

# L2 - Danse & Expressionnisme : un dialogue entre les arts le dialogue des arts

Notre étude s'appuiera sur un appareil critique dont la somme et le corpus emprunte au fonds philosophique des Anciens et des Modernes, leurs classiques revisités en leur ensemble par une pensée qui se voudrait émancipatrice et libératoire à l'instar des Lumières. Si la perspective romantique ne cédait tant d'elle-même à la phénoménologie dont découlera, par suite, l'anthropologie fondamentale, se voyant bel et bien recouvrir les notions de tragique (Nietzsche) comme danser d'autorité, non de caprice, implique la personne toute entière en raison d'une logique du cœur, le sensible, l'intime fonde cette dimension transcendantaliste qui fera dire à Mary Wigman (1886-1973) combien paradoxale, spirituelle et théâtrale est la danse, physique mais absolue. Car *in fine*, tout est pièce en jeu, et parce que des ressorts du chorégraphique, par conséquent « L'œuvre doit être le résultat d'un processus organique » quoiqu'immatérielle voire incorporelle s'avèrera-t-elle par essence, l'œuvre n'étant pas, non pas désincarnée, certes, mais nonobstant métaphysique, symbolique, emblématique du Soi par icône.

Aussi limpide que lumineux, authentique et vrai, c'est-à-dire inédit, ainsi donc inouï est le geste créateur de liens entre les mondes, numineux, Tout Autre étant plus grand que soi. Au demeurant, la problématique relèvera d'un au-delà, la question relative à une prétendue « danse expressionniste » s'efforçant d'introduire aux choses du corps en acte, ledit sujet étant effectivement lié à la question plus générale de l'image, donc du signe, ledit langage du corps *via* la danse, et l'image de soi en retour, plus encore la notion de représentation mais, représentation scénique puisque la danse de tradition mesurée est d'ordre théâtral, pour autant, le corps en jeu par le geste et la geste ne se pourra traduire ni réduire à quelque morphologie *a priori* étant donné l'unicité du sujet en permanente définition par et dans le faire. L'écriture chorégraphique s'effectuant dans le même temps que celui de l'action dramaturgique, poïétique, le drame de l'âme et la danse c'est de se réverbérer sur la dialectique, le dialogue entre la vie et l'existence au risque de l'être et du néant. Au feu du sentiment d'impuissance face aux éléments du reste, sublime plutôt que romantique sera la danse expressionniste bien que fidèle à cette ligne, l'expression du Moi par le Je. Nous apparaîtra dès lors en cause la corporéité de l'objet dansé, plus encore corporalité de l'être dansant, cette poétique du cri, endroit de toutes les tensions où s'articulent en osmose corps dansant et corps glorieux. La chose s'avérant d'ordre messianique, en l'occurrence, dans sa forme sacrificielle la spiritualité, cette force même de l'archétype, tout à la fois mythe et monolithe de par l'originalité du dessin, opposera certaine originalité quant audit sujet,

l'intériorité au risque de l'expression, au prix de sa matérialisation, au creux des apparences, au feu du principe jungien d'individuation-séparation pour toute empreinte ou trace de soi. Car, en guise de signature, par le mouvement dansé, l'individualité se manifeste et se confronte au collectif et à la communauté en son ensemble. Sont globalité les spécificités du regard sur les temps de la scène, la danse dite expressionniste imposant une singularité empruntée aux domaines du théâtre, théâtre ancestral ou archaïque certes, mais aussi temple de Dionysos, tente des bacchanales ou plutôt temple de l'Esprit, mais tout aussi bien fête et célébration, esprit de fête.

Mascarade et farce satirique, momerie, comédie pour ne pas dire que l'on cède à la tragédie, non pas non plus enfantillages malgré ses allures de jeu grimaçant quelquefois, le théâtre dansé se veut miroir sans tain ainsi que fondé en son temps par Kurt Jooss (1901-1979) aux abords des années 1930. Sera reprise, subsumée ensuite par Antonin Artaud (1896-1948) la chose lorsque celui-ci, d'aucuns, en viendra à parler de théâtre séraphique, théâtre alchimique, l'acousmatique témoignant des Mystères Orphiques tels qu'ils subjuguèrent tant et tant Platon, écrivait-il en 1932, évoquant ce que l'on ressent quand on se sent si petit, tout petit enfant devant l'image, le grandiose, si démuné face au monde, ce phénomène-ci, l'évènement qu'est la vision faite illumination, hallucination, la transfiguration s'opérant miraculeusement de par « cet aspect transcendant et définitif » :

« éléments d'une extraordinaire densité psychologique, souligne-t-il, [lesquels] donnent le moyen spirituel de décanter et de transfuser la matière, [pour] évoquer la transfusion ardente et décisive de la matière par l'esprit »<sup>1</sup>.

Objet d'interrogation et de questionnement, ce dont s'emparera plus tard la danse contemporaine ou bien même le Butô, cette autre forme de danse-théâtre telle qu'elle se montre, s'impose et se révèle à Maguy Marin qui en dévoile les porosités, les aspérités d'après Pina Bausch qui fait sienne l'ébauche première du théâtre et son double, d'ores et déjà théâtre de la cruauté à l'époque de Lautréamont aux *Chants de Maldoror* en gésine chez Alfred Jarry. Bouillonnantes passions sur les planches brûlant la pellicule et la rétine. Tant chez Fritz Lang que chez Bertolt Brecht et Kurt Weill ou Jean-Louis Barrault – ce pur génie du mime, lui, Baptiste-Deburau dans les *Enfants du paradis* de Marcel Carmé (1944), comédien-pantomime dans *La Vie primitive* d'Etienne Decroux (1931), tout en question s'avèrera le jeu de l'acteur, l'action dramaturgique participant ici du signe chorégraphique tel qu'il transmute, s'évertuant à transmettre tant et tant de soi à l'exemple de ce qu'en reflète et révélera de lui-même certains Hans Zullig (1914-1991), le Jeune Homme, ou bien Kurt Jooss (1901-1979), allégorie de la Mort dans *La Table verte* (1932), Jean Cébron (1927-2019) à leur suite quand ce dernier reprendra le rôle juste Après-Guerre dans une reprise demeurée dans les annales avec Pina Bausch (1940-2009) en mythique Mère Courage (création, Birgit Cullberg), figure de femme rédemptrice

---

<sup>1</sup> Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, « Le théâtre alchimique ». Ed. Gallimard, Folio Essais, 1964, p. 79.

que l'on peut reconnaître encore et encore toujours dans *Café Muller* (1978), cet autre chef d'œuvre du *Tanztheater*.

Figures de stoïcisme, à travers la femme bafouée c'est une représentation de la vie usée par le menu qui s'étale sous nos yeux, comme à travers la vue de corps décharnés, en souffrance, vont les solitudes emmurées dans leurs silences.

Et par une célébration de la rencontre, la tête et le front dans la sphère apotropaïque d'une cérémonie, usant du renversement en communion solennelle, dictent tous ensemble ces gestes du cœur à corps : ports de bras en ellipses, entrelacs de mains tissant une tresse d'affects s'exécutant crescendo en spirale par une certaine démesure, la transe dionysiaque faite au ralenti jusqu'au sublime avant que de sombrer, parvenant à fondre et à diluer le cri primordial dans le chaos des forces dont il faut s'abstraire nonobstant. Apparaît comme tel le pathétique en cette seule et même masse du *fatum*. Que ne devienne festin le corps dansant, petit chose qu'atomise l'insoutenable légèreté du tragi-comique saisi pour l'exemple entre satire et satirique ; martyr, émissaire, le corps en partage, en jeu sur l'autel du réel, se fait sacré et sacrificiel, archétypique théâtre de danse que la danse d'expression.

Inaugurales, prémonitoires, il est certaines pièces qui figurent en tête de tous les palmarès. Ainsi en est-il du *Sacre du Printemps* (1913) ou de *La Table verte* (1932). Aussi, dans l'ombre de celui-là, nous en viendrons à celle-ci tout naturellement. Œuvre antimilitariste et plaidoyer pacifiste ou dénonciation de l'éternel retour de la guerre et son absurde comme restitution allégorique du monde d'aujourd'hui, emblématique *La Table verte* est une représentation antinazie de la Mort. Gravé dans toutes les mémoires, cet opus sera le tout premier ballet politique porté sur la scène théâtrale ; premier prix du Concours International de chorégraphie, une récompense organisée en hommage à Jean Börlin (1893-1930) à Paris, au Théâtre des Champs-Élysées en juillet 1932 par les Archives internationales de la danse (AID) de Rolf de Maré. Kurt Jooss, celui par qui se perpétuera le langage du corps, entendons la danse-théâtre comme autorité du sacré, résonance et échos fusent du cœur au ventre et font trembler les esprits tant par la magie du spectacle qui opère au plan scénographique que par la *persona* sous le masque. L'art de mettre en scène, en donnant du relief à ses émotions, use de procédés rhizomiques dont l'on sait qu'ils fonctionnent par rayonnement et vibrations étant donné le processus de contamination à l'intérieur de soi, de par l'immensité océane du ressenti. Immense certes est bel et bien la sublimation, capillarité et pulsation se maintenant sous influence à force de pulsions que domptent l'instinct par réflexes et automatismes en garde sous la rythmique. Se fera jour, se faisant ressentir de cerveau à cerveau, le corps à corps au bord à bord avec l'impossible rêve, l'inférieur et l'inaccessible : l'irréel du corps. Et l'image de soi de se projeter par-dessus l'épaule jusque dans la ténuité et l'absoluité de l'endroit focalisé pour servir d'aire de jeu à l'imaginaire tel quel rendu en *no man's land* que restitue, étincelant d'angoisse, le ballet « noir ». Et la danse macabre de se réduire à son épure par le plus essentiel qui soit pour que se déroule la rhétorique.

