

La danse, (une) histoire de(s) femme(s) ?

Conférence de Valérie Colette-Folliot prononcée au CCN¹ - Halle aux Granges de Caen, le mardi 24 novembre 2009.

GENETRIX²

Les femmes dans l'orchésalité³

Posons d'abord la question : danser exige-t-il des personnes qu'elles mobilisent nécessairement et dans leur totalité le corps, l'âme et l'esprit ? Voyons ensemble ces trois réalités distinctes et corollaires. Dans le cadre de la danse, ne les regardons plus comme séparées les unes des autres, ainsi que l'aurait pu exiger la tradition chrétienne par exemple, mais considérons-les plutôt comme étant éminemment reliées du fait de la danse en elle-même, laquelle – en tant que langage artistique – s'emploie à réunir ces trois aspects de l'humain : le corps, l'âme et l'esprit, appelés à se fondre en un tout comme nous tenterons de le montrer. Nous chercherons comment le phénomène d'épiphanie se met en place dans le cadre de la représentation de danse, fulgurance kinésique, kinesthésique et orchestique, pour ne pas dire théâtrale, car l'art chorégraphique procède d'unités rythmées, ordonnées par le mouvement cadencé du corps dansant bien sûr, à quoi se greffe une architectonique qui lui est appropriée en lieu et place du mode verbal correspondant plus spécifiquement à d'autres disciplines scéniques, telles que l'art dramatique ou lyrique. Ceci étant, notre postulat consiste à penser la danse comme un langage qui exalte *a priori* le corps et le sublime. Exaltation et sublimation que la danse. Mais avant toute chose, transcendance, et dépassement de quelle instance ?

Il nous importe de nommer cette force qui participe du corps dansant, car la danse, c'est d'abord et en premier lieu du corps en soi, archétypal et matriciel. Tout comme la

¹ CCN : Abréviation pour « Centre Chorégraphique National » désignant les compagnies subventionnées principalement par l'Etat – le Ministère de la Culture et de la Communication, implantées en région depuis les années 1981 et voulues par la politique de décentralisation culturelle sous la présidence de François Mitterrand.

² Genetrix : Mot latin associé à la déesse de l'amour Vénus, qui signifie littéralement la femme reproductrice. Terme employé aussi pour désigner l'archétype de la déesse-mère, renvoyant à l'image qui participe du principe phallique selon Jung, ou bien à la volonté de puissance selon Nietzsche. Dans ses *Propos sur le bonheur*, Alain considère la volonté de puissance non pas comme un ascendant sur autrui, mais comme une expansion du moi visant à repousser ses limites. Ce qui a trait à la connaissance de soi, à l'estime de soi corollaires du sentiment d'exister en ne subissant pas le monde mais, en revanche, en l'agissant. L'action tenant au plaisir qu'on y prend, "les plaisirs sont les signes de puissances" (Aristote), d'où cette exaltation du corps par le mouvement conscientisé qu'est la danse, sublimation de l'acte physique d'un corps désirant principiel ou archétypal.

³ Orchésalité : Concept forgé par Michel Bernard, philosophe français contemporain, à propos du corps dansant appréhendé dans sa matière vivante ou dans sa corporéité en mutation – cette "forme du temps" qu'évoque Paul Valéry et à laquelle se rapporte Michel Bernard quand il parle d'une "dynamique de métamorphose indéfinie" ou d'"ivresse du mouvement pour son propre changement" ; sa poétique centrée sur l'évènement ou le phénomène, tel l'instant qui engendre la forme (cf., explique Valéry), et la forme qui fait voir l'instant ; son rapport pondéral au monde que la danse met au défi en dialoguant avec la pesanteur ; son mode d'expression participant d'une physicalité poétique et même ontologique, puisque le corps dansant recèle la personne humaine individuelle. Michel Bernard définit le concept d'orchésalité notamment dans *La Danse, art du XXe siècle* (1991), Ed. Payot, *De la création chorégraphique* (2001), Ed. Centre national de la danse, Coll. Recherches, ainsi que dans la *Philosophie de la danse*. Voir et en outre *L'Âme et la danse*, de Paul Valéry.

