illuminent par les seuls ressorts du Verbe et de la chair. Mobile et souple, en tension sans rigidité, en mouvement l'éphémère se pérennise en

<sup>7</sup> Aurore Desprès et Philippe Le Moal, communication présentée conjointement dans le cadre du séminaire « Recherche en art » au Centre National de la Danse de Pantin, le 12 juin 2008.

<sup>8</sup> Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*. Paris : Le Seuil, 1967.

<sup>9</sup> Paul Valéry (1921), *L'Ame et la danse*. In : Œuvres II, édition établie et annotée par Jean Hytier. Paris : Gallimard. (Bibliothèque de la Pléiade, NRF), 1960.

dévidant son fil d'Ariane, l'esprit des choses en la nature quasi divine de ces figures à forme humaine perpétuellement recomposée faisant aller la course du temps fragile et fort par ce regard qui porte et transporte. L'on parlera donc de cohésion chorégraphique, condition *sine qua non* du récit relatant cette histoire oubliée qui revient des temps anciens. *In illo tempore*, l'art de la danse en son ballet sidéral ne fut-il le spectacle des profondeurs comme doivent s'opérer les réminiscences ?

Pour sortir de l'impasse des allégations toutes plus spéculatives les unes que les autres, nous nous bornerons à analyser le sens du vide qui se fait autour du sujet dansé comme si le corps dansant lui aménageait un espace de liberté afin qu'il prenne l'espace et s'exprime en vertu d'une plénitude d'incarnation qui peine et souffre à éclore. Place au sens, à la signification en suspens, en profondeur. A ne considérer que la surface, ainsi la danse perd-elle en saveur, se réduisant en quelque amusement qu'elle est, sémiotique sans sémantique quand elle est rituel nous explique Louis Marin à propos du langage corporel. Or, pour autant, le divertissement n'empêche nullement de faire retour sur le produit du ressenti et de la doxa, bien au contraire. Car, certains avis empruntent aux jugements parfois hâtifs s'ils se repassent en sentiers battus, d'aucuns se refusant à eux-mêmes en ne prenant le risque d'être soi, l'aventure pouvant sembler par trop dangereuse et menaçante en raison de l'inconnu en soi, la peur d'être trop différent par crainte d'être séparé des autres, exclu, réduit à soi-même, tout seul face à son propre entendement, son jugement propre, le Je du *cogito*. Or, comment se distinguer sans déroger ? Telle est la grande question au bal... Etant donné l'éminence du sujet, l'imminence fait que l'on se souvient de lui, sans raison, par la mémoire oubliée, le souvenir involontaire d'une ressouvenance où se retourne l'homme en élévation dans la figure de l'*ecce homo*. Conséquemment, s'apprécie l'art et la manière avec lequel l'on se donne et s'abandonne en dansant. D'un regard, seul, la force motrice de la main déroule l'esprit. Car le style, c'est l'homme, une voix d'où s'élèvent les silences en abyme, le sens lyrique et choral, le jeu dansé sensibilisant le corps à l'être dansant qui git en lui : chant des sirènes, champ des possibles, chanson de gestes, hauts faits d'armes et de larmes. Mélanges par l'unité duale et dualistique de l'imagination-crédation.

Corps et esprit, image et idée, le corps dansant se placera bel et bien sous le signe de la passion. Eucharistique, aussi est-il une contamination du Verbe par la chair et le Verbe qui s'est fait chair. L'être humain, en la personne trine corps-âme-esprit qui le sous-tend, n'évade pas le problème ésotérique de la magie des choses puisque, image et mage il y a, à la clé du danseur ; sorcier lui-même, conscience indivise pour le monde entier qu'il révèle, en sacrifice et sans condition ainsi qu'un sacre l'on s'exécute à l'heure du spectacle. Le ballet en étant la cérémonie. L'imaginaire puise au fonds commun et plonge en-dedans alors que l'imagination en éclats d'utopie se pare d'atours au-dehors. Arborant le sens moral des choses, la beauté au clair du temps avec les gloires remontent des temps passés, présents, futurs sans distinction aucune. L'on avancera donc que la beauté du geste reflète l'âme vive en sa claire lumière, douce lueur d'étincelle avec son feu : la flamme.

## Deuxième section

La danse ne se vit sans un travail sur soi. Le fait étant que le requièrent les opérations de la transformation à vue. Mutations du corps. Métamorphose ou apocalypse, la danse est une épreuve d'artiste que le spectateur est appelé à faire sien par le simple fait chorégraphique tout en intentionnalité. Subsumée la souffrance. Disparue la douleur. Se précipite la mue, la transmutation d'une peau de chagrin en parcelle de ciel. La joie prenant des allures de métaphore comme au détour d'un corps qui s'efface et se dérobe à toute emprise des sens car il est une main, une seule, qui orchestre et fait évoluer en cadence. C'est l'harmonie universelle, céleste et spirituelle musique des

sphères que cette danse pour une autre qui lui est familière cependant comme l'on dans pour plus grand que soi en vertu de soi par soi en chose pensante, la raison étant conscience par signe et signal :

« quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. [...] Ce signe tient lieu de quelque chose : de son objet »<sup>10</sup>.

Par la passion d'être un autre<sup>11</sup> – *aliquid stat pro aliquo*, pose Augustin – l'on s'écrit comme l'on danse en miroir d'une réalité alchimique. Cette « alchimie du verbe » dont parle Rimbaud, relie l'ordre de l'humain à celui de l'invisible en corrélation du très-haut et du très-bas, la poésie réactivant l'irréel du corps où se réalise la part d'immatérialité. Ainsi le mouvement incorporel des choses dans le mouvement donne corps au geste et offre prise à la corporéité des éléments (Hubert Godard<sup>12</sup>).

L'interprétation, les correspondances qui se passent entre danseur et spectateur, scelle en grande instance une qualité de corps que l'on pourrait qualifier d'empathie kinesthésique. Le regard ramenant la question de l'homme au versant du désir, il glisse au risque de l'autorité sur les domaines du sacré, qui au plus près du pouvoir en lieu et place de la puissance, qui au plus juste de la matière parce que la vérité du sujet oscille entre corps et objet. L'objet du corps entre l'un et l'autre, le désir mu avec force et flamme dans la passion cruelle et terrible agite un feu dévorant entre Moi et l'Autre. La flamme purifie, car c'est la loi selon passion<sup>13</sup>. Et l'alter ego devant l'image repousse *ad infinitum* songes et mensonges face à l'irrépressible idée fixe. Ainsi l'action se déroule au gré d'un jeu actantiel. En Je, cette somme effeuille des pensées incarnées en effet, lesquelles se rattachent toutes au champ ontologique du geste. Etant entendu que forme et fond sont indissociables, à l'interface du signifiant-signifié ainsi que le pose Saussure<sup>14</sup> à propos du signe, la danse est-elle bien ce dont il a l'air : un langage ? Rhétorique puisque art, certes, art du spectacle, elle se considère et s'apprécie en creux par-delà les apparences dont se joue cette culture physique. En quoi le corps dansant se fait-il unité discrète ?

---

<sup>10</sup> Charles Sanders Peirce, *Ecrits sur le signe*. Paris : Le Seuil (Coll. L'ordre philosophique), 1978.

<sup>11</sup> Pierre Legendre, *La Passion d'être un autre. Etude pour la danse*. Paris : Le Seuil (Coll. Le champ freudien), 1978, pp. 9, 10 : « La danse est une preuve théâtrale de l'amour, et cette mise à l'épreuve de la réalité du sexe embarrasse l'idéologie gestionnaire [...] Comme la musique, la danse demeure une énigme. L'inconscient, par ce discours muet, s'est brûlé ; tout est dit, le texte du désir est à découvert. Le lire, ce texte, est-ce possible ? Nous ne voulons pas trop en savoir sur *le corps de rechange où la Loi s'expose à l'amour* ».

<sup>12</sup> Hubert Godard, « C'est le mouvement qui donne corps au geste », *In ? Marsyas* n°16, décembre 1990.

<sup>13</sup> Véritable forme de transfiguration, dans la danse il y a la passion. Passion, mot dérivé du latin *patior* qui signifie souffrance, travail ; la passion est une épreuve et une chance aussi puisque, nous dit Kierkegaard : « On a plus perdu quand on a perdu sa passion que quand on s'est perdu dans sa passion ». Or, danser sans cœur, est-ce jamais possible ? Danser sans âme, ne serait-ce au fond se réduire à moins que zéro ? La danse bouleverse tout car le danseur met tant et tant de lui. Son art touche et émeut, ce qui induit qu'il y a toute une geste et une gestique en une chorégraphie, laquelle recèle des vies, des âmes comme l'on dit, destins et destinées s'entremêlant tant il y a de soi dans la chaîne humaine, lyrique chorale en vérité. Aussi la danse a-t-elle un goût parce qu'elle a un prix : celui de l'effort. Ses arcanes mènent aux portes de la sagesse comme le pense et considère Dominique Dupuy. S'agissant moins d'impressionner que de toucher, l'on se laisse effectivement toucher à force de se prendre au jeu. Enfin, à entrer dans la danse comme en ces riches heures, tel étant la règle et la discipline, que s'accomplisse la cristallisation pour l'instant où doit se révéler le vrai visage du monde, le meilleur et le pire, soit : la part manquante qui échappe nécessairement à l'ordinaire, et qui revient à l'apesanteur, à l'idéal autant qu'à l'idéal ainsi que la passion d'être un autre pour la danse recouvre l'être dansant si clair et flamboyant, vif et lumineux, rayonnant, salvifique et salutaire. Figure de l'imaginaire que le souverain beau au seuil de la vérité. Au nom du bien suprême se fait montre et pointe la bonté, la beauté du geste qui vient du cœur, l'âme au corps de chair et la danse faisant prendre son envol.