Effectivement topiques et tropes tant elles opèrent sur l'imaginaire collectif qui les décrypte et reconnaît immédiatement, ces silhouettes en action sont instantanément reconnaissables par tout un chacun. Parce que données comme autant de repères identifiables expressément, spontanément à la vue du squelette, des casques, cuirasses et drapeaux pour toute armure, de simples atours vestimentaires comme les pantalons à bretelles, chapeaux melon et gants blancs, robes blanche, noire ou rouge avec fichu, ou bien complets trois pièces en noir sur chemise blanche rehaussés de masques inspirés directement par une pantomime romaine aux allures de fausse commedia dell'arte, tout cet appareillage visuel accompagne le jeu dansé, lequel se veut théâtral car narratif, démonstratif, aussi convainquant que de possible, intelligible, didactique et pédagogique, accessible, prégnant. Serviront d'appareil critique toute cette scénographie aux marquages scéniques habiles à baliser le regard pour conduire à terme la réflexion, cette dénonciation de la guerre causée par l'argent, monde capitaliste de part en part s'étalant en étages par tableaux successifs () sur les théâtres de l'action ; moyens critiques sous-tendus d'énergies brutes et vives, mues par invariants, c'est-à-dire par le poids, le flux, le temps et l'espace ainsi que par les verbes d'action comme frapper : fort-soudain-direct, fouetter : fort-soudain-indirect, presser : fort-maintenu-direct, ces moyens techniques tous empruntés à Laban sont en tant que tels des procédés chorégraphiques devant servir à la stylisation du propos visé. Ainsi donc l'action dansée en viendra mieux à se concentrer sur le plateau, en l'occurrence le tapis vert d'une table du négoce et de la négociation de la scène internationale, celle des sociétés avancées qui y est dénoncée et qui s'y condense.

Pour tout espace scénique se découvre là un vide vertigineux censé baigner son public dans les affres et les torpeurs du néant. Pour ce faire, seul un plateau noir, totalement plongé dans les ténèbres d'un éclairage cru et contrasté dispense ses lueurs et ses lumières en noir et blanc sous les feux d'un décor minimaliste conçu par Dreyer, avec, par moments, en début et fin, les masques aussi blafards que cadavériques d'Hermann Markard, avec en mode continu les accents du piano-bastringue composés par Frits Cohen qui nous replonge dans un pseudo cabaret, ainsi donc, les accessoires, les éléments choisis pour la scène des délices sont occasion de repenser le théâtre de l'histoire, soit la vie quotidienne et la politique, en vue d'un monde nouveau où se produirait enfin un réveil de la population toute entière, une prise de conscience collective et massive, d'où cet apparent rite. Véritable rituel magico-religieux, cette forme théâtralisée de danse macabre, danse à la mort du XXème telle qu'elle réactualisera la danse de la Mort du XIVème, en tant que forme purgative d'exorcisme, agissante semble la catharsis des peurs-paniques et phobies de l'Inconscient. Et l'on se retrouve seul à seul parmi la foule de types universels, toute une population d'ombres, musée Grévin aux prises à l'Enfer, assemblée réunie autour des enfers que tient entre ses griffes la SDN, Société des Nations faite mascarade. Triste peinture vivante de la scène politique et de l'histoire qui se répète, perpétuant ses erreurs et sévissant dans ses farces devant l'inanité

des choses de l'horreur sans le fantastique. Ni la surréalité sans le surnaturel ne déjouera ces squelettes s'ordonnant, ordonnant leur ronde implacable : le *fatum*, ni l'hyper-réalité du *Tanztheater* ne détournera de sa trajectoire l'impulse-impact.

Comme il s'établit à Essen, puis comme à Wuppertal il deviendra carrefour des arts ainsi qu'il le fut originellement au sein du Bauhaus (Weimar-Berlin, 1919-1933), ainsi le théâtre-danse viendra-t-il fleurir *a posteriori* de par le monde entier en cette place même, la scène internationale et le répertoire chorégraphique, là où s'affirme la vérité du sujet en raison d'une nature profonde qui stocke la mémoire du corps. Et l'engagement, en toute spontanéité de la démarche responsable en son geste, et l'intention dictera la conduite à prendre et adopter de par ses modes et exigences. Parallèlement à Berlin il y a Essen, par suite, avons-nous dit, il y aura Wuppertal. Autre plateforme pour des générations entières qui se seront déplacées depuis les quatre coins du monde pour satisfaire et confesser à l'humain leur part manquante, se retrouvant à dialoguer à une voix déclinée autour d'une même et seule polyphonie, l'homme au service du noble et sa noblesse : la dignité, le respect de soi, pure valeur symbolique de l'humain, suprême.

Là où triomphe depuis 1975 l'une des plus célèbres versions du *Sacre du Printemps* (création 1913, Stravinsky, Roerich, Nijinski pour les Ballets russes de Diaghilev au Théâtre des Champs-Élysées, Paris), l'approche de Pina Bausch synthétise à merveille le corps en partage, c'est-à-dire l'enjeu, le sublimatoire saint Graal, ce creuset universel dans l'élan-réceptacle à vif de la chair, corps fait (de) lumière. Œuvre emblématique en ses propres lignes, l'esprit expressionniste y est tout entier empreint de primitivisme, essence de l'art moderne. Les tableaux de la Russie païenne en deux parties échappant à la fois au scandale et à la révolution nonobstant la critique qui rebaptisera l'œuvre à sa création par des formules aussi assassines que « le massacre du printemps », des journaux faisant leur pain du sensationnel tels que le Figaro ou le Gaulois se feront relais et porteurs des attaques et reproches d'un public conservateur qui, tout comme de la comtesse de Pourtalès, voyait dans ladite pièce moderniste un manque de respect, une provocation manifeste. A force de s'en effaroucher l'on s'en offusque par principe sans savoir, ce que déplorera Stravinsky, consterné, blessé en sa chair et son cœur à cause des griefs que les faisaient ses détracteurs, cependant amis, le Tout Paris d'alors ; public sourd et insensible ; en réplique, Jacques Rivière rétorquera dans la Nrf, qualifiant ledit ballet de « premier chef-d'œuvre que nous puissions opposer à l'impressionnisme ». Car à l'évidence, ce ballet est effectivement innovant, primitiviste car établi selon une ligne d'inspiration slavophile ainsi que préconisée par les avant-gardes. En pendant à l'expressionnisme, viendra l'heure du constructivisme (*Le Pas d'acier* de Massine, Prokofiev et Iakoulov, 1927) faisant suite au cubisme (*Parade* de Massine, Satie et Picasso, 1917). Intervenant dans l'actualité du monde artistique au même titre qu'en amont, il y a le politique en fait de société, *Les Demoiselles d'Avignon* (Picasso, 1907) préfigureront la société toute entière en

refonte, celle qui se cherche et se transforme sans y parvenir réellement. Mais : reconstruire/bâtir – et l'insurrection de 1905 à Saint-Pétersbourg sous les yeux de Michel Fokine, et la Révolution russe d'Octobre en 1917 sous le tour de Bronislava Nijinska (sœur de Nijinski) ou de Nathalia Gontcharova qui y participent. A leur manière, les avant-gardes y concourent de façon profonde et latente, à la modification, par une conjugaison de circonstances favorable au regard, comme de par le mouvement naît un courant.

Chef-d'œuvre d'énergie musicale, ce rite d'inspiration primitive et chamanique sait faire jaillir et rejaillir le songe extatique d'une hiérogamie. La ritournelle obsédant comme une cérémonie propitiatoire est rogatoire, sacrifice. Rite sacré de la danse à la mort d'une jeune fille, l'élue, cette forme de l'étrange se forme en sabbat de sorciers et sorcières assemblés autour d'un roi Macbeth ; scène primitive, scènes à dimension shakespearienne, toutes celles-ci s'offrent en guise de purification ou phallophanies vouées au magnifique, Iarilo le Magnifique *alias* Dionysos, divinité de la Déesse-Mère, officiant de l'âme slave, la nature des steppes, esprit de Sibérie. Musique et danse pour toute invocation, prière aux rythmes cosmo-telluriques qui sauvent, la vie appelant la vie mais le vivant aussi bien les mortels, mort ou vif, entre la vie et la mort au prix du silence, par le grand secret de l'existence toute entière destinée, harmonie d'âme, de danse et de ballet, de sphère à sphère, musique en l'harmonique : éclatement du prophète comme celui qui voit devine, chante, fait danser les couleurs du temps en arche d'alliance, ésotérique.

En tant que forme satyrique, le geste en la danse chorégraphique s'y avère suprême, magistral et magnifique. Antique acte sublimatoire que la catharsis ; purgation ou ressourcement, défoulement, cette apocalypse infernale de notes, de pas et de frappes sont matière à résurrection, renaissance à soi. Et la gravité mais l'analytique par surcroît vient en recours, avec relativité. Ni le geste ni la geste en cette narration de musique et de danse, tout exutoire à nulle autre pareille, ne marque mieux que lorsque s'imprime le jeu dithyrambique qui impressionne, dramatique. Tragique, action des origines et premier, le Verbe s'avance, coupe et tranche, royal, comme il se fait chair non sans violence ni férocité par les traverses du sacré. La cruauté du théâtre de l'histoire sacrifiant à certaine verve, le sauvage sinon la barbarie rend compte du projet, mystique, biblique, certes, mais kabbalistique. Ainsi donc, de mémoire en mémoire cheminant au tréfonds, Pina Bausch s'enfoncera plus avant dans l'inconnu en porte-parole de temps avec ces torpeurs de la guerre mondiale pour toute escorte émanant des profondeurs de la psyché. Par suite s'engendre la forme depuis les fins fonds de l'univers, au tréfonds de soi, les formes atypiques s'y déployant par radicalité du propos.

Dans le rayon vaste et large du point de vue d'optique, la perspective sur l'entre-deux gage de l'esprit d'aventure et de la découverte.

