

Culture chorégraphique–Histoire de la danse
dans le cadre du Diplôme d’Etudes Chorégraphiques
Conservatoire de Rouen, 2022–2023

Sujet traité : autour de l’humanité en question et de la recherche de soi

Humanités, Littérature, Philosophie au feu des
transversalités chorégraphiques

par

Valérie Colette-Folliot

Si le propre du langage humain en soit la double articulation, d’évidence l’art chorégraphique apparaîtra comme l’une des modalités du Verbe qui se fait chair quant à cette double articulation des réjouissances faites menus plaisirs, qui replie l’un sur l’autre le fait de penser/le fait de danser et le fait d’aimer parce que, désir et passion déroulent l’espace-temps à l’infini en tant que lieux de l’esprit-corps par combinatoire de signes reliés entre eux au seul moyen de systèmes de signification subtils et particuliers, singuliers et spécifiques, intrinsèques et inhérents propres à la chose pensante, c’est-à-dire soi, l’âme, le Moi faite de Jeu en instance vibrant par l’hypostase ou la nature qui est sienne, essence, substance que l’homme ne parvient que si difficilement à accepter puisque le moi est haïssable d’après Blaise Pascal (1623-1662). Raison pour laquelle l’humanité est en question comme en époque dans l’instant magique des transversalités chorégraphiques. De fait, l’acte d’écrire le rêve mais la réalité, sachant réaliser la danse des corps célestes, s’accomplit dès lors que le ballet des étoiles se réfléchit dans les formes de l’envol sur les planches. *Aliquid stat pro aliquo* « quelque chose tient lieu d’une autre chose », c’est la définition du signe que pose Augustin (354-430) à l’aune du genre humain via cette source de connaissance : la parole, une recherche de soi. Le logos faisant levier, le langage chorégraphique accélère et précipite l’élévation des esprits par la danse dite d’élévation au cœur à corps comme, à fleur de peau, frémit le grain de la voix avec nonobstant un grain de folie qui ramène le sujet-objet au glorieux corps dansant l’intime via la peau, assure Paul Valéry (1871-1945).

En tant que domaine des idées, le phénomène humain aux yeux de Pierre Theillard de Chardin (1881-1955) entretient ses liens d’élection à l’endroit où se façonnent les visages du monde, la noosphère, lieu éminemment poétique et

spirituel que les philosophes du langage réduisent en une formule arithmétique : Sa/Sé, le signifiant-signifié sachant faire résonner l'infinité d'unités discrètes en pensées fortes et riches de contenus-contenants assignés aux réalités, pesanteurs, âges de la vie de tout ordre. En fonction de règles arbitraires, efficaces et suffisantes au gré d'une relation duale forme-fond faisant référenciation, écho et résonance interpellent ce rapport matière-esprit en vertu d'une dimension métaphysique en soi par laquelle les idées et le ressenti s'entremêlent inextricablement en substrat de ce quelque chose qui passe et qui se passe, circulant entre les uns et les autres à l'heure du spectacle de danse où l'on fait corps. Le ballet, en tant que fait communiqué ou information, est bien sûr communion, mode de transmission entre les gens rassemblant artistes et publics devenant à eux-mêmes acteurs d'histoires d'amour dont les originaires destinataires-destinataires sont soi, tout un chacun pris en témoin dans cette ultime interaction émetteur-récepteur qu'instaure pour une fraction d'éternité, grâce à son éphémère, la représentation théâtrale génératrice de tant d'intelligences, de savoirs et de connaissances.

