

# L3 -Discours sur la danse

## Corpus d'étude, groupement de textes

### Lucien de Samosate *Eloge de la danse*

« Loin d'être un de ces arts faciles qu'on apprend sans mal, la danse est le couronnement de toute l'éducation : elle est l'aboutissement non seulement de la musique, mais aussi de la rythmique, de la métrique et, surtout, de la philosophie qui t'est chère : la physique et l'éthique – car pour ce qui est de la dialectique, elle la considère comme une activité superflue et inopportune. Elle n'est pas non plus sans rapport avec la rhétorique, dans la mesure où elle reflète les mœurs et les passions, ce à quoi s'attachent aussi les orateurs. Enfin, elle n'est pas très éloignée de la peinture ni de la sculpture, dont elle imite tout particulièrement la recherche des proportions harmonieuses, si bien qu'elle égale Phidias et Apelle. Le premier devoir du danseur est de se concilier les faveurs de Mnémosyne et de sa fille Polymnie pour se souvenir de tout. A l'instar de Calchas dans *l'Iliade*, le danseur doit savoir *Ce qui est, ce qui sera et ce qui a été* de façon que rien ne lui échappe et qu'il dispose en permanence d'une mémoire sans faille. Car voilà le point capital : la danse est une science de l'imitation et de l'illustration ; elle est capable de donner corps à des idées et de rendre clair ce qui est obscur. A cet égard, le mot de Thucydide, qui loue Périclès de savoir ce qu'il faut et de bien l'exprimer, est peut-être le plus bel éloge qu'on puisse adresser à un danseur pour qui *exprimer* signifie *exprimer des gestes clairs*. C'est l'histoire, comme je l'ai dit, qui fournit toute la matière de la chorégraphie. »

### Geisha Fontaine *Les 100 mots de la danse*

« Danse : C'est la grande destinée de la danse d'être assujettie à un « & » quand il s'agit des arts. »

« Ballet : Au début du XVI<sup>e</sup> siècle, les cours européennes sont largement influencées par les arts de la Renaissance italienne [...] Les fêtes et les divertissements deviennent des modèles. Les références à l'Antiquité sont prédominantes, avec un penchant pour la mythologie et le mouvement des astres dont la danse s'inspire. Pour faire l'éducation de l'homme de cour, la danse est une discipline d'importance, au même titre que l'escrime et l'équitation. Elle est enseignée par le maître à danser [...] Le ballet de cour apparaît en France [pour] *contenter en un corps bien proportionné l'œil, l'oreille et l'entendement*. La grande aventure du ballet est lancée. »

« Répertoire : De A à Z, le répertoire de la danse scénique est bien fourni. Cet art éphémère s'adonne évidemment au remontage, à la reconstitution et à la recréation des œuvres du passé [...] Patrimoine ? Depuis les années 2000, ce mot est de plus en plus utilisé dans le champ de la danse,, remplaçant à l'occasion celui de *répertoire*. Le patrimoine, c'est du solide... »

« Temps : *Rendre visible le temps, le tremblement du temps*, ces mots de Roland Barthes vont si bien à la danse. Dans un spectacle chorégraphique, un corps provisoire s'adonne à des mouvements provisoires. Ils apparaissent, tissent une temporalité et disparaissent. Cette éthique de la disparition est la grande force de la danse. Sa folie aussi. Paul Valéry l'avait bien senti quand il décrit ainsi la personne qui danse : *elle est l'instable, elle prodigue l'instable, passe par l'impossible, abuse de l'improbable*. Plus prosaïquement, le temps, c'est aussi la vitesse du mouvement, ralenti à l'extrême ou en accéléré. C'est la teneur de son phrasé. Le temps, c'est encore l'organisation temporelle d'une œuvre. Sa durée de vie. Le temps, c'est la trace dans la mémoire du spectateur. »

« Terpsichore : *Le nom propre de l'art n'est que le nom pluriel des Muses*. Cette belle formule de Walter Benjamin résume fort judicieusement la grande question de la différenciation des champs artistiques. Terpsichore, la jeune femme à la lyre, est la Muse de la danse, elle est étymologiquement celle qui aime les danses. Dans l'histoire des arts du spectacle, Terpsichore entretient des relations plus ou moins proches tantôt avec Thalie (la comédie), tantôt avec Melpomène (la tragédie), allant du fusionnel à la fâcherie. Elle est plus fidèle quand il s'agit d'Euterpe (la musique). Quoi que... ».