matière primordiale, génératrice du monde manifesté, du vivant. Aussi est-il important de souligner combien le mouvement dansé est actualisation d'un corps pensant et ressentant, une intentionnalité qui prend forme et respire au rythme de sentiments touchant et transportant dans un ailleurs, quelque part hors du registre verbal articulé, et cependant dans un mode d'expression allant de maux à mot, d'états de corps en états d'âme et à états d'esprit. Plus que purement scopique, la danse entretient avec l'image une logique de mode haptique : toutes deux opérant grâce à l'art du geste⁴, celles-ci sont des tracés, l'une évoluant en condensant l'éphémère de l'action dans une durée scénique, dans une temporalité chorégraphique, l'autre agissant dans l'instant et le fixant, le cristallisant sur une surface – la toile ou tout autre support d'inscription lui survivant. En mouvement, le geste assoie le caractère hautement iconique de cette forme d'expression poétique, la danse étant un art musical progressant dans l'espace-temps, au fil de son harmonique ou de son architectonique. Mais tout autant sinon plus, la danse est un art visuel et figuré. En conséquence, nous ne nous attacherons pas uniquement à mettre en perspective la dimension du regard dans le processus de création chorégraphique, parce qu'il n'est certainement pas propre au corps qui danse. Il y a en outre l'écoute, sans laquelle rien ne se produit, car un danseur a de l'oreille bien évidemment comme il sent sa petite musique intérieure, c'est-à-dire la musicalité organique de son métabolisme. Aussi nous proposons-nous d'appréhender le moment prégnant à partir duquel se produit l'évènement : la danse. A ce titre, Joseph Belhassen⁵ explique que Pina Bausch (1940-2009) s'attache à suivre la danse au plus près d'elle-même. C'est pourquoi « elle bouleverse ce que l'on croyait savoir de l'art chorégraphique jusque-là. Elle se tient précisément au point crucial où “ça” danse et elle rend manifeste ce qui jusque-là était latent. » L'auteur rend hommage au génie catalyseur de la danseuse chorégraphe allemande récemment disparue, véritable artiste du tréfonds ou de l'Inconscient, qui n'a eu de cesse d'accoucher de la vérité du sujet⁶, la personne humaine lui faisant face qu'elle souhaitait révéler à sa propre réalité personnelle, ou en d'autres termes, en quête de la vérité individuelle subjective, en quête d'unicité.⁷ Pina Bausch disait ne vouloir voir et regarder que la personnalité sous le masque, distinguant très nettement le danseur de l'acteur, car le fait d'être soi-même, simple et naturel, participe du jeu du danseur, alors que le comédien se projette continuellement dans son rôle qu'il cherche à emplir, « toujours poussé, objecte-t-elle, à produire quelque chose à l'extérieur de lui-même »⁸. Nous partons du regard pour nous

⁴ Noter la correspondance entre geste et caresse pour qualifier la dimension haptique et affective concourant aux modes d'expression poétique que sont la danse et l'image. L'"haptique" désigne la science du toucher et provient du grec "haptomai" qui veut dire "je touche". Au niveau psychologique, on parle de modalité haptique au sujet des procès d'apprentissage du nourrisson. De récents travaux de recherche tendent à démontrer que le système haptique est comme la vision soumis au poids du regard. Ces données empruntées aux sciences humaines et de la vie étayent les rapprochements de nature entre ces deux formes de langage, l'art chorégraphique – art du spectacle, et les arts plastiques. Le rapport entre les deux reposant probablement sur la qualité haptique du regard (cf. Olivier Pascalis, Georg Groddeck). La modalité haptique, ou système de reconnaissance tactilo-kinesthésique manuel, permet d'appréhender la forme de l'objet et de se localiser (cf. Myriam Lothe et Arlette Steri pour le Laboratoire de Cognition et de Développement à l'Université de René Descartes, Paris 5 – CNRS UMR 8605, L'année psychologique, 2003).

⁵ Joseph Belhassen, sculpteur français né en 1966.

⁶ Vue sous son aspect psychanalytique, le Soi, le Je et le Moi départissent la personne humaine. « C'est au "Je" de construire une unité du "Moi" et de maintenir sa permanence et sa continuité dans le temps », grâce à la conscience, le "Soi". (Arlette Steri, *Intellectica*, 2002/1. 34, « La connaissance de soi chez le bébé », Université Paris 5)

⁷ La notion d'unicité renvoie à l'intégrité physique et mentale de l'individualité où les trois instances de la personnalité, le Moi, le Ça et le Surmoi, se confrontent. Dans une perspective freudienne, les relations entre le corps, l'âme et l'esprit sous-tendent des rapports entre *soma* et *psyché*. En 1923, Sigmund Freud publie *Le Moi et le Ça* et parallèlement, Karl Abraham élabore aussi sa théorie autour de la relation d'objet – qui deviendra objet de désir à la clé de toute rencontre (cf. Mélanie Klein). La même année, Georg Groddeck écrit *Le Livre du Ça*.