<sup>14</sup> Ferdinand de Saussure (1916), *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot et Rivages, 1972.

En filigrane du texte qui est sien, le langage articulé participe du champ poétique. La danse, du point de vue kinesthésique, fait exister dans son cadre de scène l'expression, le geste, un seul mouvement n'échappant à l'arbitraire du signe que si l'image acoustique est « incorporation de l'idée » pour paraphraser Stéphane Mallarmé. D'ordre acousmatique, la danse est signe ; indice, icône et symbole tel que se définit le signe ouvrant à l'infini, selon Peirce, l'univers de pensée n'oblitérant ni la Loi ni le Verbe, spiritualisant le corps de chair. Soulevant d'emblée les principes d'incarnation, de révélation et résurrection « l'être dansant », auquel songe Mallarmé quand Valéry parle de « flamme », désigne cette source vive : l'inspiration poétique, la fureur divine ou le feu sacré selon que l'action aiguise et étaye l'entre-deux. Quant à l'angoisse qui s'érige comme se redresse le corps de par la peur panique d'être ou ne pas être, la danse se fait en quête de soi. A la recherche du sens de la vie, vient à se danser l'idéal de liberté que reflète et réfléchit, représente le fait de danser tant l'acte est maïeutique, qu'il soit chorégraphique ou autre. Forme de sublimité, il est auto-engendrement aussi bien que développement de la personne toute entière, individuation par le mouvement elliptique qui revient à l'élévation. Emancipation, ce dévoilement de soi par soi est auto-transcendement ; la sublimation se produisant en première acception dans le passage de l'état solide à l'état gazeux au plan physique, et, en seconde acception, la sublimation étant avant tout refoulement au plan psychique parce qu'elle signifie par biais le déplacement d'énergies riches de pulsions sexuelles ou agressives sur tout autres buts socialement valorisés. L'une et l'autre des deux acceptions du maître-mot « sublimation » se conjuguant ainsi que l'Inconscient est structuré comme un langage. Le transfert s'articulant à un autre transfert, Daniel Bougnoux considère les stratégies du langage du corps en butte aux éléments de son image propre. Image inconsciente confrontée à sa nature profonde et à sa logique de fonctionnement. Mode opératoire du sensible et de l'intime, l'intelligence du corps de chair et le désir dialoguent ensemble car vivant, le spectacle chorégraphique l'est, en vérité, pointant à la crête *du* vivant les œuvres du sujet *homo rectus*. Aussi pouvons-nous dire :

« la danse exalte la double jouissance, contradictoire, du réel et du vrai »<sup>15</sup>.

Pour ces raisons le danseur redouble d'acuité ; paradoxes de l'acteur faisant du danseur l'actant des profondeurs en agent direct du cœur.

En présence les uns aux autres, il s'avance sans rien dire ni perdre de la mouvance pour autant, ne manquant ni d'entendement ni de jugement, tout au contraire, mais dépassant les ressorts du Logos parce qu'il est en expansion tout comme il y a projection de soi à danser sa vie. Par la réciproque le sujet dansé redouble le sujet dansant, lequel se confond dans son objet. L'être dansant, par les mécanismes du langage de l'Inconscient, s'abandonnant aux confins du style.

Nous partirons de la notion de *sémiosis*<sup>16</sup> pour mettre en exergue le principe de liberté tel qu'il se fait jour dans le corps dansant au risque de sa vérité. Se faisant, nous analyserons au plan discursif les écritures chorégraphiques en tant que modélisation de la figure humaine, la personne toute entière

<sup>15</sup> Daniel Bougnoux, *La Crise de la représentation*. Paris : La Découverte, 2006, p. 25.

<sup>16</sup> La *sémiosis* est l'opération par laquelle est instaurée une relation de présupposition réciproque entre un signifié et un signifiant, ce qui constitue une production de signes. De plus le triangle sémiotique, ou triangle de la signification dans la perspective peircienne, pose une relation de substitution entre le signifiant et le référent, car il n'existe pas de lien direct entre ces deux aspects du signe, le signifiant étant une image acoustique et le signifié étant concret ou imaginaire. S'ensuit l'idée d'émergence du sens, ou signifiante. Culminant à la pointe du triangle, se trouve le signifié, lequel entretient une correspondance avec le signifiant. Comme pour le signe, c'est l'association des sens [Sa/Se] qui présuppose cette unité sémiotique ; deux faces indissociables l'une de l'autre mais opposées articulant et/ou juxtaposant le Se, le concept, le sens, la représentation mentale, et le Sa, l'image acoustique, la forme sonore et/ou visuelle, tandis que le référent est la chose représentée (cf. Odgen/Richard).

hypostase et épiphanie. En tant que spectacle de danse mais aussi bien spectacle des profondeurs, nous reprendrons l'idée de danseur psychopompe confronté au concept de dansacteur tel que forgé par Odette Aslan<sup>17</sup>. Partant du principe que la danse théâtrale est une composition poétique, elle est texte au sens structuraliste du terme. L'on admettra donc, en hypothèse de lecture à la suite de Roman Jakobson relu par Roland Barthes, que le plaisir ressenti en la matière chorégraphique résulte bel et bien d'une réalité substantielle, le texte de la danse qui en serait au fond le corps, danse et chorégraphie se donnant l'une et l'autre comme objet de plaisir au sens lacanien du terme « jouissance » qui signifie l'interdit aussitôt néantisé qu'il est en scène joué, en acte représenté. Je voudrais par conséquent commencer par une approche anthologique du sujet d'étude, le sensible incarné et l'épaisseur du geste dans le champ des écritures chorégraphiques. Mais auparavant, revenons sur le langage de la danse et ses techniques, les écritures corporelles s'élaborant par indicialité censée spiritualiser la matière au moment où l'organicité donne prise aux gestes. Somme d'intentions qui attendent l'incorporation visuelle de l'idée comme le fait remarquer Mallarmé, en explicitant les pourquoi de la danse, la ballerine illettrée, dit-il, est l'intuition échappant à tout raisonnement selon ses termes propres, faisant voler en éclats l'ordre du Logos (le Verbe) pour y mieux revenir, au symbolique, attendu qu'elle est principe trine, corps-âme-esprit. Que n'est-elle arche ?

Arc tendu entre deux temps forts, en dansant se réalise en un tout symbiotique l'incarnation-révélation-résurrection qui est aux fondements même de la fabrique moderne. Fait de savoir et de connaissance, sitôt disparaissant le regard réapparaît en lumières de corps afin que se distribue en pluie d'or la force médiatrice du danseur. Au nom de l'être dansant pour que jamais ne meurt l'âme du monde, le sens gagne en valeur par la force de l'humain, sa virilité et sa vertu entre aléas et vicissitudes. Et la danse d'opérer réellement en signe des temps tout comme, aux premiers temps, l'on dirait d'un souffle qu'il monte aux moments forts du geste. Souffle un vent de métamorphose sur l'apocalypse que représente le spectacle de danse, pour que naisse à soi sa vérité propre et que se fasse jour le bonheur suprême de la joie à force de danser avec les incorporels par-delà le quatrième mur. La danse étant art de l'immatérialité, pur corps absolu selon les croyances et les sagesses, c'est la raison pour laquelle chorégrapheur équivaut le dire et le faire ; acte illocutionnaire<sup>18</sup> par excellence, acte de langage, acte de parole, performative et pragmatique, la danse donne de se dire et de se faire par l'être dansant, l'être au monde procédant du degré zéro de l'écriture<sup>19</sup>. Et le plaisir du texte se manifeste

<sup>17</sup> Odette Aslan (1994) (dir.), *Le Corps en jeu*. Paris ; CNRS (Histoires, Spectacles, Société), 2003.

<sup>18</sup> Les actes de langage, les actes de paroles ; en linguistique, les actes illocutoires sont ceux que l'on accomplit en disant quelque chose pour sa signification. D'après John Austin, les actes illocutionnaires désignent parallèlement tout procès, toute action et toute forme d'énonciation linguistique ou non correspondant à un accomplissement, ce qui ne fait que renforcer la dimension performative et perlocutoire dans l'acte de parole réalisé selon un mode verbal ou non-verbal, ce qui inclut le mode gestuel de la communication. Or la danse est-elle communication ? Elle est art. Elle est mode d'accès au divin, donc sacré quand elle est communion : eucharistie et sacrifice, ce qui n'exclut pas pour autant les éléments du langage, lesquels reposent sur le principe de liberté d'expression qui est liberté de penser ou de juger par soi-même, ces lumières de corps étant danse, à propos du corps de lumière s'il en est un entre zéro et l'infini, entre tout et rien annihilé.

<sup>19</sup> Roland Barthes (1953), *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Le Seuil (Coll. Points essais), 1972, pp. 12, 13 : « Ainsi sous le nom de style se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur, dans cette hypophysique de la parole, où se forme le premier couple des mots et des choses [...] une forme sans destination [...] produit d'une poussée, non d'une intention, il comme une dimension verticale et solitaire de la pensée [...] voix décorative d'une chair inconnue et secrète ; il fonctionne à la façon d'une Nécessité, comme si, dans cette espèce de poussée florale, le style n'était que le terme d'une métamorphose aveugle et obstinée, partie d'un infralangage qui s'élabore à la limite de la chair et du monde [...] Le style [...] n'a qu'une dimension verticale, il plonge dans le souvenir clos de la personne, il compose son opacité à partir d'une certaine expérience de la matière ; le style n'est jamais que métaphore, c'est-à-dire

point par point en signatures et empreintes, par gradations. Le degré zéro du Je s'écrivant de soi à l'instant où ladite ballerine illettrée :

« écrira ta vision à la façon d'un Signe, qu'elle est »<sup>20</sup>,

le style étant l'homme même<sup>21</sup>...