L'œuvre chorégraphique introduisant à la sagesse du danseur comme l'affirme Dominique Dupuy (1930-) quand il évoque ce quelque chose et presque rien qu'est une simple poignée de mains, se découvre au carrefour du sensible incarné mille et une choses au point cardinal : le contact unique donnant accès au réel, porte sur les ondes cosmogoniques que captent les antennes humaines, qu'elles renvoient dans les applaudissements par ce battement de cils en forme de frappe d'ailes de papillon, claquement de mains conséquemment offert en retour aux bienfaits de la danse. Calme, luxe et volupté à dialoguer sans mots dire, ne laisse de s'échapper du silence que par une respiration dans le souffle des mouvements musicaux que chantent ces corps dansés par moult et quantité de choses secrètes se dévoilant au fur et à mesure, d'énigmes en mystères, non-dit et sous-conversation quasiment kabbalistiques, au pluriel et au singulier comme au nom de la rose par le rythme, donne le spectacle de la beauté du sujet, l'avènement du Je, événement délicat qu'inspire aux plus grands gestes et sagas, véritable prise de risque au seuil de la vérité.

*

1940, *Letter to the world* (ballet sous-titré *The Kick*) ; Martha Graham (1894-1991) rend ainsi hommage à Emily Dickinson (1830-1886) par ces mots d'amour,

« l'amour d'Elle – tendre Majesté, Nature », décrivant l'enfermement du dedans de sa couche sur laquelle échoue l'intolérance sans compréhension mais, l'isolement et la solitude du poète-émissaire : « Voici ma lettre au Monde Qui ne m'a jamais écrit – Les simples Nouvelles que la Nature disait – Avec une tendre Majesté Son message est confié A des mains que je ne vois pas – Pour l'amour d'Elle – Doux – compatriotes Jugez-moi avec – tendresse ». Dans l'amour de son prochain, au désespoir d'un appel-réponse éperdu en offrandes, comme saisi par une folie incantatoire, une invocation, la passion se rejoue indéfiniment sur le registre d'une pantomime dansée tel un drame parlé avec le geste seul en *agent direct du cœur*, le mouvement des émotions, sans le recours des mots mais le cri, s'incarne dans le corps dansant glorieux étant poésie, mythologie, légende. Martha Graham semble faire alors entrer dans l'arène, qu'est la danse, afin qu'implose et s'effondre sous elle-même la lutte infernale des égos tant le monde souffre à l'épreuve de la mémoire oubliée. En usant de l'extrême jusqu'à la transe, elle transcende, prend son envol et en plein vol, suspend le temps d'élévation dès lors que se transmue l'ère du vide en l'apesanteur dansée entre ciel et terre, entre plexus solaire et siège pelvien pour tout centre de gravité et seul ancrage, se faisant vivement ressentir quelque part en soi, et de soi, l'enracinement unique dans le sol et ses entrailles creuse les failles insoupçonnées si vives de ressources inexplicables, elles, tant l'exploration de l'essence humaine exige tout de la nature profonde et du cœur à l'ouvrage, allant du feu sacré à l'ardent corps au ventre grâce à l'amour-passion, la flamme. En somme, se livre soudainement à la vue toute substance étendue, pensante/dansante, de l'âme à l'horizon flottant en capacité de Dieu ainsi que d'ailleurs se compare et s'assimile à une danse des profondeurs cet autre, l'alter ego, le cirque que cette expérience de l'existence toute entière retient dans un seul geste par le mouvement, labyrinthe alambic que la vie avec ses joies et ses peines conjurée par le danseur-passeur, psychopompe en escorte de l'invitation au voyage migratoire vers l'au-delà des mots et des choses par gestes numineux par ce terrible et non moins lumineux mouvement qu'est celui d'un être suspendu à son enjeu, dansant la gloire dans la pensée de l'en soi.

Messager de l'invisible, victime émissaire aux devants des hommes qui sont un loup pour l'homme comme l'édicte l'éternel retour, entre en scène cette autre pièce du répertoire *Steps in the street* (1936) pour dire l'injustice et la dénoncer ainsi que Martha Graham s'y exerce dans cette création engagée sous-titrée « Devastation – Homelessness – Exile » aux tout débuts de la montée du nazisme. 1936, Jeux Olympiques de Berlin : attendu que la Martha Graham Company compte

