

# **La danse comme actes de langage**

Ecrire, dire, s'exprimer par son corps.

Dès lors, improviser, composer, n'est-ce pas défendre, soutenir la pensée du corps dansant ? S'inscrivant dans l'ensemble des modes de communication gestuelle non verbale, la danse donne à penser selon la logique des sensations. Son rapport aux idées échappe à l'ordre de la raison. Comme elle donne à percevoir les choses en acte, à les penser sans toutefois les nommer explicitement, expliquant à sa façon par l'acte déictique, montrer, son champ d'expression ne relève pas du rationnel mais des mots constellés que réveille le ressenti. En danse, tout n'est que sens, confusion de sens et d'essence, signes, significations, symboliques ; code et langage : et parce que c'est du corps humain, en danse, tout n'est que tissu sémiotique.

Nous référant à la démarche sémiologique de Barthes et de Greimas, nous observerons que l'oeuvre chorégraphique privilégie le sensitif, l'intuitif, l'instinctif, les affects, plutôt que la logique d'une pensée intellectuelle et rationaliste. Aussi, de par sa physicalité, ne pourrions-nous suggérer que la danse procède de la sphère du pré – langage même ? Ne renvoyant pas à l'animalité de la personne humaine, l'art de la danse célèbre l'humain plutôt que le divin. Elle rapproche les hommes, rendus à eux-mêmes car reliés, constitués en Etre(s) – ensemble (s). La danse participe à l'émergence du sujet et peut conduire ainsi l'actant à se sentir au plus proche de lui-même, pleinement vivant, au sein de l'Etre au monde ; actif, cohésif, intègre parce qu'intégré dans une action, parce qu'englobé dans un mouvement collectif.

Danser pour faire corps avec les autres, ou, selon la formule de Pierre Legendre, danser pour la passion d'être un Autre.

Comment se produit un tel phénomène ? Comment s'en rapprocher ?

Nous questionnerons ce qu'est l'art chorégraphique et jusqu'où la danse peut se mettre au service d'une réflexion.

Comment la mémoire opère-t-elle au moyen de cette expression corporelle ?

Quelles en sont les unités signifiantes, les procédures symboliques ?

A quel moment le geste et le mouvement dansé font-ils agir le poids d'une pensée ?

Enfin, puisque « dire, c'est faire » selon Austin, nous tenterons donc d'envisager la proposition inverse et nous nous demanderons si « faire, c'est dire ».

## **En quoi le spectacle dansé propose-t-il une pensée du corps ?**

L'objet de notre cours portera sur le décryptage du corps qui danse. Pour ce faire, nous nous appuyerons sur la sémiologie comme outil méthodologique commun. Ainsi, nous partirons du présupposé que le danseur accomplit des actes de langage car, en tant qu'individu ou personne de qualité, il exécute des tâches qui ne sauraient jamais être dépourvues de sens, ni de signifiante, ni d'émotion, ni de ce charme qui fonde l'Etat, l'Etre au monde.

Dans notre cours théorique, nous tenterons de cerner les logiques de fonctionnement du corps dansant resitué dans son contexte historique. Nous partirons de la Renaissance pour parcourir dans leurs très grandes lignes, les esthétiques principales que sont le Baroque, le Classicisme, le Romantisme, le Moderne, le Contemporain, l'Actuel.

Figures de style. Rhétorique. Stylistique. Sémiologie des lieux de la danse, espaces réfléchis de la pensée et d'une culture en mouvement.

Faisant résonner les sensibilités du monde entre elles, les modes du corps qui danse se façonnent à mesure que les frontières tombent et que les distances se raccourcissent.

Depuis l'aube des Temps Modernes, et plus spécifiquement depuis la naissance du Ballet de Cour qui allie danse savante noble et danse théâtrale (ou pantomime), à la Renaissance, le pas et le geste s'unissent toujours en vue d'asseoir un discours. Un propos, un message certes, mais au service de quel pouvoir en place ?

