

La présence scénique de l'acteur-danseur

Spectacle des profondeurs

07 avril 2026, Valérie Colette-Folliot

*

Parce que fugace et fragile mais fort et puissant s'avère « cet instant unique et fugitif où l'on se sent vivant. La danse n'est pas faite pour les âmes incertaines » osait dire à ce propos de la présence scénique Merce Cunningham (1919-2009), non sans facéties car, à son avis, la danse ne donne rien en retour alors qu'elle exige tout de soi, inconditionnellement, pour être et exister, étant non reproductible, arraisonnable au sens insaisissable du terme, mais excédant de la raison à laquelle elle échappe et de laquelle elle s'échappe sans cesse en tant que pensée incarnée, en vérité, en réalité ni occulte ni ésotérique, certes, mais sacrée, initiatique, effectivement, soit rien d'autre que ça, chose que je suis en train de faire, disait-il, en dansant comme c'est ma vie, à soi, la vie intrinsèquement irreproductible, autrement dit : façon d'être sauf modalité ou discours, peut-être, infra-rationalité, mode d'existence à la clé étant donné le corps, explique à son endroit propre, l'artiste de scène et le poète des solitudes, danseur-chorégraphe de l'abstraction moderne, dans les années 1950-70, années transcendantes en immanence ainsi que pourrait l'énoncer, à sa manière, l'acteur-danseur néoclassique Paulo Bortoluzzi quand, d'aventure sémiologique, initiatique, celui-ci témoigne de son engagement d'artiste et de son vécu de croyant tout à la fois, l'un n'allant pas sans l'autre, ce en vertu de la nature immatérielle de la danse et de la spiritualité inhérente à l'acte de danser, culture du don de soi, par nature, offrande, par excellence, comme l'on se dirait du fait de « donner de sa personne », entre le faire et le dire, nonobstant. Or, bien plus qu'activité de loisir ou d'agrément, activité physique d'ordre sportive et hygiéniste, rien moins que sacrifice, sacre, sacrement, confirmation ; cette parole de corps en action : danser ; par l'actualisation de soi dans les faits et gestes en question qui mettent en jeu le sujet du procès tout entier, tout comme pour dire son amour, éprouver sa passion, ce faisant, sachant rendre grâce en mouvement par le rythme du dieu vivant qui l'habite et qui l'anime – les propos recueillis du premier danseur de la troupe de Maurice Béjart, en témoignage, traduisant la philosophie même du Ballet du XX^e siècle, gageant d'une prise de conscience et prise de risque au rythme du corps de lumière qu'il est, et qu'il devient, à son tour, dans les lumières de corps déduites de l'instant parfait lors d'une célébration de la rencontre à l'orée du spectacle des profondeurs quand il danse, car : « Quand je danse, je prie. En dansant, je traduis ce qui est au-dedans de moi-même et que je ne peux pas dire. En effet, mon moyen d'expression n'est pas la parole. C'est mon corps » concède-t-il. Ainsi donc :

« Pour un danseur, le corps est ce qu'il a de plus précieux pour s'exprimer, comme pour exprimer ce Dieu qui l'habite. Avec une patience inlassable, le danseur se forge un corps capable de communiquer la flamme intérieure. La recherche de la perfection se fait à travers

un corps, celui qui nous a été donné, qu'il convient de rendre en quelque sorte pareil à un miroir.

En dansant, j'atteins à, se dit-il, ce centre intérieur dont j'ai besoin pour vivre, qui est mon Dieu » signale l'acteur-danseur Paulo Bortoluzzi (1938-1993), réalisant alors qu'en dansant, il atteint à « ce centre intérieur » dont il a besoin pour vivre, qui est son Dieu, tout comme parlait Zarathoustra. Pour sa part, défendant et illustrant l'indéfini de la danse, soit la présence du corps, soit une personne, une vie, une âme à travers la vision panoramique et panoptique d'une apparition-disparition qu'elle exhume, puisque : « La danse est le langage caché de l'âme » aura dit Martha Graham (1894-1991), à sa suite, dans une perspective anthropologique, poético-théologique, eschatologique et sotériologique, qui simultanément tend vers l'au-delà et touche au salut, parallèlement à ces limites, Pina Bausch exhorte les acteurs-passeurs siens, interprètes, ambassadeurs, à entrer dans la danse par cette force vertueuse de l'univers tout entier qui date de la création et échappe insaisissablement, le désir aux origines mêmes, gageant de la genèse étant aussi ancienne que l'amour, certes, d'après la Bible comme selon les Anciens. A cet égard, Lucien de Samosate, pour sa part, apprécie en elle la muse des muses et la source incarnant tous les arts majeurs honorés des Grecs et des Romains, puis de l'humanité toute entière, dans la culture classique. Terpsichore, quant à elle, celle étant bel et bien être arrivée à « sa plus haute perfection, composant un tout varié, d'un accord parfait, et dans lequel se fondent toutes les muses » dit Lucien de Samosate au premier siècle de notre ère, résume tous les arts en son sein, en son geste et à sa geste, la danse première et dernière, ultime, des étoiles dans le ciel et les constellations d'où sont déduites les neuf filles de Zeus et Mnémosyne – soit Polymnie pour l'éloquence, Thalie pour la comédie, Uranie pour l'astronomie, Calliope pour l'épopée, Clio pour l'histoire, Erato pour la poésie, Euterpe pour la musique, et Melpomène pour la tragédie –, au nom de Terpsichore, elle-même, qui les représente toutes en une érotique véritablement géométrie du désir, vient à l'esprit et traverse en soi l'idée de Dieu ou la Nature, comme effectivement l'édicte l'expression latine *Deus sive Natura* que, dans une kabbalistique appropriée, reprend Baruch Spinoza (1632-1677) que l'on retrouve dans la mécanique du plaisir à la clé de la notion lacanienne de jouissance ; la *Sapientia*, qui en effet réside et se trouve dans l'amour mystique de Dieu, sinon la Nature, à l'ombre des gloires, beautés pures et pure beauté : il y a donc, en l'espèce et la matière, muse excentrique dite de mauvaise réputation, aux yeux notamment de Philippe Verrièle (2006), lorsqu'il en rêve et qu'il s'en émerveille, en spectateur-journaliste, témoin, passionné, se félicitant d'elle et celle-ci en s'enchantant de l'appel-réponse qu'émet par ailleurs, parallèlement, Pina Bausch quant à elle, au moment de l'émoi où se met en branle l'émoi devant cet abîme de la mémoire universelle et ancestrale, dans le corps de chair, corps de gloire, peut-être, en vis-à-vis et en miroir, lieux archaïques, primitifs, premiers, originaires. L'art de la danse présidant comme tel aux sept arts libéraux – la grammaire, la rhétorique, la dialectique, l'arithmétique, la musique, l'astronomie et la géométrie –, dans les domaines de l'infini, l'éternel, ainsi l'invisible se rend-il visible dans l'harmonie des sphères par le biais de la *mousiké* distribuant ses potentialités en puissances de mémoires personnifiées par ces figures dites et données, lesdites muses quand, soudainement, d'une seule et même voix, s'élève abruptement, s'interpellent les interprètes-émissaires, suppliant que l'on obtempère au cri d'amour fou

par ceci, un mot, simple souffle : « Dansez, dansez sinon nous sommes perdus » comme le fait entendre et résonner Pina Bausch (1940-2009).

Devant l'immensité océane de l'infini, de toute éternité, l'éternel retour du même et de l'autre si différent par altérité à l'horizon flottant de l'être et du néant, le danseur-passeur se fait médium en tant que spectacle des profondeurs, signe des temps. Connaissant par son extrême sagesse les pouvoirs de la danse équivalant à la grandeur du sentiment des plus nobles, l'amour, plus fort que la mort, rappelle Théophile Gautier, l'exhortation de Pina Bausch se fait entendre à l'infini pour l'élévation des esprits par le corps-danseur ; aussi l'allégation enjoint-elle à se dépasser en donnant de la tête par épuisement du corps qui fatalement aboutit au degré zéro de la danse, l'absence apparente, le vide, comme à bout de souffle, « le danseur vide la danse de son humaine matière » (Ortega y Gasset), considérant que la danse c'est de la poésie en mouvement, poésie du mouvement dans la mesure où la danse est la synthèse du bond et de l'arrêt si et seulement si le ballet est forme, la forme théâtrale de poésie, par excellence, qui devient « écriture corporelle », symbolique, « poème dégagé de tout appareil de scribe » avance Stéphane Mallarmé (1842-1898).