« Théorie : A première vue, la théorie et la danse semblent bien éloignées, d'autant que cette dernière a longtemps eu une place mineure dans l'histoire des arts comme dans la réflexion esthétique. La danse apparaît certes dans les écrits de Platon [...] mais Aristote l'évoque à peine. On attribue à Lucien de Samosate le savoureux *Eloge de la danse* au II<sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ. Selon cet auteur, le danseur *doit réunir les meilleures qualités : finesse d'esprit, culture profonde et, par-dessus tout, respect et souci de ce qui est proprement humain*. Lucien (ou pseudo-Lucien) ajoute : *Grâce au spectacle, le précepte delphique Connais-toi toi-même devient réalité. Elle a une importance réelle dans l'Antiquité gréco-romaine. Elle traverse ensuite des périodes de grands rayonnement, notamment dans les cours d'Europe du XVe au XVIII<sup>e</sup> siècle [...] La place prépondérante du corps dans la danse et la dimension éphémère de cette dernière expliquent sans doute sa mise de côté dans l'approche esthétique. Des praticiens élaborent néanmoins des théories du corps. François Delsarte, chanteur et pédagogue, développe des recherches sur le mouvement dans une approche quelque peu ésotérique qui influencera notamment les chorégraphes de la modern dance. C'est au XX<sup>e</sup> siècle que se développent des pensées de la danse, notamment avec les figures d'Emile Jaques-Dalcroze et de Rudolf Laban. »*

**Le goût du corps par Christophe Apprill (anthologie)** : Cf. Roland Barthes, *Fragments du discours amoureux* « Le corps entêté » : « Je puis tout faire avec mon langage, mais non avec mon corps. »

Cf. Stéphane Mallarmé, *Divagations* « Le corps évaporé de la danseuse » : « Relativement à la Loïe Fuller en tant qu'elle se propage, alentour, de tissus ramenés à sa personne, par l'action d'une danse, tout a été dit, dans des articles quelques-uns des poèmes. L'exercice, comme invention, sans l'emploi, comporte une ivresse d'art et, simultanément un accomplissement industriel. Au bain terrible se pâme, radieuse, froide la figurante qui illustre maint thème giratoire où tend une trame moins épanouie, pétale et papillon géants, déferlement, tout d'ordre net et élémentaire. Sa fusion aux nuances véloces muant leur fantasmagorie oxydrique de crépuscule et de grotte, telles rapidités de passions, délice, deuil, colère : il faut pour les mouvoir, prismatiques, avec violence ou

diluées, le vertige d'une âme comme mise à l'air par un artifice. Qu'une femme associe l'envolée de vêtements à la danse puissante ou vaste au point de les soutenir, à l'infini, comme son expansion – La leçon tient cet effet spirituel. »

Cf. Antonin Artaud, *Le théâtre de la cruauté* « Le corps sans organes » : « Le corps est le corps / il est seul / et n'a pas besoin d'organes, le corps n'est jamais un organisme/Les organismes sont les ennemis du corps,/les choses que l'on fait/se passent toutes seules/sans le contour d'aucun organe,/tout organe est un parasite [...] Le théâtre de la cruauté a été créé pour achever cette mise en place, et pour entreprendre, par une danse nouvelle du corps de l'homme, une déroute de ce monde de microbes qui n'est que du néant coagulé. »

Cf. Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine* « Les valeurs du corps dansant » : « Pour moi, il n'existe qu'une danse contemporaine, dès lors que l'idée d'un langage gestuel non transmis a surgi au début de ce siècle [XXe] : mieux, à travers toutes les écoles, je retrouve, peut-être pas les mêmes partis pris esthétiques [...] mais les mêmes *valeurs* subissant des traitements parfois opposés, mais à travers eux toujours reconnaissables (ce qu'une Françoise Dupuy appelle très bien les *fondamentaux de la danse contemporaine*) l'individualisation d'un corps et d'un geste sans modèle, exprimant une identité ou un projet irremplaçable, *production* (et non reproduction) d'un geste (à partir de la propre sphère sensible de chacun – ou d'une adhésion voulue au parti pris d'un autre). Le travail sur la matière du corps, la matière de soi, (de façon subjective, ou au contraire en fonctionnant sur l'altérité) ; la non-anticipation sur la forme [...], l'importance de la gravité comme ressort du mouvement [...]. Des valeurs morales aussi comme l'authenticité personnelle, le respect du corps de l'autre, le principe de *non-arrogance*, l'exigence d'une solution *juste* et non seulement spectaculaire, la transparence et le respect des processus et des démarches engagés. »