⁸ Pina Bausch, *photographies de Delahaye. Texte de Leonetta Bentivoglio*. (1985) Editions Solin (1986, 13).

introduire dans la poétique de la danse, afin d'étayer l'idée que ce langage corporel entretient un lien spécial avec le genre féminin et l'état de féminité. De plus, à cause de la confusion des sentiments et des sensations, combien de vicissitudes la femme ne doit-elle pas dépasser, aux prises avec sa féminité dans son rapport au monde ! Car notre monde occidental, patriarcal, reste marqué selon la formule lacanienne par "le nom du père". En l'occurrence, il convient d'observer la spécificité du lien entre les hommes et les femmes. En ce qui concerne la danse, nous nous demanderons de quelle nature est ce regard. Ensuite, nous nous interrogerons sur les qualités de corps mis en scène selon des points de vue déterminés, objectifs et non. En outre, nous questionnerons l'état de conscience qui domine la scène chorégraphique, et plus globalement, nous nous pencherons sur ce qui préside aux états de choses dansées et dansantes. Pour ce faire, nous essaierons d'analyser l'état d'esprit, l'état d'âme de cet être en jeu dont l'état de corps chorégraphié ou l'orchésalité en elle-même, soit le corps en représentation par le mouvement voulant s'extraire du poids des réalités pour dire le réel en soi, pour se dire en s'exprimant et en exprimant dans le même temps ce qu'on peut appeler le sacré : le corps humain – véritable siège de la vie que stigmatise le sexe de la femme, ainsi que l'a admirablement dépeint Gustave Courbet dans « L'Origine du Monde »⁹. Objet de désir oscillant entre état de nature et état de culture, fruit de la connaissance, il montre moins qu'il ne symbolise et révèle. Tel est l'objet de l'initiation ; le corps abandonné à la matière au mépris de la manière, représenté cependant avec art et tact ou parfois cruauté. Image véritablement sublime, et non cliché sulfureux que « L'Origine du Monde », chef-d'œuvre choisi pour introduire notre propos sur les femmes dans l'orchésalité.

Alors, pourquoi donc associer la femme et la danse ? Explicitons ce lien d'affinité entre les deux en dégageant de prime abord la prégnance du corps. Car le corps féminin a longtemps eu la réputation de s'exalter vite, virant à l'hystérie comme d'aucuns le prétendaient jusqu'à l'époque de Freud, l'opinion commune maintenant les femmes à l'écart des affaires dites sérieuses et se justifiant en invoquant ce trait de caractère tout féminin, *a priori*, qui se traduirait par l'instabilité de son caractère, voire par ses humeurs variables. Cette vision des femmes a entretenu leur aliénation, les reléguant dans la prétendue prison de leur corps, faisant d'elles des symboles du foyer familial dont elles devraient être les vestales, loin des choses de l'esprit, éloignées du domaine de la Raison, domaine plutôt réservé aux hommes jusqu'aux mouvements de libération de la condition féminine des années 1900, puis 1968.

Or pour danser, ne faut-il pas un corps ? Certainement, mais lequel ? Le sien en propre, celui où se réfugie le plus subtil, le précieux, c'est-à-dire l'âme, ou en d'autres termes, du point de vue anthropologique : le souffle de vie. Cette image renvoie bel et bien à l'archétypale Génétrix, d'où la pertinence de notre lecture sémiologique autour de la danse appréhendée comme une glorification irrépressible du fait d'exister, ce qui passe par la matrice, découlant de l'instance de la mère et retournant à elle.

Plus qu'en mouvement, ce corps qui danse est en métamorphose, tout empli du désir d'exister et du besoin d'aimer pour triompher de la solitude. D'où ce rapport étrange et ambigu à la connaissance, que l'hébreu relie par euphémisme au passage à l'acte, à l'acte amoureux – le sexe, l'érotisme et la sexualité, participant du regard, de la représentation de la

⁹ « L'Origine du Monde » de Gustave Courbet : datant de 1866, ce tableau est une commande d'un diplomate turc qui désirait ainsi enrichir sa collection d'œuvres érotiques au nombre desquelles figure aussi « Le Bain turc » d'Ingres. Cette toile a toujours fait l'objet d'étonnement, d'interrogation, suscitant les regards interdits, la circonspection, si bien qu'il fut décidé de la voiler, comme pour dissimuler l'objet d'un délit, ou bien le tabou. Quasi objet de rituel et d'initiation, « L'Origine du Monde » fut cachée derrière un rideau puis derrière une autre toile, évitant les regardeurs importuns pendant longtemps – en 1995, le Musée d'Orsay l'acquiert et l'expose.