« La danseuse n'est pas une femme qui danse [...] mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme [...] » ainsi que le pense Stéphane Mallarmé tandis que « Je ne puis croire qu'en un dieu qui saurait danser » au prix de la légèreté, la danse, cette signifiante de métaphore, métaphore de la légèreté d'une pensée, qui s'élève face à la lourdeur : « l'alpha et l'oméga de ma sagesse, c'est que tout ce qui pèse doit s'alléger, tout corps devenir danseur, tout esprit oiseau [...] créature légère ! Chante et ne parle pas. » objecte Friedrich Nietzsche (1844-1900).

Cœur évidé du Je par l'être dansant qui, de guerre lasse, accouche d'un autre par goût du jeu divin, beauté sublime, l'homme à l'image et ressemblance du dieu sachant danser l'avatar en personne, après le philosophe, qui déclinerait l'hypothèse d'un corps glorieux agissant dans le corps dansant ? Sensation, sentiment, ressenti d'une vibration : l'énergie de la lumière fait chanter les corps qui dansent dans la joie d'une délivrance en pure libération de soi, par le mouvement des gestes, aux pas rythmés enfin, s'il n'en reste qu'un : « Eh bien ! dansez maintenant » objecte en regard de la Fourmi et la Cigale, Jean de La Fontaine (1621-1695).

Mais, face aux éléments de langage, expressions et gestes, larmes d'émotion et mouvements, danser en l'étendue qui s'ignore, ne consiste-t-il donc pas à faire et dire : « Ceci est mon corps » ?

Par le mouvement, en rythme, cadence, mesure, mouvements respirés dans le souffle de la vie située à l'endroit précis « sur un arc tendu entre deux morts », suspendu et en suspension pneumatique comme en témoigne Doris Humphrey (1895-1958) dans chaque petit mouvement qui participe et concourt du vivant jusque dans l'immobilité même, tant à l'horizontale en position allongée qu'à la verticale en station debout, ainsi que l'observe François Delsarte (1811-1871) et que l'enseigne Ted Shawn (1891-1972) ensuite par filiation, éthique, Tatsumi Hiayakata (1928-1986) ou bien Kazuo Ono (1906-2010) repoussent la résistance et l'endurance du danseur par-delà les limites du corps dansant aux frontières du

réel et de l'imaginaire jusques au degré zéro de la danse s'il existait. Mais, quel serait-il donc, ce degré zéro de la danse : non-danse, ou autre ? Ballet, chorégraphie, représentation, divertissement, spectacle, fête, pièce, agrément, etc. Pour être, vraiment, la partie n'invite-t-elle pas qu'à faire acte de présence seulement pour être suffisante et satisfaisante, tout au contraire. Car, honorer de sa présence en participant au monde, adhérant aux gens, revient à faire comme si c'était l'heure des présentations entre les uns et les autres, le lieu et le moment pour que se lève le rideau sur le visible et l'invisible dont le voile se soulève non sans une évidence au royaume des signes. En un tout présent-passé-futur, allant de style en style qui est l'homme, partant du classique au contemporain en passant par tous les tours de l'âme humaine, du plus subtil au plus sauvage, du très tendre au plus grave, même avec légèreté, même avec fermeté, d'autorité *a fortiori*, le repentir en est exclu du fait de la fugacité, de l'éphémère, de l'instantanéité de la danse jusques aux confins de la chorégraphie des plus écrites, formelles danses baroques dites Belle danse, prétendument sans passions ni sentiments mais non dépourvue d'âme puisque toute de caractère, toutes, ressources aiguisant les sens, étayant la signifiante au moment sacré du verbe qui se fait chair, poésie.

Paroles de corps, sensible incarné, mise à nu, l'intime à découvert agit, interagissant et réagissant lorsque s'active et se réactive le processus d'émergence de sens dans l'instant épiphanique de la fête à l'heure de l'élévation, l'assomption, qui est acceptation de soi, avivée, ravivée, réveille le désir comme en s'éveillant au sentiment d'amour s'éprouve la passion d'être un autre, le salut tenant effectivement du sentiment des choses au final, ne tenant qu'à un fil entre la vie et la mort par le mouvement sinon c'est la fin, en perdition, la vie intérieure et l'intériorité émanant de soi en son tombeau des ténèbres, bel et bien lumières de corps, soit paroles de corps, d'après Thierry Vila (1998) quand il explique ce corps à corps qui ne laisse de faire entendre la violence du sacré dans la création à l'œuvre au comble du dépassement de soi car poïétique est danser, car la danse c'est par-devers l'événement-phénomène le mouvement d'une raison qui échappe en double adresse, l'insaisissable immanence-transcendance, l'inaccessible désir, la perpétuelle insatisfaction qui pousse à sortir de l'ordinaire pour explorer l'inconnu, allant de découvertes en aventures aux devants même de l'intuition qui est vérité toute nue par l'évidence de son apocalypse, dévoilement, révélation, confession, secret eschatologique aux fins des fins, avec sotériologique attendu l'ange par l'incorporel, mythologie, biblique Armaguédon qui oppose l'homme-roi et dieu tout-puissant, le bien et le mal se disputant l'âme, l'esprit, le corps au champ de bataille nonobstant sauvés, enlevés, ravis, emportés comme sur les ailes du désir les forces en puissance faisaient passer les paroles de corps de mort/de gloire en chant d'honneur : nature profonde et nature céleste entremêlées au champ de Mars, le danseur-passeur en véritable funambule ou acrobate des dieux, clown de dieu faisant la roue et l'arc de triomphe, mène entre ciel et terre de miel et de lait, faisant connaître et traverser l'enfer, goûtant les airs du paradis par l'échafaudage et l'échafaud de l'éden et après, avant que d'advenir au spectacle des profondeurs, entre l'alliage et l'alliance, résilience en l'adage.

*

Le concept de Corps dansant glorieux se distinguant comme facteur discriminant du spectacle vivant opère en perspective et en profondeur de champ des arts du spectacle.

Vecteur empreint du Tout-Autre au spectacle des profondeurs, comme en l'apesanteur dansée fondamentalement se déduit de l'instance phallique l'artiste psychopompe placé sous le régime du signe et du symbolique, le verbe se fait chair par ontogenèse, auto engendrement, accélérant et précipitant l'accomplissement et la réalisation de soi dans le Je qui est un autre, avec ou sans le masque du vrai/faux self, le Moi et l'Inconscient s'entendant et se comprenant par l'analytique délivrance et la libération de gestes véhiculés par le mouvement dansé qui stylise ces marches de l'animale nature bipède qu'exécute le danseur au naturel sans faux-semblant acquis par éducation en guise de seconde nature, semblant de nature innée décalquée s'y superposant, s'y juxtaposant. Par conséquent, l'artiste chorégraphique ne doit-il pas l'effet de présence scénique qu'à la virtuosité technique seulement dont il est en capacité plutôt qu'à ce quelque chose d'autre qui emprunte à l'ordre de l'aura charismatique ? Le propos affleurant la spéculation, toutefois, nous y mettrons une limite et un bémol quoique la magie de la danse aille sans dire dans cet entre-deux. Or sans technique ni technicité, qu'est-ce donc que la magie sinon charlatanisme qui fait merveille autant qu'illusion ? Faute de mieux, l'art au service de la vie est vivant par le sentiment des sentiments que d'être-là, à l'écoute, regard, soit présence au monde, absence-présence, apparition disparaissante. Reportons le lecteur à notre concept opératoire Le Corps dansant glorieux : une figure de l'imaginaire chorégraphique ? présenté et soutenu par Valérie Colette-Folliot dans le cadre d'une thèse de doctorat en arts du spectacle - études théâtrales & en Sciences du langage - sémiologie, à l'Université de Caen, Normandie sous la direction de Monsieur Gérard-Denis Farcy théâtrelogue et la codirection de Madame Gisèle Valency-Slakta linguiste, le 12 décembre 2014.