3

### **René Sirvin, *Les grands ballets du répertoire***

« Mais la danse est un art vivant, et le plus éphémère de tous. Quand une pièce de théâtre n'est plus jouée, il en reste le texte, essentiel, immuable. Quand un opéra n'est plus représenté, il en demeure la partition qui contient les parties vocales et l'orchestration. Lorsqu'un ballet n'est plus dansé, il meurt. Car la musique, qui lui sert de support, ne conserve aucune trace de la chorégraphie [...] La conservation, la transmission ou la reconstitution pose donc des problèmes extrêmement délicats. Aucun des systèmes inventés depuis Louis XIV (par Feuillet, Stepanov, Laban, Benesh) ne s'est notamment révélé totalement satisfaisant et, outre qu'ils exigent des spécialistes pour les déchiffrer, ils sont incomplets et ne traduisent ni la grâce ni l'émotion. Rien ne remplace la transmission vivante »...

En résumé, considérons cette unité d'enseignement de Licence 3<sup>ème</sup> année Arts du spectacle - parcours Danse, comme une archéologie des sujets de la danse au sens phénoménologique du terme. Au plan structural et sémiologique de la cohésion chorégraphique, s'envisageront les discours sur la danse en tant qu'ils émanent et sont sous-jacents à l'image du corps, ce qui impliquera une certaine idée de soi, idée du soi, la construction du corps *via* l'intériorité résultant de regards croisés.

Par textes choisis, nous nous efforcerons de produire les éléments de langage suffisants à une réflexion pour introduire à l'approche critique de la pensée incarnée en tant que telle, toute danse étant incarnation, tout ballet étant concrétisation d'une immatérialité nommée orchésalité, mais aussi corporéité. Ainsi donc pensée réflexive, les sujets de la danse posent un corps réfléchi que mènent de front les danseurs et les spectateurs eux-mêmes liés par une relation d'empathie kinesthésique au travers de l'espace théâtral que signent et délimitent la coupure sémiotique sous le regard des chorégraphes ou du chorégraphique en personne.

Séméiotique que requièrent mesure et pondération quant aux propos du discours chorégraphique ; distance et distanciation dans la démarche critique, non pas moins poétique d'ailleurs, l'objectif et la finalité en l'espèce et la matière reste et demeure ce qu'elle est. C'est-à-dire, une certaine volonté épistémologique consistant à éviter tout jugement de valeurs autant que faire se peut, allégations et raccourcis aussi afin d'étayer et d'aiguiser ainsi son jugement et sa sensibilité, son discernement en somme, une fois confrontée l'image du moi à la problématique du soi. La danse, le « corps dansant glorieux », notre concept opératoire ; danse et image acoustique sous-tendue dans ces discours où sont bel et bien en jeu des sémiotiques, soit des systèmes de représentation et des conceptions de l'art, devront être restitués et resitués dans leur temps et dans leur histoire tout un contexte politique et culturel induisant une philosophie du corps *via* le chorégraphique. Tel sera le travail de lecture que nous amorcerons.

En tant que somme, écrire sur la danse, écrire la danse n'étant ni danser ni chorégrapier, il n'en demeure cependant pas moins vrai qu'il faille faire en amont un travail sur soi, toujours, ce qui est certainement critique puisque considérable, pour ne pas dire phénoménologique effectivement. Etant entendu que le danseur devient à lui-même son propre langage, en tant que miroir il est, d'une certaine façon, son propre spectateur également au temps consacré de l'introspection présumée dans le geste et l'expression chorégraphique au moment du spectacle de danse. Par suite, quand il rédigera ses mémoires, celles-ci faites écritures témoigneront en tant que recueil et recueillement de la personne toute entière dans cette déposition que sont les pages ; exposition appliquée, méthodique et méthodologique parce que c'est en fait ceci, écrire : accoucher de soi en sachant couler sa vérité noir sur blanc sur fond de scène amoureuse ; en d'autres termes : plonger en soi en retournant son regard à l'intérieur de soi-même pour y entrevoir

l'invisible, l'être dansant et y atteindre à l'infini par tant et tant de soi en tant que représentant et porte-parole de sa nature profonde. Alors nous observerons à quel point le danseur se fait auteur-acteur en double-adresse, ce que nous serons appelés à discerner et à cerner pour espérer toujours mieux l'appréhender.