### Troisième section

Pour une approche anthologique des choses de la danse, lisons.

Mais, « quel est donc ce "langage" qui agit autant qu'il exprime ? »<sup>22</sup>, s'étonne Emile Benveniste sans pour autant que soient fait une seule fois mention les choses de la danse. Parce qu'il est des actions qui dépassent le registre des mots, en sachant aller bien au delà du registre des gestes, l'acte de danse s'affirme par le tout et le rien, comme pour signifier que c'est tout ou rien. L'intime, le sensible incarné, sans distinction aucune avec l'art de la danse différent des autres modes d'expression poétique en raison de l'épaisseur du geste même. De cela nous déduisons un sens exacerbé du vivant, danse et différenciation participant du langage du corps en tant que certain type de communication, certes, communication dite non-verbale, mais communion en mode choisi *via* l'expression corporelle et le langage kinésique. L'art chorégraphique semble-t-il s'impose comme médium des médiums étant donné la part qui lui revient. Par excellence vecteur en raison du fait anthropologique qu'il recouvre – le corps humain étant principe de cohésion – le corps dansant et l'être dansant sont un. Ils ne font qu'un. Aussi admettons-nous l'acception générique suivante posée par Curt Sachs, pour qui :

« 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.

---

équation entre l'intention littéraire et la structure charnelle de l'auteur ». La définition valant pour la danse en tant que pré-mouvement de l'expression corporelle parce que, Hubert Godard, c'est le mouvement qui donne corps au geste. Or, l'objet des écritures ici traité sera tout spécialement l'intériorité, le mouvement intérieur dictant au scripteur à l'aveugle par-delà les mots et les choses.

<sup>20</sup> Stéphane Mallarmé, (1887), *Crayonné au théâtre*, in *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard NRF (La Pléiade), 1945.

<sup>21</sup> *Oratio vultus animi est*, dit Sénèque : « Le style est le miroir de l'âme ». Aussi bien le style serait-il l'homme par excellence comme s'accordent à le penser Pascal et Buffon, en l'occurrence, il est une garantie contre l'oubli et l'indifférence. Etant ce qui reste et demeure, non pas marque ni marquage mais gage, témoignage et testament en démonstration de la Grâce, par la preuve au nom du Je, à l'épreuve d'une fin des fins, l'expression trahit le sujet et le traduit en objet/objet ou chanson de geste : fait d'immortalité si l'on en juge le miroir substantiel qu'est l'âme à l'œuvre dans ses cœurs au corps. L'homme se donnerait donc à travers son mode d'actualisation du langage : articulation de signes et combinatoires de sens, systèmes de significations en guise de style. Selon la philosophie des Lumières, le tout du monde s'y résume à un enchaînement d'idées passant à la postérité cette lumière des lumières, les voix du silence dont l'enjeu est de percer sa vérité à vif. Ce que la science se faisant conduit à reconduire indéfiniment par qui de droit comme se profilent autant de signatures que de différences ; caractères et tempéraments véhiculant leur essence ainsi que le perçoit le goût. Saveurs du souffle, poids d'éternité faisant leviers sur les formes propres, délivrées une à une à l'infini, le style dépeint ce qui se passe en soi. Dans la droite lignée des Bernard Lamy avec son influent *De l'art de parler*, ou bien Lavater avec sa physiognomonie, pointe ledit geste en ce qu'il engage toutes les facultés de l'homme dans sa quête de perfection. En filigrane recherche de soi, originalité, le style ne donne-t-il de faire exister la personnalité au sens moral de complétude ? La personne devenue Un, une seule et même chair, corps et esprit réunis, images et idées conciliées, anima/animus réconciliés, mais *in fine*, façon sensible et sensée de se rendre intelligible ou d'être lumineux parce que « La première qualité du style, c'est la clarté », affirme Aristote.

<sup>22</sup> Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*. T.1. Paris : Gallimard (Tel), 1966, p. 77.

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 »<sup>23</sup>.

Action de danser, acte de danse, l'une allant avec l'autre – activité et activation relevant des paroles de corps ainsi que du corps de la parole comme l'on parle du corps d'un texte en calligraphie et en sémiotique, en sémiologie de surcroît attendu que l'on est son propre corps, le ressenti en étant la preuve par la grâce et la passion, la souffrance, mais plus encore la résonance qui s'éprouve au point d'acmé que sont les larmes, cette forme de catastrophe et d'apocalypse à l'instant de vérité. La vérité du sujet s'exprimant ainsi, il y a donc un temps pour tout comme l'édicte La Bible : un temps pour pleurer, et un temps pour danser<sup>24</sup>. C'est pourquoi la danse et les larmes en sont les trophées, « la gloire des hommes », souligne Thoinot Arbeau<sup>25</sup>, tout comme le libre arbitre s'agit par inflexions des affects qui procèdent de l'âme en opérateurs sur l'esprit tout entier ; corps-esprit/esprit-corps, pour ne pas dire : corps-âme-esprit, ce qui pose et soulève la question de l'interprétation en termes philosophique et théopoétique. Vont par les chemins et sont en chemin les personnes qui dansent, apprenant d'elles-mêmes ce qu'elles sont en se découvrant dans et par l'action qu'elles réalisent, le faire les ramenant face à elles-mêmes et devant l'image à l'endroit des lumières, soit entre hypostase et épiphanie. Sans vouloir réduire la question générale du langage kinesthésique à une approximation, ni amalgamer ni confondre la notion de danse en tant que fait anthropologique à l'idée ontologique de personne, *via* les écritures chorégraphiques se reflètent étendue et absolu à la fois, mais non pas la totalité du sujet qui mesure sa puissance au risque du pouvoir, et qui simultanément se confronte à la volonté et aux prises de pouvoir au feu du sentiment suprême de toute puissance ; ces jeux sachant inspirer l'amour-passion, par conséquent, le fait, le besoin de danser ne donnerait-il de s'accomplir ?

---

<sup>23</sup> Curt Sachs, *Histoire de la danse*, Paris : Gallimard, 1938, p. 7.

<sup>24</sup> *Tempus plangendi, et tempus saltandi*, disent les Textes en L'Écclésiaste 3. 4.

<sup>25</sup> « Mais principalement tous les doctes tiennent que la danse est une espèce de rhétorique muette par laquelle l'orateur peut parler par les mouvements sans dire un seul mot, se faire entendre et persuader les spectateurs qu'il est digne d'être loué, aimé et chéri puisque gaillard. N'est-ce une oraison faite à soi pour soi-même par ses propres pieds, en genre démonstratif ? Ne dit-il pas tacitement à sa maîtresse (qui le regarde danser honnêtement et de bonne grâce) : "Aimez-moi ! Désirez-moi !" ? Et quand les mascarades y sont jointes, elle n'a de cesse de mouvoir les affects [agitant les émotions], tantôt la colère, tantôt la pitié et la commisération, tantôt la haine, tantôt l'amour [soit, les sentiments en somme...] Comme aussi Roscius le faisait bien paraître à Cicéron, quand il agençait les gestes et les actions muettes devant une assistance au jugement qui en était l'arbitre, [l'histrion] émouvait autant sinon plus son public que Cicéron son audience par ses élocutions oratoires [...] Roscius était tenu en estime et réputé fort honnête [messieurs les sénateurs et tous les Romains assistaient ordinairement au théâtre pour le voir ; Cicéron plaïda pour lui en une cause où il obtint la victoire par la faveur de tout le Sénat qui l'aimait, le prisait, l'honorait... Or, sans bienséance les jeux et farces sont qualifiés d'infames :] mais la loi rejette ceux qui s'exhibent gratuitement pour se donner du plaisir [tandis que lui sont agréables ceux qui savent] recréer les rois, les princes ; les seigneurs, les habitants d'une ville [...] soit par actions de tragédie, comédies, et bergeries représentées à visage découvert ou par danses en musique avec costumes et portements gracieux [avec contenance] par les bonnes manières et par goût de réjouissances, ayant l'esprit de fête [... Lucien n'adresse pas de reproche à ceux qui ne peuvent apprendre cet art mais à ceux qui le fustigent et qui négligent les vertus de la danse à travers] deux sortes : les unes servent à la guerre, force et défense de la République [la danse mesurée aiguise le sens du combat et l'esprit de lutte en fortifiant le corps et en forgeant le caractère, la volonté pour vaincre et triompher en renforçant l'habileté quant au maniement des armes qui requiert force, souplesse et agilité], les autres sont récréatives et ont avec soi une vertu d'attirer les cœurs et concilier l'amour [préparatifs pour s'assurer de la bonne constitution de son/sa partenaire ; ne pas savoir danser étant un motif de disgrâce puisque peuvent se défaire les projets d'alliance à cause de "dédanse", comme déroger, ce qui est un défaut qualifié de lèse majesté] ». In Thoinot Arbeau (1588-89), *L'Orchésographie, traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice des danses*. Klincksieck, 1995, pp. 5-6.