scène primale, scène littéralement dansée et non jouée ; et qui concourt à la voix intérieure toute abandonnée à l'autre, à l'instar du corps qui chante quand il danse, quand il aime, magnifiant l'indicible et l'invisible. Qu'il soit célébré, ce corps du désir, tel un enjeu suprême pour les danseurs et les spectateurs ! Danser, communier, actes d'aimer au moyen d'une relation de corps à corps, entre soi et l'autre, dans "l'entre l'autre", selon l'expression de Christine Rouquet¹⁰. Que ce soit Héla Fattoumi ou bien Loïe Fuller un siècle auparavant, toutes deux usent de l'impact charnel, spectral et sculptural (haptique) du voile qu'elles font battre dans l'air. Elles disent avec leur chair l'œuvre des vices et des vertus qui excède les mots et qui révèle les maux du corps, les plaies de l'âme, ainsi que les tourments de l'esprit, ses dilemmes, ces conflits d'obligations que toute personne humaine doit apprendre à surmonter par devoir, par éthique. Le voile dessine ce quelque chose d'indescriptible et de crypté pourtant. Un espace poétique naît avec la virevolte, le tournoiement, la gambade, la course, etc., avec les pas stylisés qui plombent la scène et qui la transcendent, cette estrade de lumière tenant lieu d'écrin et d'écran à l'individualité en représentation d'elle-même, socle ou piédestal érigeant en figure maîtresse celle-ci, cadre censé souligner la conscience, l'émotionalité et l'intentionnalité d'une chorégraphie vécue comme la plus pure écriture de soi, et par là même : du corps ardent. Par le mouvement dansé, ce costume drapé, le voile, devient une sur-peau, accessoire scénique à la fois symbolique de la danse ; et ce, depuis la tunique grecque jusqu'au tutu romantique.

En effet le tissu dont les humains se revêtent habille afin d'éveiller aux choses surtout la conscience ; ainsi l'étoffe aiguise-t-elle le regard, stimule notre désir, dans ce qu'il conviendrait d'appeler : la culture du secret, de l'intime. Danser afin d'exister, danser afin de se prouver l'impossible en se mesurant à sa propre échelle, à ses limites corporelles, physiques et mentales propres. Danser enfin pour s'assurer que l'on est bel et bien vivant, un point de vue ici et maintenant tangible, sinon concret, et non uniquement un trait d'union entre ciel et terre, entre le levant et le couchant, seulement emporté dans le flux d'une histoire impersonnelle, désincarnée. En lutte contre soi-même tout d'abord, la danse procure l'impression d'être un « Je », puis vient le sentiment d'être plus, d'être au mieux de sa forme dès lors que sont partiellement vaincues les résistances en soi-même : démons qui nous dévorent et qui se nourrissent de notre néant, cet état de pesanteur morbide qui engendre la corruption, état de finitude dont l'homme veut échapper à tout prix en s'ingéniant à ressembler aux dieux. Les dieux de la danse : depuis Terpsichore en Grèce, Shiva en Inde,

¹⁰ Christine Rouquet, *Fattoumi Lamoureux, danser l'entre l'autre*, Ed. Atlantica Séguier, 2009. Confrontons cet ouvrage critique portant sur le répertoire des Fatlam à *Manta* de Héla Fattoumi et Eric Lamoureux. Créé en 2009, ce solo d'Héla Fattoumi peut établir un jeu de coréférences avec des personnages mythiques, bibliques ou non, tels que Salomé par exemple, ou Ishtar et bien d'autres figures dansantes orientales qui, avec leurs voiles, posent un premier temps fort dans l'histoire de la danse. Resitué dans cette perspective, demandons-nous si *Manta* n'entretient pas incidemment quelques liens poétiques avec Loïe Fuller, première danseuse libre et qui plus est, femme émancipée à la Belle Epoque, celle-ci s'étant attachée à être une et indivisible, en marge du système préétabli du monde de la danse classique et du ballet. Cette personnalité marquante de la danse au XXe siècle – Loïe Fuller – est parvenue à libérer sa force à travers une forme chorégraphique propre : véritable point de vue sur le monde contemporain où elle baignait, et de surcroît, véritable regard engagé sur la femme de son temps, les années 1900-1920. En "fée lumière", Loïe Fuller dans sa *Danse serpentine* en 1892 ou dans la *Danse du lys* (1897), avec l'influence de la Japonaise Sada Yakko, marquera autant Isadora Duncan dans la *Danse des furies* (1911, solo extrait d'*Orphée et Eurydice* de Gluck) que Ruth Saint Denis dans *Ishtar of Seven Gates* (1925). Ces artistes sont animées par une volonté d'individuation qui les porte à élever les voix du corps dansant jusqu'à celles de l'esprit en mouvement. Par la suite, depuis les Mary Wigman, Hanya Holm, Doris Humphrey, Martha Graham, puis Anna Halprin, Trisha Brown, Pina Bausch, Maguy Marin, Karine Saporta ou même actuellement Héla Fattoumi – depuis toutes celles qui en sont passées par l'expérience sensible d'auteurs tels l'écrivain Colette ou la philosophe Simone de Beauvoir, charriant un univers de discours féministe, la danse contemporaine revendique totalement sa différence en poésie qu'elle est de la vive flamme d'amour, considérant notamment l'apport des mystiques dont la lecture de saint Jean de la Croix est profitable pour qui souhaite s'enfoncer dans l'imaginaire orchestrique.