Appartenant aux domaines des lumières, métabolique théophore, celui qui de l'intérieur porte la lumière à la force de l'âme met en lumière par les forces du corps, physiquement et moralement, de même qu'il fait la lumière passé-présent-futur en faisant montre par le présent absolu de son affirmation, faisant comme les présentations : objet de présentification, la représentation en bonne et due forme, belle de jour et vol de nuit, passe outre par le clair-obscur les leçons de ténèbres, leçons de choses d'où s'ensuivent danses et ballets. Et l'art chorégraphique d'obliger le poétique et la poésie. Problématique que ledit poème interroge et questionne, s'étonnant de sa nature, de l'essence et de la quintessence du jeu d'acteur-danseur en tant que médium-passeur. L'amour-sorcier étant à la gouverne et au gouvernail, remède à la mélancolie – cette maladie de l'âme –, la poésie du mouvement chasse et pourchasse la maladie de la mort, partant du principe que selon la *doxa* parler du corps glorieux du corps dansant s'envisage en fonction de sa mesure propre pour tout un chacun suivant son mérite et en vertu de la forme qui est sienne, exclusive, sans retouche ni repentir possible, étant appelé à devenir corps transfiguré si l'on y croit, bien entendu, audit corps de gloire d'un corps dansant qui restaure et répare, augmenté comme ressuscité, éternel en son état d'infinitude, inconditionnellement ne cessant d'élever l'homme à force de cultiver le corps humain et son ombre. Enfin, si la danse permet de grandir, n'est-ce parce qu'elle rend meilleur ? C'est la thèse que choisit de soutenir Lucien de Samosate (120-180)

d'après l'optique hellénisante qui est la sienne et à laquelle il appartient ; la civilisation gréco-latine étant le socle de cette période de déclin pour le bas-empire romain. Ainsi donc, interrogeons et questionnons les principes et les raisons qui font dire, expliquent et justifient que l'on admire, adore, adule et aime tant ces danseurs inoubliables. Comment et pourquoi, en quoi et dans quelle mesure la danse amende-t-elle le corps humain ? Est-ce en le fortifiant de l'intérieur au point que l'homme en sa personne même vue et appréhendée de l'extérieur en est rendu meilleur, beau comme un dieu au corps de rêve, la silhouette athlétique à la forme olympienne ? Corps-danseur n'est pas dieux du stade. Par suite, le motif en est à chercher ailleurs que dans l'apparence esthétique des choses qui séduisent, plaisent et complaisent *a priori* parce que c'est à la mode, en vogue, conforme et conventionnel, correspondant au goût de moment selon la norme donnée valant pour règle et règlement, faisant force de loi. Par rapport aux autres artistes de scène, à quelle spécificité tient la présence du danseur ? C'est la question que l'on est en droit à se poser devant l'émotion que dégage semblable artiste, inimitable.

En s'inscrivant dans l'ordre de l'archaïque et du primitif, la danse procède de l'archétype et de l'originale condition attachée à sa dimension psychopompe d'accompagnement par-delà toute chose égale par ailleurs. Se faisant, artiste psychopompe, le danseur est passeur car il joue le rôle et assume la fonction de passeur du visible et de l'invisible entre la vie et la mort, étant celui qui guide les âmes vivantes et défunes afin que s'instaure un dialogue à une voix par le corps en élévation. Spectacle des profondeurs par définition, le danseur est psychopompe autant qu'il est harmonie des sphères puisque tout en lui est relié dedans-dehors comme le microcosme l'est au macrocosme, en miroir. Comme sagesse, par éthique, science et savoir, morale, pure éducation, le front large et noble, grande est la danse qui montre la voie d'après Lucien de Samosate, puisque le mouvement ne triche pas, ni dieu. Pour Lucien, elle est « un des plus grands biens de la vie » parce qu'en l'occurrence, dit-il dans son *Eloge*, elle élève en rendant son public plus éveillé et plus sage, plus sensible et compréhensif. En effet, grâce à la danse, le spectateur s'avère meilleur, soit « beaucoup plus instruit et plus clairvoyant dans les affaires de la vie » ainsi qu'il est dit et relaté dans le chant XII, 188 de l'*Odyssée* d'Homère, car :

« Il s'en va tout joyeux et sachant plus de choses »

Tout à la fois honnête, agréable, utile, enseignements, sagesse, pharmacopée, harmonie, vie, forme vivante et animée, force vitale, force vertueuse, la danse « nous initie aux rapports qui unissent la beauté physique à la beauté morale » affirme Lucien, pénétrant de tout temps l'imaginaire des esprits qu'elle reflète et réfléchit, laissant toujours derrière elle l'impensé, l'irréel du corps précisément à cause de l'indéfini de la danse : la présence du corps même, explique Sonia Schoonjans dans son article sur les rapports de la danse et de la littérature (2020) qui, selon elle, posent « l'éternel dilemme entre le dire et le faire, entre le mot qui permet la communication, et le geste qui favorise la communion » en magnifiant le corps de l'homme en corps de dieu par le sublime et sublimatoire mouvement d'un cœur qui bat la chamade parce qu'il aime danser, faisant chanter son corps au risque du rythme : être.

Penser la danse ? L'écrire se faisant chorégrapheur, la dire fait rimer sans mimer cependant. Mais la danse comme philosophie, quelle aporie puisque se néantise le Je dans le fait de danser, l'acte de danse d'un soi-disant « je danse donc je suis » faisant du moi, un autre sans signification particulière que d'être ou ne pas être, passion, tout-autre, mystère de l'incarnation, élévation par le recueillement et l'introspection, projections de soi dans l'éclatement du sujet, induit Sonia Schoonjans quand elle dit que la danse n'est pas à disposition. Alors « fugace, elle épuise ce qu'elle produit en propre. On ne peut la retenir ou la relire », ne se laissant rien dicter, ni saisir par la raison au risque de se perdre en changeant de nature ; certes, un film de danse n'est pas de la danse mais du cinéma ainsi que la vidéo-danse est un art plastique audiovisuel, par conséquent : « Tous les régimes d'écriture ne semblent donc pas convenir pour *dire* la danse. Pensée incarnée, elle s'échappe sans cesse. » En guise de conclusion, outre l'aventure des fables à La Fontaine mises en mouvement initiées par Annie Selem, l'historienne de la danse rappelle que c'est Pina Bausch, la première, à avoir su donner la parole aux danseurs, faisant de chaque spectacle un rendez-vous de famille où l'on se retrouve entre proches et familiers, intimes, chacun des interprètes étant invité à se raconter devant l'assemblée et l'auditoire du public et des spectateurs partie prenante d'une forme de séparation-individuation qu'offre précisément le verbe et la parole comme « la danse [en authentiques et vraies paroles de corps] s'approprie le verbe, relève Sonia Schoonjans, dépassant ainsi la simple expression corporelle », se faisant poésie mais « pensée incarnée », musique en image, peinture en musique, cœur sacré.

Chute et rétablissement ou *fall and recovery* comme apport et influence de l'art chorégraphique du XX^e siècle sur la danse d'aujourd'hui, le premier quart du XXI^e, au travers de la méthode Humphrey-Weidman augmenté de la technique José Limon en prolongement de cette ligne de partage poétique, référons-nous à notre article intitulé *Stupéfier l'œil et l'esprit par les échappées domptées de la chair* (Cefedem de Normandie, octobre 2006, cours de culture chorégraphique) pour prendre la mesure des personnalités de l'envergure d'une Doris Humphrey, par exemple, en sa qualité de fondatrice de la *Modern dance* avec Martha Graham et Hanya Holm, lesquelles s'inscrivent dans la perspective delseartienne duncanienne et aussi dans la démarche labanienne wygmanienne qui conjuguent physiognomonie et analyse du mouvement – la choreutique, soit l'harmonie du corps dans l'espace, et l'eukinétique, soit l'étude de la dynamique du mouvement dansé-dansant et chorégraphié-chorégraphique y compris, ajoutent à la cinétographie ou notation de la danse, cette écriture du geste pris et compris, appréhendé en ces domaines afin de forger le regard du danseur,

ce facteur discriminant à l'école du spectateur, chacun s'attachant aux outils mais aux clés de l'art de la danse : « Trois paires d'yeux s'activent : ce sont celles du danseur, du chorégraphe et du spectateur. Le regard participe de la qualité de son mouvement [...] Le regard joue un rôle important dans la forme de présence de l'interprète. Il y a des présences très intériorisées alors que d'autres s'affirment et se jouent parfois dans une adresse au public. Le regard du danseur est bien sûr lié aux styles de danse qu'il interprète. Il peut être plus ou moins intense, démonstratif, théâtral, ou simplement en phase avec le mouvement. On danse parfois aussi les yeux fermés. »