dans sa troupe nombre d'artistes de confession israélite, le parti national-socialiste du Troisième Reich interdisant la liberté d'expression autant que la liberté de conscience, aimer-penser avec le fait de vivre sa danse revient au même par extension du langage. A cet égard, la chorégraphe refuse de participer aux cérémonies d'inauguration que préside le führer en personne, justifiant sa décision par les motifs politiques qu'elle a traduit en termes radicaux pour exprimer sans détour son entière adhésion aux victimes de la censure, de l'antisémitisme et de l'abomination. Elle dit : « Il me serait impossible de danser en Allemagne à l'heure actuelle. Tant d'artistes que je respecte et admire ont été persécutés, ont été privés du droit de travailler pour des raisons ridicules et insatisfaisantes, que je devrais considérer qu'il est impossible de m'identifier, en acceptant l'invitation, avec le régime qui a rendu de telles choses possibles. De plus, certains membres de mon groupe ne seraient pas les bienvenus en Allemagne ». Ainsi témoigne-t-elle à propos de la misère qu'engendre la guerre, ne laissant que ravage, cendre et carnage derrière elle. En jeu sur les planches, ces tournolements et ces bonds en assauts tourbillonnants, comme un maelstrom ces courses-poursuites et tours enveloppés spiralés dont les accents relèvent du battement cardiaque émanant de cavités impérieusement revendiquées, forment le réquisitoire implacable mais le plaidoyer aussi d'une humanité en question au risque d'elle-même. Alors voir/danser , être humain ne signifie-t-il pas dans ce cas savoir autant s'abandonner que résister en livrant de soi le prix à payer, son libre arbitre, sa dignité face au néant qui dilue l'être humain dans l'inanité de représentations sur-jouées car soumises aux diktats de l'art officiel, lequel remplace une culture d'émancipation et de libertés mais que récuse et combat l'esprit obscurantiste des fanatiques cruellement hostiles à toute pensée humaniste, au monde libre et civilisé, éduqué et sensible ? Martha Graham, en chef de file de la Modern dance, s'attache à lutter contre ces organes de propagande qui sévissent au nom du totalitarisme (franquisme, fascisme, nazisme, stalinisme, etc.). Pèse de tout son poids le culte du chef dans cette violence du sacré montante à son époque, les années 1930-40 complices des pires atrocités qu'aucun mouvement de société n'aurait pu imaginer. Avec le courant expressionniste se révélera l'obsolescence de l'homme inapte à se dire et à se faire à l'idée qu'il doit s'éduquer pour pouvoir un jour espérer transmettre et s'émanciper car choisir, penser/danser, cela s'apprend.

Au XX^e siècle, la danse moderne n'aura finalement eu de cesse que d'exprimer cette mise en doute, remettant en cause le divin sujet de la fabrique occidentale. Toutefois l'homme vrai, le « vrai homme » sous le signe de la tradition, de la modernité et du transhumanisme, qui est-il vraiment ? L'homme intérieur et

l'homme extérieur réconcilié ? Au nom de l'irréductibilité du sujet, l'objet de l'étude « Homme » se fait forces vives agissantes faisant barrage contre l'abomination, réfutant les stéréotypes, refusant les a priori. Engagés pour l'altérité, les danseurs sauvegardent la valeur symbolique de genre humain et ils la restituent à l'humanité en question dans une démarche de longue haleine. En recherche de soi, ces alchimistes sont chercheurs d'or comme en sont la portée *Pas dans la rue* (1936) et *Battement* (1940) parce qu'ils ont l'envergure de leur vision du monde. Visées que l'âme de la danse par le truchement de ses image en interrogation : la danse, une quintessence, vole en éclats quand, mise en pièces par les guerres qui en sont la ruine, faute de raison, faute d'esprit, faute de cœur, elle se retire de la scène à cause du champ de bataille où s'échouent ténèbres et lumières dans les recoins d'une toute-puissante ignorance, qui règne sur le déficit de la pensée, sans passion ni cœur, sans vérité ni conscience, privée de pensée, interdite aux paroles de corps.