Apprécier les paroles de corps en leur qualité d'histoires chorégraphiques constitue le socle du discours sur la danse auxquels renvoient les écrits sur la danse. Le champ paradigmatique de l'image à l'épreuve de l'imaginaire à l'œuvre se traduisant en un seul mot, le maître-mot « imagination », celui-ci en délivrera l'univers de discours outre le concept. Mot-clé probablement en ce champ d'acceptions qu'est le champ d'investigations en biais. Ainsi en sera-t-il de la magie de la danse, en effet, processus qui relève à la fois de la science et de l'art dans une conjugaison méta-langagière et métaphysique en vérité. En premier lieu, paroles de corps, les danses font les histoires chorégraphiques telles que le ballet en témoigne sous la plus haute forme de technicité qui soit. Rappelons-nous que le terme « technique » dérive du grec *technè*, ce qui signifie à la fois la « production » et la « fabrication matérielle », laquelle excède, en tant que savoir noble, celle-ci : la stricte maîtrise technique des choses dans l'action ou *praxis* que présuppose une certaine virtuosité, voire une vertu et une force avant que d'accéder à l'élévation subsumée par l'envol. Rêve d'envol comme signe de l'humain, cette coordination de la technologie et du poétique initie à l'art et ses secrets que révèlent non seulement les œuvres elles-mêmes mais aussi les discours sur la danse dont la critique théâtrale *a priori* et en outre les écrits des artistes en personne (danseurs, chorégraphes, ordonnateurs, maîtres de ballet, maîtres à danser, etc.). En conséquence, notre propos sera d'ordre esthétique bien évidemment ; il empruntera à la fois à la philosophie et à l'histoire qui s'enrichiront mutuellement et réciproquement, la discussion se nourrissant d'analyses d'ordre psychosociologique par endroits, notamment au moment d'envisager la véritable nature du JE qui s'énonce dans ces lignes toutes tracées, ces trajectoires dansées, jetées noir sur blanc en ces lignes sous forme livresque, ces pages d'écriture et ces confessions en correspondance agissant en profondeur sur les esprits au titre que « Je est un Autre » tout simplement, tel quel comme il se livre et se dérobe tout en délivrant ses vérités et lumières, non en toute transparence mais plutôt en translucidité, la vision étant diaphane.

En bref, image de (la) danse que ces discours sur la danse comme une anthologie de la poésie incarnée. Ainsi, nous proposerons à la lecture une sélection d'écrits sur la danse, bibliographie parcellaire et lapidaire nonobstant sous forme de groupement de textes portant éclairage sur le regard en question, lequel fait retour sur les sujets du spectacle des profondeurs, le spectacle de la danse des éléments, effectivement, plutôt que spectacle de danse ou divertissement dansé. En retour, par quels biais la critique peut-elle rejoindre la métaphysique des choses ? N'échappant ni au spirituel ni au poétique, ces pages d'anthologie ouvriront à l'analyse comparative de

l'intertextualité entre les œuvres dansées, les écritures chorégraphiques et les écrits de danse.

L'objet d'étude produira sa somme à toutes fins utiles pour constituer au final un fonds bibliographique reversé en corpus qu'il est naturellement. Formations du regard que ces livres de danse – livres sur la danse, mots de la danse qui sont « de l'intérieur » l'histoire de la danse en elle-même, et qui font le ballet tout en le fondant de par ses assises propres : les paroles de corps, expression peut-être de quelques corps « glorieux » puisque symboliques, d'ordre immatériel car vue de l'esprit.

Parce que tout d'abord écrits, la plupart des textes auront été commis par les acteurs et protagonistes eux-mêmes : les artistes de la scène chorégraphique concernés. Danseurs, chorégraphes mais spectateurs, publics, artisans du spectacle font retour sur leur vie et sur leur art, ce qui est fort instructif, qui interpelle et retient l'attention dans la mesure où se comprendra mieux d'emblée là où se situe l'enjeu : le point d'acmé, l'œuvre ultime quasiment, soit l'excellence que de n'être en ne faisant plus qu'un dans le jeu ; ce qui revient à devoir explorer au cas par cas, méthodiquement, chaque univers de représentation et chaque univers de pensée sous le jour des univers à danser s'étirant à travers chacun des univers de discours que signifie le livre, le livre du danseur, le guide de danse.