Création pour créativité telles que réinventées par les tenants de la Maison du bâtir, le Bauhaus, sous le style et le trait de l'artiste-artisan Oscar Schlemmer (1888-1943), contribue au Grand œuvre. Et le plasticien d'impulser l'art de la performance dans le courant ancestral dell'Arte, la commedia dell'art trouvant un nouveau souffle et son orchestrique chez Kurt Jooss, emboîtant le pas. Initialement comédien avant que de devenir danseur-interprète et voix de Laban, en parfait maître de son temps, aussi bien maître du mouvement que de son histoire, appelé au destin du Pygmalion d'Essen de par ses conceptions modernistes, la définition transdisciplinaire de ses vues promeut l'idée d'une danse expressive mais académique sans fibre compassée, étant donné la danse essentialiste qui est sienne, à mi-chemin du classique et du moderne, à mi-chemin de la Tradition et la Modernité.

Avant tout spectacle du vivant, ballet en signe des temps mais spectacle du temps présent, le jeu chorégraphique selon les maîtres de la cinéto-graphie (Laban, Leeder) et les fondateurs de la danse expressionniste (Kurt Jooss et Mary Wigman) fait basculer son univers dans le pluriel et le singulier à concurrence d'une dogmatique et de la norme qui s'y opposent en contre-point. Prémisses de l'art contemporain, la danse expressionniste se donne pour objet l'art du mouvement en particulier. Générique et universaliste à toutes fins utiles, performative, subliminale, elle s'ingénie à l'être, cette forme dansée, d'autant que la danse théâtrale expérimentale et avant-gardiste s'affirmera dorénavant peinture cinétique allant jusqu'à la rupture des plus totales, accrochant sur le revers sa forme brute et abrupte en précipité, vie des formes, contre-épreuve de celles communément admises par la tradition dans le métier. Sinon révolutionnaire du moins réformatrice, innovante, contestataire, expérimentale, telle est la nouveauté qu'apportera la danse d'expression allemande : l'expérience et le vécu, la sagesse s'agissant d'influences – impluse-impact – sur le monde, le milieu des arts et du spectacle conjuguant geste artistique et motif poétique par les ressorts du signe en recours : signe plastique, signe pictural, mouvement cinétique, jeu choral, jeu musical, architectonique, harmonique, texte de l'ordre de l'infra-verbal et du subconscient, supra-rationnel et interaction dynamique, œuvre du vivant : biodynamique, incarnation, plénitude d'incarnations.

Pina Bausch dont le nom seul réussit à effacer tous les autres, dans le sillage de la *Folkwangschule* d'Essen où elle s'est formé ainsi qu'à la Julliard School de New York, marie harmonieusement langages classiques et disciplines modernes sans pour autant céder à l'académisme, jamais. Dans un beau compromis tout à la fois créatif, émotionnel, sensitif, sensoriel, poétique et métaphysique, sans grandiloquence son œuvre emprunte à la liberté d'expression de la danse allemande, l'inventivité corporelle excédant la danse libre grâce aux emprunts et apports, le théâtre moderne et le cinéma muet de même que les arts-plastiques confinant aux

contraintes pour toute stylisation, inspiration et stylistique se subordonnant. Ecole cofondée en 1927 par Kurt Jooss et Sigurd Leeder, lui, le danseur autodidacte (1902-1981), la *Folkwangschule* d'Essen sera un terrain d'exploration à l'ombre des grands de la danse expressionniste. Pina Bausch, danseuse-chorégraphe allemande (partenaire de Jean Cébron à la *Folkwang Tanz Studio*), y effectuera ses vrais débuts en tant que créatrice, osant effectivement développer son concept – le fameux *Tanztheater*, théâtre dansé ou danse-théâtre –, poursuivant ainsi son œuvre, le Grand Œuvre, avec Rolf Borzik, scénographe, son concubin, puis Peter Pabst et Marion Cito, pour que s'enrichissent de compétences croisées ses pièces et son répertoire par autant de regards que d'artistes, alliages fusionnant dans le savant mélange du geste et de la parole lié par les vertus de la sincérité, le mouvement du cœur, l'humain en partage.

Parce qu'au désespoir d'une danse plus humaine celle-ci sera marquée au sceau de l'empreinte, agitée par la fureur divine, l'inspiration poétique fait le reste et le nécessaire suit son ordre en un mode de construction d'un type nouveau. Comme on l'apprécie, s'appréhende le rapport aux autres pour un monde d'utopie, l'improvisation se faisant devenir, advenir car plus fondamental, humaniste et psychologique est le *Tanztheater* parce que, dit-elle :

« Ce n'est pas la manière dont les gens bougent qui m'intéresse mais ce qui les fait bouger. »  
Pina Bausch

8

Comme des exorcismes renouvelés exigeraient *l'expression dans l'espace* de par son côté physique jusqu'au-dedans de soi, le corps de chair s'exerce et s'éprouve organiquement à l'ordre de l'orgiasme. Artaud fait retour sur Nietzsche, par *le Théâtre de la cruauté*. Parce qu'en métaphysique effectivement, le regard pose :

« On ne peut continuer à prostituer l'idée de théâtre qui ne vaut que par une liaison magique, atroce, avec la réalité et avec le danger [...] C'est-à-dire qu'au lieu d'en revenir à des textes considérés comme définitifs et comme sacrés, il importe avant tout de rompre l'assujettissement du théâtre au texte, et de retrouver la notion d'une sorte de langage unique à mi-chemin entre le geste et la pensée. »<sup>2</sup>

Car, du point de vue du langage de la scène, « Il serait vain de dire qu'il fait appel à la musique, à la danse, à la pantomime, ou à la mimique. Il est évident qu'il utilise des mouvements, des harmonies, des rythmes, mais seulement au point où ils peuvent concourir à une sorte d'expression centrale, sans profit pour un art particulier. »<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Antonin Artaud, *Ibidem*, p. 137.

<sup>3</sup> Antonin Artaud, *Ibidem*, p. 139.

De par son essence, spectacle ontologiquement :

« Sans un élément de cruauté à la base de tout spectacle, le théâtre n'est pas possible. Dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera entrer la métaphysique dans les esprits. »<sup>4</sup>

Phénoménologie à demeure que l'absence-présence faite signe, faisant corps.

Se rapportant *de facto* au désir, le geste expressionniste semble rage et pulsion. Pulsions de vie, pulsions de mort en vis-à-vis d'une volonté de puissance, Eros et Thanatos, désir. Le désir d'appropriation mimétique, tel que présumé dans l'anthropologie philosophique de René Girard, se définira avant tout comme un thème musical puisque d'ordre nietzschéen. Le tragique en outre mènera la danse à partir de laquelle s'érigera le masque en vraie personne humaine ou hypostase. Véritablement à soi-même bouc émissaire, victime émissaire d'elle-même, la prégnance n'est qu'émanation, réminiscence, présence à soi-présence divine à l'œuvre dans ce monde des apparences, *via* les limites du sensible. Et par accident, l'Intime-Extime fait la qualité du jeu scénique. La dialectique édicte son émotionnalité pour donner le ton au paradoxe intérieur-extérieur, dedans-dehors, l'impression-expression faisant culminer l'indescriptible et la sensation d'être devenu qui l'on est ; ombre, spectre fantomal, figure fantasmagorique, vision d'une imagination vive qui tourmente et se tourmente, s'emballe et s'affole prise de peur-panique au risque de son hallucination, l'imaginaire en feu.

Quoique figuration, par l'épuration du sensible le sentiment de vide s'ingénie écriture hiéroglyphique, écriture chorégraphique qui se présente à la face du temps par biais, en obliques hautement stylisées. Par conséquent, posons d'emblée que le fait dansé, le chorégraphique en son geste, entretient avec l'expressionnisme un dialogue des arts, s'évertuant, en sa geste, à narrer ses formes d'histoires d'amour à force de ramener les consciences à la réalité onirique du réel, s'agissant de regard, désir, et non de discours aux prises, non pas tant : vues sur la danse toute entière, point de vue d'optique, perspectives sur le théâtre des gestes et démarches, intentions mais intentionnalité, volonté mais goût, appétit du désir tant cette forme d'expression, l'Inconscient, agit par poussées du vrai-faux par simulacres, écrans, filtres. Il y a le vrai, il y a le faux, la vérité du corps et le mensonge à soi. Mais, qu'est-ce donc que la réalité ?

L'irréel du corps en poste à son plus haut niveau de sensibilité devient sinon dévastation, du moins furieux désamour. Ni résistance ni tolérance, dans l'interprétation chorégraphique n'est jamais mieux portée en scène la danse vécue de l'intérieur, abstraite et concrète, kinesthésique. Et progresse la liberté d'aimer sous la contrainte par les audaces de la pose, le processus de transformation se

---

<sup>4</sup> Antonin Artaud, *Ibidem*, p. 153.

crystallisant à mesure en mouvements du chaos des forces, ces forces primordiales de l'indifférenciation comme elles se perdent en l'abîme dans une tout autre définition de soi, l'Autre, le Tout-Autre. Conscience du corps que restitue gestes et mouvement tout en s'abandonnant au gré de l'instance : par la violence du sacré. Aussi « la danse de la sorcière » prend-elle part et place quand celle-ci s'avance en motif principal, princeps poétique de la démesure et relation immanent-transcendant dont la visée seule et la portée semble à double tranchant, avec pour alibi que de rendre visible l'invisible dans la mesure où la pièce ressortit de la connaissance plutôt qu'aux savoirs tandis qu'en vérité, le visible ouvre nos regards sur l'invisible ainsi que l'exhorte Paul Klee quand il soutient ceci : « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible ».