depuis les gloires et beautés de l'Opéra, le public de danse n'en finit pas d'être émerveillé par ces corps en métamorphose. Or, entre métamorphose, transformation, transmutation ou transsubstantiation, le corps de la femme ne semble-t-il pas pouvoir se prêter plus volontiers que celui de l'homme aux mouvements organiques et à leur modification ? C'est ce que présuppose l'énoncé même de mon propos : la danse, (une) histoire de(s) femme(s) ?

Sur un plan anthropologique, nous pourrions avancer l'hypothèse que la danse entretient une correspondance tout à fait privilégiée avec l'imaginaire féminin en ce sens que la femme, le deuxième sexe selon la célèbre formule du livre éponyme de Simone de Beauvoir, détient les pouvoirs de son état, à la fois Vénus et Génétrix, en vertu du principe de vie que ses entrailles conçoivent ; principe et aussi instinct transmués dans les pulsions de vie et de mort, comme la psychanalyse l'atteste.

Par l'espace vital que constitue notre propre kinesphère, le corps, l'âme et l'esprit rayonnent. Ainsi l'air mouvant caresse-t-il l'œil, et par voie de conséquence, notre conscience. C'est l'objectif que nous essaierons d'atteindre afin de traiter du pouvoir et de la puissance des femmes au travers de l'histoire de la danse, des civilisations disparues, des sociétés anciennes et modernes, jusqu'au seuil de la culture occidentale à l'époque contemporaine et présente (étude qui mériterait un plus large développement).

Comment le corps dansant, quand il s'élance dans ses atours en mouvement, exacerbe-t-il la chair de la femme, méconnue, chérie, adorée et meurtrie, reniée, bafouée, dégradée pour ce qu'elle est ou pour ce qu'elle incarne culturellement depuis la Genèse, origine des temps bibliques (cf. l'Eden, voir l'iconographie de Cranach sur le péché des origines et de la chute associés à « Eden », de Maguy Marin). Comment la danse, parce qu'elle est corps en mouvement, advient-elle à l'image et à la ressemblance du divin ? De nouveau, en guise d'effigie, référons-nous à ce chef-d'œuvre interdit conçu pour des regards initiés et élaboré dans le réalisme le plus pur : « L'Origine du Monde » de Gustave Courbet (1866). Propriété d'un diplomate ottoman, puis du psychanalyste Jacques Lacan qui plaça la toile dans un cadre à double fond, demandant alors au peintre surréaliste André Masson de peindre une œuvre par-dessus, « L'Origine du Monde » est, depuis 1995, exposée à Paris, au Musée d'Orsay. Son motif inquiète mais interpelle. Il profile de façon emblématique l'objet de notre problématique : la danse, vue sous l'angle d'une histoire de l'humanité à travers la figure de la femme, femme ou muse, égérie ou Vénus Génétrix que la peinture célèbre tout autant que la danse.

Notre propos relève également et nécessairement du champ politique, puisqu'il s'intéresse aux jeux de rapports entre les individus au sein d'une société donnée. Et nous aimerions nous focaliser autant sur les raisons qui rapprochent les hommes et les femmes qu'à celles qui les éloignent les uns des autres. Sur un plan philosophique, les formes chorégraphiques semblent dépasser le dualisme occidental, lequel voudrait opposer le désir à la raison. Observons comment. Parce que la danse s'attache à relier par vocation le corps, l'âme et l'esprit, tentons d'en comprendre les aspects afin d'envisager le discours sous-tendu. Demandons-nous quel type d'orchésalité ou de mode d'expression corporelle est en jeu. Sur un plan phénoménologique, la conception du corps renvoie à une subjectivité, à la conscience que nous pouvons avoir de lui pour et en nous-mêmes. Le corps évolue donc en vertu du regard, il est donc par conséquent point de vue sur le monde et façon d'être particulière au monde. A ce titre, Maurice Merleau-Ponty parle de "corps propre"¹¹, induisant l'idée de conscience. Par extension, le corps dansant ne saurait se limiter ni à un objet matériel animé occupant un espace délimité, ni à un ensemble d'organes assurant seulement les fonctions

¹¹ L'idée de "corps propre" revient à Maurice Merleau-Ponty qui en propose une analyse au chapitre sur « La synthèse du corps propre », dans la *Phénoménologie de la perception* (1944).