Il y a, par exemple, Nijinski, Isadora Duncan. Il y a les *Lettres sur la danse* de Noverre ou encore les mémoires de Marius Petipa. Mais il y a de même les théories de Laban, la description du langage chorégraphique par Mary Wigman et les textes sapientiaux de Martha Graham dans toute cette suite par laquelle s'allongerait indéfiniment la liste par une infinité de témoins qui nous relatent les faits, le fait dansé, le phénomène « danse », lequel est un événement au moyen des mots et des choses qui se constituent parfois journal intime, carnets de voyage, traités de danse, manifestes, lettre ouverte à l'exemple des pages produites par les plus grands noms des arts du spectacle, Lifar notamment, à qui l'on doit la notion de choréauteur à l'heure du ballet néoclassique et de la danse académique ; qui Thoinot Arbeau, qui Lucien de Samosate ; toutes choses de la danse étant rendues préhensibles à travers ces lignes, page après page.

Pages d'écriture, écriture de la danse, partitions de danse et mots de vocabulaire sous forme de corpus d'étude valent pour témoignage certes, mais équivalent en outre aux paroles de corps ainsi désignées par un auteur et critique de théâtre du nom de Thierry Vila, auquel nous emprunterons l'expression éponyme de *Paroles de corps*, son essai paru aux Editions du Chêne en 1998, ouvrage dont l'objet est de rendre compte de la chorégraphie du XX<sup>e</sup> siècle d'une part, et d'autre part d'approcher plus particulièrement le processus de création chorégraphique qui est en l'occurrence notre objet premier, ce dont il sera question de long en long dans

ces histoires chorégraphiques qui viennent se distribuer en considération de leurs spéculations, d'où s'ensuivent en effet les discours sur la danse. Ainsi apprécierons-nous cette philosophie du corps dansant, philosophie et poésie en ces saveurs des plus surprenantes puisqu'elles procèdent de techniques et de sciences, de savoirs et de sagesse étant donné le style et ses enjeux, c'est-à-dire l'homme et sa danse ; ce que retracent toutes ces publications.

Pour ce faire, sachons restituer les tranches de vie aux abords du génie humain et de sa folie sous le signe du « je ». En regard de la théorie du sujet transparaîtra à la clé des lettres sur la danse le genre autobiographique si utile à satisfaire au rêve et à la réalité. Imagination, imaginaire et fantasme concourant au besoin de reconnaissance. C'est de cette sagesse du danseur à laquelle fait notamment référence Dominique Dupuy, lui parmi les premiers danseurs à décerner cette gratification pour qualifier l'insigne raison qui est un honneur et un avantage que de s'écrire dans le même temps que de danser sa vie en signe distinctif. L'appareil critique prenant forme comme la plupart du temps mythes et légendes à l'instant de rédiger précis et pense-bête faute de mieux en vertu des vérités établies qui le plus souvent font injure tant ce sont des caricatures de cette nécessité intérieure dont Martha Graham parle avec tant d'amour et d'absolu car, au fond, « le mouvement ne ment pas », ni celui de la danse ni celui de la pensée en cours de réalisation de soi, dit-elle, tout comme « à travers la laideur, il y a une vérité intérieure » explique Isadora Duncan devant « Les Portes de l'Enfer » sculptées par Rodin. La danse, un art au service des sentiments, de l'âme, des choses, des pensées ; la danse ainsi donc discours nécessite son temps de retour sur soi à travers le masque et la plume, l'art de la pointe en tant que tel.

Comme la danse de spectacle, en tant que ballet, se joue des apparences au moyen du masque en creux, s'y recueille la part manquante, sa vérité à soi dans tout un mouvement de renversement que retournent les écrits de danse à l'appui. Entre communication verbale et non-verbale : vérité du corps, vérité du sujet ?

En son temps, la danse noble, qui est un art savant, exerce une fascination sur la vie aristocratique nous expose Nathalie Lecomte lorsqu'elle explique et rappelle que la Renaissance redéfinit le paradigme de noblesse. Sous le jour du prince, le courtisan se profile ; l'on parlera d'homme nouveau dorénavant. A ce sujet, l'historienne écrit que « La civilisation humaniste de Florence donna le ton : elle voulut faire de l'homme la mesure de tout. Mais pas n'importe quel homme, l'homme de cour, le prince, celui qui sait se déplacer avec aisance et danser ». A travers ces propos, tout est dit, et l'on comprendra le poids du souffle et la nécessité absolue que d'apprendre à danser pour évoluer dans un monde totalement repensé en fonction du critère du paraître et de représentation au nom du Roi, seul maître en sa cour après Dieu. Toute une dogmatique des bonnes manières et du protocole s'établit dans le même temps que la littérature de danse se met en place avec l'industrie du

livre : apprendre à danser et à se mouvoir avec une belle contenance étant tout aussi important que l'art de la conversation car la vie à la cour l'exige, la parole, d'où s'ensuivent ces paroles de corps et ces opuscules pour aider à se bien conduire en société ; enseigner l'élégance pour savoir se comporter dans les nobles maisons et faire honneur de sa présence dans la magnificence théâtrale des palais décorés comme des ballets.