En exécutant des pas et des mouvements l'on s'exécute en être accompli, éprouvé. Danser en faisant l'expérience, distribuant sa somme et son savoir, dès lors s'articulent les uns aux autres des gestes en forme d'intentions, combinatoires de signes et systèmes de signification qui font que se réalise l'homme parce que, dit la chanson, « je danse donc je suis », ose Brigitte Bardot quand elle suggère en la ballade le Moi en gésine qui va en cadence et se révèle, se dévoilant au fur et à mesure qu'elle évolue et fugue et s'échappe ainsi que Descartes évoque la chose pensante quand il propose la mesure des choses à l'œuvre dans le mouvement du *cogito* ; signe des temps en gage des actes de l'étant, les mouvements rythmés du corps-danseur représentant l'autre au sens fort du terme "représentation". Tout à la fois symbole, emblème, défenseur et illustration, quelque'un pour l'exemple, le spectacle de danse livre ces vies et délivre la vie en images, image vivante de l'incarnation et de tout ce qui y participe de l'instance s'ordonnant au nom de réalités en butte à l'imagination – les raisons du corps restant les mêmes, c'est-à-dire insaisissables car imprévisibles, inexpliquées nonobstant l'idée claire et lumineuse d'une soi-disant idée fixe.

« Toute l'histoire repose, en dernière instance, sur le corps humain »<sup>26</sup>.

Mystère de l'incarnation. Mystère de la vie en histoires d'amour et amours interdites. L'histoire, certes, mais non la narration hormis le discours qu'instituent récit, fable, anamnèse : les mythologies. Si le langage est bel et bien communication, il est information. Celui-ci requiert l'art afin de faire passer les idées comme pour convaincre de faire et d'agir en un sens particulier qui n'est pas le sien a priori et auquel l'on doit se conformer puisque l'autorise et l'exige la sphère du sacré en tous ses bons sentiments dont Denis Slakta<sup>27</sup> dit qu'ils sont à double tranchant parce qu'ils manipulent, dupent et aveuglent avec tant et tant d'effets de soi et de l'autre empreint de réalités sous le voile du réel. Rhétorique, faux-semblants et parades se redoublent dans le jeu de (la) représentation qu'est le fait de paraître, d'apparaître à l'image (image du corps/images de la danse, au sens figuré du mot, en raison de qui mène la danse avant que d'y entrer, au plan symbolique). Dans les domaines du rêve, tour plane, tout bouge ; forme hallucinatoire et hallucinogène, hallucinantes fantasmagoriques que ces divagations sous les emportées de la métaphore, cet état second particulier des poètes : la *sémiosis* et la poésie revenant aux plus inspirés comme touchés par la main de Dieu, la Grâce selon la *doxa*. L'opinion commune prêtant des pouvoirs aux êtres dont le pouvoir des mots n'a d'égal que la force de pénétration du regard, certains au moment du geste repoussent à la clé les limites du langage, plongeant au cœur des profondeurs à l'effigie de l'être dansant, ce Je chorégraphique. Danse, certes, mais chorégraphie chez les êtres humains comme l'on parlera de signe de l'humain pour traité des mots et des choses qui font et fondent l'être en personne. Comme preuve de son existence *sui generis*, parce que l'homme a été fait à son exemple, le modèle des modèles, figure des figures, être créé à l'image et à sa ressemblance de Dieu, d'après les Textes et la Tradition<sup>28</sup>, en cela l'homme est le représentant, l'icône même et le symbole de son démiurgie. Toute l'histoire remontant, en dernière instance, à ce geste-ci : le moment du geste, car le geste engage dans la mesure où il est créateur : créateur de liens entre les hommes et les femmes pour l'amour de l'autre qui est absent et cependant là, si présent à soi, en soi, vivant comme l'être au monde, advenir... La genèse étant ainsi en jeu, dans le spectacle de la vie telle que la montre en derniers ressorts la danse, art et spectacle, langage et articulation en effet composent l'ordonnement faisant défiler ces lectures en reversant ladite vision – l'épiphénomène, l'évènement – dans le champ d'acception du sujet nommé : personne ou *persona*. Infinité et finitude, incomplétude des définitions dans l'amorce du Je poétique avec son éclairage et

---

<sup>26</sup> Roland Barthes, *Michelet par lui-même*. Paris : Le Seuil (Coll. Ecrivains de toujours), 1969.

<sup>27</sup> Denis Slakta, « A double tranchant ? De La Rochefoucauld à Lacan », *In Les bons sentiments*. Paris : Le Seuil (Coll. Le genre humain), 1995.

<sup>28</sup> « Puis Dieu dit : Faisons l'homme à notre image, selon notre ressemblance, et qu'il domine ». *Genèse* 1. 26.

ses vues si singulières sur les visages du monde pluriel, aléatoire. En ces différents aspects du temps se lisent les humanités passées au filtre d'un processus de transformation, de construction/déconstruction, qui se présente en l'état dans et par le faire : l'action restreinte du geste auguste du semeur ne se résumant qu'à l'invention taxinomique allant jusqu'aux extrémités du geste de sorte que le geste, en ces mouvements de la pensée, fuse en l'émergence du sens au travers des voies royales du cœur, l'endroit étant céleste et spirituel puisque entre-deux, élémentaire car l'un des aspects de notre forme humaine : subjectivité, certes, mais objectivation, réalité de la réalité<sup>29</sup> dictant sa loi au prix de soi, la liberté s'épanouissant selon la règle et la discipline imposées de par ses volontés édictées, elles-mêmes toutes, au mépris de l'interdit, et du goût, par amour du bien suprême et pour les libertés à conquérir pour l'emprter *in fine* ; ce qui est l'objet. Or, l'individu "homme", en l'occurrence cet animal symbolique (Cassirer), animal métaphysique qui plus est (Kant), sera à notre sens la donnée conditionnant l'approche anthologique. A sa décharge revient la vérité biblique qui est de nommer les choses. Cela est de sa responsabilité, raison du corps glorieux intrinsèque au corps de chair (les paroles de corps, en leur qualité de noms et de mots, sont un mélange consommé de paroles, de lumières, soit de verbe qui se fait chair), ces qualités délivrées en l'homme de toute éternité, de par celui qui lui assigne la tâche laborieuse, cruelle et terrible que de devoir poser un terme en s'employant à écrire l'histoire par l'action de figurer, de représenter en les dénommant une à une, les unes après les autres en les surdéterminant, les modifiant en unités discrètes et distinctes des unes des autres qui n'ont de réalité que dans la biodynamique de la relation sémiotique, l'élan, cette relation d'échange et de partage que perme »t la rencontre, une confrontation de regard à regard, soi ; la tâche en revenant à l'autre en soi pour séparer, différencier, connaître en passera par l'action de reconnaître, se reconnaître ; d'où la tension au risque des forces en présence qui s'attachent à distinguer la part manquante, le vide, afin d'oblitérer la partie du tout qui rendra possible l'ère du vide sans laquelle nul ne peut s'annihiler en devenant ce qu'il est : plus grand que soi. Est-ce à dire rien, entre zéro et l'infini, un point, une voix parmi tant d'autres ? Aussi compte-t-elle, se décomptant à rebours du néant qui le constitue et dont il ignore tout.

La mission adamique consistant à ordonner au sens de mettre en ordre, ranger, classier, c'est le travail auquel l'on doit s'astreindre au long cours telle l'action restreinte l'aura affectée et attribuée à l'individualité, cela s'instituant depuis lors, aux origines dans le tout du monde, au siège de la vie... Le fait de nommer n'est pas équivalent au fait de dire, encore moins au fait de faire puisque, ni Adam ni Eve ne travaillent au Jardin du Paradis en terre d'Eden. Cela étant vrai tant qu'ils ne désobéissent pas à Dieu ni ne dérogent ou faillissent en touchant au fruit de l'arbre de la connaissance pour goûter, consommer le fruit défendu ; donner un nom ne serait-il pas rompre et s'assumer ? Poser un terme, poser les termes au plus près, au plus juste des formes ; voilà tout ce à quoi s'affaire l'artiste chorégraphique. Comment faute de pourquoi se constitue ladite coupure sémiotique ?

Etant donné que ce qui revient de droit à l'homme est depuis les origines, n'est-ce cela le sens de la vie, le langage caché de l'âme ? Faire en sorte que la matière se spiritualise, par la force du Verbe, l'œuvre au noir conduit au seuil du Grand Œuvre par l'acte d'engendrement qui tient de l'action matricielle de la Parole. Esotérisme du procès que l'écriture, la danse, la chorégraphie. Le rôle et la fonction de l'être humain étant de nommer pour dire les choses en leur donnant forme, par le fait d'attribuant un nom aux objets inanimés, ainsi vivent-ils en soi grâce aux termes choisis, les mots propres à qualifier chaque partie du tout en les extrayant du chaos et en les faisant ainsi accéder à la pleine et claire lumière, à vue. Percer à jour sa vérité nommée, le nom propre enfin se dessine à l'horizon flottant au gré de la puissance du geste, le regard. Face aux éléments du langage divin qu'est

---

<sup>29</sup> Paul Watzlawick, *La réalité de la réalité – Confusion, désinformation, communication*. Paris : Le Seuil (Coll. Points Essais) ; 1984.

la création, l'univers se découvre un ordre, outre l'ordonnement qu'il recèle ; ce qui revient derechef à l'être dansant, la conscience, lorsque s'opère l'œuvre au noir de la stylisation puisque le style, au fond, c'est l'homme, d'aucuns disent par les opérations sémitiques de la détermination, cette forme première et subtile de l'humain – l'homme étant un animal doué de raison et de langage articulé, aussi la danse est-elle langage scénique en tant qu'art du spectacle ; or, à quel trait discriminant tient-elle du principe d'individuation-séparation qui est le propre du langage des hommes ? Par quel trait discriminatoire tient-elle du langage articulé, elle, aussi bien que la langue naturelle ? En guise d'hypothèse de travail, posons que l'expression corporelle *via* la danse consiste en mouvements rythmés, donc articulés aux lois du silence ; par séries des gestes de soi concourent à l'action de libération engagée dans cette forme de délivrance du soi tout comme le geste engage, en dernière instance, l'ultime, c'est-à-dire le corps humain vivant, la vie qui est âmes, âme du vivant, entre destins et destinée, d'où le corps en jeu pour désigner la danse comme telle, inconsciente d'elle-même, étendue qui s'ignore, dirait Freud...