physiologiques, nécessaires à la vie. En outre sur un plan sémiotique, le corps humain véhicule une somme d'informations relatives à l'organisation matérielle et sociale, culturelle, à laquelle il se rapporte, déterminant le jeu symbolique qui lui est corrélé. De même qu'il est également corrélé à l'esprit considéré comme principe de la vie intellectuelle, c'est-à-dire comme l'espace de la pensée ne rivalisant pas avec le corps – ce qu'il ne pourrait puisqu'il témoigne de son activité tout en n'étant pas une réalité autonome, ni même une unité de sens séparée du vivant ; le corps n'est donc pas réductible à son enveloppe physique, qui reste et demeure le médium par excellence. Selon une telle conception sensualiste et empiriste, l'homme se distingue des autres créatures par son esprit, sa faculté de juger, doué de qualités de réflexivité singulières, de qualités analytiques découlant de ses modes de perception des choses, la sensation devenant source du savoir, les impressions se manifestant grâce au mode cérébral et aux qualités rationnelles de la pensée.

Au gré de pulsations et de pulsions, la chorégraphie disperse un souffle. Qu'insufflante ?

Organe lyrique au même titre que la voix, l'orchésalité enchante, touche. Son œil nous caresse, pris dans son souffle entre ciel et terre, épousant notre spatialité propre, établissant des contacts au travers d'appuis multiples, divers et variés qu'elle dépasse pour y revenir perpétuellement. Avec vigueur, avec vivacité, prestesse, légèreté, lenteur, dureté, au moyen de tous les états de corps dont le danseur est capable parce qu'il en a l'expérience, la danse participe d'un état d'apesanteur, même lorsqu'elle progresse en évoluant sur, au-dessus et dans le sol, traversant ainsi des territoires interdits avec une parfaite tonicité et en pleine possession de soi. La danse fait sien la gravité, emplit le monde en partage qu'elle délivre du poids des choses pour l'ouvrir à la loi du cœur, raison qui échappe à la raison.

L'amour est la poésie des sens, disait Balzac, et j'ajouterais également que la danse se révèle poétique dans la mesure où elle stylise les mouvements corporels en vue de suggérer, par des moyens symboliques propres, la célébration d'elle-même, c'est-à-dire : la présence à l'autre, la conscience d'être voué à disparaître dans un au-delà que permet l'acte d'aimer, perpétré tout en s'en défendant et en l'ignorant dans le flux du mouvement dansé, lequel est cadence, rythme, musicalité, adéquation entre le corps, l'âme et l'esprit. Le sentiment d'amour est représenté tout autant que sublimé par un corps qui danse, lequel ne pourrait être qualifié d'obscène ni de pornographique, le corps désirant se trouvant engagé dans une situation de désir mutuel, devenant alors objet de désir dans le regard de l'autre. Car le spectacle chorégraphique ne commerce pas *in fine* avec la logique du sexe, même s'il ressortit au sex-appeal, aux sexes-symboles. Combien même la danse se rapporterait à l'érotisme, à l'instar de la danse orientale, par exemple, elle travaille toujours la libido en profondeur, même quand elle semble ne pas s'y référer. Il en résulte que la danse exalte forcément autant la sexualité que la spiritualité, d'où son caractère mystique. Ce que n'ignoraient pas les pionnières, danseuses libres¹² des années 1900-1920 (Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth Saint

6

¹² Marcelle Michèle et Isabelle Ginot, *La danse au XXe siècle* (Ed. Bordas, 1995, 91, 92), « Tandis que Fuller et Duncan laissent une impression inoubliable sur le public européen, Ruth Saint Denis (1877-1968), la troisième grande prêtresse, contemporaine de Duncan, est un pur produit américain dont l'enseignement formera le point de départ de la vague de danseurs modernes américains. Sa mère est l'une des premières étudiantes admises à l'université ; féministe, elle refuse le port du corset (...). L'enfance de Ruth Saint Denis est baignée de toute sorte de pensées orientalo-religieuses, telles que la théosophie ou le scientisme (...) La carrière de Ruth Saint Denis commence donc comme bien d'autres dans des revues, à New York, sous la haute surveillance maternelle. De toutes les professions de la scène, la danse est en effet la plus méprisée en ce pays puritain où la réputation des danseuses n'est pas précisément la vertu. Duncan et Fuller faisant carrière en Europe ont moins à justifier de leur statut de danseuses "sérieuses". Saint Denis se battra toute sa vie contre ce préjugé, et le discours philosophique et mystique dont elle accompagne son oeuvre lui servira à s'affirmer. Attirée par l'orientalisme qui fleurit en ce début de XXe siècle, elle allie habilement son sens inné du spectacle, affiné par la pratique du

Denis, ou la pantomime Colette au music-hall), et cette conception du langage de la danse a été reprise par la génération des grands maîtres au XXe siècle (cf. Martha Graham centrée sur la mémoire collective¹³), puis par la danse contemporaine toute innervée de théâtralité et de sensualité (cf. Pina Bausch focalisant l'Inconscient¹⁴).

