
La danse étatsunienne du début du XX^{ème} siècle aux années 1980 : histoire d'une dichotomie entre mouvement et geste

Claudie Servian



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/interfaces/603>

DOI : [10.4000/interfaces.603](https://doi.org/10.4000/interfaces.603)

ISSN : 2647-6754

Éditeur :

Université de Bourgogne, Université de Paris, College of the Holy Cross

Édition imprimée

Date de publication : 21 décembre 2018

Pagination : 85-107

ISSN : 1164-6225

Référence électronique

Claudie Servian, « La danse étatsunienne du début du XX^{ème} siècle aux années 1980 : histoire d'une dichotomie entre mouvement et geste », *Interfaces* [En ligne], 40 | 2018, mis en ligne le 21 décembre 2018, consulté le 07 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/interfaces/603> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/interfaces.603>



Les contenus de la revue *Interfaces* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

LA DANSE ÉTATSUNIENNE DU DÉBUT DU XX^{ÈME} SIÈCLE AUX ANNÉES 1980 : HISTOIRE D'UNE DICHOTOMIE ENTRE MOUVEMENT ET GESTE

Claudie Servian

Université Grenoble-Alpes

Résumé : Le mouvement est l'essence de la danse : le corps se contracte et se détend, fléchit et s'étire, fait des gestes et des mouvements. Depuis le début du 20^{ème} siècle, les chorégraphes nord-américains accentuent soit le mouvement, le fait de mouvoir le corps, soit les gestes, des mouvements auxquels on ajoute quelque chose comme la signification, la fonction, la connotation ou l'intention. Influencée par les théories de François Delsarte sur le lien entre les mouvements et le comportement psychologique, Isadora Duncan est convaincue que la danse est un médium plus efficace que le langage pour révéler les désirs et les sentiments. Les gestes dansés ont la capacité de communiquer de façon affective. D'une façon similaire, Martha Graham pense que le mouvement ne ment jamais. Pour les danseurs modernes, la danse est une pensée humaine pratiquée par le corps humain, avec des intentions humaines. Merce Cunningham prétend que le but de ses danses est le mouvement : lorsque l'on se concentre sur le mouvement, on peut considérer la danse comme un système semi-autonome. La signification se situe alors dans la manipulation structurelle des éléments espace, temps, rythme, dynamique et le contrôle physique du corps humain. Pour les chorégraphes postmodernes, l'objet de la danse est en priorité le mouvement, la création d'un schéma éphémère dans lequel le concept (les idées sur la danse), le processus qui conduit à la représentation, le médium (le corps comme instrument) et le produit, la performance dansée, fusionnent. Dans ce cas, l'attention se porte plus sur les qualités formelles de la danse.

Abstract: *Movement is the essence of dance: the body contracts and releases, flexes and extends, gestures and moves. Since the beginning of the 20th century, North-American choreographers have emphasized either movement, the fact of bodily action, or gestures, movements to which something is added like meaning, function, connotation or intention. Influenced by Delsarte's theories on the link between movements and psychological behaviour, Isadora Duncan is convinced that dance is a more effective medium than language in revealing desires and feelings. Dance gestures alone have the capability to communicate affectively. Similarly, Martha Graham thinks that movement never lies. For modern dancers, dance is human thought and emotions performed by the human body for human purposes. Merce Cunningham claims that the purpose of his dances is movement for movement. When movement is the focus, dance can be considered as a semi-autonomous system. Meaning is then found in the structural manipulation of the elements of space, time, rhythm, dynamics, and the body's physical control. For postmodern dancers, the purpose of dance is primarily movement, the creation of an ephemeral design in which concept (ideas about dance), process which leads to performance, medium (the body instrument), and product (the dance performance) merge. In this case, attention then focuses more on the formal qualities of dance.*

Le Texan Robert Wilson déclare que « le geste [1]’intéresse davantage que la parole, l’homme n’a-t-il pas bougé avant de parler ? » (168). Le geste, élément essentiel de la communication non-verbale, constitue le fondement des analyses théoriques des chorégraphes étatsuniens modernes puis postmodernes qui distinguent le geste connoté et significatif du mouvement plus instinctif et spontané. Isabelle Launay définit le geste comme « un mouvement auquel s’ajoute toujours quelque chose, un sens, une fonction, une connotation, un état psychologique, une intention. En revanche, dit-elle, le mouvement reste marqué par une neutralité » (Launay 275). Sylvie Crémézi dans son ouvrage *La Signature de la danse contemporaine* apporte un éclairage supplémentaire : « Une des données fondamentales de la danse contemporaine est non seulement le mouvement, mais aussi le geste défini comme mouvement principalement des bras, des mains, de la tête et qui se colore d’une nuance psychologique » (Crémézi 22). Selon elle, le geste devient porteur de sens lorsqu’il provient du haut du corps. Ces deux auteurs soulignent que le geste n’est pas gratuit : il possède un contenu imposé *a priori* ; il est un révélateur. Le mouvement, au contraire, est instinctif, spontané, non réfléchi. On peut ajouter avec Judith Lynne Hanna que

le mouvement complète la communication verbale, les mouvements dansés eux-mêmes ont la capacité de communiquer de façon affective et cognitive. [...] Les êtres humains ne communiquent pas uniquement avec des mots. La communication non-verbale, incluant la danse, fait partie intégrante du processus de la signification. [...] La danse est un langage naturel conceptuel doté de significations intrinsèques et extrinsèques, un système de mouvements physiques et de règles corrélatives guidant la performance vers des situations sociales différentes. [...] la danse est la pensée humaine et le comportement humain, exécutée par le corps humain dans une intention humaine. (Hanna 5)