« *Tempus plangendi, et tempus saltandi* : telle est la gloire des hommes », pourra-t-on lire en 1589 au frontispice de *L'Orchésographie*<sup>30</sup> ; son auteur ayant choisi la correspondance sous le pseudonyme de Thoinot Arbeau, anagramme de Jehan Tabourot, chanoine de Langres. Les traditions remontant à la Tradition, les Classiques aux Anciens, quelle loi dicte ce plaisir du texte aux temps des écritures chorégraphiques ? Suivant la voie avec ou sans mystique, la grâce du danseur emplit le cœur en supplémentarité. Corps à l'honneur aux joies de la danse, la joie des jeux se célèbre au for de l'intime tout comme le divertissement et le rituel à l'heure du spectacle célèbre la rencontre. Ainsi :

« David dansa aux devants de l'arche de Dieu. Et pour le regard de Moïse, ce dernier se courrouça des idolâtries commises par son peuple autour du veau d'or auquel, non de voir danser [...] Les Indiens saluent le soleil en dansant. Et [...] en terres neuves [...] les sauvages dansent quand ils aperçoivent le soleil sur l'horizon. Socrate apprit à danser [...]. Les Saliens, très nobles prêtres de Mars, dansaient en leurs sacrifices. Les Corybantes en Phrygie. Les Lacédémoniens et ceux de Crète n'allaient à l'assaut contre leurs ennemis qu'en dansant. Vulcain [considère] la danse comme chose très belle à voir. Les Muses et Orphée voulurent que leurs hymnes composées en l'honneur des dieux fussent chantées avec danses. Bacchus conquiert l'Inde par trois sortes de danses. En l'Eglise primitive la coutume continuées jusqu'en notre temps, a été de chanter les hymnes en dansant et en ballant, usage encore observé aujourd'hui en plusieurs lieux. Pollux et Castor apprirent aux Cariens à danser. Neoptolemus fils d'Achille enseigna une danse appelée la pyrrhique à ceux de Crète pour s'en aider à la guerre. [...] Xénophon rapporte que l'on fit danses et mascarades pour recevoir les capitaines de Cyrus. Rois et princes commandent danses et mascarades pour fêter, recevoir et accueil joyeux aux seigneurs étrangers. Nous pratiquons telles réjouissances aux jours de la célébration des noces et des solennités des fêtes liturgiques, encore que les réformés abhorrent pareilles choses [...] Vous pourriez encore alléguer que notre Seigneur (en saint Matthieu et saint Luc) reprochait aux Pharisiens, retors et mal intentionnés : *Nous avons chanté et vous n'avez pas dansé* [Démétrius en la danse masquée des amours de Mars et Vénus – un adultère cependant – ne voit pas plus belle chose au monde...] Vous pouvez en peu de temps [considérer que] la danse est cependant de la musique et modulation de celle-ci, qui est l'un des sept arts libéraux [...] Danse vient de danser, que l'on dit en latin *saltare*, danser, c'est-à-dire sauter, sautiller, caroler, baller, treper, *tripudium*, mouvoir et remuer les pieds, mains et corps en cadence, mesures et mouvements consistant en sauts, ploiements du corps [...] et autres

---

<sup>30</sup> Thoinot Arbeau, *Ibidem*.

contenances desquelles Athénée, Celtus, Scaliger et suites font mention. On y ajoutera les masques pour montrer les gestes d'un personnage que l'on veut représenter. Lucien en a fait un traité »<sup>31</sup>.

C'est pourquoi la danse passe pour être le premier-né des arts, « danse ou saltation », comme la désigne *L'Orchésographie* :

« art plaisant et profitable, qui rend et conserve la santé, convenable aux jeunes, agréable aux vieux, et bienséant à tous pourvu qu'on en use modestement en temps et lieu, sans affectation vicieuse ; je dis en temps et lieu parce qu'elle apporterait mépris à celui qui, comme un pilier de salle, y serait trop assidu. Vous savez ce que dit *L'Ecclésiaste* : [...] les enfants des Sénateurs romains au sortir des écoles allaient apprendre à danser. Homère témoigne du fait que la danse est en outre une partie et appendice des banquets »<sup>32</sup>.

Mais, déjà en ces temps-là Platon développe ses chapitres sur les questions de *praxis*. Aux livres II, III et IV de la *République* figurent les problèmes de pratiques corporelles et d'activités physiques. En tant qu'expression scénique et musicale à la fois, la valeur symbolique de la danse pose sa dimension ontique et son envergure : véritable ontologie de l'action – action pure, pure action en ce qu'elle revêt d'immatérialité. Quand bien même fût-elle incarnée mais non pas tant dématérialisée ni même désubstantialisée, belle et sublime, la danse de scène se fait mode de participation et adhésion ; authentique et vraie, elle est pur corps absolu comme étincelante de lumière. De plus incorporel, voire angélique, *l'être dansant* n'est au demeurant

« jamais qu'emblème, point quelqu'un [...] car] la danseuse n'est pas une femme qui danse [...] mais une métaphore résumant [...] notre forme »<sup>33</sup>.

Considérant après le philosophe la dimension idéaliste des réalités de la danse, le poète au risque de son désir ne serait-il cet homme qui s'éprend, pris comme dans un rêve ? Stéphane Mallarmé songe audit corps glorieux dansant en lui et courant à l'horizon flottant de la page blanche faute d'écriture calligraphique, les figures de style nonobstant appelant l'imaginaire en recours. Comme tel, il y a l'imaginaire chorégraphique en gage : errance de signe en transcendance-immanence de par les suspensions du regard arrimées aux sphères pneumatiques du souffle/souffle du poids tout autant.

Parce qu'ils ont la charge de la cité, en leur temps les aristocrates appelés Gardiens, doivent recevoir une solide éducation. La gymnastique comptant au nombre de celle-ci tant les exercices sont aiguisés ; vertus de vaillance et dons physiques du guerrier se faisant, se distingue à son mérite le sens de l'honneur, la noblesse de l'homme.

Au livre III de la *République*, Platon objecte pour sa part 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* pour ensuite interroger celle de *catharsis* par identification héroïque. Dans ses pages Platon fait parler Socrate afin de persuader Adimante qu'il faille interdire l'imitation aux Gardiens (/les Grands) parce que tout honnête homme (l'aristocrate/le gentilhomme) répugne à

---

<sup>31</sup> Thoinot Arbeau, *Ibidem*, pp. 3-4.

<sup>32</sup> Thoinot Arbeau, *Ibidem*, p. 5.

<sup>33</sup> Stéphane Mallarmé (1887), *Crayonné au théâtre, in Œuvres complètes*. Paris : Gallimard NRF. (La Pléiade), 1945, p. 304.

jouer le rôle d'un autre au-dessous de sa condition. Inférée en ces lignes, la notion de *mimicry*<sup>34</sup> induit le rôle et la fonction du masque comme tout est spectacle, aspect, vue, tant au théâtre qu'à la cour comme plus tard le ballet en marquera les temps forts sous l'Ancien Régime, car, lui, 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 »<sup>35</sup>. Ce que sera la danse de bal à l'heure de la Belle danse : amusement, divertissement où par le paraître l'on se mesure les uns aux autres sous forme de lutte et de combat simulé avec goût et tempérament, avec naturel et bienséance face aux pesanteurs.

Pour ces propriétés cathartiques et mimétiques du spectacle, Aristote confère au jeu théâtral une valeur essentielle dont la danse fait bon usage puisqu'elle compte au nombre des arts d'imitation :

« l'art de la danse imite par le rythme seul, sans mélodie, dit-il. C'est en effet aussi à travers des rythmes figurés par les pas de danse que les danseurs imitent caractères, émotions et actions. »<sup>36</sup>

Dans le droit fil de la tradition classique, Lucien de Samosate observe que

« 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, [la danse] a cela de commun avec elle (la rhétorique), 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 [En conséquence,] à l'exemple des orateurs, [le danseur] s'exerce à se rendre clair et intelligible, afin qu'on puisse [...] comprendre le muet et entendre le danseur qui garde le silence [Ainsi,] dans la danse [âme et corps] se confondent [...] Lesbos de Mitylène, homme de cœur et d'esprit, appelait les danseurs "chirosofes", 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 [Aussi n'est-elle] 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 [...] autant de grâce que de force [...] 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

---

<sup>34</sup> *Mimicry* : équivalent de la *mimésis*, la notion de *mimicry* selon Roger Caillois se définit par le fait que trouver son masque, le simulacre au théâtre comme à la ville, fait ainsi devenir par convention sa *persona* et se réaliser.