Cependant, l'art chorégraphique quant aux éléments de langage qu'il présuppose, la danse théâtrale étant, elle aussi, ce langage articulé puisqu'assurément elle peut apparaître comme une sur-articulation et une surdétermination du corps humain, en quoi tient-il de la double articulation que pointent les linguistes à propos du langage verbal ? Dans cette quête du graal que représente la vérité du sujet, la danse, en tant que recherche de soi, parcours initiatique puisque mise à l'épreuve de la personne physique et morale en sa force de caractère même, trouve qui l'on est en sachant comment construire, développer et épanouir son individualité afin d'être/vivre/exister au seul moyen de sa passion, la danse. Comme langage non verbal, paroles de corps, l'acte de chorégrapheur permet-il d'assigner au langage chorégraphique les mêmes catégories que celles du langage linguistique nonobstant les mots et les choses via les gestes ?

Etant donné le mouvement corporel se faisant écriture dans le cadre du ballet, s'agissant du fait dansé en tant que phénomène humain participant de la noosphère, la danse opère par jeux d'absence-présence en allant du plus concret au plus abstrait, de l'indiciel au symbolique via l'iconique. En effet, il y a bel et bien toujours une part de soi dans toute représentation scénique de par la monstration du danseur qui se présente en personne à son public. En sa qualité propre, particulière et spécifique, le corps danseur est avant tout une personne individuelle et collective née avec cette enveloppe charnelle à nulle autre pareille puisque l'on n'échappe pas à ce que porte en lui son propre corps, lieu de la mémoire pour l'existence toute entière. En tant que corps humain, il s'anime en conscience dans la

connaissance et la sensation de ses propres réactions/pensées parce que l'organisme biologique, qui nous constitue comme être vivant, est doté d'intelligence réflexive et de sensibilité qui réfère à l'âme, une personnalité, caractère ou tempérament donnant prise, corps et consistance à cette réalité immatérielle qu'est l'essence humaine, ontologique nature profonde. Et l'intime, le corps de l'homme en jeu dans cette forme hautement stylisée du sublime, parvient à détacher le sujet-objet du tragique, transformant la condition humaine en vérité sublimée, consacrée poème composé en chair et en os. Le langage de la danse s'ingénie écriture de soi en tant que véritable découverte au moment de la recherche de soi par cette quête de lumière impliquant, comme on l'a dit, la question « qui suis-je ? ». Forme d'amour que dévoile la beauté d'un sourire ou une larme d'émotion à mesure que se découvre le sujet par facettes, la vérité du corps en dansant révèle le langage caché de l'âme en signe de l'humain et du divin, pense Martha Graham. Or, certes, même si entre autres vérités peuvent interférer les mensonges comme le mensonge à soi au théâtre de l'histoire, commandent les facéties de l'Inconscient structuré, lui aussi, comme un langage, celui des rêves. Alors faux-semblants, masques, écrans, illusions, trompe-l'œil, artifices, représentations, vanités, grandeurs et misères de l'homme prennent part dans le cadre de scène en perspective. S'il existe bel et bien des moyens et des biais pour dire et faire à l'envi entre le vrai et le faux, il y a et l'authentique et l'artificiel, nécessité intérieure, besoin vital, etc. Dans quelle mesure le langage chorégraphique se constitue-t-il vecteur de sens ?

Au sein de la fabrique occidentale, « le Maître à qui appartient l'oracle, celui de Delphes, ne dit ni ne cache ; il indique, il signifie » dénote le philosophe grec présocratique, Héraclite (500 av. JC). Avec le langage articulé, le genre humain – l'espèce humaine, c'est-à-dire l'Homme surtout quand il est danseur – s'appréhende passion d'être un autre ainsi que l'énonce Pierre Legendre (1930-). Réalité autre en propre que le réel-imaginaire-symbolique de la danse d'élévation rendue des plus théâtrales et dramaturgiques grâce à l'unité sensible de la parole, les actes de parole étant tout entiers délicatesses comme le sont gestes, y compris les caresses comme la main cherche son partenaire en appui dans la gravité, en gravitation, dans la transparence des choses et l'épaisseur du geste par ce mouvement intérieur qui vient du cœur, le fin fond de soi transperce de part en part, bouleversant l'ordre du présent à grands coups d'émotions ; les passions de