Sans tomber dans les stéréotypes, rappelons que l'image de la femme est associée au siège de la vie puisqu'elle est procréatrice. Sur un plan anthropologique, l'image de la déesse-mère confrontée à l'"inquiétante étrangeté" revient vers Vénus Génétrix, laquelle symbolise à l'extrême les pouvoirs de la séduction et son ascendant sur le monde par les armes qui sont les siennes : la beauté et l'amour. Puisque vivre procède du mystère de la vie, ce don de l'existence ne peut aller sans le sentiment amoureux qui dispense son état de grâce : une raison d'être. Pour le philosophe Søren Kierkegaard, l'amour fou donne la mesure, et sans cet absolu, nul ne peut exister : « On a plus perdu quand on a perdu sa passion que quand on s'est perdu dans sa passion ». Unité de sens, le corps dansant condense l'humain, là où il se concentre, à l'intérieur de son enveloppe charnelle, depuis le lieu où, partant de l'organique, s'échafaude le symbolique, notre cohésion passant par le langage, notre faculté de penser nos perceptions. Si effectivement la nature ajoute une dimension affective à l'acte physique, les êtres humains la développent et la magnifient. Bien que, pour Arthur Schopenhauer (philosophe du XIXe siècle), l'amour assure la perpétuation de l'espèce, il n'est pas qu'instinct ni pulsion. Et même s'il est une émotion inséparable du sexe, l'amour physique ou platonique nous pousse à rechercher quelqu'un en phase avec toute notre personne : notre personnalité. Cependant, tout n'indique-t-il pas que le sentiment amoureux et le désir sexuel sont bel et bien distincts ? Probablement. Ainsi dans *Le Banquet*, Platon définit l'amour en termes de désir d'union spirituelle commandé par l'âme, agie car en quête de son double, mais aussi en quête de perfection correspondant à une intériorité, soit à une image idéale inconsciente. Ce n'est donc pas l'instinct sexuel qui provoque l'attraction entre les êtres, mais l'âme.

La danse s'adresse à l'absolu ; elle est un absolu puisqu'elle concourt par l'action à la philosophie du bonheur que figure l'amour. C'est ainsi que la danse et l'amour se répondent, ce qui nous ramène à la femme, emblématique du sentiment amoureux que Vénus personnifie.

« La danse, cette affaire du diable », disait saint Augustin. Une telle affirmation renvoie à la conception chrétienne stigmatisant la puissance de séduction de la femme par la danse. De nouveau, songeons à Salomé. Dans une perspective historique, il semblerait que ce

music-hall, avec une pensée mystique faisant de la danse l'instrument de la réunification avec le divin. Sa carrière de danseuse "sérieuse" commence en 1906. »

¹³ Martha Graham, *Mémoire de la danse* (Traduit de l'américain par Christine de Bœuf, Ed. Actes sud, 1991). « *Night Journey*, mon ballet de 1947, est une danse entre Jocaste et Œdipe, la mère et le fils. Elle est d'un érotisme extrême. Je n'ai jamais cru à la nécessité pour la danse d'interpréter une histoire ou une musique. (...) Maintenant Jocaste s'agenouille sur le sol au pied du lit puis se redresse avec une jambe serrée contre son sein, contre sa tête, le pied bien au-dessus de la tête, le corps ouvert en une profonde *contraction*. J'appelle ceci le cri vaginal ».

¹⁴ Marcelle Michèle et Isabelle Ginot, *La danse au XXe siècle* (Ed. Bordas, 1995, 169-172). « Les ouvrages de Pina Bausch sont peu à peu élaborés à partir d'un travail introspectif mené avec ses danseurs (...) Les actions (...) souvent en liaison avec l'enfance, (...) sont chargées d'un désir vague de changer de vie, ou du moins de la conscience diffuse d'un mal de vivre. Ce travail en commun (...) ne va pas sans tension, et tourne parfois au psychodrame (...). Plus les années passent, plus elle pousse loin ce travail sur l'inconscient de ses interprètes (...) Ses danseurs, exactement comme ceux de Cunningham, dont le travail semble à l'exact opposé, ne représentent qu'eux-mêmes (...) Les danseurs de Pina Bausch ne "représentent" pas un personnage, ou un comportement : les situations exposées ne sont pas des jeux de rôles, mais viennent directement de leur propre expérience. En cela, ils travaillent en danseurs plutôt qu'en comédiens, la conscience exacerbée du corps que développe le travail de la danse permettant seule cette "remise en vie" des états vécus ».

langage corporel ait toujours été marqué par le sceau de la femme. Il suffirait d'énumérer les images qui la symbolisent : Terpsichore – la muse de la danse chez les Anciens – ou Salomé qui l'incarne dans le Nouveau Testament. Cependant certaines figures masculines la représentent également : pensons à Dionysos entouré de ses bacchantes dans la Grèce antique, ou au dieu Bès en Egypte, tous deux associés non pas directement à l'orchésalité mais à la force phallique en soi, et à l'ivresse. Dionysos incarne la renaissance de la nature et son ivresse qui se magnifie par la tragédie, sa célébration. Bès symbolise quant à lui l'accouchement et la prospérité au sein du foyer.