Par l'intercession de l'émissaire, l'artiste-interprète, en poète des solitudes, ainsi qu'il en est des pesanteurs, des lourdeurs du temps à la fin des fins, l'apocalypse du théâtre de danse fait poindre en contrepois « la mort du cygne ». Et l'âme en partance s'envole, parce qu'en partage, l'ouvrage se livre à l'ultime chant de la danse qui passe, et qui passe pour être ce théâtre du double, théâtre corporel à l'infini comme le signe est *ad infinitum* de par la physicalité, la musicalité, l'architectonique d'un jeu à pile ou face, entre la vie et la mort *aliquid stat pro aliquo*. Ce qui assurément est voué à pure perte, chose pensante appelée en l'étendue à se rejouer indéfiniment pour tenir lieu de quelque chose, plénitude d'incarnations, hébétude plurielle, certes, mais béatitude non pas tant béatification du regard qu'*inécriture* selon l'expression empruntée à Pierre Legendre : au-delà de la danse. Ainsi donc devant l'image se font les solitudes, entendre les silences. Claquent ceux-ci, nos secrets, plus criants de vérité que la démonstration narrative d'un ballet-pantomime, hélas, daté sous le geste et l'expression par-delà les masques. Mue, éclate une vérité, sa vérité à l'image et la ressemblance afin que s'affine la ligne en continu d'une existence qui se regarde droit dans les yeux. Ni la mort ni le soleil, l'amour se régénérant de stupeur tant il est indicible, ce mouvement de la catalyse est artistique : *catharsis* de la scène amoureuse, primitive purgation, célébration de la rencontre : mystères primitifs.

*Ausdruckstanz* pour toute danse d'expression, celle-ci s'envisagera donc plus strictement comme courant stylistique, en effet, que comme mouvement chorégraphique ; cet épisode dérivant de la danse moderne, la danse d'expression germanique – plus couramment dénommée « danse expressionniste », théâtre-danse – procède de la nécessité intérieure si chère à Kandinsky. L'approche étant globale et plus abstraite qu'anecdotique ou naturaliste, créateur à part entière, poète-démiurge, le danseur d'expression agit de manière concrète, spécifique et tangible à la lisière de l'inconnu. Il se redécouvre là et se vit puissance du chaos des forces en présence, ce qui ouvre au champ d'une danse philosophique ainsi que la défendent et l'illustrent Gret Palucca (1902-1993), Mary Wigman (1886-1973) et beaucoup d'autres personnalités telles que Hanya Holm (1893-1992), Valeska Gert

(1892-1978), Yvonne Georgi (1903-1975), Harald Kreutzberg (1902-1968), Aurel Milloss (1906-1988), Sigurd Leeder (1902-1981) ou Kurt Jooss (1901-1979), personnalités toutes considérables et inoubliables, bientôt mises en rupture de ban pour cause de danse subversive et dissidente, la danse absolue s'élevant contre la danse légère, danse académique de ballet ainsi que préconisé par le régime nazi à l'heure où il jugeait l'expressionnisme et ses danses insuffisants, inaptes, ineptes, voire néfastes au regard du modèle canonique. Par principe faire-valoir et faire-savoir, forme propagandiste par nature, pour Goebbels, il n'y a danse que s'il y a ballet officiel, « La danse [devant] être légère et montrer de beaux corps de femmes. Cela n'a [effectivement] rien à voir avec la philosophie » comme nous le fait remarquer Laure Guilbert, renchérisant sur l'ambiguïté, la place particulière, sinon double, de la danse moderne dans ce débat de l'art officiel, art allemand *vs* l'art moderne, art dégénéré.

« Tout en étant intégrée au Front de combat pour la culture allemande, elle est mise à l'honneur dans les pages de *Knust der Nation*. Elle semble donc satisfaire à la fois aux canons de la réaction et ceux de la révolution nationale-socialiste »<sup>5</sup>.

Comme la Chambre de théâtre du Reich administre l'éducation du peuple par la culture physique, « la force par la joie » selon la formule consacrée, alternent dos-à-dos passion et raison dans la préparation des consciences, *via* les ballets de masse auxquels contribue Laban, le maître du *Bewegungsschor*. Organe du pouvoir en place, le chœur en mouvement fait l'objet de minutieuses prescriptions selon une cartographie, la kinétographie, appelée cinétographie ou bien encore labanotation. Telle est la technique de diffusion : par le mouvement, la maîtrise du mouvement...

En tant que responsable de la *Deutsche Tanzbühne*, depuis Berlin sous la férule de Rudolf von Laban, la formation professionnelle du danseur s'inscrit dans un plan propagandiste qui doit répondre à l'idéal patriotique antisémite. Le national-socialisme que dirige Hitler au nom d'une idéologie fondée sur la supériorité de la race aryenne, pour se faire, articule danse expressionniste ou plutôt musique rythmique, danse moderne et ballet classique, cela à des fins agonistiques et meurtrières, le génocide programmé en 1942 à l'heure de la Solution finale, ou Solution finale à la question juive (*Endlösung*). Dans ce débat de toutes les haines et de l'abomination se retrouve bien sûr l'opposition entre art allemand et art dégénéré, opposition dialectique intégrée au Front de combat bien que danser avec le III<sup>e</sup> Reich nous semblera paradoxalement devoir « satisfaire à la fois aux canons de la réaction et ceux de la révolution » ainsi qu'en témoigne l'historienne Laure Guilbert. Or, même si Kurt Jooss sera apprécié du docteur Otto Richter, lequel était

---

<sup>5</sup> Laure Guilbert, *Danser avec le III<sup>e</sup> Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*. Ed. André Versaille, Edition Complexe, 1999, p. 118.

responsable du Front de combat, en l'occurrence, initiateur du courant antimoderniste dans l'art, néanmoins résistera le chorégraphe de *La Table verte*.

Chef-d'œuvre chorégraphique, *La Table verte* (1932) est une sorte de monument aux morts plus directement inspiré des danses macabres du Moyen Âge et modernisé par la tradition dell'arte. Et Kurt Jooss devra se séparer de Fritz Cohen, son musicien juif, avant que de s'exiler ensuite en Angleterre pour n'en revenir qu'Après-Guerre, en 1947 seulement.

Comme l'écrira Herwald Walden, rappelons que « L'expressionnisme n'est pas un style ou un mouvement, c'est une perception du monde ». La sensibilité y est première, singulière, unique et spécifique mais universelle, plurielle. Le mouvement artistique allemand des années 1900 suscitant au sein de la Belle Époque l'émergence d'une branche avant-gardiste, germe au cœur de l'Art Nouveau infléchissant la danse libre, la faisant dériver de l'impressionnisme à la Française dans une réalité tout autre, en faisant sécession dans l'esprit romantique des choses, les choses en soi, les choses de la vie autour de figures de proue dont le théoricien Rudolf Laban (1879-1958), l'initiateur Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950), et le précurseur François Delsarte (1811-1871), les uns et les autres continueront de faire école après eux, ce au travers d'une science de l'apparence physique, la physiognomonie, étude de l'expression corporelle qui aura marqué les esprits et les arts, notamment la musique lyrique et le monde du théâtre, *via* le vaudeville qui lui devra beaucoup. Ainsi, l'influence delsartienne, rousseauiste et nietzschéenne étant considérable sur des cercles proches d'Isadora Duncan ou son sillage, les Sakharoff notamment, là où il y a volonté il y a vie, vigueur. Et l'au-delà des mots convoquant les choses, du geste à la parole par le mouvement, la poésie muette se met à entonner son chant de la terre, vraiment, chant de la danse autrement plus viscéral puisque en capacité de Dieu, transverbération jusque dans ses entrailles.

En refusant l'agonie ni le renoncement, avec cœur, par courage, honneur, bravoure et vitalisme, l'élan des cœurs se fait paroles de corps faisant tomber les masques sus la *persona* tout en faisant résonance, écho à l'art de faire sonner : la musique des sphères. Et l'infinitude s'agrège comme il y a l'âme du monde et le chant du compagnon errant, comme un lied de Malher annonce la nuit transfigurée de Schoenberg vue par les yeux d'Egon Schiele qui regarde.

Dans l'expressionnisme, atonale est l'émotion, l'émotion vive de l'écorché toujours pris sur l'instant puisqu'au fond, la danse allemande en définitive c'est ça, une voix qui s'élève, l'expression d'un peuple qui se redresse, le vouloir-vivre faisant entendre sa raison du cœur, et sa vérité première, sa seule vérité que subsume le projet collectif par l'endroit où s'annihile l'individu, pour renaître à soi comme grandi au nom d'une instance autre : plus grand que soi. Plus grande est la force, plus forte s'avère en soi l'énergie vitale, ce que vise et cherche la danse

d'expression, le noyau dur, le point de fuite qui transcende et sublime au même titre qu'il y a scène pour une scène amoureuse : la scène primitive.

S'il y a un primitivisme en ces corps au paroxysme c'est que travaille le corps sans l'organe, s'adressant en réponse aux plans et au plan comme pour s'adonner à l'acte par l'action gravitaire du drame ; chœur en mouvement (*Bewegungschor*) tel que Harald Kreutzberg l'emportera dans le souffle de Paracelse (Pabst, 1940), telle que Gret Palucca s'exécutera en danseuse calligraphique, modèle de sobriété, épure de lignes de forces pour qui, le peintre abstrait, repense l'avenir en expressionniste de la première heure avec Franz Marc et Auguste Macke, les chefs de file, Wassily Kandinsky, lui en quête de spiritualité, introduisant le joyau de la nouveauté et du neuf à Oscar Schlemmer en personne, lui pour qui monter des ballets c'est peindre et sculpter, les danses du Bauhaus comme *Le Ballet triadique* (1922) se définissant comme des merveilles d'abstraction géométrique rompue à la tradition, tradition du théâtre de Guignol, théâtre de marionnettes, aussi bien rêve partagé de Gordon Craig (mari d'Isadora Duncan) quand ce dernier se démarque du théâtre du Bauhaus à l'ombre de la Sur-Marionnette. Sienna est l'idéalité, par symbolisme et modernité, idéalisme.