Si l'art chorégraphique est un langage, c'est donc une écriture corporelle qui raconte, et en somme, qui dicte et dévoile des lignes de conduite stylisées.

La danse est un moyen d'expression, une poétique, un art obéissant à ses propres lois, au rythme des vagues qui passent, qui reviennent, passablement travesties et en dérive.

Ainsi, par exemple, le regain du Baroque dans les années 1960 a suscité l'engouement pour la belle danse française, qui va influencer à son tour la Nouvelle Danse des années 70 pour accoucher, au cours des années 80, de la Danse Contemporaine. Par la suite, elle drainera tout un imaginaire, une gestuelle miniaturisée et minutieuse, comme chez Dominique Bagouet, Odile Duboc, Jean-Claude Gallotta. Elle déclenchera aussi du goût pour l'exquis et le merveilleux, là où la chair luxuriante respire, comme chez Karine Saporta, Claude Brumachon ou Angélin Preljocaj.

Depuis ses origines (l'Age classique), le spectacle de danse peut s'envisager comme une rencontre avec tous les continents. Sa progression ne cesse. Elle rapproche l'Occident de l'Orient, le Nord du Sud, et les entrecroise.

De par sa vocation et sa tradition séculaire, la danse actuelle n'ignore plus qu'elle participe de l'Histoire des peuples quand bien même elle veuille oublier, faire table rase d'un passé qu'elle estime trop lourd à porter.

Des chorégraphes danseurs comme Catherine Diverres et Bernardo Montet encouragent le métissage et se tournent vers l'Asie, vers l'Afrique, vers l'Amérique, vers tous les continents et sans volonté autre que de danser ensemble, dans un esprit d'union, de communion, d'où les mélanges, le métissage des formes, le syncrétisme des archétypes, comme s'y emploient Hélé Fattoumi et Eric Lamoureux.

Les limites de la danse sont franchement ouvertes, dans un perpétuel état de disponibilité quant aux chuchotements, aux rumeurs, et au bruissement de la langue du monde : le corps en acte.

L'acte de danser confronté aux paroles de danse nous occupera donc. Pour ce faire, nous nous appuyons sur un corpus d'œuvres chorégraphiques et sur des paroles de chorégraphes (directeurs des Centres Chorégraphiques Nationaux) et sur le fonds chorégraphique de l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine – IMEC de l'Abbaye d'Ardenne). Sous l'angle d'une rhétorique corporelle en mouvement et au niveau théorique et pratique, nous traiterons de la notion du poids du corps dansant afin d'étudier comment peser sur le réel pour faire jouer sa propre réalité au gré d'une philosophie mise en scène.

## **Le poids du souffle**

Avec aplomb, sur l'instable ligne de l'équilibration, entre équilibre et déséquilibre, les danseurs stylisent des états multiples en leurs fluctuantes dynamiques. Corps glorieux et mécaniques célestes ou humaines, ces figures dansantes questionnent la conscience à différents niveaux de lecture du vivant. Étendus et tendus dans la pesanteur qui les englobe, ils sont dépositaires de jeux savants chorégraphiés, ces danseurs qui interprètent et qui incarnent l'intentionnalité et les pensées de leurs auteurs. Avec tout leur être, ils se livrent dans la bataille, à l'action dansée en donnant leur poids selon la force et l'intensité requises par les intentions énoncées du chorégraphe, et surtout par l'irrationnel de la Chair. En se jetant dans l'aire scénique à travers la