Dans l'histoire, la danse touche indifféremment les hommes et les femmes, et ce phénomène anthropologique n'exclut personne. Cependant sa pratique théâtrale révèle des disparités entre les deux sexes selon les époques. L'Ancien Régime, où prédomine une conception systémique de la danse, privilégie la place de l'homme et des règles curiales, tandis que les conceptions subjectives qui prévalent au XXe siècle permettent à cette forme d'expression de laisser libre cours à un point de vue, mettant surtout en valeur la figure de la femme. Sous l'égide des hommes qui se font appeler maîtres à danser, maîtres de ballet et dieux de la danse, la danse théâtrale de l'Age classique fait la part belle aux danseurs – véritables effigies du Roi Soleil, Louis XIV, roi danseur ayant institutionnalisé cette pratique, et impulsé par voie de conséquence sa professionnalisation. En effet, ce monarque a favorisé l'essor du ballet de cour qu'il aimait pratiquer, et de plus, il a fondé les deux académies : l'Académie Royale de Danse en 1661, et l'Académie Royale de Musique en 1669. Il contribue ainsi à asseoir l'autorité de cet art en l'officialisant, renforçant le poids des professionnels, leur prestige, et codifiant leur art. C'est à cette époque que les formes chorégraphiques de danse noble sont conçues comme un système semblable à celui du langage articulé, doté d'un lexique, d'une syntaxe et d'une poétique.

En revanche, la danse de l'époque contemporaine, tout spécialement à partir des années 1900, rompt avec la tradition académique afin d'affirmer sa spécificité. Elle devient un triomphe de la subjectivité, ou du point de vue selon John Martin, journaliste à New York (1929). Gérée par les hommes jusqu'à la Révolution de 1789, la danse s'est féminisée au cours du XIXe siècle, ouvrant de nouvelles perspectives à d'autres conceptions dès le début du XXe siècle, questionnant plus avant la représentation du sujet (en crise).

Le ballet romantique s'est forgé à partir d'une image idéalisée de la femme, de l'éternel féminin inaccessible porté aux nues grâce à l'art de la pointe et à la danse d'élévation. Idéal féminin y compris pour Don Juan, le plus séduisant des hommes, qui ne se destine qu'à une seule mais ignorant tout d'elle. Celui-ci, le séducteur, est représenté par le rôle d'Albert – Loys dans *Giselle, ou les Wilis* (1841), le chef-d'œuvre du ballet pantomime. Sur les pointes et en tutu diaphane, la femme qui danse apparaît et disparaît sans cesse, aiguisant le désir et renforçant le plaisir de la rencontre. Toute l'histoire du ballet au XIXe siècle repose sur cette quête de l'impossible amour. Demeurant cantonnée au statut d'objet, la femme s'élève contre une telle image d'elle-même. Ce que revendiquent les danseuses modernes, comme nous venons de le voir.

Elle n'est toutefois pas libre, la danseuse, cernée qu'elle est par le partenaire masculin qui n'entretient à travers elle qu'un mirage, celui de l'Eve éternelle, vision d'un absolu, par essence inaccessible. D'où l'exaltation de la figure féminine dans et par l'art de la pointe, ainsi qu'à travers le dévoilement, voire la nudité, résultant d'une inclinaison érotique en l'homme, poursuivi moins par son besoin d'aimer que par sa pulsion libidinale, c'est-à-dire par son désir de jouissance. L'homme s'employant ainsi à contrôler et donc à maîtriser ce qui le hante ; enfermant l'objet de sa fascination dans les accessoires choisis que sont les atours de la danseuse classique, habillée d'une véritable panoplie comportant tous les effets de la coquetterie des ballerines : chaussons de pointe, tutu, corset et diadème, pour la dominer.

C'est pourquoi les pionnières de la danse moderne n'ont eu de cesse que de tout rejeter en bloc, commençant par danser pieds nus. Mais elles s'envelopperont dans des tissus drapés, dans des voiles, jouant des pleins et des déliés, afin d'affirmer leur féminité.

Valérie Colette-Folliot, Caen, le 1^{er} décembre 2009.