Les premiers écrits sur la danse paraissent au cours de la Renaissance. Cette littérature prédomine et démontre toute l'importance de la danse et du ballet qu'ils ont pris dans la vie de château. En Italie, Domenico da Piacenza inaugure l'édition d'ouvrages chorégraphiques avec *L'art de danser et de mener des rondes en chœur* (1455). Vient par la suite Guglielmo Ebreo avec sa *Pratique et art de la danse* (1463). Dans la foulée Antonio Cornazzano publie lui aussi *De l'art de danser* (1465). Puis Fabritio Caroso produit les fameuses pages du *Il Ballerino* (1581), Cesare Negri donnant *Les Grâces d'Amour* (1602) ensuite. Mais auparavant existe en France une tradition seigneuriale de la danse curiale. Il y a bien sûr *Le Manuscrit des basses danses de la cour de Bourgogne* (fin XV<sup>e</sup>) et, bien entendu, l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau (1588), qui fixera les normes de l'en-dehors en appelant à travailler la verticalité du dos et l'ouverture des hanches pour une meilleure assiette et toujours plus de lisibilité dans la ligne et dans la forme ; la fluidité du mouvement résultant d'une tonicité et d'une souplesse, le lié dans le geste qu'on exige afin qu'il soit large et mesuré, c'est-à-dire fort et vaillant, soit noble et harmonieux, d'esthétique linéaire.

Les premiers traités chorégraphiques comprennent une partie technique qui précise les qualités requises du bon danseur : légèreté, grâce, maintien noble, musicalité, rythme, cadence, mémoire étant l'impératif catégorique d'après l'historienne de la danse Germaine Prudhommeau ; une deuxième section du livre est réservée, quant à elle, à la partie descriptive qui présente des basses danses et des *balli* (basses danses faites de danses en couple en cortège ou danses de trio permettant de savantes combinaisons de figures géométriques et combinatoires de danse pure, et les *balli* conçus comme des danses thématiques en cercle ou pas, pour s'ouvrir sur une stylisation dramaturgique du geste et du mouvement). Le vocabulaire des pas se révèle être étendu, c'est pourquoi il requiert mémoire et maîtrise comme il est agencé à partir du couple homme-femme qui en est la cellule de base obligatoire des danses nobles, explicitera Germaine Prudhommeau.

Parce que c'est la Renaissance, les foyers de la danse d'alors sont Ferrare et Milan (XV<sup>e</sup>), la Cour de France avec Diobono sous Henri II et Beaujoyeux sous Henri III (XVI<sup>e</sup>). Les Temps modernes continuant de mettre à l'honneur la danse et ainsi donc les ouvrages de danse, à l'époque baroque, François de Lauze écrit en 1623 un traité de danse noble s'articulant autour des danses de cour, la danse de bal ; c'est l'*Apologie de la danse et la parfaite méthode de l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux*