Danse d'expression encore et encore (*Ausdruckstanz*) pour satisfaire à l'esquisse et à l'ébauche, comme par la suite le fera Jean Weidt (1904-1988), entre stylisation, caricature et stigmatisation, aussitôt Valeska Gert (1892-1978) aura-t-elle su incarner le rêve qu'arrive le cauchemar aussi, s'autoproclamant « sorcière », sorcière moderne du grand sommeil selon le goût et l'appétit du cinéma noir expressionniste. Or, *de facto* où l'épouvante rivalise avec l'éblouissement, par esprit de fête, la satire et le comique, sous les visages de l'homme qui rit d'après Victor Hugo – un mélodrame romantique adapté par le réalisateur Paul Leni (1928) –, se surenchérisse à concurrence d'absurde et d'ironie, le burlesque, l'extravagance, le baroque et la dérision étayant le sens du tragique, la libre pensée s'aiguissant tout comme le *fatum* à l'heure du crépuscule des dieux.

« Digne inspiration de la sublime fantasmagorie hugolienne, *The Man who laughs* ou l'insoutenable expression tragique des pires maux humains » défraiera la chronique, l'art cinématographique à la pointe du geste chorégraphique dans la mouvance de la danseuse allemande, la si expressive Valeska Gert à l'instar de cette autre, la Sorcière, Mary Wigman, chacun sachant le pouvoir du trait mystérieux, l'énigmatique regard du magico-religieux, la magie de l'image puisqu'il y a, nécessité intérieure.

« Une œuvre-d'art n'est pas belle, plaisante, agréable. Elle n'est pas là en raison de son apparence ou de sa forme qui réjouit nos sens. La valeur n'est pas esthétique. Une œuvre est bonne lorsqu'elle est apte à provoquer des vibrations de l'âme, puisque l'art est langage de l'âme et que c'est le seul. »

Wassily Kandinsky (1911),

*Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*

Ce à quoi répond André Malraux, par-devers les deux mondes, le visible et l'invisible, le limité et l'illimité, le fini et l'infini, car, « Le seul domaine où le divin soit visible est l'art, quelque nom qu'on lui donne » dit-il.

Qui plus est soulèvement, mouvement de la personne toute entière, insurrection, appel-réponse pour Rudolf Kurtz, et dignité :

« L'expressionnisme n'est pas un genre artistique mais l'expression d'une crise ».

Aux yeux de Herwald Walden, quand il est « art qui donne forme à une expérience vécue au plus profond de soi-même », en retour comme déjà dit précédemment, ni style ni mouvement, l'expressionnisme est phénoménologie, corps-esprit mais âme, psyché, soit une perception du monde traversée de part en part telle une leçon de ténèbres (Marin Marais), danse des corps obscurs, danse des ténèbres (Kazuo Ohno) au tréfonds.

Pour toute théorie du sujet, en guise de définition de soi, souvenons-nous que dans la préface de *Cromwell* (1827), Victor Hugo écrit que, par essence, « le théâtre est un point de vue d'optique : tout ce qui existe dans le monde, dans l'histoire, dans la vie, dans l'homme ; tout doit et peut s'y réfléchir, mais sous la baguette magique de l'art ». Tout comme la danse, premier-né des arts, est efficence, efficace, rituel sacré et rite initiatique, passage, acte fondateur, le Verbe se fait chair parce que « seule la danse est apte à pénétrer en douceur le sens de nouveauté, confie Oscar Schlemmer ; elle avance masquée et est essentiellement discrète » affirme-t-il. Unité discrète du signe, signe transcendantal dans l'économie du langage, de par la configuration d'un espace-temps autre, la danse d'expression pose l'acte, tel quel. Geste-manifeste, inédit et absolu, dans l'entre-deux remonte et revient, depuis le spectacle des profondeurs, un lieu sans lieu. Et l'utopie d'advenir enfin « lorsqu'un corps sait mourir à lui-même au contact de l'approche d'un autre corps hanté par un semblable souci » (*Dictionnaire de la danse*, Larousse, 1999, p. 40) : son nom jamais prononcé, parfois montré, l'impossible nommé désir, absolu, désir de l'Autre, le corps en jeu.

**Sapere aude** ou **Sapere aude !** Locution latine empruntée à Horace, extraite des *Epîtres* (I, 2, 40), la formule signifie littéralement : « Ose savoir ! ». Plus couramment traduite par « Aie le courage de te servir de ton propre entendement ! » ou « Ose penser par toi-même », l'injonction est connue pour être la devise même des Lumières selon Kant.

« Le mouvement des Lumières est la sortie de l'homme de sa minorité dont il est lui-même responsable. Minorité, c'est-à-dire incapacité de se servir de son entendement sans la direction d'autrui, minorité dont il est lui-même responsable, puisque la cause en réside non dans un défaut de l'entendement mais dans un manque de décision et de courage de s'en servir sans la direction d'autrui. *Sapere aude !* Aie le courage de te servir de ton propre entendement ! Voilà la devise des Lumières. »

Emmanuel Kant (1784),  
*Qu'est-ce que les Lumières ?*

« Je vous le dis : il faut encore porter en soi un chaos, pour pouvoir mettre au monde une étoile dansante. Je vous le dis : vous portez encore un chaos en vous. »

Friedrich Nietzsche (1885),  
*Ainsi parlait Zarathoustra* (trad. Henri Albert),  
éd. Société du Mercure de France, 1898,  
partie I, chap. « Prologue de Zarathoustra », 5, p. 14

« Je suis corps et âme » — ainsi parle l'enfant. Et pourquoi ne parlerait-on pas comme les enfants ? Mais l'homme éveillé à la conscience et à la connaissance dit : « Je suis tout entier corps, et rien d'autre ; l'âme est un mot qui désigne une partie du corps. »

Friedrich Nietzsche (1885),  
*Ainsi parlait Zarathoustra* (1885), (trad. Geneviève Bianquis),  
éd. Flammarion, coll. « GF-Flammarion », 1969,  
partie I, chap. « Des contempteurs du corps », p. 72

« Je ne pourrais croire qu'à un Dieu qui saurait danser. »

Friedrich Nietzsche (1885),  
*Ainsi parlait Zarathoustra* (1885), (trad. Henri Albert),  
éd. Société du Mercure de France, 1898,  
partie I, chap. « Lire et écrire », p. 50

« Je ne croirais qu'en un dieu qui s'entendrait à danser. Et lorsque je vis mon diable, je le trouvai grave, minutieux, profond, solennel ; c'était l'esprit de pesanteur — par lui toutes choses tombent.

On ne tue pas par la colère, mais on tue par le rire. Allons, tuons l'esprit de pesanteur ! »

Friedrich Nietzsche (1885),  
*Ainsi parlait Zarathoustra* (1885), (trad. Georges-Arthur Goldschmidt),  
éd. Le Livre de Poche, coll. « Les Classiques de Poche », 1972,  
partie I, chap. « Lire et écrire », p. 56

En tout premier lieu, au cœur de cette approche s'est détaché *Le Théâtre et son double* d'Antonin Artaud sur un plan méthodologique d'où la sémiologie de la danse s'en est suivie quant à l'analyse du discours chorégraphique sous-tendu de présence. Phénoménologie analytique de l'absence-présence, immanence-transcendance du geste, l'expression à la clé, une geste insuffle sa chanson par une sorte de lecture dialectique du théâtre bourgeois et du théâtre populaire en miroir des avant-gardes. A travers ce dialogue des arts tel qu'il s'est déroulé au fil du théâtre moderne, cette épopée fut nourrie de l'aventure de la danse moderne. Elle s'est renouvelée grâce à certains types de spectacle tels que, par exemple ou certains aspects, le théâtre de foire, le théâtre de tréteaux ou le boulevard et le cabaret ainsi que la danse macabre, cette danse de la Mort et toute autre momerie.

Appelé à se faire voyant à l'instar de ce qu'en peut dire Arthur Rimbaud à propos de la poésie dramatique et/ou dramaturgique par extension du langage, l'artiste de scène est invité à son tour à se distinguer, non par les feux d'un pseudo luminaire, Roi-Soleil à l'effigie, mais par son lustre et son éclat, les lumières de corps étant le corps sans l'organe au feu du cœur dans le vif du sujet, en action.

A cet égard personne, l'être et le devenir impose de se décliner voyant effectivement, le redevenir littéralement, clairvoyant, sachant le monde du divin et les domaines du devin même, sinon chaman ou danseur-sorcier, « medecin-man », dieu danseur jusqu'à l'absolu de soi-même en son geste et sa geste, c'est-à-dire là, en creux, au-delà peut-être des apparences mais au-delà des mots et des gestes, il y a les choses, chose entendue comme non-dit, chose-étendue, chose pensante, choses entre toutes éphémères, éternelle, choses paradoxales, non contradictoires. Or, s'il y a, il y aura aussi l'inachevé en miroir de l'infinitude tout autant comme le pense Aragon et l'envisage Breton, les surréalistes. Il y a de surcroît le « terrible meilleur » auquel aspire Paul Valéry à propos de cette vestale de rêve, maîtresse du secret des mystères, la danseuse, laquelle, par le mouvement corporel qui est sien, éprouve la passion dévidée sous le signe de l'âme de l'âme, en l'occurrence l'incorporel, cette impossible danse en effet qui fait vibrer l'invisible si fortement, le Grand Œuvre pourtant, ce dont rêve l'alchimiste, ce dont l'archimime se revêt, endossant son manteau de gloire, philosopale.

Comme les abstraits voient en leur nuit transfigurée, l'invisible se fait alors visible dans le regard et les mains qui se tendent ainsi que les corps en gésine se transforment, assure Paul Klee, traversant par séries les danses sous l'emprise de la peur (1938). Plus que ballet, il s'agit bel et bien de pièces, chefs-d'œuvre ou pièces théâtrales, pièces chorégraphiques, dirions-nous par suite, l'œuvre d'art ayant à voir avec la Tradition par la beauté du geste, étant avant tout gestes, cœur, amour et passion, le geste juste et bon. Ainsi donc, le geste créateur engendre et ressuscite, créant le lien, faisant revivre les grands moments de la vie au moment du geste qui passe ainsi d'une pantomime à une autre en cérémonie funéraire.