l'âme s'agitant. Grâce au langage, l'humanité s'accomplit au fur et à mesure qu'elle avance dans son champ d'investigations via l'imagination, l'intellection, la force créative en puissance dans son système poétique qu'est danser/chorégrapheur accouchant de potentialités en pérégrinations à la ronde. Et les œuvres d'art, satisfaisant au profond besoin d'aimer pour mieux échapper à la finitude par les traverses du rêve, rattachent l'insaisissable et l'inaccessible. Comme danser c'est penser de toutes ses forces et de toute son âme, comme dire c'est faire, par la réciproque danser revient à penser puisqu'il s'agit d'action, de drame avec ou sans pantomime. Si effectivement le langage peut tout dire, le langage chorégraphique peut-il pour autant tout faire ? En danse, la réponse est évidemment non du fait des limites naturelles du corps humain. Il existe des contraintes à soi imposées par l'anatomie et la physiologie auxquelles sont astreints les danseurs. Le corps dans le mouvement dansé est médium, instrument, objet-sujet selon la double jouissance qui qualifie l'art de la danse et du ballet. Aussi *Biped* (1999) de Merce Cunningham (1919-2009) pose la question artistique du sensible incarné et de l'émotion poétique dans le spectacle vivant, à la fois chorégraphique et numérique via le logiciel *lifeform* dont sont observées et examinées les possibilités de mouvements non pas tant dansées que chorégraphiées en live et en virtuel. La dialectique et le dialogue en jeu entre les corps animés sur les planches et les corps désincarnés à l'image holographique renvoie de plein fouet à elle-même la virtuosité ainsi que le spectaculaire à lui-même sous le prisme même du ressenti et de l'empathie kinesthésique ; un corps qui danse n'étant autre que celui qui sait faire chanter les couleurs de l'arc-en-ciel en faisant vibrer la musique des sphères à travers le grain de la peau en communion et par identification du danseur-spectateur et non pas de l'homme-machine. Combien même le public veuille que les fassent rêver ces histrions experts en chute-récupération et fluidité dans les passages au sol et sauts athlétiques qui les assimilent à des acrobates de dieu (cf. Martha Graham, 1960), l'artiste-danseur-performeur se présente cependant en guerrier de la beauté (Jan Fabre, 1997) par goût quant à lui du double jeu fait d'images acoustiques et de danse (cf. Jan Fabre et Pierre Coulibeuf, 2002). Dans un rapport proxémique de corps à corps au cœur contre cœur, se joue *cheek to cheek* l'enjeu, contre-épreuve du joue contre joue aux riches heures du bal et du ballet comme pour se dire que danser c'est bel et bien aimer faire, confiera Merce Cunningham à propos de lui-même parce que « danser, c'est ce que je suis en train de faire » : ça, rien que ça.