Geisha Fontaine, *Les 100 mots de la danse* (2018, pp. 86, 87)

« Tout comme il est élémentaire que le comédien puisse être entendu, le danseur doit être vu »

Doris Humphrey, *Construire la danse* (1959, p. 102)

Construit, le corps dansant est à proprement parler fabrique de l'homme ; fabrication de main d'homme, universelle, unique, générique et spécifique, multiple et diversement indivise, irréductible par extension du langage, artistique, culturellement symbolique, représentation scénique, expression corporelle, approche poétique, lecture théâtrale telle qu'en ont Charles Weidman, José Limon, Jennifer Muller, Louis Falco, Betty Jones, Fritz Ludin, Suzan Buirge, etc. : en ces termes, se posent les éléments de la danse qui font dire à Doris Humphrey qu'« un mouvement sans motivation est impensable ».

En effet, parallèlement à Martha Graham dont l'interprétation psychanalytique et jungienne de l'art de la danse a pu apparaître comme une forme ésotérique de la danse non comme art du beau geste mais comme art du geste beau, chorégraphie et chironomie se rejoignent cependant que soigne et guérit le geste par le mouvement, quand il est bon, quand il est juste ainsi que les enseignements de la Denishawn (1915-1931) se sont essaimés depuis Los Angeles, infléchissant considérablement les formes poétiques de cet art du spectacle, la danse théâtrale, vers les écritures chorégraphiques, voie qu'emprunte et que traverse Anna Halprin (1920-2021) héritière de Doris Humphrey, certes, mais avant tout légataire universelle du souffle de vie dans le mouvement cosmique des humanités face auxquelles et devant lesquelles la maïeutique s'écrie : Respirez ! selon la technique éprouvée par Martha Graham d'après le principe-clé à l'accouchement de soi de la respiration avec force et puissance dans le flux et reflux de l'expiration à la contraction et de l'inspiration au relâchement sous l'économie de l'effort musculaire nécessaire au jeu dansé/dansant incontournable sous le contrôle de l'énergie telle qu'elle se concentre dans le centre gravitaire depuis cette région des origines, le milieu, au carrefour des stimuli se croisant entre plexus solaire et siège en creux du bassin en permanence, là, dans le travail du tronc, moteur du mouvement pondéral à l'horizontalité et/ou à la verticalité par le biais du contact depuis l'espace-temps entre-deux, entre le haut et le bas, la face et le dos, gauche-droite, devant-derrière, corps solide en projection de soi avec sa profondeur de champ en volume

et en surface par les points de sustentation reliés à la zone de sensibilité artistique proprioceptive située dans le delta réel, imaginaire, symbolique que forment le nombril et l'ombilic.

Endroit suspendu d'où opèrent les corps-danseur en présence, comme en apesanteur, procèdent les projections de soi de la nature par la maîtrise du mouvement dans l'action de construire la danse, cet art que de chuter et se rétablir : « Tomber et se ressaisir constitu[ant] l'essence même du mouvement » pour Doris Humphrey (1895-1958).

Tel Orphée ou bien François d'Assise, ne pratiquant ni le langage des fleurs, ni le langage des oiseaux à l'ombre des dieux par synchronisme accidentel fait de correspondances et des synesthésies, pour sa part, Roland Petit prône un théâtre du silence au ton des plus exacerbés, à l'écorché vif, dans le goût et à la manière des *Enfants du Paradis* (1945) de Marcel Carmé. En privilégiant l'épure néoclassique, le mimodrame se joue sans plus de grandiloquence telle qu'héritée de la féerie théâtrale et du ballet académique, ainsi que le dénote Hélène Laplace-Claverie dans son article sur la « Décadence et renaissance de la féerie théâtrale française autour de 1900 » paru en 2014 dans HAL open science : Hélène Laplace-Claverie. Décadence et renaissance de la féerie théâtrale française autour de 1900. Lendemains- Études comparées sur la France, 2014, La féerie autour de 1900, une figure de la modernité ? - Lendemains, 152, pp.11-18. <hal-02171639. L'auteur note combien :

« Proust, Cocteau, Céline et bien d'autres écrivains majeurs ont vu ces spectacles destinés aux enfants et ont subi – de diverses manières – l'influence de leur esthétique spectaculaire. »

En héritier du Ballet académique d'un Marius Petipa, Louis Mérante ou bien Léo Staats, en légataire des Ballets russes de Diaghilev sous la férule de Serge Lifar, possédant le pas ailé d'Hermès, un couple pour la vie vient de naître, à la ville comme à la scène, duo représentatif du ballet de l'Après-Guerre : Nathalie Philippart et Jean Babilée. A travers *Le Jeune Homme et la Mort* (1946) dont ils sont les créateurs du rôle-titre, la pièce se donne pour enjeu la danse et son âme, non pas de deux mais duel sous le soleil de nuit et sa petite musique, la Fugue de Bach, avec une certaine condescendance envers les maîtres, dédain suprême que sait le détachement qui en définitive ramène à la dame en noir, La Mort, le romantisme dépassé au désespoir des passions et tourments qui enchaînent et acculent le bohème, lui, le Jeune Homme à la rage de vivre sans pareille, la fougue et le lyrisme subsumés par l'emphase toute de virilité attendue, se mesurant à l'éternel féminin non moins prévisible d'ailleurs, où se complaît Jean Cocteau, le poète de la pièce, qu'il aime et qu'il lui plaît de montrer, de démonter sans rien déconstruire pour autant – Jean Cocteau étant l'auteur du livret cependant que Roland Petit en est le parfait styliste, chorégraphe de la scène parisienne transposée dans ce ballet existentialiste, le chagrin d'amour paradoxalement sachant rendre présent à la conscience ce qui est absent ou présent, mais caché, mettant en pièces le sujet aux prises à sa solitude, le sentiment d'abandon obligeant le protagoniste à se présentant en figure de l'insensé, *insipiens*, antihéros prisonnier d'une folie morbide autodestructrice type danse macabre, une forme de spectacle médiéval, fantastique et noir, le thème et la thématique alchimiste étant revisité en paradigme par Georg Wilhelm Pabst dans le

personnage de Paracelse interprété par le danseur expressionniste Harald Kreutzberg dans *Paracelsus* (1943) selon les critères du genre cinématographique expressionniste au sortir de l'Occupation, la noirceur du propos rappelant celle d'une autre personnalité moderne en pendant du ballet néoclassique d'alors, la danseuse-chorégraphe et pédagogue allemande Mary Wigman (1886-1973), représentante du style appelé *New German Dance* à qui l'on doit les chorégraphies de masques comme, par exemple, son fameux solo inaugural *Hexentanz*, *Danse de la sorcière* (1914) puis avec sa compagnie *Danse de mort Totentanz* (1926), *Monument aux morts Totenmal* (1930) et enfin, d'après la création de Nijinski (1913), sa propre version du *Sacre du Printemps* (1957) suivant le principe fondamental et premier où elle explique que « L'espace est le royaume de l'activité réelle du danseur qui lui appartient car lui-même le crée. » Mary Wigman était profondément convaincue du fait que la danse est une expression de la vie, forme du vivant. C'est pourquoi la presse de l'époque lui attribue le titre de grande prêtresse de la danse allemande, au même titre que Martha Graham, cette autre, était considérée comme prêtresse de la Modern dance en Amérique. Parce qu'elle recherche en elle la force brute de l'émotion directe et spontanée du geste animal réalisé par instinct, on lui reconnaît une façon de danser toute nouvelle et inédite, iconoclaste, en rupture des codes académiques et normatifs du ballet classique qu'elle révolutionne, bouleversant à jamais le regard sur le corps dansant, modifiant jusque dans la fibre la présence du danseur de par la qualité d'écoute qu'exige la musique de son cœur véritablement, le mouvement transmuté en voix du cœur, la danse mue par le rythme et la cadence cardiaques, la fréquence d'ondes, les vibrations émanant des profondeurs mêmes d'une danse d'expression corporelle échappant à toute notion de grâce, préférant le concept de sauvage, voire l'idée de sacré en ce que recèle de violence cosmo-tellurique la création du monde à l'endroit où l'individu se fond dans le collectif sans disparaître, l'universel approché par le sensible, l'intime partage d'une vérité du corps imparable. Sa renommée mondiale, elle la doit à son style propre et à sa manière, les états de corps et qualités de mouvements lui conférant une façon inhabituelle de danser outre le charisme, sans parler de sa présence scénique que n'ont pas oubliée des générations entières qui se sont succédées et qui se réfèrent à elle, notamment depuis New-York à travers Hanya Holm, en Asie Takaya Eguchi (le professeur de Kazuo Ohno), Valeska Gert en Allemagne, le couple Georgi-Kreutzberg en Amérique et en Europe, Suzanne Linke, Gerhard Bohner, Sacha Waltz en passant par le Tanztheater de Wuppertal d'après l'autre filiation labanienne parallèlement à la branche wigmanienne, celle issue de Kurt Jooss, dont le trésor résidera dans l'immensité personnifiée et la personnalité de Pina Bausch.