Et la pantomime au-delà de toute représentation vient à se rappeler comme à elle-même en se souvenant, se ressouvenant à jamais, comme à son bon souvenir dans l'aventureuse danse de la modernité que sera, en son temps, la danse dite expressionniste effectivement, quand bien même cette dernière ne se dénommerait que bien plus tard ainsi et autrement. Entre les deux guerres danse d'expression germanique, danse allemande notamment, en l'occurrence danse d'expression, danse expressionniste, probablement lui faudra-t-il du temps pour qu'elle se voit désignée ainsi danse-théâtre ou théâtre dansé par le plus large public avant même que Pina Bausch n'emprunte l'idée de *Tanztheater* à Kurt Jooss, mentor au théâtre de la danse. Danse-théâtre pour théâtre de danses, théâtre de la danse contre danse d'expression. A l'origine ballet moderne, la danse théâtrale de sensibilité expressionniste telle qu'elle se fera jour sous l'influence de Jean Weidt, Jean Cébron, Françoise et Dominique Dupuy, Jacqueline Robinson ou de Karin Waehner encore, après elle la danse contemporaine perpétuera l'idée en la chose dansante même, l'idée de vivant comme être vivant c'est être-là, se savoir mort tout autant qu'en vie par le simple fait d'être-là, en sursis, l'être-au-monde, l'être-pour-la-mort cultive la seule pensée de la finitude, de zéro à l'infini pour toute méditation dans l'action-contemplation qu'est la danse expressionniste, extatique et si mesurée nonobstant, comme sous influence et possédée, sous contrôle, mais lâcher-prise. Fera son chemin, dans les traverses vives du corps écorché, Munch ou Klimt ou Schiele, toute génération confondue, qui, par suite, au fil des Trente glorieuses et durant les Vingt piteuses aussi, en découvrira avec cette figure princeps si controversée et cependant si importante aujourd'hui qu'est Angelin Preljocaj pour l'exemple.

17

Emblème de sa génération, Angelin Preljocaj en France a su s'imposer sur la scène internationale au carrefour des formes chorégraphiques contemporaines, œuvrant d'après les plus emblématiques, Vaslav Nijinski (1889-1950) né en Russie et d'origine polonaise, slave dans l'âme et Parisien d'adoption ; Pina Bausch née en Allemagne, née à elle-même une seconde fois de la réconciliation entre les peuples, les hommes et les femmes de la Reconstruction, parce que ce ne sont qu'histoires d'amour en somme que ces pas de danse, corps de lumière dansante à l'horizon flottant, vibrations en effet, émanations que ces pièces stylisent avec qui, des histoires sans paroles auxquelles se rattache l'indicible et la réalité, sans concession à soi. Cette forme de danse empreinte d'actions choisies sera prise au feu du rythme, prenant le risque de s'y perdre en passions et d'en réapparaître pour ce qu'elle est en l'espèce, redéfinition de soi, incomplétude, le paradigme enchâssant l'autre vision plus radicale du réel, apophatique, poussant au noir l'interprétation en négativité, négatif aux confins du chœur par jeu, le langage chorégraphique, cinétique, cinématographique par-delà la logique théâtrale qui en déroule sous ses regards, à sur la pointe et de plain-pied : le danseur et son spectateur chez Merce Cunningham (1919-2009) s'enrichissant de zéro et d'infini, aléatoire. Mime du tragique, de l'éphémère, en filigrane la scène, qui plus est scène primitive, la scène amoureuse sans le masque s'étiole ; heures souvent compassées, convenues, voire

grotesques puisque artificielles, sur-jouées, non pas rejouées en leur essence dionysiaque-appolinienne d'obédience tragi-comique : théâtre de la cruauté que cette écriture chorégraphique. Passera dans la danse de sensibilité expressionniste une charge explosive, ledit ballet des forces rendu au crible du *fatum* par l'ironie du sort. Et l'esprit voltairien d'en découdre jamais.

L'ironie satirique, comme celle empreinte de dadaïsme, inspirant au metteur en scène le reste près du danseur-chorégraphe, créateurs d'une co-construction, dès lors se reconnaît plutôt du théâtre et du cinéma la danse et son spectacle, le ballet, non plus divertissement dansé d'opéra de tradition classique, mais autre chose, autrement. Par un travail de mise en scène innovant et expérimental, le chorégraphe était donc né en ces temps-là, les tout débuts du XX<sup>e</sup> siècle durant les années 1920, les Années Folles dédiées au jazz avec les audaces de la pose, hors-d'haleine produisant ses propres génies, sa folie.

S'affichera en point de fuite le fantôme de la Grande Guerre évoluant dans le spectre du clair-obscur fantasmagorique, l'esthétique quelque peu baroque et romantique encore cependant. A ce titre écritures poétiques, transversalités chorégraphiques, tessiture et carrure toujours, en l'exigence du geste expressif, l'action conduit à une autre forme de théâtralité, la spiritualité du chœur en la musicalité du corps dansant/dansé mis en abyme, immanent-transcendant, sublime. Dans la danse expressionniste c'est de la main qu'émane la perle rare, stylistique. La stylisation de la main, en un jeu savant des doigts pour approcher au silence, encore et encore, toujours, par tant et tant de soi sous les longues robes, les tuniques et sous les masques ainsi que la solitude des pesanteurs se brise et vole en éclats, revient le cri, *Le Cri* de Munch (1893-1917) qui luit, revient comme le miroir par transsubstantiation du rêve à la réalité, catalepsie qui se révèle et se dévoile à la face, disant toute sa souffrance, la cruauté du monde. Et l'indifférence se sublimant, en conscience, intériorité, par suite la force du cri se transmue en une plus soudaine danse, la danse macabre qui, par stupeur et stupéfaction (cf. *Paracelse*, 1940) se transmue et mute de par la recherche, de par l'inférieur, se transformant, triomphant de sa quête en une fuite, la fuite en avant en pure perte de soi. Alors, au désespoir de l'homme, du corps et de l'humain, trop humain, prend forme la philosophie du rien. Le néant. Et le corps et l'expressivité dérive dès lors, procédant d'une nécessité intérieure telle que s'entendra en sourdine, mais avec tonitruance cependant, la musique de son cœur, la frappe et les battements de son rythme cardiaque en chamade contre le tympan, non plus l'orchestre ni la fanfare mais l'harmonique architectonique du silence dans ce grand recueillement du corps en déposition, le corps déposé tel que l'imagine Mary Wigman, qui ose danser la sorcière, seule et solitaire à la nue tout d'abord, sans musique initialement puis avec cymbales et gong ensuite : elle, la première, est celle qui, toute première en 1914, aura enfreint la sacrosainte règle musique-danse ainsi que le préconisait Kandinsky quand il exhortait à fouiller les entrailles de la terre pour en abstraire le

prisme et les hauteurs, la palette chromatique des sons, couleurs de l'arc-en-ciel, chef-d'œuvre inconnu qu'un corps, le corps humain, ce corps de chair, corps de mort, corps de lumière et de gloire. Aussi le père de l'art abstrait expliquera-t-il dans son traité de 1911 intitulé *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, qu'il existe bel et bien une raison à toute chose parce que chaque chose a une forme et que chaque chose est une forme ; substance, correspondances, lignes, points, couleurs posent l'objet en catalyseur de vies, visions au sens rimbaldien du terme : « Car JE est un autre », réflexion et réflexivité tout à la fois, écrivait-il, Arthur Rimbaud en 1871 dans le souffle même de la guerre franco-prussienne de 1870.

Sur un plan philosophique, la vérité du corps infère la théorie du sujet qui lui impose son ordre, en d'autres termes, la scène chorégraphique, l'orchésalité pourrions-nous objecter après Michel Bernard, cela pour interpeller le public, la société de spectacle toute entière *via* danseurs et spectateurs, « dansacteur » suggèrerions-nous à la suite d'Odette Aslan pour pointer la danse des ténèbres, le butô qui est cette autre forme de danse expressionniste actuelle, forme poétique expérimentale et absolue du théâtre de l'histoire, le corps de l'homme tout en Un tenant lieu de danse, théâtre traditionnel Nô ou Kabuki, danse contemporaine japonaise, le Butô est né, Ankoku Butô « danse des ténèbres », littéralement, « mouvements compulsifs dans l'obscurité », soit révolte de la chair. La pièce intitulée *Kinjiki (Amours interdites)* en 1959 avec Tatsumi Hijikata (1928-1986) dans le rôle de l'Homme. Et Kazuo Ohno (1906-2010), lui dont la muse fut la Argentina, célèbrera la danseuse de flamenco des tout débuts XXème, surnommée « Reine des castagnettes » (de son véritable nom Antonia Mercé). Sur les traces de Harald Kreutzberg et Mary Wigman, Kazuo Ohno reste et demeure la seconde personnalité fondatrice du Butô ; il suivra notamment des cours de danse d'expression avec Takaya Egushi, élève de Wigman en Allemagne ; aussi sera-t-il influencé par Jean Genêt pour sa Divine, personnage de *Notre Dame des Fleurs*. Ainsi donc motif poétique et politique tout à la fois, objet de mobilisation ou prise de conscience, le réveil des forces vives sait se manifester et se faire entendre dans l'expressionnisme et la danse d'expression, son envergure peut-être si l'on songe aux pouvoirs que de s'éveiller par le geste vraiment, par le mouvement des éléments de la danse, ceci : la naissance du jour, comme pour réagir, comme pour s'adresser à l'instant présent et en direct, en live, à la personne humaine toute entière hypostasiée, personne individuelle et collective, le soi, instance dévolue au néant devant subir, opérer de l'intérieur, l'épreuve du double-tranchant, tout ou rien depuis le cœur, ce centre de gravité dénommé « chi » en Asie, étant donné l'être et la notion de beauté, la vérité cédant à la règle et à la discipline quand elle procède du vrai et de l'authentique selon les lois physiques soumises aux distorsions de l'œil et de l'esprit.