*

« La danse exalte la double jouissance, contradictoire, du corps réel et de sa représentation », écrit le philosophe français Daniel Bournoux (2006) au sujet de la crise dudit sujet « représentation », précisant que le corps dansant entretient un rapport exquis en raccourci et en élévation entre indiciel, émotionnel, étreinte de la chair, archaïque, iconique, symbolique, abstrait, soit une chose et son inverse, le corps glorieux dansant en soi l'attaque et l'impact, la visée et la portée, l'envergure des leçons de ténèbres transparentes à soi ou bien opaques, translucides autant que le sont ces lumières de la danse pour Maguy Marin (1950-), *Leçons de ténèbres* (1987) illustrant le baroque du propos signé François Couperin (1668-1733). De plus, parce que « le langage ne peut exprimer le réel qu'en l'articulant, cette articulation est un système de formes » selon Gérard Genette (1969), formes auxquelles se rapportent les mots et les choses nonobstant. « Les paroles n'ayant aucune ressemblance avec les choses, [celles-ci] ne laissent pas de nous les faire concevoir » objecte Descartes dans *Les Passions de l'âme* (1649). Le plus clair de la nuit touche aux confins du logos dans l'infra-rationnel de la représentation car, « ce qui peut être dit, peut être dit clairement : et ce dont on ne peut parler, il faut le passer sous silence », ne sait-on jamais « en dansant » aurait pu suggérer Ludwig Wittgenstein (1889-1951) dans *Tractatus philosophicus* (1921). Et, tandis que « dans ce travail, a priori théâtral, l'intérêt pour nous a été de développer non pas le mot ou la parole, mais le geste dans la forme éclatée, cherchant ainsi le point de rencontre juste entre, d'une part, la gestuelle en promenade rétrécie théâtrale et, d'autre part, la danse et le langage chorégraphique » écrit Maguy Marin (2009), suivant l'esthétique expérimentale du ballet-théâtre de l'arche créé en 1978 par ses soins et Daniel Ambash (décédé en 2022), tout comme à Soren Kierkegaard (1813-1855) se faisant la remarque qu'*on finit par se taire parce qu'on s'est rendu compte un jour qu'on avait de moins en moins de choses à dire, à se dire*, après ce grand visionnaire de la passion et ces artistes du tragique dans le recueillement de l'introspection, des méditations métaphysiques, faisons silence. Et, « Dans le silence, confesse Kierkegaard, j'ai découvert la voix de Dieu » au même titre que par la réflexion et le travail de la pensée, le cogito, René Descartes (1596-1650) affirme quant à lui que « L'être de Dieu c'est d'exister » étant donné que *cogito ergo sum*, dit-il : « je doute donc je pense, je pense donc je suis, je suis donc Dieu est/existe » en substance, en personne hypostasiée suivant l'ordre du précepte érigé en doxa.

Credo aux registres des croyances et certitudes, superstitions et convictions des plus indélébiles. Alors, en vertu du cogito cartésien, certitude de soi comme chose pensante postule la recherche de soi comme mouvement intérieur de l'esprit

sur le corps dansant glorieux – corps de mort et de gloire, disent d’aucuns avec Olivier Clément dans sa petite introduction à une théopoétique du corps (1995) ouvrant au champ chorégraphique de la danse, la spiritualité. Ainsi, l’on s’autorisera à conclure par une citation empruntée à Nietzsche (1844-1900) qui déplore et regrette toute journée passée sans danser même en pensée, de corps à cœur, en son âme et conscience puisque qu’il signale que « Nous devrions considérer comme perdu chaque jour dans lequel nous n’avons pas dansé au moins une fois » ainsi que Saint Augustin, quinze siècles auparavant, avoue au très-bas combien louer la danse c’est rendre grâce en sa seigneurie à la noblesse de l’Homme : « Je loue la danse car elle libère l’homme de la lourdeur des choses et lie l’individu à la communauté ». Raison pour laquelle il reconnaît en la danse des pouvoirs propitiatoires parce que « la danse qui demande tout, favorise santé et clarté de l’esprit et élève l’âme ». Enfin, privé de tout et comme loin du monde, seul l’étranger à lui-même, « est le cœur qui a peur de se briser qui n’apprend jamais à danser » écrit la romancière chinoise Xiaolu Guo.

Mais la danse, quelle danse, celle des petits pas et des grands sauts qui lève la jambe ? Parlons-en !...

Danse théâtrale, danse d’élévation, ballet-théâtre, théâtre dansé, etc. Soulevée la question de l’altérité. La différence en est l’enjeu sinon la problématique au cœur de toutes les formes chorégraphiques, quelles qu’elles soient. Dans cette cause dansée, la recherche de soi faite écritures chorégraphiques, adopte diverses attitudes toutes plus contradictoires et controversées les unes que les autres, préconisant qui, la *tabula rasa* pour seule liberté aux marges dans la création artistique, partant du principe humaniste que la Modernité s’acquiert par un radical subjectivisme ; qui, en revanche, la Tradition en faisant acte de transmission dans le respect des codes d’excellence préétablis par des modèles d’autorité en place qu’il convient de continuer dans le respect du modèle classique des Anciens ; qui, la rupture postmoderne voire transhumaniste ne laissant de critiquer toute chose égale par ailleurs pour en finir. Le mot étant dit, l’action est enclenchée sur sa lancée : « Fini, c’est fini, ça va finir, ça va peut-être finir ! Les grains s’ajoutent aux grains, un à un, et un jour, c’est un tas » constate Samuel Beckett (1906-1989) dans sa pièce intitulée *Fin de partie* (1956) qui inspira tant *May B* (1981) de Maguy Marin