exagérant le trait expressif à des fins cathartiques, comme si tombaient définitivement les masques et les loups dans Paris délivré ; capitale de la danse classique devenue expressionniste malgré elle, non pas danse d'expression germanique ou allemande, non pas wigmanienne ni grahamienne, quoi que par endroit si moderne et iconoclaste nonobstant, au risque du rythme syncopée dans le corps dansant rompu à la gloire du jazz, ainsi que l'a voulu et désiré Roland Petit en personne lors de la genèse de cette monumentale création faite d'économie de moyens et de réalisme quasiment naturaliste sous le décor et la musique des deux danseurs, qui procurent à Jean Cocteau la sensation de conjurer la vieillesse, cette maladie de la mort, donnant l'impression au spectateur d'être jeune et invincible bien que

mis à la question de l'inférieur pourquoi sans réponse, qui torture l'esprit, le corps et l'âme impuissante devant l'incompréhension que d'être abandonné par la personne chérie et adorée, l'être aimé qui vous rejette et que l'on implore avec toutes les inflexions du cœur qui souffre et pleure dans ces larmes de passacaille baroque composée par Jean-Sébastien Bach. La danse musiques au cœur se voit jeté un sort au feu des lumières de corps, qui sont leçons de ténèbres, étant en jeu l'intériorité, l'intégrité du sujet alors que littéralement éclate le système *a priori* cohérent et cohésif de l'histoire d'amour ; ce récit narratif et figuré en forme de conte de fée, fable où le merveilleux et sa fin heureuse fonde le ballet de tradition noble et moderne selon Noverre le réformateur, père du ballet de conception moderne avérée et attestée dans ledit ballet sans paroles ou ballet d'action de l'Ancien Régime.

Ballet en action, action de la danse, spectacle chorégraphique progressant alors au gré d'une narrativité émotionnelle dont l'artiste-danseur, lui seul, a le secret en véritable psychopompe. L'objet étant par définition orphique, il convient de se rapporter aux écrits de Lucien de Samosate en citant son *Eloge de la danse* quand il aborde le sujet paradigmatique de l'art du geste beau, la chironomie, qui est une forme de philosophie et de sagesse aussi. La chirosophie et la danse savent rendre meilleur « avec autant de grâce que de force » dit-il : « Le premier devoir d'un danseur est de se souvenir de tout (...) il faut que sa pensée *Embrasse le présent, le passé, l'avenir (Iliade, I, 71)* (...) comme son talent est d'imiter et d'exprimer par des gestes ce que disent les chanteurs, il faut qu'à l'exemple des orateurs, il s'exerce à rendre clair et intelligible plusieurs âmes dans un seul corps ».

Lucien de Samosate, *Eloge de la danse*

Comme par le mouvement, le geste unique d'après Alwin Nikolais (1910-1993), le souffle rendu visible, opposerait à son tour Anna Halprin (1920-2021), comme un soupir dernier, une évaporation : « La danse est un souffle qui devient visible », dit-elle, ultime.

Roland Petit tient à expliciter ses motivations. Alors qu'il s'emploie à réformer en quelque sorte la danse classique pour en faire un ballet littéraire, il s'évertue à aiguïser la puissance poétique du pas de deux académique dans une mise en exergue du pathos et des passions à l'épreuve du 7^{ème} art, le langage cinématographique et théâtral propre à la comédie musicale d'un Gene Kelly étant du dernier cri Après-Guerre, dans la mouvance de l'*american way of life* si prisée à la Libération, donc en vogue et à la mode au moment de la Reconstruction. A travers ces lignes, Roland Petit s'en explique, justifiant le caractère non pas iconoclaste mais

hybride du jeu d'acteur dans *Le Jeune homme et la Mort* (1946). Entre théâtralité et expressivité, l'orchésalité tient lieu de littérarité par sa sémiotique propre, la richesse et la densité des figures, la musicalité du rythme et sa mélodie, l'harmonie plastique des formes et des lignes, la signifiante morale et spirituelle qui en fait une œuvre d'art, c'est-à-dire une pièce d'envergure, avec sa force de persuasion et ses pouvoirs évocateurs, sa puissance émotionnelle et sensitive, sa portée suggestive et sa visée poétique, politique et métaphysique au-delà des mots et des gestes, car *Le Jeune Homme et la Mort* : « C'est une pièce muette où, relate-t-il, je m'efforce de communiquer aux gestes le relief des mots et des cris. C'est la parole traduite dans le langage corporel. Ce sont des monologues et des dialogues qui usent des mêmes vocables que la peinture, la sculpture et la musique. »

Dans les années 1950, « Jean Babilée (1923-2014) est un tourmenté à l'allure de Gavroche et de collégien » ainsi que le voyait Irène Lidova, ce sur quoi renchérit Gérard Mannoni (1992), affirmant que « Babilée est bien l'un des danseurs les plus doués de ce siècle, l'une des personnalités les plus fulgurantes ». *Le Jeune Homme et la Mort* est créé par les Ballets des Champs-Élysées le 25 juin 1946 à Paris. Roland Petit y développe son art du regard en véritable pygmalion-visionnaire qu'il est, qu'il sera et qu'il a été près de toutes celles et ceux qu'il a révélés, dont Zizi Jeanmaire sa complice et sa femme, l'épouse et la partenaire, l'égérie, la muse tout à la fois, qui dansera ladite pièce de la Mort avec d'aucuns, tel celui-ci Babilée (1949), tel celui-là Noureev (1966), pour le plus grand bonheur et l'émerveillement du public sidéré devant tellement de douleur rédimée qu'il a composée pour lui, en prémisses de rôle parfait. Effectivement « rôle fétiche » comme l'indique le journaliste, rôle symbolique et représentatif d'une époque et d'un âge, iconique espace-temps, support d'inscriptions en lettres d'or d'une génération sans lettres de noblesse cherchant à fuir ce monde pour d'autres univers, autre cosmos en apocalypse ou rapsodie « dans lequel il est resté inégalé et où il incarnait, avant l'heure, le héros type de la jeunesse moderne. Lorsqu'il reprit le rôle trente-sept ans plus tard, en 1983, au théâtre du Châtelet, si la danse avait perdu de sa force et de son agilité, par contre elle avait gardé toute sa magie et ses qualités expressives, et la silhouette était miraculeusement inchangée. »

Mais quelle est donc la passion de Jean Babilée ?

Entre la féerie théâtrale et le ballet féerique au répertoire de *L'Oiseau bleu* (1908) ou du *Spectre de la rose* (1911), se ravive à son effigie la figure du dieu de la danse, lui, le Nouveau Nijinski en avatars.

Nijinski, le nouveau Vestris dieu de la danse.