*dames* (XVII<sup>e</sup>). Saint-Hubert, Michel de Pure, Claude-François Ménéstrier comptent au nombre des auteurs à qui l'on doit autant de discours sur la danse qu'ils sont si peu nombreux. Viendra dans leurs traces en 1754 Louis de Cahuzac avec *Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse* pour couronner le tout, la danse étant perçue comme un modèle d'intelligibilité à travers sa forme dénommée ballet figuré comparable au ballet dramatisé conçu par Philippe Quinault dans ce jeu de dramatisation de la danse théâtrale à l'heure de sa théâtralisation quand elle est appelée à rivaliser avec l'art lyrique et l'art dramatique au théâtre de l'Opéra. Aussi Pierre Rameau, Raoul Feuillet, Charles Compañ, et, l'emportant sur tous les autres dans la mêlée au Siècle des Lumières, Jean-Georges Noverre et ses *Lettres sur la danse* (XVIII<sup>e</sup>). Se poursuivent à l'Époque contemporaine les investigations : Carlo Blasis et le *Manuel complet de la danse* en 1830 ; Arthur Saint-Léon et sa *Stéréochorégraphie ou Art d'écrire promptement la danse* (1852) ; la méthode de notation inventée par Stepanov (XIX<sup>e</sup>). Dans le sillage de Maurice Emmanuelle, surviendront tour à tour d'autres inventeurs de l'écriture de la danse : Laban, Benesh, Conté, Zorn et même Nijinski, lui aussi (XX<sup>e</sup>). S'organisent les choses, les mots et les choses autour des sujets de la danse sous l'aspect qui leur convient : le discours chorégraphique. En ce XX<sup>e</sup> siècle, le monde de la danse classique se partage et se range sous les flammes de Vaganova, Levinson, Beaumont, Balanchine, Lifar, Béjart, Wilfride Piollet aux sommets ; mais encore, parallèlement à lui, le monde de la danse moderne s'ordonne autour des Loïe Fuller, Isadora Duncan, Mary Wigman, Martha Graham, Doris Humphrey, évidemment Laban, Merce Cunningham, Alwin Nikolais et beaucoup d'autres ; ceux-ci pour les créateurs. Parmi les écrivains, l'on dénombrera John Martins, Jacques Baril, Ferdinand Divoire, Jacqueline Robinson, Sally Banes, Marcelle Michelle, Laurence Louppe, Michel Bernard, à titre d'exemples. Parmi les collectionneurs, l'on mentionnera Gilberte Cournant ou Lincoln Kirstein notamment. Enfin, au niveau institutionnel de la mémoire, des mémoires de danse, il importe de faire état des archives conservées par le service des arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France, l'Arsenal et l'Opéra de Paris, le Centre national de la danse de Pantin et la Cinémathèque qui s'y est greffée. Or, en la matière, que dire du relais numérique à travers Internet en ces années 2000 (XXI<sup>e</sup>) ? Tels s'agrègent les uns aux autres les discours sur la danse, en constellations...

Ainsi donc les théoriciens de la danse sont-ils maîtres à danser, maîtres de ballet en leur temps, ordonnateurs de fêtes et danseurs, chorégraphes mais pas toujours obligatoirement ; citons le Père Ménéstrier, historien du ballet sous le règne de Louis XIV. Cependant sont florès les praticiens en question ; mentionnons François de Lauze à qui l'on doit une apologie de la danse sous Louis XIII, puis Feuillet au Grand Siècle, et Pierre Rameau ensuite sous Louis XV : ce sont là discours sur la danse que tous ces retours de danseurs et amateurs de danse et de ballet effectivement, levant le voile et faisant lumière sur les usages et les pratiques,

expliquant la méthode qu'il convient d'adopter pour vivre et s'accomplir à travers l'art chorégraphique, lequel est un métier en plus d'être un délassément, une attraction et une représentation, donc une profession et une charge, une distinction et un honneur, un don et un talent, un don de soi, c'est-à-dire un engagement et une responsabilité, l'honneur et la parole mis en jeu de même ainsi que tout ce qui se dit, tout ce qui est dit sur le fait de danser, sur le fait dansé, prend racine dans le seul fait, le simple fait que de danser puisque danser, c'est sinon parler mais s'adresse en double-jeu pour le moins : s'exprimer bien sûr, exprimer par l'entrefaite ce sur quoi il faut revenir par des pages et des pages à la lisière de l'ombre et de la lumière attendu que la danse, la chorégraphie et son spectacle, le ballet, portent clarté et lumières, salut à l'extrême : focalisation sur le corps dansant, fabrique assignable à l'école du spectateur.