dans son caractère et son aspect apocalyptique. Là où il y a fin, s'annonce le début d'autre chose, recommencement ou pas faute de genèse à la clé des paradis perdus. Est-ce l'éden et après que raconte l'heure venue ces duos d'hommes et de femmes mémorables, si emblématiques de l'imaginaire chorégraphique de Maguy Marin dans une œuvre magistrale couvrant à sa manière depuis *Yu Ku Ri* (1976) l'autre chant de la terre avec *Eden* (1986) au long cours, chef-d'œuvre en point d'acmé d'une danse-rébellion parmi les plus sapientiales ?

Véhicule de signifiante, la danse/les danses signent et signifient autant de choses de l'Inconscient que de volonté sans nécessairement ni vouloir dire ni ne faire autre chose que ce pour quoi elles sont faites : émanciper – rendre libre –, transmettre – rendre sensible –, éduquer – rendre meilleur. En délivrant de la pesanteur des ans parce qu'elle grandit l'homme de l'intérieur, la danse « libère l'homme de la lourdeur des choses et lie l'individu à la communauté » comme l'explique le docte Augustin, Père de l'Eglise. Ainsi que dit précédemment, favorise-t-elle santé et clarté de l'esprit, élevant l'âme qu'elle désigne par le corps-esprit, en l'occurrence l'être humain, édifiant la personne reconnue en sa dignité vive conçue pour sentir, penser, réagir au nom qui ne se prononce : « Je suis celui qui est ». Etre de *materia spiritualis*, la gloire de la danse se sublime dans la musicalité de l'infini : la musique des sphères dès lors que s'exécutent les pas rythmés transmués en figures idiomatiquement éprouvées par les émotions et les expériences du vivant transfigurés ainsi que la prêtresse de la danse moderne en célèbre la vie, le substrat et les émanations. Martha Graham trouvera l'iconoclaste en la personne de son contemporain Merce Cunningham qui, tout comme elle, sera en rupture d'avec la tradition classique du ballet qu'il récuse et déconstruit au travers du principe non pas analytique de psychologie des profondeurs et de la narration, mais au travers du principe de hasard plus systématique et méthodologique, focalisant le point d'achoppement des lignes de forces dans l'abstraction là où l'esprit mathématique des choses se fait entendre, culminant dans la scission entre la musique et la danse via la chorégraphie de l'aléatoire.

Cherchant à rendre le spectateur actif à lui-même, seul responsable en conscience de son histoire au théâtre du fait que c'est le regardeur qui fait les tableaux d'après Marcel Duchamp ; de par le processus psychique et les mécanismes mentaux liés au prétendument concept opératoire appelé « coït spirituel », par esprit critique, tendance et sens de l'abstrait, par un certain type de