*

Un corps de danseur : surpuissant et glorieux, capable de gestes hors du commun qui seraient la condition de sa danse. Hors normes, par excès. Et héroïque : dansant malgré les blessures causées par la danse. Un corps vulnérable : fragile, vieux, féminin, trans, racisé, sans-papiers, malade, handi, précaire : rétif à la performance. Hors normes, par défaut. Mais héroïque lui aussi, entend-on souvent : de n'être pas un corps normal. Des hommes et des femmes ont en commun de danser ; certains en font leur métier, ou leur soin, ou leur évasion, ou leur gloire, ou leur secret, ou leur combat, ou leur pouvoir, ou leur communauté, ou leur solitude... Dans nos sociétés, elles et ils vivent le plus souvent séparés : dans le monde de « la danse » professionnelle, dans les foyers pour demandeurs d'asiles, les hôpitaux, les prisons. Et pourtant nous écouterons leurs voix former un cercle commun où puissance et vulnérabilité apparaissent comme une même matière, une même qualité de corps et une même force.

Isabelle Ginot

Isabelle Ginot est universitaire à l'Université Paris 8 et cofondatrice de l'Association d'individus en mouvements engagés (A.I.M.E., dont Julie Nioche est la directrice artistique). Son travail porte sur le pouvoir émancipateur de la danse dans les arts du spectacle, les pièces de théâtre et les espaces socialement marginalisés que sont les soins, la pauvreté et diverses formes d'emprisonnement.

// Le Corps dansant glorieux : une figure de l'imaginaire chorégraphique ? (thèse de doctorat soutenue par Valérie Colette-Folliot à l'Université de Caen le 12 décembre 2014)

Puisque faillibilité de l'homme il y a, question de Grâce dans la faiblesse à l'aune de l'apesanteur dansée que reverse le danseur-psychopompe à l'intercession entre les deux mondes - le visible et l'invisible - incorporels telles les formes de la vie vraie, forme d'existence intense selon Etienne Souriau, à la clé de la présence scénique du roi quand ils dansent, les deux corps du roi que pose et définit, observe et examine, décrit dans son livre éponyme par le menu, Ernst Kantorowicz (1957) qui en ses lignes scrute le « mystère de l'État ».

Comme l'indique la quatrième de couverture, le thème et le motif s'avère être concentré dans la conception des Deux Corps du roi, que l'auteur parvient à mettre en exergue en se focalisant sur le mystère de l'émergence du référent, modèle exemplaire de l'élus représentant/*representanem* par hérédité et de droit divin (Hugues Capet, 987), dans le cadre des monarchies de l'Occident chrétien, entre le Xe et le XVIIe siècle, au travers et au-delà de la personne physique du prince. Ainsi que le démontre et montre Ernst Kantorowicz, paradoxale est cette personne politique indépendante du corps physique, biologique, bien qu'incarnée en lui. C'est à proprement parler le prototype, l'alliage principal entre la puissance et le pouvoir, effectivement figure d'excellence et idéal de perfection. Sous les Deux Corps du roi se détache bel et bien une figure emblématique de l'autorité du sacré destiné à vivre un jour sous le nom d'État comme l'expose l'auteur lorsqu'il évoque l'alchimie théologico-politique qui a présidé à cette opération capitale.

Et, par extension du langage, la transmutation de la figure royale, que d'ailleurs prolonge et sublime le corps dansant glorieux, d'après nous, en tant que concept opératoire de l'imaginaire chorégraphique occidental, voire concept discriminant des arts du spectacle pour départir des uns des autres en un, les artistes de scène voués à n'être qu'acteur comédien-musicien-danseur, toutes et tous, au pluriel et au singulier), ledit concept dual et dualistique des deux corps du roi n'a-t-il pour point de départ le modèle des deux natures du Christ, essence du corps dansant/danseur/dansé tel que l'appréhende si fort et si merveilleusement le sentiment de beauté qui emplit le cœur de joie, au comble du bonheur, par la vérité du sujet, la vérité du corps glorieux en soi ? La question des deux corps du roi ayant pour moteur la rivalité mimétique à la faveur de laquelle, explique l'historien, le pouvoir séculier s'affirme en face de l'Église en s'emparant de ses attributs de corps mystique, Ernst Kantorowicz pointe effectivement les bases et fondations métaphysiques de l'État moderne au risque de ses limites, la démocratie vs l'autocratie. Comme on le devine, y est retracée l'histoire totale des mentalités les plus profondes, la sémiologie ajoutant à la connaissance des peuples et des hommes, la personne hypostasiée transparaissant dans le regard que porte l'auteur sur le réel du monde occidental tel que le traduit la théorisation des Deux Corps du roi en question dans les apports transversaux de l'économie, de la culture, la sociologie et la psychologie. Ainsi, les Deux Corps du roi est une thèse qui vaut pour exhumation des facettes multiples et multiples facettes de l'Ancien Monde, soit l'un des pans les plus secrets et les plus décisifs du « miracle européen », faisant de cette histoire

médiévale l'une des clés de nos origines en regard du Corps de mort/Corps de Gloire travaillant de l'intérieur l'Inconscient selon Freud et la mémoire collective d'après Jung à la suite desquels se range l'idée de corps danseur psychopompe, au-delà comme et quand des mots et des choses qui échappent en gestes réfléchis et mouvements réflexifs.

liens URL :

fascination pour le monde du silence et son descriptible mesure,

au rythme et à la cadence animée de la lenteur envoûtante, face-à-face, face/contre-face en recto-verso...

Le Regard du sourd (1971) de Robert Wilson (1941-2025) metteur en scène :

<https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00415/le-regard-du-sourd-de-robert-wilson.html>

Le meilleur danseur du XXe, Nijinski (1889-1950) dieu de la danse :

<https://youtu.be/KBlcZoybfME>

Icône de la danse, Nijinski par Franck Ferrand qui le raconte (16') :

<https://youtu.be/JC4EUAArTAU>

Pina Bausch (1940-2009) a dit : "dansez, dansez sinon nous sommes perdus", par Mélanie Papin (2016)

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/pina-bausch-dansez-sinon-nous-sommes-perdus-3875760>

Critique du film de Wim Wenders Pina (2011) par Denis Dupont-Fauville

« Il y a un moment où les mots s'arrêtent et où tout devient langage ». Ainsi s'exprime Pina Bausch pour tenter d'expliquer ce à quoi tend la danse. La danse telle qu'elle la pratique, qu'elle la vit, qu'elle en vit et en fait la vie de ceux qui l'entourent. La danse telle que le film de Wim Wenders va tenter de nous la montrer.

Voici un bien curieux objet cinématographique. D'abord parce que le sujet n'en est pas introduit, pas expliqué : le spectateur peut savoir ou non que Pina Bausch est sans doute le plus grand nom de la danse contemporaine et qu'elle a mené toute sa vie une recherche radicale sur la chorégraphie avant d'être foudroyée en quelques jours par un cancer généralisé, après le début du tournage du présent film ; tout cela est accessoire et donc superflu. Il n'en sera pas question durant l'heure quarante de projection. Pas d'introduction didactique, pas d'exposé des principes : le surgissement d'un visage, la mise en route d'un rythme, puis, tout du long, le choc des danses et des corps, le rythme des embrassements, les percussions et la fluidité des danseurs. Plus rien n'existe que la danse, mais la danse rejoint, en un sens, tout ce qui existe.

On pourrait bien sûr détailler : les relations hommes-femmes, la guerre et la paix, la nature et l'humanité, le rêve et la vie quotidienne, la couleur et la grisaille, la joie et la solitude, le repos et le mouvement, la quête et le rassasiement. Mais tous ces couples dialectiques ne sont que partiels ; c'est conjugué les uns aux autres et repris les uns par les autres qu'ils s'unissent pour le miracle de la danse. Avant d'analyser les choses, il faut entrer dans ce miracle. C'est à vivre, à ressentir cette expérience fondamentale que nous sommes conviés.