manière et la matière subtile de la chorégraphie, en dansant avec la multitude des qualités gestuelles dont il est capable, le corps dresse le tableau vivant d'un sujet poétique plus ou moins construit au coeur duquel trois fondements se combinent : l'action, l'espace, le temps. D'après Rudolf Laban, l'action du danseur s'élanche dans l'espace et dans le temps réel et symbolique. En acte, son corps modifie le cours des choses, par l'envol, par la chute, et par la suspension. Comme le souffle est son lieu privilégié, le danseur fait vivre les planches ou vibrer l'écran de par, selon Wilfride Piollet, l'acuité de son regard gravitaire en butte aux forces de l'inertie. Maintenant en apesanteur ou en réalités virtuelles, le corps dansant n'évolue plus en fonction de la même pression ambiante. Si le mouvement corporel est effectivement une transformation causée par du déplacement, il est « un arc tendu entre deux morts » disait Doris Humphrey. Dans *Water Study* (1928), la chorégraphe le révèle, puisant à l'organicité des corps en contrepoints, entremêlant au rythme de la respiration du geste, effondrement, élévation, chutes et sauts, jusqu'au paroxysme de leur propre déploiement. Aussi la danse des années 2000 et les chorégraphies "en appel d'air" de Kitsou Dubois surenchérisse-elles, reprenant les notions de gravité en accentuant la puissance du souffle et la pesanteur des choses animées, d'où la transformation, voire la transfiguration, du corps du danseur happé par d'autres lignes de force, retenu par d'autres centres de gravité, tendu dans d'autres expressivités ou états. Depuis les travaux de recherche sur la perception de l'espace interne avec l'espace externe au moyen du corps dansant dans ce qui s'apparente au "vide" (vide reconstitué notamment par les avions supersoniques en haut vol et en chute libre), la connaissance du sujet dansant (ou en acte) s'enrichit de telles expériences physiques, là où la gravité est altérée par l'apesanteur. Les expérimentations chorégraphiques menées dans le cadre non pas théâtral du spectacle mais dans le cadre scientifique et technologique de l'aéronautique, permettent de conclure ainsi : le plaisir de lutter contre l'attraction s'affaiblit proportionnellement à l'affaiblissement de l'aimantation terrestre ; d'où la prégnance du poids chez le danseur dans son rapport à l'air, son principal partenaire, voire, son seul point d'appui dans l'espace "stellaire", dit en apesanteur. En effet, l'être humain étant bipède, il évolue redressé, centré autour d'un axe qui est celui de la verticalité, dans une posture fondatrice mise en crise d'ailleurs par l'art moderne depuis la deuxième moitié du XXe siècle, et que questionnent tout particulièrement l'astrophysique et les neurosciences.

Parce qu'elle est nourrie de psychanalyse et qu'elle a gommé de l'état de jouissance toute connotation à valeur strictement sexuelle, la pensée contemporaine depuis les années 1970-80 invite l'art de la danse à se réconcilier avec son environnement poétique en y fondant son tréfonds par le ressenti, d'où la préoccupation de la réalité pondérable chez le danseur, le poids ne s'envisageant pas indépendamment d'une conscience aiguë en matière de tact et de toucher. Dans cette période qui succède à la libération des moeurs au sein de la culture occidentale, la relation aux autres n'interdit plus ni n'entrave obligatoirement le toucher, les rapports de proximité se resserrant. Il en est résulté la danse contact improvisation conçue comme un échange de poids entre partenaires, chacun se portant à tour de rôle au gré d'un "dialogue pondéral". Ce groupe new-yorkais avec Nancy Stark Smith, Lisa Nelson, Alan Ptashek et Steve Paxton en chef de file, préconise d'autres formes de danse qui peuvent rejoindre celles de Trisha Brown ou de William Forthyte, et naturellement celles de Merce Cunningham, autour des influx nerveux qui naissent simultanément en différents points corporels, entraînant le poids du danseur dans un mouvement ininterrompu, voire cosmique, et qui parcourt le corps tout entier à force égale. Sentir le monde, c'est en l'occurrence se sentir vivre. Grâce aux collisions, la rencontre avec le monde éveille tous les possibles, stimule l'imagination car ce phénomène tactile qui réveille la peau, éveille au-delà de cette limite naturelle, le Moi. L'humain vibre alors par chacune de ses fibres et s'ouvre à l'action dans un état d'écoute exacerbé. Il vitalise ainsi les liens qui le retiennent, qui le relient au vivant et qui lui donnent l'élan, l'impulse. Entre pulsions de vie et de mort, entre envol et chute, sous

l'effort et l'abandon, le danseur choie et se reprend, comme Alwin Nikolais l'a esquissé dans *Mechanical organ* (1980), chorégraphie agrémentée de portés audacieux où le corps notamment, tel une pure abstraction ou tel une marionnette, chute instantanément avant de se ressaisir pour retourner à sa forme initiale.