discours structuraliste, et méthode, Merce Cunningham perpétue quelque chose qui se joue dans l'inouï, sauvant l'humanité de l'absurde ainsi que le dadaïsme en a fait l'expérience dans les années 1920 à travers la poésie phonétique, l'onomatopée, le collage, l'écriture automatique ou tout autre procédé technique et stylistique de quelque ordre que ce soit, échappant à l'ordre du cogito cartésien et du logos propre au langage humain visant à trouver du sens et à voir des signes en toutes choses. Mettant en acte le Je, autrement-dit la conscience que pour sa part Descartes dénomme « chose pensante » en tant que certitude de soi, le *cogito ergo sum* disparaît-il pour autant dans les événements cunninghamiens ? Etant principe dans l'ordre de la raison ou rationalisme classique avec son lot et sa dot de doute qui atteste de la vérité du sujet comme contre-point et pendant à la preuve ontologique de Dieu, le « Je doute donc je pense, je pense donc je suis, je suis donc Dieu est/existe » du *Discours de la Méthode* (1637) trouve d'autres éléments de langage dans les prémices de la danse contemporaine. Par conséquent, si l'expression poétique travaille le langage en sa qualité première de matière/matériau, par suite l'on s'accordera à dire et à penser que l'univers de représentation de la danse et du ballet repousse jusqu'à leur point asémantique, voire pansémantique, les limites du langage articulé, faisant voler en éclats l'ordre traditionnel dualistique des mots et des choses dépouillées de toute valeur, non pas significative ni symptomatique mais signifiante et chargée des fonctions de sens en tant que mode de transmission d'informations : prescriptions rationalistes lourdes de directives et d'ordres en tous sens et de tous genres. Avec l'esprit dadaïste d'une part et le surréalisme, d'autre part, qui le prolonge, s'adonne aux mécanismes inconscients du langage des rêves, via les images acoustiques qui sont siennes, la pensée de la danse hors sa volonté ou ses velléités de dire par le faire ainsi qu'en fait la démonstration avec fracas et narrativité le ballet classique, s'y attelant avec la pantomime. Mais, le désir et la passion se suffisant, le sensible incarné en ces paroles de corps autorise et légalise l'étreinte de la chair en public sur les théâtres, explicite Pierre Legendre dans son étude sur la danse (1978). L'articulation danse d'expression et danse pure – en substance, dite de pure exécution – excède et transcende la réalité raisonnante et démonstrative, narrative et figurative, pantomimique des choses du vivant bienséant. Ouvrant ainsi à tout un pan du champ des possibles et du réel par biais, la danse théâtrale procède malgré elle des raisons du cœur et de la volonté que l'on ne saurait dire tant elle tient de la corporalité des choses de la vie et de la corporéité des choses en soi comme en dispense si magnifiquement Pina Bausch (1940-2009) en séries de vues de l'esprit sensibles, senties et ressenties à l'extrême jusqu'aux viscères, jusqu'au viscéral participant de qualités proprioceptives que savent les danseurs pour en faire l'expérience dans un métier, le métier qui, en

premier-né des arts, requiert de revenir au point zéro quotidiennement sur les chemins escarpés de l'opératique architecture.

*

Les sentiments naturels de faim, de soif ou autres étant « certaines façons confuses de penser, qui proviennent et dépendent de l'union et comme du mélange de l'esprit avec le corps » dit René Descartes dans *Méditation 6^e* (1641), en conséquence « cet assemblage de membres que l'on appelle le corps humain », écrit-il dans *Méditation 2nde*, n'en demeure pas moins quelque chose étant donné que l'âme, son double immatériel, trouve à s'exprimer en ses formes organiques toutes, incarnations mais transcendance-immanence, y compris la splendeur de Son visage. Se vit, se voit le plus glorieux corps des corps dansants attendu le mystère de la vie. Et l'âme, et la danse, en ce qu'elles s'embrassent, embrasent la grandeur et la misère de l'homme qui fait l'expérience de la violence et du sacré dans l'amour, le sentiment d'amour, par le truchement d'aimer danser aux temps d'éternité à nuls autres pareils que le temps suspendu comme arrêté en plein vol dans sa vision d'éternelle infinitude : autre, tout autre que désir en majuscule, nom propre en suite de Martha Graham, Merce Cunningham, Maguy Marin, Pina Bausch et d'aucuns, se reconnaissent du langage caché de l'âme par le mouvement de la danse l'esprit philosophique et l'inclinaison mais la tendance divinatoire du « connais-toi toi-même » que Socrate reçoit en oracle depuis le fronton du temple de Delphes pour découvrir, apprendre et pratiquer l'univers des dieux en même temps qu'oser savoir...

© Valérie Colette-Folliot, le 18 mai 2023