Alors surgit un deuxième sujet d'étonnement, ou plutôt une deuxième prise de conscience qui peu à peu se greffe sur la première : dans cet univers où les mots sont secondaires, tout fait pressentir un discours. Chaque élément de ce discours a son originalité propre, son autonomie qui lui confère un poids en regard des autres éléments. À l'ondulation d'un groupe répond la transe d'un soliste, à la diagonale d'une course fait écho la courbe d'une chute, au passage du temps s'oppose la répétition des gestes. Les mouvements les plus anodins se révèlent voulus depuis l'origine, les tramways surplombent des couples amoureux, les éléments s'affrontent pour que l'homme s'y accorde. Et le montage du film fait écho, progressivement, à ce que manifestent les chorégraphies. Chaque danseur y intervient, livre son expérience de Pina, ou de la danse telle que Pina la lui a révélée, dit quelques mots qui n'expliquent pas les mouvements mais les font vivre de façon nouvelle et donnent de voir pourquoi ce pas de danse-ci ne pouvait être confié qu'à cette personne-là. En une subtile grammaire, les mots scandent un rythme, les personnages deviennent autant de phrases, les mouvements des danseurs et de la caméra se font écho ; tout prend, tout cherche un sens.

L'une des danseuses du Tanztheater de Wuppertal exprime cela, en allemand, par un joli jeu de mots : la danse est quête de sens, « Sinnsucht », néologisme qui conjugue ce que l'être humain peut expérimenter charnellement de nostalgie la plus profonde, « Sehnsucht », et le sens, « Sinn », dont cette inclination se révèle porteuse.

Le troisième motif d'émerveillement intervient ici. Pina n'est plus, sauf sur quelques images d'archives ; il ne reste que les danseurs que Pina a fait advenir à la danse et dont la danse nous raconte Pina ; mais ces danseurs ne nous sont visibles qu'à travers une caméra qui effectue ses propres choix, évolue au milieu d'eux ou se range parmi les spectateurs, reste fixe ou se déplace. Nous regardons le regard d'un cinéaste sur des danseurs qui rendent visible la vision que portait Pina. Pourtant tout cela n'est pas compliqué à vivre : il ne s'agit pas d'une superposition de sens, mais d'une profondeur de champ.

À cet égard, le traitement de l'image en 3D est vraiment admirable : là où tous les réalisateurs actuels se servent de cette technique pour faire surgir des environnements aussi déroutants que des jeux vidéos, Wenders aplanit le fond, évite les plans larges et se sert de ses caméras essentiellement pour suggérer l'élan d'une course ou le volume d'un corps (de plusieurs corps sur différents plans). Peu importe dès lors que nous perdions un peu de vision latérale, puisque nous entrons, au propre comme au figuré, dans une dimension aussi inattendue que nécessaire.

Autrement dit : de même que Pina permet aux danseurs de découvrir la vie dont ils sont porteurs, Wenders permet aux spectateurs de vivre avec les danseurs cette expérience d'être emportés par le mouvement. Ce qui compte n'est pas de savoir comment ce dispositif est mis en place, mais d'éprouver comment il nous emmène là où nous ne savions pas aller.

Que dire encore ? Les mots ne suffisent pas. Il n'y a que des scènes, des images, des déplacements qui s'inscrivent devant nous, en nous. Ce chiffon rouge à même le sol entre un cercle de femmes et une ligne d'hommes au son du *Sacre du Printemps* ; les dizaines de chaises renversées du *Café Müller*, au milieu desquelles un homme, indéfiniment, désenlace un couple pour faire que l'homme prenne la femme dans ses bras, jusqu'à ce que celle-ci tombe à terre et rebondisse jusqu'à lui ; cette jeune femme qui court dans toute la diagonale de l'écran et se retrouve bloquée par la corde qui lui est attachée dans le dos ; cette rangée d'hommes et de femmes, soudain plus vieux, soudain adolescents, qui paraded trop longtemps sur la scène d'un théâtre ; un tramway traverse le ciel, un rocher est fouetté par l'eau, un homme court dans les bras d'un autre, une femme plonge entre les mains jointes de celui qui lui fait obstacle... Cela ne se raconte pas. Ou plutôt : seul le cinéma peut raconter cela. Et montrer comment l'art contemporain à son meilleur, loin de s'épuiser dans une provocation gratuite pour profanes incompetents, peut initier chacun à découvrir la vie qui circulait en lui.

Denis DUPONT-FAUVILLE, 11 avril 2011

<https://dioceseparis.fr/Pina-danse-danse-sinon-nous.html>

En résumé,

La présence scénique de l'acteur-danseur est un concept hybride qui fusionne l'intentionnalité narrative du comédien avec l'expressivité corporelle et spatiale du danseur. Contrairement à l'acteur "pur" qui peut se reposer principalement sur le texte ou le danseur "pur" focalisé sur le mouvement, l'acteur-danseur doit habiter simultanément deux registres : celui du personnage (psychologie, mot) et celui du corps en mouvement (énergie, rythme, occupation de l'espace).

Cette dualité crée une présence souvent décrite comme "augmentée". Le corps n'est plus seulement un véhicule pour la parole ou un outil esthétique, mais devient le lieu même de la dramaturgie. La présence émerge alors de la capacité de l'interprète à maintenir une tension constante entre la précision technique du geste dansé et la vérité émotionnelle du jeu d'acteur. Des figures comme Pina Bausch (avec le *Tanztheater*) ou des metteurs en scène comme Ariane Mnouchkine ont illustré comment cette hybridation permet d'accéder à des états scéniques où le mouvement révèle l'inconscient du personnage là où les mots échouent.

Sur le plan technique, cela exige une maîtrise spécifique : la respiration doit servir à la fois la projection vocale et l'amplitude du mouvement, tandis que le regard doit guider l'intention dramatique tout en suivant la dynamique chorégraphique. La présence scénique de l'acteur-danseur réside donc dans cette fluidité à passer d'un registre à l'autre sans rupture, créant une unité organique qui captive le spectateur par sa densité physique et émotionnelle.

Souhaitez-vous explorer un aspect particulier, comme des exercices de formation spécifiques, des exemples de spectacles emblématiques, ou l'analyse d'une méthode précise (comme celle de Jacques Lecoq ou de Decroux) ?

Voici quelques spectacles emblématiques qui illustrent parfaitement la fusion entre jeu d'acteur et danse, où la présence scénique naît de l'indissociabilité du corps et du texte :

****1. *Café Müller* (1978) – Pina Bausch****

C'est l'archétype du *Tanztheater* (théâtre dansé). Les interprètes ne sont ni de purs danseurs ni de purs comédiens ; ils évoluent dans un état de somnambulisme émotionnel. La présence scénique y est brutale : les corps répètent des gestes du quotidien (courir, tomber, se cogner contre les murs) avec une intensité dramatique telle que chaque mouvement raconte une histoire de trauma et de relation. Il n'y a pas de narration explicite, c'est le corps "habité" qui porte tout le sens.

****2. *Les Atrides* (1990-1992) – Ariane Mnouchkine (Théâtre du Soleil)****

Bien que centrée sur le texte antique, cette tétralogie intègre massivement la danse (notamment les formes indiennes comme le Kathakali). Les acteurs doivent posséder une endurance physique extrême et une maîtrise gestuelle codifiée pour incarner des dieux et des héros. Leur présence scénique vient de cette capacité à passer instantanément d'une parole très textuelle à des séquences de danse pure où le corps exprime la fureur ou le divin, brouillant la frontière entre les deux disciplines.

****3. *Rosas danst Rosas* (1983) – Anne Teresa De Keersmaecker****

Dans cette pièce, quatre femmes exécutent des mouvements répétitifs et épuisants tout en accomplissant des gestes triviaux (se recoiffer, fumer, se lever). La présence scénique naît de la tension entre la rigueur mathématique de la chorégraphie et l'humanité fragile des interprètes. C'est un exemple où l'acteur-danseur montre que la simple exécution physique, poussée à la limite, devient un acte théâtral puissant sans besoin de fiction ajoutée.

****4. *The Show Must Go On* (2004) – Jérôme Bel****

Ici, l'approche est conceptuelle. Des danseurs professionnels et des amateurs exécutent des instructions simples dictées par des paroles de chansons pop. La présence scénique ne vient pas de la virtuosité technique, mais de la vérité de l'interprétation et de la relation au texte chanté ou parlé. L'interprète doit "jouer" l'instruction tout en dansant, révélant comment le langage peut chorégraphier le corps et inversement.