<sup>35</sup> Platon, *République* (livre III, 392d – 394 ).

<sup>36</sup> Aristote, *Poétique*. Paris : Les Belles Lettres/Librairie Générale Française, 1990, (1447a).

nous charme [...] Les citoyens les plus distingués et les premiers magistrats de chaque ville dansent eux-mêmes dans ces sortes de ballets [Ils] s'en montrent plus glorieux que de leur noblesse. »<sup>37</sup>

Ce en raison d'un fait plus brillant que l'éclat de la représentation : la démonstration, preuve d'excellence et de bravoure par la grâce, parce qu'il est avéré que pour faire de bons guerriers, il faut être un bon danseur comme le relate Claude-François Ménétrier. Aussi ne le devient-on jamais qu'à force d'éprouver dans les joies et les peines, les aléas mais l'invincible fureur :

« Les Persans apprenaient en même temps à monter à cheval et à danser, jugeant cet exercice nécessaire pour faire de bons hommes de cheval. Je ne m'en voudrais pas tenir au jugement de Socrate quand il disait qu'il n'était point d'hommes plus propres à faire la guerre que les bons danseurs, puisqu'apparemment il ne se connaissait guère bien en soldats. Mais Pyrrhus joignit cet exercice aux autres de la Milice et les Ethiopiens se mettaient à danser dès que les trompettes commençaient à sonner la marche, et tiraient en dansant les flèches qu'ils portaient autour de la tête en forme de rayons. Tous avaient connu l'utilité de cet exercice pour rendre le corps plus souple et mieux disposé aux commandements. Les jeunes gens de Lacedemone, après avoir pris durant plusieurs heures des leçons de l'usage de la lance, de l'épée, de l'arc, et des flèches, finissaient ces rudes leçons par celles de la danse pour se faire beaux hommes d'armes. Aussi tous les héros ont dansé, Mérion de Crète, Ulysse, Antiochus, Polyperchon, Philippe père d'Alexandre, le fameux chef des Thébains, Scipion, et quantité d'autres princes et excellents capitaines. Les ballets n'ont pas la même origine que la danse, car je ne veux pas avec Lucien les faire aussi anciens que le monde, ni remonter comme lui au bal mesuré des astres et autres conjonctions des étoiles fixes et errantes, pour dire que c'est du branle des cieux et de leur harmonie qu'a pris son origine cet art qui s'est perfectionné avec le temps. Les Egyptiens qui furent des sages ayant réglé jusqu'aux plus petites choses, firent les premiers de leur danse des hiéroglyphiques d'actions, comme ils en avaient figurés pour exprimer les mystères. Platon qui fut leur disciple et leur admirateur, ne put assez louer l'esprit de celui qui, le premier, mit en concert et en danse l'harmonie de l'univers et tous les mouvements des astres, conclut qu'il devait être un dieu, ou un homme divin. Les interprètes de Sophocle, d'Euripide et d'Aristophane nous ont découvert ces mystères que Platon n'a pas expliqué [mais que la poésie a su pénétrer, disant que] toutes les danses que faisaient les Egyptiens représentaient les mouvements célestes et l'harmonie universelle de l'univers [...] Ce fut l'origine [...] de l'ancienne tragédie et des odes de Pindare. »<sup>38</sup>

Au Siècle des Lumières, Noverre défend et illustre ses thèses sur le ballet pantomime dénommé "ballet d'action"<sup>39</sup>. Considérant les écritures chorégraphiques comme ordonnancement du corps « parlant à l'âme », elles procurent une joie immense, celle du spectacle vivant : le sensible incarné. L'orchésalité<sup>40</sup> étant notre objet d'étude, ce cours traitera de l'art chorégraphique en tant qu'écritures,

---

<sup>37</sup> Lucien de Samosate (119- entre 180 et 200), *L'Eloge de la danse*. Paris : Arléa, 2007, p. 81.

<sup>38</sup> Claude-François Ménétrier (1682), *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*. Genève : Minkoff, 1972, pp. 34-36.

<sup>39</sup> Jean-Georges Noverre (1760), *Lettres sur la danse*. Paris : Ramsay, 1978, p. 95.

<sup>40</sup> Orchésalité : idée forgée par le philosophe Michel Bernard pour dire la signification de la temporalité propre à la sphère chorégraphique, comme une évidence ambiguë, ce concept recouvre l'univers de représentation du fait dansé/chorégraphié conçu comme dialectique du même et du différent. Dialectique de l'identité et de la différence, la corporéité dansante procède de l'épaisseur du geste en ceci qu'elle est intentionnalité. Le corps dans son mouvement étant ressenti, investi, mu par des forces agissantes et en interaction, il en devient phénomène-événement, cela posant les conditions d'émergence du sens. L'orchésalité suppose alors une

d'où l'épaisseur du geste comme paradigme du sens et de la signification des choses de la danse. Sera induite, comme nous le verrons, la valeur ontologique du corps dansant ; la danse théâtrale s'approchant comme spectacle des profondeurs par inférence, d'où les notions de sensible, le sensible incarné de surcroît ; d'où le champ poétique du vivant, le corps humain vivant, organe, organisation et organisme appréhendé sous le spectre de l'intime, entre interprétation et vie des formes, le spectacle de danse ouvrant aux domaines du signe.

- Champ synchronique : dimension langagière de la danse théâtrale (*pourquoi je danse*)
- Champ diachronique : configurations de l'art chorégraphique (*genres et styles*)
- Définition des termes « Danse » et « Spectacle » resitués dans leur contexte :

/XVI<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> (ballet de cour, opéra-ballet et ballet d'action, la Belle danse, ou danse baroque)

/XIX<sup>e</sup> (ballet pantomime et danse romantique, le ballet féerie académique, ou danse classique)

/XX<sup>e</sup> (danse libre, danse moderne et danse jazz au feu du ballet néoclassique)

/Années 2000 (aujourd'hui : la danse contemporaine)

#### Quatrième section

Danse et Spectacle en regard, âme du monde et miroir du temps.

Comme au commencement de toute danse, il y a geste et mouvement, celui de la chorégraphie sera le propre du corps avec sa respiration, ses battements de cœur. Or, quel cœur pour quel corps ? Métaboles et métabolisme se coordonnant selon l'ordre du symbolique, de l'historique et du biologique, celles-ci proposent leur définition anthropologique du corps de l'homme ; corps de chair, mortel et immortel, corps de mort et de gloire invité au banquet... Aux origines de la vie, l'embryon est un organisme vivant destiné à se battre contre les limites de sa programmation. Quasi en butte au langage, quasiment aux prises avec le cerveau, "*notre programme*" de développement comme le rappelle Jean-Claude Ameisen, médecin chercheur et philosophe en bioéthique, aussi le corps humain ne procède-t-il pas comme l'ordinateur tout simplement parce qu'« il s'aventure au-delà de sa puissance de calcul »<sup>41</sup>. Et il y parvient fort bien en dépassant la somme d'informations dont il dispose en raison du principe de hasard. Car :

« Il laisse une part au hasard pour se projeter dans la complexité »<sup>42</sup>.

---

expression corporelle, laquelle présuppose une expressivité. Danser étant action, elle est surdéterminante. Par conséquent, elle participe au développement de la personne *via* ce mode langagier équivalent à une transvocalisation où se fonde la musicalité du jeu, du signe errant en tant qu'ombilic et voix. L'expression corporelle rend visible l'invisible. Coïncidences de métaphorisation, d'apparition-disparition aléatoire et dialogue avec la gravité, enfin une pulsion nommée désir « pousse la corporéité à faire retour à et sur elle-même », l'acte de danse permettant donc ainsi la temporalisation et la spatialisation du sujet, l'individuation-séparation concourant à ladite figure. Michel Bernard (1990), « Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine », in Jean-Yves Pidoux (dir.) *La Danse, art du XXe siècle ?*. Lausanne : Payot.

<sup>41</sup> Jean-Claude Ameisen (1999), *La sculpture du vivant (Le suicide cellulaire ou la mort créatrice)*. Paris : Le Seuil. (Points Sciences), 2014, pp. 93-95.

<sup>42</sup> Jean-Claude Ameisen, *Ibidem*.

En outre, comme il existe une infinité de choix possibles, il est donc illusoire de penser qu'il n'existe qu'une seule et unique manière de faire et d'agir que serait la meilleure, fait-il remarquer ; jouer sa partie étant s'aventurer dans le champ des possibles avec discernement, avec jugement et intuition.

« 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 »<sup>43</sup>.

De là le développement du sujet, la personne humaine, le corps en acte/en hypostase étant pris et compris dans un processus d'engendrement dénommé "auto-organisation", voire autonomie par extension du langage des lumières. En parfaite interaction avec son environnement biologique et symbolique et historique à la fois, du point de vue sémiologique, la gestique conditionne et surdétermine la valeur ontologique du corps embryon, futur petit d'homme, être en gésine puisque tout part de cela : le commencement, avec en toile de fond son infini à dessein : ses potentialités au feu du libre arbitre.

A la fin du XIXe 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, 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'élan, 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 »<sup>44</sup>.

Ce qui nous ramène à la célèbre formule de Martha Graham quand elle affirme que

« Le mouvement ne ment jamais »<sup>45</sup>.

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 :

---

<sup>43</sup> Jean-Claude Ameisen, *Ibidem*.

<sup>44</sup> Stéphane Mallarmé (1887), *Crayonné au théâtre*, in *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard NRF. (La Pléiade), 1945, p. 304.