En tant que sémiologie à l'œuvre dans ce vaste champ d'investigations que représente la philosophie de la danse ainsi qu'en parle Paul Valéry, lui le premier après Stéphane Mallarmé, à avoir pointé « le versant inconnu du réel » si cher à l'autre poète qui écrira à son tour sur l'image cinétique du corps mais également sur le cinéma expérimental, la danse des pixels, l'essayiste et critique Dominique Noguez (historien de l'art) s'inscrit à sa façon dans les pas des écrivains de la danse et du ballet. A y réfléchir et à y repenser, écrire (sur) la danse ramènera le motif poétique, l'objet de discussion, à une époque plus ou moins éloignées de nous, et renverra à ces périodes où rares sont les artistes chorégraphiques eux-mêmes qui s'en ouvrent tout autrement que par les voies du silence et de la scène elle-même, en elle-même et pour elle-même, qui plus est la scène chorégraphique mais la scène chorégraphiée considérée comme un livre à ciel ouvert, une calligraphie conduite par le corps en son ensemble, la main emportant tout le reste à sa suite. Par essence, danser n'est-ce penser avec force et vaillance de tout son corps, de toute son âme, avec son être tout entier, engagé dans cette chose nommée la responsabilité ? Engagée sera la noblesse du danseur étant sous-tendue dans cette intelligence du corps qu'est la logique du sensible, ce que Dominique Dupuy assimile aux sagesse, à la sagesse, celle qui nous revient en partage et qu'il convient d'envisager en termes de *sapientia* ainsi que le disait Roland Barthes par ailleurs dans cette autre dimension des poétiques dont se sont emparées les études littéraires qui, elles, portent toutes discours sur le corps, le parcourant du regard et le comprenant comme tel en miroir, regard pour regard, point de vue contre optique, incision à double tranchant dans la matière du vivant : retours sur les sujets de la danse pour une initiation au corps en jeu : le corps en acte, certes, mais les enjeux, les tenants et aboutissants du corps dansant glorieux, soit des mots et des choses quand défilent et déferlent en rafale les photons que sont toutes ces images, les images de danse, l'image de la danse, l'icône – le symbole – l'indice en pièces au bord de la catastrophe dans cette perpétuelle crise de la représentation qu'est la danse en tant que monstration et présentation ou présence à soi, présence au monde. A ces fins, ne s'agirait-il pas de préparer les consciences à l'esprit

critique face au spectacle des profondeurs que recèle, reflète et réfléchit le spectacle de danse ? Ecrits du danseur devant l'image, penseur de l'invisible : la présence scénique reste et demeure une incarnation ; elle est mystère du signe, signifié transcendantale à l'effigie de la personne humaine qui s'adonne au jeu dialectique de l'absence-présence aux temps forts de la pièce conçue comme une page blanche. Matière à opus enregistrés dans cette grande bibliothèque de l'humanité qu'est la mémoire, que sont les mémoires recensés en répertoires et patrimoines, c'est-à-dire en *corpus* et en fonds destinés à la recherche.

Nous aborderons ladite question poétique comme autant d'histoires d'amour et l'analyserons sous l'aspect scriptural qui s'impose en l'espèce, c'est-à-dire en tant que cohésion chorégraphique appréhendée sous l'angle d'imaginaires qui témoignent chacun à leur manière d'une unité de sens appelée « kinosphère ». Alors soulèverons-nous l'autre paradigme en corollaire, soit l'harmonie des sphères, celle-ci étant restituée par ces paroles de corps que dénomme ainsi Thierry Vila quand il en dénote à propos limites et frontières à l'orée de l'expression et du geste. L'expression sensible, l'incarnation de la danse, le geste dansé et le mouvement chorégraphique posent l'objet « humain » à l'heure de l'interprétation qu'interrogent et questionnent les artistes eux-mêmes lorsqu'ils prennent langue et prennent la plume. Pures folies le plus souvent que ces lettres sur la danse. Pages d'écriture, méditations que ces pensées publiées en vraie philosophie de la danse. La danse de la Renaissance étant le facteur déclencheur et l'instrument par excellence des fêtes princières toutes plus somptueuses les unes que les autres, elle réclame son outil de diffusion : le livre. Organe de propagande mais savoir, objet de savoirs destiné à faire-savoir et au savoir-faire de même qu'au faire-valoir. Au cœur du jeu de société que sont ces cérémonies, les solennités et toutes sortes de représentations publiques incluant des danses font évoluer avec aisance dans l'espace et le temps. Le fait chorégraphique, que retournent tous ces discours sur la danse, s'appuie sur une pensée, laquelle est partition, page d'écriture, réflexion sur la vie et le vivant, l'être et l'étant ; l'idée de corps en princeps, le corpus étant le paradigme de la cohésion chorégraphique en question dans ces histoires écrites au nom d'une casuistique et d'un absolu : l'amour, l'amour-passion et la passion amoureuse, les sentiments et les émotions passés au crible des mots et des choses comme l'écrit reste puisque l'on se souvient de lui. Aussi le livre s'inscrit-consubstantiellement dans cette philosophie de la danse étant donné le mouvement qui se fait geste, beauté du geste ou traces de soi, intériorité et conscience, support d'inscriptions mais écriture de soi : intime.

Valérie Colette-Folliot,  
Septembre 2018 - Avril 2019