Œil du cyclone dans la tourmente d'une apocalyptique paix, mariage forcé après 14-18 quand voleront en éclats illusions et trompe-l'œil, faux-semblants du théâtre classique, traditionnel et conventionnel, ce théâtre-là, le nouveau théâtre des beautés et des gloires en profondeur de champ des bas-fonds, la dette de guerre, creusera au repoussé son mausolée, la mort de nouveau en perspective se faufile dans les cercles comme le pressentait Kurt Jooss, focalisant certain plan dans les plans sans omettre la représentation mimétique des choses : mis en pièces, le désir.

Néanmoins naissance du jour, comme l'épiphanie transparait malgré tout, faisant son apparition dans les mirages et le miracle de l'or du ciel, aussi l'ombre des grands apporte ses réponses ; Mary Wigman, Hanya Holm, Kurt Jooss, celles et ceux qui savent dire toujours et à tout jamais, *Au revoir et merci* (Wigman, 1942) ...

Elèves de Laban ainsi que transfuges de la scène politique et culturelle de Weimar puis du III<sup>e</sup> Reich, véritables symboles, (h)éros de la scène internationale, chacun d'entre eux parmi les plus modernes s'emploie à sculpter ce qui lui est propre et qui pourtant échappe à d'aucuns, la chair du temps depuis là où se retrouve sans motif le sujet, un point de vue, le sujet-objet s'appliquant à lui-même et à autrui le prétendu principe de réalité contre le rêve, le principe de désir prenant des allures de fantasmagorie pour ne pas dire des airs de cauchemars parfois. Des planches à l'écran, du théâtre au cinéma, des plateaux de tournage aux studios de répétition, l'ombre ténébreuse du Golem fait figure de résurgence ; figure faustienne ou espèce de surhomme de glaise, à la fois monstruosité, merveille aux côtés de la petite fille si lumineuse, titan, la vision ajoute à ces silhouettes dansantes toutes plus redoutables les unes que les autres tant celles-ci sont, font l'inquiétante étrangeté ; opérantes, opératoires, opératiques à la lisière de l'Inconscient (Freud), entre Réel, Imaginaire, Symbolique (Lacan).

A travers ce dialogue entre les arts, "le" chorégraphique s'est fait dialogue des arts, synesthésie. Dans le sillage des deux corps en présence, danse et pouvoir sont rois ; s'atomise par ombres portées et projections de soi sur les parois de cette caverne du Gorgias, la *camera obscura*, l'image en question étant sinon l'enjeu, du moins l'instance. En jeu, l'homme et son désir est là, certes ; mais lui aussi, l'homme et sa danse, s'ingénie à l'être tout autant, ici et maintenant, *hic et nunc*.

Dans cette généalogie de la danse marquée par l'expressionnisme, outre Rudolf Laban, danseur libre d'origine hongroise, chorégraphe, pédagogue et théoricien de la première heure, concepteur des fonctionnalités du corps dans le mouvement dansé (kinésphère)), le pionnier de la danse d'expression dite *Ausdruckstanz*, sera simultanément le grand ordonnateur de la danse chorale appelée *Bewegungsschor*. Après lui viendront en premières lignes Mary Wigman et Kurt Jooss ainsi que Suzanne Perrottet emportés dans l'eurythmie. L'objet étant de faire corps, de prendre corps, sachant vivre sa vie, incarner son rôle et sa fonction par le simple

fait d'habiter le personnage et rendre la parole à l'enveloppe corporelle et charnelle, à l'instar d'une personne qui est sa *persona* toute entière, lumière(s), une et indivise lumière quoique double-jeu, aux premiers rangs de la scène internationale arriveront Valeska Gert, émule de Rita Sacchetto, puis Harald Kreutzberg ou bien ensuite Aurel Milloss, tous danseurs expressionnistes ayant débuté leur carrière dans des lieux improbables comme la galerie d'art *Der Sturm* à Berlin ; cela pour Aurel Milloss en 1928, qui entrera, lui, dans les pas de Mary Wigman, laquelle s'était déjà présentée dans les années 1916 au Cabaret Voltaire à Zurich lors de ses toutes premières expériences chorégraphiques et expérimentations de la danse absolue ; époque de la danse libre, utopique et idéaliste, la danse d'expression avec ses danses de jeunesse et tout l'art du masque, le théâtre et sa verve la transportant aux nues ces corps d'athlètes à travers les contrées en terre inconnue, contrées initiatiques, théosophies des plus anciennes, royaumes reculés : l'imaginaire, l'archaïque rendu au tréfonds de soi tous en scène. Ce temps des retrouvailles fut celui d'une vraie célébration de la rencontre, *via* le masque, la magie de la danse. C'était le temps du mystique grâce à *La Danse de la sorcière* (1914). En effet, forte et volutes en eaux vives, le motif pictural d'une sculpture de soi d'après nature ajoute au plus près, au plus juste du sujet représenté par celui qui voit celui qui regarde ; la danse de Mary Wigman devant à Emile Nolde son caractère sacré et sacrificiel mais.

« Penser, c'est toujours suivre une ligne de sorcière ».

Gilles Deleuze

21

Par définition, l'on s'accordera à penser que le geste engage pour autant qu'il est engagé, responsable de son temps en vérité. Avec signifiante, la prégnance fait poids, la valeur tenant de la différence. D'entre toutes les significations résultant d'une quelconque tradition, quelle qu'elle soit, iconographique ou autres, figurale est la danse, expression corporelle pour le moins, langage du corps en tant que tel. La danse d'expression germanique oppose son tout au JEU d'une réalité augmentée évoluant entre ciel et terre toujours, encore et encore à soi par-delà les « moi et non-moi » posera Ernst Bloch. Mais, en tant que regard croisés, l'expressionnisme excède toute école, sachant davantage s'imposer comme courant stylistique plus véritable que jamais, ce en rapport au mouvement de société qui est le sien. Mutations du regard, tournant de la Belle Epoque, poumons des Années folles et choc des cultures sont en rupture de ban effectivement. Et toutes ces consciences contestataires font valoir leur propre utopie, les mouvements anarchistes se manifestant aux prises à un postromantisme désenchanté, sombre et satirique, certes, d'un autre âge déjà. Mais, que ne se dessinent donc, en ces temps-là, les contours à la serpe d'une dénonciation de la société moderne ! L'ère industrielle en son ensemble s'y avère en crise, crise de (la) représentation comme le dira Daniel Bougnoux dès lors que l'art se fait plus critique et mordant encore que jamais. « Parce que cette limite entre moi et non-moi (Ernst Bloch) semble minée, l'expressionnisme, de tous les mouvements d'avant-garde, est le seul à toucher

toutes les scènes de l'expression artistique et de l'une à l'autre, des gravures de Pechstein aux danses de Wigman, des films de Robert Wiene aux mises en scène de Richard Weichert, des traits communs et des représentations [qui] font loi, [se] conjuguent *une intensité inouïe à côté d'une spiritualité claire et transparente* »<sup>6</sup>.

Les caractéristiques esthétiques majeures de l'expressionnisme étant la distorsion des lignes et les couleurs vives, le contraste et la démesure conduisent à porter le regard au-delà du sujet représenté, reproduire la nature n'étant plus l'objet de la *mimesis* mais traduire une réalité beaucoup plus prégnante car subjective étant l'urgence, la nécessité intérieure son unique objet, le désir pour toute fin. La danse expressionniste se définissant comme courant stylistique, la danse expressionniste est un aspect du mouvement chorégraphique appelé danse moderne, certes, mais un courant stylistique en outre, qui se rattache en son ensemble à la danse du XX<sup>e</sup> siècle. Ainsi ladite danse d'expression est-elle apparue en Allemagne par volonté de différenciation et souci de se distinguer de l'impressionnisme, la culture française appartenant alors à la nation ennemie, la rivale qui se rapporte plutôt à la danse classique, la danse libre provenant d'Outre-Atlantique de par une sensibilité en pivot, clivage à l'heure des affrontements et des heurts entre les égos et les personnalités qui font école toutefois, mélanges issus d'un certain melting-pot à l'Américaine que réalisera le jazz en toile de fond du primitivisme.

Plus globalement, danse sous influence expressionniste, au cours des années 1920-30, celle-ci prône la liberté d'expression. Elle évolue en rupture d'avec les académismes néoclassiques hérités du ballet romantique, et se construit autour de figures emblématiques qui rayonnent sur la scène internationale (Mary Wigman et Kurt Jooss dans l'aura de Rudolf Laban ainsi qu'Aurel Milloss, Harald Kreutzberg, Yvonne Georgi, Ruth Page, Gret Palucca, Valeska Gert, Dore Hoyer, Hanya Holm...). Toutes et tous s'ingénient à élaborer une danse philosophique fondée sur le mystère. En découlera la musique rythmique et l'expression corporelle ainsi donc. Outre l'expressivité plus délaissée sous le régime nazi, la pulsation et ses pulsions tapies apporteront leur dot et leur lot en couleurs et timbres ou grain de la voix ; le geste à la main ne se départant ni du regard ni du cœur, le chœur aux confins chante de façon séphirotique son hymne séraphique, l'ensemble conduisant irrésistiblement à une mystique de l'instinct telle que voulue par Mary Wigman en personne quand celle-ci se laissait prendre au jeu de la règle, allant de transe à transcendance avec discipline et méthode par vagues successives, lesquelles en ordonnance ne sont pas démence ni hystérie à proprement parler mais cène, scène démoniaque du génie du lieu en sa danse de la sorcière, sensibilité à fleur de peau, toute.

---

<sup>6</sup> Daniel Dobbels in, *Dictionnaire de la danse*, Larousse, 1999, p. 724.