<sup>45</sup> Martha Graham (1991), *Mémoire de la danse*. Arles : Actes Sud. (L'Art de la danse), 1992, p. 13.

« ce qu'un être peut avoir de merveilleux [...] le pouls éternel de la vie »<sup>46</sup>.

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 – l'âme aux prises – se décline en variations et variantes au prix d'une détermination et de circonvolutions qui ressemble à l'alambic d'une sublimation. L'intériorité en filigrane appelle son propre décryptage. Il convient d'apprendre à en décoder les aspects, ceux-ci requérant des outils méthodologiques empruntant aux domaines de l'historicité et de l'histoire de la danse. D'où la sémiologie pour distinguer entre le symptôme et le signe – l'indice, l'icône et le symbole, dirait Peirce ; parce qu'en ses moindres mouvements, le corps parle, selon la convention théâtrale, tout fait signe au théâtre ; la sémiologie de la danse et la sémiotique du corps que redouble la sémanalyse permettant de focaliser les passions de l'âme au risque du quatrième mur et dudit quatrième art. Ainsi la danse chorégraphique opère de par la coupure sémiotique<sup>47</sup>, laquelle pose le fait dansé comme langage, actes de langage et actes de parole, poétique à étayer, le terrain étant en friche.

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'Ame 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*<sup>48</sup>, 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 irradiant, 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

<sup>46</sup> Martha Graham, *Ibidem*, p.11.

<sup>47</sup> Daniel Bournonville, *La crise de la représentation*. Paris : La Découverte, 2006.

<sup>48</sup> Paul Valéry (1931), *L'idée fixe ou Deux hommes à la mer*. In : Œuvres II, édition établie et annotée par Jean Hytier. Paris : Gallimard. (Bibliothèque de la Pléiade, NRF), 1960.

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 grâce »<sup>49</sup>.

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 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

---

<sup>49</sup> Martha Graham, *Ibidem*, pp. 10-12.

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 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 »<sup>50</sup>.

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 »<sup>51</sup>.

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.* »<sup>52</sup>.

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.

\*

## Conclusion

En guise de premières conclusions, l’esprit mais le corps se redresse à l’annonce du Je, cet autre qui n’est pas Moi mais personne, *persona* ou personnage portant le masque...

« *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.* »<sup>53</sup>.

Or :

---

<sup>50</sup> Pierre Legendre, *Ibidem*, p. 45

<sup>51</sup> Pierre Legendre, *opus cité*.

<sup>52</sup> Pierre Legendre, *opus cité*.

<sup>53</sup> Pierre Legendre, *Ibidem*, p. 46.

« Quelque chose d'essentiel [étant édicté depuis le Moyen Age] par la morale chrétienne : quand un corps danse, l'âme risque de tomber ; il existe une science pour l'éviter. »<sup>54</sup>

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*<sup>55</sup> 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 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 vivre<sup>56</sup>. 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 corps<sup>57</sup>, 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

<sup>54</sup> Pierre Legendre, *Ibidem*, p. 127.

<sup>55</sup> Maurice Béjart, *Un Instant dans la vie d'autrui. Mémoires*. Paris : Flammarion, 1979.

<sup>56</sup> « 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.

<sup>57</sup> Paul Schilder (1950), *L'Image du Corps (Etude des forces constructives de la psyché)*. Paris : Gallimard NRF. (Connaissance de l'Inconscient), 1968.

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 miroirs<sup>58</sup>.

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 :

« il faut garder l'âme ouverte »<sup>59</sup>

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 »<sup>60</sup>

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

---

<sup>58</sup> Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, *La Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*. Paris : Le Seuil, 1991.

<sup>59</sup> Martha Graham (1991), *Mémoire de la danse*. Arles : Actes Sud. (L'Art de la danse), 1992, p. 15.

<sup>60</sup> Martha Graham, *Ibidem*, pp. 13-14.

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'écoulent 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... »<sup>61</sup>.

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 comme le fait remarquer Valère Novarina<sup>62</sup>. 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 transcendantale, l'insaisissable ou bien le roseau pensant, les barres flexibles donnent la réplique au corps du sujet prédictif 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

<sup>61</sup> Martha Graham, *Ibidem*, pp. 15-18.

<sup>62</sup> Valère Novarina, *Lumières de corps*. Paris : P.O.L., 2006.

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<sup>63</sup> à l'incipit de ses mémoires en 1927. C'est pourquoi Stéphane Zagdanski<sup>64</sup> osera le raccourci à son tour lorsque file la métaphore de la parole et du lait en corrélat du réel/l'irréel du corps : regard sur soi, mais aussi bien, regard sur l'autre ; regard pénétrant, empreint, riche d'amour, trésor de bienfaits car fort du sentiment de soi ; 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, ou substantifique moelle à l'œuvre). Dès que se produisent les temps forts de la représentation, au travers dudit contact *haptique* se réalise la rencontre. Emportant à la clé les domaines du cœur, en seuls à seuls, point par point, tout ramène au for de l'intime. La danse ne permet-elle cette forme d'accomplissement ? De par les ajustements que l'action de danser requiert techniquement, l'œuvre du sensible et l'ordre du sublime s'accordent ainsi que l'asserte Wilfride Piollet dans *Les Barres flexibles*<sup>65</sup> ; pure aventure que celle du spectacle des profondeurs, le corps dansant entraînant à sa suite un souffle depuis là où, justement, transcende la raison architectonique du vivant ; ce que découvre l'art chorégraphique en ses enjeux même. Les écritures chorégraphiques pour dire et donner voix au corps, ravivent l'en soi ; d'où la notion de corps parlant en tant qu'objet du désir et véritablement objet sans désir simultanément. Est une stylisation le corps dansant, une épure, une quintessence, La personne en ce qu'elle revêt d'alchimique splendeur – hypostase, « expression de la lumière même, de la rareté et de l'irréductible » qui subjugué Platon, qui trouble Antonin Artaud. Se 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 »<sup>66</sup>.

De plus, chercheurs d'or :

« les vrais alchimistes savent que le symbole alchimique est un mirage comme le théâtre est un mirage [...] Ces symboles [les « 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 »<sup>67</sup>.

---

<sup>63</sup> Isadora Duncan (1932). *Ma Vie*. Paris : Gallimard (Coll. Folio), 1999.

<sup>64</sup> Stéphane Zagdanski (1986). « La chair et le verbe ». Paru dans la revue *Pardès*, 1987.

<sup>65</sup> Wilfride Piollet, *Rendez-vous sur tes barres flexibles*. Paris : Sens et Tonka, 2005. *Barres flexibles*. Paris : Sens et Tonka, 2008.

<sup>66</sup> Antonin Artaud, « Le théâtre alchimique », in *Le Théâtre et son double*. Paris (1964) : Gallimard. (Folio/Essais), 1985, p. 79.

<sup>67</sup> Artaud, *Ibidem*, p. 79.

Processus de transmutation. Métamorphose. L'objet fait dire à Antonin Artaud qu'il regrette que soit si méconnu le pouvoir du symbolique, lequel est forces vives, force de l'esprit, forme de virilité (du radical *Vir* d'où dérive le mot "homme"). Certes. Corps en acte, corps en puissance, *corps glorieux* peut-être ainsi que sont épure les mots et les choses, quant à eux aussi, les gestes sont en miroir du nom, ce quelque chose d'autre qui est plus grand que soi, qui s'exprime par le silence et par le cri, au prix des larmes explique Catherine Chalièr<sup>68</sup>. Expression du tréfonds, l'âme a besoin du corps pour se manifester. Et les larmes en sont la grâce, 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 jalons d'une philosophie du langage de la danse inspirée d'une logique du signe, la théorie de Peirce<sup>69</sup>. Le signe étant ce quelque chose en référence à quelque chose d'autre *ad infinitum* (Augustin), dans la mesure où le signe ne se départit ni du corps ni de l'esprit comme celui-ci est appelé à être paradoxal, soit objet/sujet ou bien moi transcendantal, en conséquence la danse (l'art chorégraphique) a probablement vocation à restaurer le paradigme ontologique corps-esprit avant que d'être art du spectacle. La danse est en effet maîtrise du mouvement mais aussi métier, science et technique (Laban). Rappelons que 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 »<sup>70</sup>.

Dans ce mouvement sémiotique de la danse qui relève du mouvement global et spécifique du regard, l'orchésalité (la danse théâtrale) n'échappe pas à sa dimension. Le réel ? Holistique, heuristique, maïeutique, jamais plus vivante ni sensible ou prégnante que lorsqu'elle fait scandale, la danse appartient à l'ordre du divin quand elle s'ingénie dialogue à une voix, relation avec ce Dieu inconscient dont parle Viktor Frankl ou bien Jacques Lacan à propos de la vie intérieure : l'intériorité. Dans sa confrontation aux mondes, les problèmes de la religiosité et du réel se conjuguent à l'instant présent selon l'ordre de l'instant magique. Donné de toute éternité, l'irréel du corps ne procéderait-il d'instances telle l'universalité de l'âme, celle à laquelle songe Paul Valéry à propos dudit corps, l'être dansant :

« le corps qui est ce qui est, le voici qu'il ne peut plus se contenir dans l'étendue ! – Où se mettre ? – Où devenir ? – Cet *Un* veut jouer à *Tout*. Il veut jouer à l'universalité de l'âme ! Il veut remédier à son identité par le nombre de ses actes ! Etant chose, il éclate en événements ! – Il s'emporte ! – Et comme la pensée excitée touche à toute substance, vibre entre les temps et les instants, franchit toutes les différences ; et comme dans notre esprit se forment symétriquement les hypothèses, et comme les possibles s'ordonnent et sont énumérés, – ce corps s'exerce dans toutes ses parties, et se combine à lui-même, et se donne forme après forme, et il sort incessamment de soi ! Le voici enfin dans cet état comparable à la flamme, au milieu des échanges les plus actifs... Il ne peut plus parler de « mouvement »... On ne distingue plus ses actes d'avec ses membres...