Depuis la fin des Trente Glorieuses, la génération des postmodernes s'est concentrée sur l'intimité du corps à corps, s'inspirant à nouveau des arts martiaux et du yoga comme l'avait fait la première génération des modernes et tout particulièrement les expressionnistes, jouant des effets de poids, des échos de contrepoids, comme l'on dit points et contrepoids. Mais pour sa part, Trisha Brown construit toujours aujourd'hui sa danse sur l'idée que « toute vie fluctue entre la résistance et la soumission à la gravité » en quête d'une vérité, d'une authenticité qui passerait à travers le mouvement sculpté par la danse.

Le dictionnaire Larousse définit le poids comme suit :

« Force égale au produit de la masse d'un corps par l'accélération de la pesanteur. »

Or, le dictionnaire de la danse aux encyclopédies Larousse propose cette autre définition :

« Effet de la gravité sur la masse du corps (...) S'éloignant des données physiques de base, le poids du corps est aussi souvent sollicité sur le plan imaginaire pour provoquer des transformations d'états de corps. Cette approche repose sur l'idée que le poids est autant une construction mentale qu'une réalité physique, ouvrant ainsi sur une poétique féconde qui dépasse la simple opposition "lourd-léger". »

Quant à la gravité, cette force d'attraction attire vers le sol, mais à elle, s'oppose une force d'inertie proportionnellement égale. Lorsqu'il agit, le danseur donne son poids au moyen d'une musculature exercée sur les leviers osseux qui contrecarre la force de gravité. Tant par instinct que par volonté, son action répond à un état plus ou moins conscient.

En son sens littéral, le poids est une réalité physique agie par l'attraction des corps célestes, par la Terre. En son sens figuré, c'est aussi une réalité psychique correspondant à une charge morale, une responsabilité déterminée par un certain pouvoir. Dans le domaine chorégraphique, comment le danseur s'évertue-t-il à transcender sa propre masse corporelle ? Comment gère-t-il son poids ? Le considère-t-il comme une gêne, un handicap, une entrave, ou plutôt comme un moteur, un atout ? Pour le danseur, le souffle du poids génère l'envol, la chute et la suspension. Une véritable dynamique gravitaire et ascensionnelle s'exerce dans la respiration de l'élévation et de la descente. Celle-ci entretient de perpétuelles relations entre l'air et le sol appréhendés comme des partenaires pour le danseur et comme les premiers supports au jeu du danseur. Dans son rapport au sol et au vide, le poids sert de lien entre le corps dansant et l'espace dansé. Pour reprendre les théories de Laban quant aux qualités de corps dans le mouvement dansé, qu'il s'agisse d'un plan chorégraphique inscrit dans la dimension verticale, horizontale ou sagittale, le geste reste et demeure en symbiose avec ses appuis. Aussi la place qui est donnée au poids dans la danse dépend-elle plutôt de la conception morale relative à l'imaginaire retranscrit dans la forme dansée. Ainsi, pendant longtemps au regard des mentalités occidentales, des connotations négatives se sont-elles rattachées à la notion de poids. Sur le plan psychomoteur, le symbole chrétien de la balance repose sur l'imagerie manichéenne du bien et du mal. En effet, au moment du jugement dernier, la balance évalue la beauté que justifient les faits et gestes accomplis du vivant de l'âme à l'épreuve. Selon les critères de la foi, les agissements du fidèle font pencher la balance mystique, soit du côté du bien, soit du côté du mal. Du point de vue monothéiste, la symbolique religieuse suggère bel et bien que le poids des actes opère au niveau moral de manière déterminante pour la paix des âmes dans la vie éternelle.