Les termes geste et mouvement, souvent interchangeable dans le discours des danseurs, renvoient à des sens pourtant totalement différents. Cette opposition entre geste et mouvement est pertinente dans la danse théâtrale occidentale depuis l’époque de Jean-Georges Noverre qui se révoltait contre une danse mécanique virtuose et qui défendait une danse en action. Dans la perspective qui est la nôtre, nous nous situons essentiellement au niveau esthétique pour explorer le geste dans la danse théâtrale, du début du XX^{ème} siècle aux années 1980 aux États-Unis, et la façon dont les chorégraphes nord-américains l’utilisent pour rendre leur danse signifiante ou non signifiante.

Un débat séculaire : le geste comme parole visuelle ou le mouvement comme mouvement

Très généralement, la danse est définie comme l'art du mouvement. En effet, « [l]e mouvement, énergie organisée, est l'essence de la danse. [...] L'action de danser est inséparable du danseur : le créateur et l'instrument de la danse ne font qu'un » (Hanna 3 ; ma traduction). La danse reflète une pensée et un comportement humain composé de « séquences réfléchies, intentionnellement rythmiques et culturellement dessinées de mouvements corporels autres que des activités motrices, les mouvements ayant des valeurs inhérentes et intrinsèques » (19). Judith Hanna insiste sur la notion de mouvements corporels non-verbaux mais expressifs. Elle utilise l'expression de « langage corporel » (4) car la danse est un instrument physique pour ressentir et/ou penser : « La danse est parfois un médium plus efficace que le langage verbal pour révéler des besoins, des désirs ou masquer de vraies intentions » (4). Le corps produit du sens et fonctionne comme un langage avec ses signes.

La danse étatsunienne, du début du XX^{ème} siècle aux années 1950, peut être considérée comme un système sémiotique constitué de signifiés, vecteurs d'un sens, comme chez les artistes pré-modernes, Isadora Duncan et Loïe Fuller, puis modernes, Martha Graham, Doris Humphrey et Charles Weidman. Nous constatons également que l'objectif esthétique peut être tout simplement le mouvement pour lui-même, comme chez Merce Cunningham dans les années 1950, puis chez les artistes postmodernes dans les années 1960/1970 avec la création d'un schéma cinétique éphémère dans lequel se confondent le concept (l'idée concernant la danse), le processus (ce qui conduit à la représentation), le médium (le corps comme instrument) et le produit (la performance dansée). Dans ce cas, le mouvement physique est une fin en soi. Merce Cunningham est soucieux de briser les règles de ses prédécesseurs modernes et ne cesse de clamer que sa priorité est le mouvement pour le mouvement sans souci de donner un sens ou d'illustrer une thématique. Convaincu que la danse est essentiellement faite de mouvements, il s'éloigne de la convention selon laquelle un ballet doit raconter quelque chose. Lorsque l'artiste donne sa priorité au mouvement, la danse est considérée comme un système semi-autonome, se suffisant à lui-même. Toutefois, comme l'explique Deborah Jowitt, la danse occidentale est déchirée entre deux pôles : la virtuosité ou l'expressivité (Jowitt 28). La danse pure s'oppose à la danse théâtrale, le formalisme à l'expressionnisme. Les chorégraphes se posent la question de l'expression et de l'expressivité.

Des rappels à l'histoire de la danse permettront de mieux cerner cette opposition entre une danse purement formelle et une danse subtilement expressive. Dès la fin du XVI^{ème} siècle, Thoinot

Arbeau¹ (1520-1595) qualifiait la danse de « rhétorique muette » (Arbeau 308), un art expressif qui peut se substituer au langage. Au XVII^{ème} siècle, Molière (1622-1673) et le codificateur de la danse classique, Pierre Beauchamp (1631-1705), incorporent le geste rhétorique dans une nouvelle gestuelle affranchie de la parole, en exploitant la mobilité de l'acteur et du danseur et en rendant les gestes expressifs. Ainsi, les mouvements des bras et des mains suivent une syntaxe codifiée, compréhensible par tout acteur de l'époque de Molière. De nombreux traités au XVII^{ème} siècle, définissent le ballet comme « une comédie muette », dans laquelle « les entrées des danseurs sont autant de scènes » et où « les gestes et les mouvements signifient ce qu'on pourrait exprimer par des paroles » (Mazouer 92)². La codification de la danse « haute » proposée par Beauchamp au XVII^{ème} siècle confirme l'hypothèse d'un geste rhétorique en danse classique avec des concepts clés comme l'en-dehors, l'élévation et la dissimulation de l'effort, issus des danses de cour privilégiant une rhétorique du geste dont la fonction principale est l'élévation spirituelle ou politique. Le ballet acquiert une fonction politique : conforter l'image du roi et de sa puissance. Le corps est soumis à l'esprit, moteur de l'action.