Cette femme qui était là est dévorée de figures innombrables... Ce corps, dans ses éclats de vigueur, me propose une extrême pensée : de même que nous demandons à notre âme bien des choses pour lesquelles elle n'est pas faite, et que nous en exigeons qu'elle nous éclaire, qu'elle prophétise, qu'elle devine l'avenir, l'adjurant même de découvrir le Dieu, – ainsi le corps qui

<sup>68</sup> Catherine Chalièr, *Traité des larmes. Fragilité de dieu, fragilité de l'âme*. Paris : Albin Michel. (Spiritualités), 2003.

<sup>69</sup> Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*. Paris : Le Seuil. (L'ordre philosophique), 1978.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

est là, veut atteindre à une possession entière de soi-même, et à un point de gloire surnaturel !... »<sup>71</sup>.

Emergence du sens des sens trouvant à s'extraire et à s'abstraire du monde sensible, la temporalité, la spatialité du monde physique et organique fait s'évader par effraction de la finitude : l'être-là (le *dasein*). Quant à l'inconscient et son langage, les raisons du théâtre et son double dans la danse force et oblige le regard en tant que disposition de corps et d'esprit. Allant au travers de jeux savants d'ombres et de lumières, se pose à soi le principe de ténèbres en ce qu'il recèle de lumière par négativité ; logique apophatique que cette saisie au détour d'une silhouette ; vif rayonnement spectral que cette figure cruelle et terrible, totalement souveraine en son geste, son action quand bien même fût-elle jouée, mimée. L'incarnation du jeu scénique au temps de la représentation devient l'eucharistie décisive et déterminante où se fonde la présence de l'acteur-danseur. Ainsi le mouvement scénique tient-il d'une réalité inaccessible mais intrinsèque, la raison raisonnante 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 ces masques et filtres de l'être dansant.

Sous les visages de la *persona* il y a un autre. Autre jeu en conscience et en réalité expression du geste : du Je en expansion de soi s'ensuivent les écritures chorégraphiques en tant qu'écriture autobiographie fictive, fantasmatique ; ce qui amène Daniel Sibony à suggérer que le danseur "divin" incarne la folie de la danse, dit-il ; archimime parce que psychopompe en derniers ressorts, le danseur est passeur tel médecin man ou chaman en partance 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" »<sup>72</sup>.

Constitutionnellement double, l'homme est dual et dualité, ainsi que Lamartine le définit :

« Borné dans sa nature, infini dans ses vœux, L'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux »<sup>73</sup>.

Comme :

« le Verbe de Dieu fait homme, est une personne en deux natures, présentes dans cette unique personne sans confusion, inchangées, indivises et inséparables »<sup>74</sup>...

Cette corde de rappel sous le vide prévenant de la chute, l'injonction surmoïque oblige à se ressaisir, se dépassant 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'époque, cette suspension du jugement aux prises

---

<sup>71</sup> Paul Valéry (1921), *L'Ame et la danse*. In : Œuvres II, édition établie et annotée par Jean Hytier. Paris : Gallimard. (Bibliothèque de la Pléiade, NRF), 1960.

<sup>72</sup> Daniel Sibony, *Le Corps et sa danse*. Paris : Le Seuil. (La couleur des idées), 1995, pp. 218-220.

<sup>73</sup> Lamartine, Alphonse (de), *Méditations poétiques*, « L'Homme ».

<sup>74</sup> En 451 le concile œcuménique de Chalcédoine formule en ces termes la définition centrale de la christologie.

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 »<sup>75</sup>

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*<sup>76</sup>, véritable alchimie :

« 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 »<sup>77</sup>.

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

---

<sup>75</sup> Artaud, *Ibidem*, p. 75.

<sup>76</sup> 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/Sé] est l'unité discrète. Selon le principe de la double articulation du langage, l'unité sémiotique à deux faces indissociables mais opposées, comporte un Se qui recouvre le concept, le sens, la représentation mentale, d'une part et d'autre part, un Sa qui en est 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*, tel que posé par Augustin bien avant que Peirce n'écrive qu'« 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 Chalier (*Traité des larmes*, 2003, p. 30).

<sup>77</sup> Artaud, *Ibidem*, p. 75-76.

formes, détruit par le fait les fausses ombres, mais prépare la voie à une autre naissance d'ombres autour desquelles s'agrègent le vrai spectacle de la vie »<sup>78</sup>.

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 », assure Martha Graham ; la danse, pouvoir de l'âme, est mouvements du cœur, intériorité, intentions et intentionnalité, sentiments et affects, passions, émotions et émotionnalité comme dans l'épreuve l'on souffre ce poids faisant levier :

« au point névralgique de la rencontre de l'âme et du corps [...] Les larmes [...] constituent aussi, et par excellence, le point où l'invisible et le visible s'unissent »<sup>79</sup>.

Expérience acousmatique que la danse délivrée en valeur expérientielle par écho et résonance, car :

« On a plus perdu quand on a perdu sa passion que quand on s'est perdu dans sa passion. »  
(Kierkegaard)

\*

### 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<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Desjonquères, 1995

Marcelle Michel, Isabelle Ginot, *La danse au XX<sup>e</sup> 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.

---

<sup>78</sup> Artaud, Préface, « Le théâtre et la culture », in *Le Théâtre et son double. Ibidem*, pp. 18-19.

<sup>79</sup> Catherine Chalier, *Ibidem*.

Curt Sachs, *Histoire de la danse*, Paris : Gallimard, 1938

### Théories et critiques

Jamie James (1993), *La Musique des sphères. Musique, science et ordre naturel de l'Univers*. Monaco : Du Rocher (Coll. L'Esprit et la Matière), 1997.

Louis de Cahusac, *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, La Haye, Jean Neaulme, 1754.

Pierre Legendre, *La Passion d'être un autre. Etude pour la danse*. Paris : Le Seuil (Coll. Le champ freudien), 1978

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

Thoinot Arbeau (1588-89), *L'Orchésographie, traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice des danses*. Klincksieck, 1995

Claude-François Ménétrier (1682), *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*. Genève : Minkoff, 1972

Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, Librairie Théâtrales, Paris, 1977

Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie*, IPMC, Paris 1992

Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, 1997

Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Centre national de la danse, Paris, 2001

Michel Bernard (1990), « Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine », in Jean-Yves Pidoux (dir.) *La Danse, art du XXe siècle ?*. Lausanne : Payot

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

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

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

Marius Petipa, *Mémoires*. Arles : Actes Sud (Coll. L'Art de la danse), 1990

### Autour et à partir du corps

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

Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*. Paris : Le Seuil, 1967

Daniel Bounoux, *La Crise de la représentation*. Paris : La Découverte, 2006

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

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

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

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

Vladimir Jankélévitch, *Le Pardon*. Paris : Montaigne, 1967.

Louis Marin, article sur la « sémiotique du corps » in, *Encyclopaedia Universalis*, 1993

Valère Novarina, *Lumières de corps*. Paris : P.O.L., 2006

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

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

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

#### Ouvrages collectifs

*Histoire de corps, Les mutations du regard XX<sup>ème</sup> siècle*, Seuil, Coll. L'Univers historique, (3 volumes), Paris, 2006

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

Odette Aslan (1994) (dir.), *Le Corps en jeu*. Paris ; CNRS (Histoires, Spectacles, Société), 2003

#### Œuvres poétiques

Bertil Malmberg, *Le Langage, signe de l'humain*. Paris : Picard (Coll. Empreinte), 1979.

Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*. VII, in, *La Recherche du temps perdu* Tome IV. Paris : Gallimard (Bibliothèque de Pléiade, NRF), 1989

Paul Valéry (1921), *L'Âme et la danse*. In : Œuvres II, édition établie et annotée par Jean Hytier. Paris : Gallimard. (Bibliothèque de la Pléiade, NRF), 1960

Paul Valéry (1931), *L'idée fixe ou Deux hommes à la mer*. In : Œuvres II, édition établie et annotée par Jean Hytier. Paris : Gallimard. (Bibliothèque de la Pléiade, NRF), 1960

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

Ferdinand de Saussure (1916), *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot et Rivages, 1972

Roland Barthes (1953), *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Le Seuil (Coll. Points essais), 1972

Roland Barthes, *Michelet par lui-même*. Paris : Le Seuil (Coll. Ecrivains de toujours), 1969

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

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

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

Paul Watzlawick, *La réalité de la réalité – Confusion, désinformation, communication*. Paris : Le Seuil (Coll. Points Essais) ; 1984

Platon, *République* (livre III, 392d – 394<sup>c</sup>)

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

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

#### Articles

Aurore Desprès et Philippe Le Moal, communication présentée conjointement dans le cadre du séminaire « Recherche en art » au Centre National de la Danse de Pantin, le 12 juin 2008

Denis Slakta, « A double tranchant ? De La Rochefoucauld à Lacan », in *Les bons sentiments*. Paris : Le Seuil (Coll. Le genre humain), 1995

Stéphane Zagdanski (1986). « La chair et le verbe ». Paru dans la revue *Pardès*, 1987