****5. *Woyzeck* (versions contemporaines, ex: Thomas Ostermeier)****

Dans les mises en scène modernes de cette pièce, l'acteur est souvent soumis à une physicalité extrême (transpiration, crise, mouvements saccadés) qui relève de la

performance physique autant que du jeu psychologique. L'acteur-danseur y incarne la dissolution mentale du personnage par un corps qui ne répond plus aux codes sociaux du mouvement, créant une présence scénique inquiétante et immédiate.

La méthode de travail de Pina Bausch, souvent qualifiée de *Tanztheater* (théâtre dansé), repose sur un renversement fondamental : elle ne demande pas à ses interprètes d'exécuter des pas de danse prédéfinis, mais de puiser dans leur propre vécu et leur imaginaire pour générer le mouvement. Sa célèbre consigne, « **Danse-moi ta peur** », résume cette approche : le mouvement doit naître d'une émotion, d'une image ou d'un souvenir réel, et non d'une technique académique.

Voici les piliers de sa méthode pour construire cette présence scénique unique :

1. La technique du questionnement (Le « Frage-Stunde ») Pina Bausch passait des heures à interroger ses danseurs sur des thèmes universels ou intimes (« Quand avez-vous pleuré pour la dernière fois ? », « Comment séduisez-vous quelqu'un ? », « Quel est votre secret ? »).

- **Le processus** : Les danseurs répondent d'abord par des mots, puis par des gestes, et enfin par des séquences de mouvement.
- **Le résultat** : La scène se remplit de micro-actions authentiques (se cacher, fuir, caresser un mur, rire nerveusement) qui, répétées et amplifiées, créent une présence scénique d'une intensité brute. L'acteur-danseur n'« interprète » pas un rôle, il expose une part de lui-même.

2. La répétition comme outil de vérité Une fois un mouvement généré, Bausch le faisait répéter inlassablement, souvent jusqu'à l'épuisement physique.

- **L'objectif** : Briser le vernis de la « performance » ou de la technique pour atteindre un état de vulnérabilité. Quand le corps est trop fatigué pour contrôler l'image, la vérité du geste émerge.
- **L'effet scénique** : Cette persistance crée une hypnotie chez le spectateur. Le geste, d'abord anodin, devient obsessionnel et chargé de sens dramatique par sa seule durée et son intensité.

3. L'indissociabilité du quotidien et de l'extraordinaire Dans ses spectacles, les interprètes portent souvent des vêtements de ville (robes de soirée, costumes, talons hauts) plutôt que des tenues de danse.

- **La méthode** : Elle intègre des actions triviales (marcher, fumer, se maquiller, boire de l'eau) dans des structures chorégraphiques complexes.

- **La présence** : L'acteur-danseur doit traiter ces gestes banals avec la même précision et la même énergie qu'un grand saut. Cela ancre la performance dans une réalité tangible, rendant la présence scénique immédiatement reconnaissable et troublante pour le public.

4. Le collage et la mémoire du corps Pina Bausch ne construisait pas ses pièces de manière linéaire. Elle accumulait des « matériaux » (des séquences de mouvement, des textes, des ambiances) issus des improvisations de sa troupe (le Ballet de Wuppertal).

- **Le montage** : Elle assemblait ces fragments comme un collage, créant des juxtapositions surprenantes (une scène de tendresse suivie d'une violence soudaine).
- **Le rôle de l'interprète** : Le danseur doit posséder une mémoire émotionnelle et physique immense pour naviguer dans ces ruptures de ton sans perdre le fil de sa présence. Il doit être capable de passer du rire aux larmes en une seconde, justifiant chaque bascule par une logique interne profonde.

En résumé : Pour Pina Bausch, la présence scénique n'est pas une technique à acquérir, mais une vérité à révéler. L'acteur-danseur devient un « archiviste de l'humain », utilisant son corps comme une bibliothèque de sensations. C'est cette authenticité, parfois inconfortable, qui rend ses spectacles inoubliables : on ne regarde pas des danseurs exécuter des figures, on voit des êtres humains traverser des états.

L'héritage de Pina Bausch est si profond qu'il a redéfini le paysage de la danse contemporaine mondiale. Sa méthode a libéré les chorégraphes de la tyrannie de la virtuosité technique pure pour privilégier le contenu, l'émotion et la réalité humaine. Voici comment son influence se manifeste chez plusieurs figures majeures :

****1. Sasha Waltz (Allemagne) – Le corps social et politique****

Directement issue de la lignée du *Tanztheater*, Sasha Waltz a repris l'idée que le corps est un lieu de narration sociale.

* ****L'influence : **** Comme Bausch, elle utilise le questionnement et l'improvisation pour générer du mouvement, mais elle l'applique à des thèmes sociétaux (le corps dans la ville, les frontières, la crise).

* ****La présence scénique : **** Dans des pièces comme *Körper* (Corps) ou *S*, ses interprètes alternent entre une physicalité extrême et des moments de vulnérabilité absolue,

souvent nus ou dans des situations de promiscuité qui rappellent l'intimité crue de *Café Müller*. Elle conserve l'idée que le danseur doit « habiter » le thème plutôt que de l'illustrer.

****2. Maguy Marin (France) – La danse comme miroir critique****

Bien qu'ayant son propre style, Maguy Marin a été marquée par la liberté narrative de Bausch.

* ****L'influence : **** Elle utilise la danse pour dépeindre la condition humaine avec humour et gravité, intégrant des objets du quotidien et des situations absurdes, une signature baudschienne.

* ****La présence scénique : **** Dans *May B* (inspiré de Beckett) ou *Umwelt*, les danseurs ne sont pas des esthètes mais des « humains ordinaires » confrontés à des systèmes qui les dépassent. La présence vient de leur capacité à incarner la masse, le groupe, tout en gardant une singularité émotionnelle forte, écho direct de la troupe de Wuppertal.

****3. Alain Platel (Belgique / Les Ballets C de la B) – La beauté de l'imperfection****

Platel pousse la logique de Bausch vers une forme de « non-danse » assumée.

* ****L'influence : **** Il recrute souvent des interprètes aux profils atypiques, parfois non formés à la danse classique, privilégiant leur « matériau » personnel (tics, maladresses, énergies brutes) sur la technique. C'est l'aboutissement radical du « danse-moi ta peur ».

* ****La présence scénique : **** Dans *pitié!* ou *C(h)œurs*, la scène ressemble à un espace public où se croisent des destins. La présence est celle de l'instant, du chaos maîtrisé. Platel montre que la présence scénique la plus puissante est celle qui accepte les failles du corps, une idée centrale chez Bausch.

****4. Angelin Preljocaj (France) – La fusion texte et mouvement****

Bien que plus classique dans sa formation, Preljocaj a intégré la dimension théâtrale baudschienne dans ses œuvres narratives.

* ****L'influence : **** Dans des pièces comme *Le Parc* ou *La Fresque*, il exige de ses danseurs une capacité d'acteur majeure. Le mouvement n'est jamais gratuit ; il sert une intrigue psychologique dense.

* ****La présence scénique : **** Ses interprètes doivent gérer une double exigence : une technique académique impeccable ET une vérité de jeu dramatique. Cette hybridation est l'héritage direct du *Tanztheater* qui a légitimé le fait qu'un danseur puisse aussi être un comédien à part entière.

****5. La « Nouvelle Danse » et le mouvement post-dramatique****

Plus largement, toute une génération (comme ****Jan Fabre**** avec son théâtre du corps, ou ****Rachid Ouramdane**** qui travaille sur la mémoire et le trauma) utilise la méthode du « collage » et de l'autobiographie chère à Bausch.

* ****L'héritage méthodologique : **** Aujourd'hui, il est courant dans les créations contemporaines de commencer par des ateliers de parole, des interviews ou des improvisations basées sur des souvenirs personnels avant de fixer la chorégraphie. C'est l'institutionnalisation de la méthode Bausch.

****En synthèse : ****

Pina Bausch a offert aux chorégraphes contemporains une ****légitimité artistique à l'authenticité****. Avant elle, un danseur qui trébuchait ou pleurait « pour de vrai » était en échec. Après elle, cet instant devient le cœur même de la pièce. L'acteur-danseur contemporain est donc un héritier de cette philosophie : il n'est plus un exécutant, mais un co-créateur dont la présence scénique dépend de sa capacité à mettre en jeu sa propre humanité.

A suivre .../...