D'esthétique angulaire, les mouvements sont cataleptiques, le corps happé dans son propre tourment et la tourmente anéantie pour une réparation ultime. Et l'œuvre au noir, le vierge noir, en ressuscité se fait revenant, provenant de l'intériorité. Toutes ces danses ont un trait en commun, la sincérité, l'épure des sentiments dans l'émotion au feu de l'intelligence du corps et la maîtrise du mouvement (Laban). Seul facteur discriminant, la nécessité intérieure (Kandinsky), sa forme, les formes.

Au palmarès des mauvaises fées que sont les sorcières, vilaines, vieilles femmes, se détache la figure de la magicienne. Figure pourtant si récurrente en danse classique, depuis la belle danse, il y a qui revient au miroir l'image d'*Armide* (Lully, 1686), sorcière comme Médée, reine de l'époque baroque où la statuaire maniériste (Beaujoyeux, 1581) ravive les mémoires au terme des Temps Modernes. Et la Renaissance empruntant ses mythologies à l'Antiquité tout comme le Romantisme, par la suite, empruntera au Moyen Age sa culture et ses divers fonds, *La Sylphide* (Taglioni, 1832), *Giselle ou les Wilis* (Coralli-Perrot, 1841) dérouleront leur univers surnaturel et fantastique ainsi que leur mode. Depuis le ballet romantique s'est enfermée la vision infernale de l'Eve avec *Coppélia* (Saint-Léon, 1870) notamment. Puis viendra à son tour l'heure du ballet féerie académique avec ces personnages sulfureux, la fée Carabosse par exemple dans *La Belle au bois dormant* (Petipa, 1890) ou bien le Drosselmeier de *Casse-Noisette* (Petipa, 1892) ou encore le sorcier Rothbart du *Lac des Cygnes* (Petipa-Ivanov, 1985). Ensuite, se feront ressentir de nouveaux répertoires et registres.

S'il n'y eut tant *Le Sacre du Printemps* (Nijinski, 1913), il y eut enfin, au demeurant, *La Danse de la Sorcière* (Wigman, 1914) évidemment, dans le même temps que l'envol. Paraît figurer, semble préfiguré ce voyage des âmes, la transmigration, transmutation, ce sur quoi veille nonobstant la voyante, sage ou mage se trouvant toujours en situation de jeter un sort tout comme chamans et vaudous sont vraiment dans le vivant, transformation, processus en cours, onde ensorcelante.

Envoûtante, animiste et primitiviste, la danseuse des *profundis* se met à dialoguer avec les esprits en une sorte de frénésie proche de l'extase bachique. Dionysiaque, ses doigts crochus crochètent, griffent la terre au comble de la féminité, arrachant à l'invisible ses trésors et ses secrets de l'air et des eaux qui sont des puissances. Spectaculaire, impressionnante, archaïque, l'officiante est assise en tailleur, le bassin en permanent contact avec le siège de la vie pour s'en faire l'écho et la résonance en tant que *persona*, le masque qui, lui seul et seulement lui, ne tenant que de rien par uniquement une languette de cuir maintenue dans la bouche. Or, celui-ci, le masque, n'est pas posé sur le visage mais retenu par la mâchoire forcément serrée. La tension extrême devant servir de catalyseur afin que se

précipite le JEU et son JE. Alors se produit le miracle que d'assister à la célébration de la rencontre par l'épreuve initiatique, le rite de passage, entre l'un et l'autre, le soi venu se fondre et pénétrer le corps tout entier pour n'être et se régénérer en parfaite symbiose et osmose : la danse expressionniste comme essence de la nature, énergie pure, forces vives, force vitale. S'organise d'elle-même, par une logique du sensible, la modification de la métamorphose telle que la matière se libère en sa lumière toute, physique, immatérielle. Terrifiante est la sorcière comme elle bouleverse l'ordre du commun, son monde allant se rétablissant quasiment. Et le tout du monde, le tout l'univers, pousse le corps au paroxysme, le corps au maximum de ses potentialités les plus insoupçonnées, d'où l'extatisme, d'où la transe. Se précipite bel et bien en rafale l'impression d'être plus, être en présence d'un phénomène-événement tel qu'on le sait en son sein par le flux et son reflux. Le langage de la danse wigmanienne, ô combien si théâtrale, pure, brute, abrupte, s'avère être cette forme biodynamique d'élévation qui viendrait à s'abattre à chaque respiration, le souffle étant d'une seule traite, long et infini, ample et puissant. Ainsi de la danse d'élévation qui ne se disparaîtrait à elle-même qu'en apnée, comme *La Mort du Cygne* d'Anna Pavlova (Fokine, 1907).

Rivale et contemporaine de cette dernière, Anna Pavlova n'est pas une danseuse expressionniste bien sûr. Néanmoins, cela ne lui interdit pas de laisser libre cours à sa sensibilité moderniste bien que ballerine d'inspiration romantique dans l'âme, symboliste, soit, spiritualiste et parnassienne, si Parisienne, elle, pour Ir Tout Paris et la scène internationale de la fin de la Belle Epoque puis des Années folles. Celle pour qui l'impressionnisme sera cependant l'expression de l'intime n'aura-t-elle su rendre et restituer la part manquante et viscérale de l'expressionnisme ? Elle aussi, écorchée vive sur les planches où s'é moussent l'art de la pointe, la figure psychopompe du cygne, de par son jeu si poignant, émeut tant il y a de l'*agon* et du stoïcisme dans le trépas du bel oiseau blanc. Le tragique résultant, en l'occurrence, d'une sensibilité vive, seule vérité à soi, l'intime mais l'horreur qu'inspire le rien. Face au néant : une lente agonie irrésolue se dénoue pour, au final, souffrir de sa gloire, mourir de la passion d'amour, soit l'impossible rêve d'envol néanmoins approché comme les intermittences du cœur, à pas menés, engloutissent l'âme, les chères âmes emportées, fauchées sous l'attraction d'une force d'aimantation contre laquelle nul ne peut se dresser, impuissant. Car toujours l'emporte l'après-avant.

Mythes et légendes font de la danse un ballet, spectacle de l'irréel. En cela l'expressionnisme trouvera sa pleine et entière mesure à cet endroit-ci, à la lisière de l'inconnu par l'étrange. Petit à petit croît l'inquiétante étrangeté. Au cours du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'à l'aube des années 2000, le paysage chorégraphique donnera de l'envergure et de l'importance aux arts du spectacle empreints, si attachés au principe de vie, de mort et de vivant par la kénose puisque le geste est auguste. Figure de magicienne pour Mary Wigman, la sorcière-chamane. Vision de merveille que la femme-oiseau, fée dragée si merveilleuse, princesse-cygne pour Anna Pavlova. Créatures ailées ou phalliques, l'une et l'autre se rejoignent par le jeu et

l'intensité de leur interprétation. Toutes deux sont effectivement alter ego, véritables forces de la nature d'où la préférence, d'où la différence ainsi que la règle et la discipline se perpétue, perdurant à travers l'homme aux mille visages pour l'exemple, *alias* David Bowie en décalé et raccourci, gisant comme lorsque ce dernier incarnait pour sa part John Merrick sur la scène new-yorkais ou Ziggy à Berlin, aux limites du rêve et de la réalité. Ainsi de l'homme-éléphant, une icône, *The Elephant man* (1980) lui offrant d'appréhender le versant inconnu du réel pour sortir et s'abstraire de son image, la peau, grâce à l'expérience et l'expérimentation. Lindsay Kemp de même, son maître en l'art du mime, pantomime Pierrot lunaire, tellement éperdu dans les méandres du labyrinthe – comme *Cave of the Heart* (Graham, 1946) ou *Lamentation* (Graham, 1930) en l'alambic, aménage le règne du cœur, le cœur sacré, le cœur ardent des solitudes en offrandes pour tout sacrifice et seul testament. Autour de la figure de la sorcière il y a celle, plus kaléidoscopique, du miroir qui revient, l'anamorphose, les métamorphoses et les anthropométries comme pincesaux vivants (Nikolais, Klein).

Tout comme autour d'une boule de cristal adviennent les symboles, gravitent des signes kabbalistiques que dessineraient les mouvements et les gestes ensemble. Vibrations de l'air obéissant à la main, prophéties.

Enjeux des pouvoirs intérieurs à l'infini, entre profane et sacré, se troublent par l'impur et l'hybride, les figures de l'imaginaire chorégraphique en la sainteté même de l'archétype *Hexentanz*, l'invariant s'ordonnant hymne à la joie.

Valérie Colette-Folliot,  
Novembre 2018 – Avril 2019

# Bibliographie indicative :

Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*. Collection Folio, Ed. Gallimard, 2008

Rosita Boisseau, *Danser Pina*. Collection Textuel Musique, Ed. Textuel, 2018

Laure Guilbert, *Danser avec le III<sup>e</sup> Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*. Ed. André Versaille Éditeur, Complexe, 1999

Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Collection Folio Essais, Ed. Gallimard, 1988

Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*. Collection L'art de la danse, Ed. Actes Sud, 1994

Jacqueline Robinson, *L'aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*. Collection Sources, Ed. Bougé, 1990

Mary Wigman, *Le langage de la danse*. Ed. Chiron, 1990

26

# Quelques liens URL :

La Mort du Cygne (Pavlova, 1907, 1926) :  
<https://www.youtube.com/watch?v=YWo109xoAlc>

La Danse de la Sorcière (Wigman, 1914-1926) :  
<https://www.youtube.com/watch?v=AtLSSuFfJ5c>

Un siècle de danse (le ballet néoclassique) :  
<https://www.youtube.com/watch?v=rzITfSmVc7Y>

Un siècle de danse (la danse expressionniste) :  
<https://www.youtube.com/watch?v=fwBhThObYOU>

Le Sacre du Printemps (Nijinski, 1913) :  
<https://www.youtube.com/watch?v=EvVKWapctX4>

Le Sacre du Printemps (Pina Bausch, 1975) :  
<https://www.youtube.com/watch?v=J6fOgi8lekQ>