En quête de vérité ou bien d'authenticité, entre le naturel et l'état de nature, l'art chorégraphique développe sa gestuelle vers une perfection plus ou moins hantée par la légèreté et l'impondérable, par tout ce qui confine à l'état de grâce. Ces moyens gestuels passent par différents biais : par le

gracieux, par l'élégance, ou qui par la force et la puissance, qui par le rayonnement ou toute autre mode d'expression. Tourné - en extension - vers une lumière intérieure, le corps dansant porte son poids selon une certaine idée de la beauté parfaite. Du point de vue historique, cette recherche du Beau est évidemment très relative car elle change de nature et d'aspect quelquefois. Selon les modèles esthétiques, classiques, modernes et autres, l'œuvre chorégraphique est sous-tendue par la recherche d'une justesse de ton qui confère au danseur toute sa valeur scénique, son charisme, son aura. Entre dénégation et acceptation du poids, la danse se déploie en tous sens, soit entre ciel et terre, soit entre l'enfer et le paradis, soit sous l'impulsion apollinienne ou bien sous l'inflexion dionysiaque. Donner son poids et lâcher prise à toute autre réalité, c'est l'enjeu du danseur. C'est la finalité de celui qui est toujours agi par des pressions extérieures à sa volonté quand il danse, pressions physiques et inconscientes, toujours en acte dans l'espace et le temps, au-dessus du sol, sur le sol, et dans le sol, en phase avec lui-même et l'état du monde.

« C'est par la médiation du corps percevant que le monde se transforme en sens. » (1991, 12)

Parce que le danseur agit dans un état de transformation perpétuelle, puisqu'il est actant, à la fois être et sujet, parfois chose et objet, certainement conscience et déraison, le danseur est avant tout une personne susceptible d'être autant agitée qu'agissante. C'est une individualité sentant, ressentant, percevant et éprouvant la mouvance pressée sur son corps – sur son être – mouvance quelquefois même oppressante. Toutefois, confronté à l'épreuve de sa vérité propre, l'individu existe pleinement dans sa forme dansée, dans ses sens et dans la voie que la chorégraphie lui trace. Pour reprendre le point de vue philosophique de Fontanille et Greimas sur le langage (1991, 13), la sémiotique de l'action repose en premier lieu sur le concept d'état en transmutation. Etat de corps, état d'âme, état d'esprit, état intérieur, état du monde :

« Grâce à cette transmutation, le monde en tant qu'“état de choses” se trouve rabattu sur “l'état du sujet”, c'est-à-dire réintégré dans l'espace intérieur uniforme du sujet. »

Au préalable, les auteurs soulignent que l'effet de la perception réside dans la manière propre au sujet de penser, donc de s'exprimer. C'est pourquoi l'énonciateur échappe à l'ordre de la rationalité puisqu'il est d'abord un être sensible, en même temps qu'il est au monde comme un être de langage. Ce corps dansant est donc un corps sentant et pensant, qualité déterminant la condition d'homogénéisation de la dimension sémiotique de l'existence. La sémiotique des passions (des états de choses aux états d'âmes, disent Greimas et Fontanille) expose une sémiotique de l'action, d'où par extension, la sémiotique du corps dansant, fondée sur la notion d'état qui, en danse, s'envisage en corrélation aux fondamentaux poids, espace, temps intrinsèques à toute action. Si la capacité du corps à sentir s'articule à l'acte de penser, alors l'acte de sentir et de ressentir procède du champ corollaire de la perception et de l'épistémique.

« On ne saurait trop insister, ici encore, sur le fait que si les deux conceptions de l'état – état de choses, transformé, ou transformable, et état d'âme du sujet, comme compétence pour et à la suite de la transformation – se réconcilient dans une dimension sémiotique de l'existence homogène, c'est au prix d'une médiation somatique et “sensibilisante”. » (1991, 14)

Le poids ou la valeur des choses résultant du sens que filtrent notre corps et donc, notre esprit.

Valérie Colette-Folliot

*Extrait de la thèse de doctorat sur la Sémiologie du Corps glorieux dans la danse occidentale.*