Au milieu du XVIII^{ème} siècle, Jean-Georges Noverre (1727-1810) développe le ballet expressif sans paroles³. Les principes de sa réforme sont contenus dans les *Lettres sur la danse et sur les ballets*, publiés en 1760. Le ballet devient un drame dansé à part entière, avec une intrigue, à la différence des comédies-ballets de Molière dans lesquelles les parties dansées et la musique participent conjointement au développement de l'action et servent à illustrer le texte. Noverre donne à la danse le statut de « langage d'action » et clame la capacité de son art à être le véhicule de la narration. Le ballet d'action raconte une histoire et met en scène des personnages qui expriment des émotions. Il présente toutes les

¹ Thoinot Arbeau, chanoine, compositeur et historien de la danse, s'intéresse aux pas de danse à exécuter en fonction de la partition musicale et fait une description détaillée des pas de danses de caractère et des danses de cour du XV^{ème} et du XVI^{ème} siècle. Il est l'auteur d'*Orchésographie* (1588). L'orchésographie (terme issu du grec *graphein*, « écrire » et *orkhêsis*, « danse ») est l'écriture de la danse. Il décrit les pas de danses de caractère et des danses de cour du XV^{ème} et du XVI^{ème} siècles. Pour lui, le mouvement doit mettre en valeur la dignité du courtisan.

² Charles Mazouer rappelle que le XVII^{ème} siècle a vu apparaître une poésie du ballet, établie par des théoriciens, souvent jésuites, qui consacrent des ouvrages entiers à ce sujet. Au XVII^{ème} siècle, les gestes des acteurs imitent les gestes des orateurs. Samuel S. Taylor fait la constatation suivante à propos du geste de l'orateur : « Il s'agit d'une parole visuelle où le geste trahit l'âme du personnage selon une convention rigide et un vocabulaire très précis. L'acteur traditionnel se propose un modèle rhétorique basé sur l'art de l'orateur » (Taylor 5).

³ Jean-Georges Noverre, danseur, maître de ballet, théoricien de la danse, créateur d'un nouveau ballet, entre dans la troupe de l'Opéra-Comique en 1748, séjourne ensuite à Londres puis compose en 1754 *Fêtes chinoises*. Il se rend à Stuttgart en 1760 où il fonde le Ballet de Stuttgart. Marie-Antoinette le nomme maître de ballet de l'Opéra en 1775. Il remet en cause la structure hiérarchique du ballet, proscriit le masque, réforme les costumes qui deviennent allégés et mieux adaptés à la danse. Très influencé par les idées de Diderot, de Grimm et de Voltaire, il préconise pour la danse le statut de langage d'action, et pense que la danse est le véhicule de la narration.

caractéristiques d'un récit appuyé d'un scénario et gagne son indépendance grâce à l'introduction d'une gestuelle effectuée par des danseurs mimes. Noverre s'insurge contre « la danse d'exécution » et prône une « danse pantomime ou en action » (37). Dans la danse, il distingue la technique, la « danse d'exécution ou mécanique », de la composante artistique, la pantomime qu'il appelle « danse d'expression ». Selon lui, la virtuosité technique doit être accompagnée par l'expression d'un sens, sans lequel une danse virtuose ne serait qu'un simple divertissement : « Les danses figurées qui ne disent rien, qui ne représentent aucun sujet et qui tombent des nues ne sont à mon sens que de simples divertissements » (42). La virtuosité, qui consiste à promouvoir le mouvement, à insister sur le processus, à être autonome par rapport au contenu, détourne la danse de sa fonction première, la vide de son sens, en recherchant une technique disciplinée et codifiée. Elle assure alors la suprématie du signifiant. Noverre rejette les artifices qui paralysent les danseurs et introduit la fonction expressive de la danse avec la pantomime inspirée du jeu théâtral dont le rôle est essentiel pour clarifier l'action. Le geste rhétorique, comme au XVII^{ème} siècle, que ce soit celui des orateurs, des acteurs ou des danseurs, se définit alors comme une forme donnée *a priori*, codifiée, liée à un sens et à une parole. Noverre loue les avantages d'une danse expressive plus que virtuose et technique.

Il faut attendre le XIX^{ème} siècle et le ballet *La Sylphide*⁴ pour que la danseuse romantique décorporalisée, un « pur esprit » (Gautier 1843 322), respecte des règles précises et codifiées. Les élévations font oublier que les interprètes sont des êtres humains soumis à la loi de la gravité. Le geste, expression d'un sens, ne devient qu'une forme technique et redevient mouvement. Le chorégraphe plaque sur tous les ballets, quel qu'en soit le thème, les mêmes figures stéréotypées. Dans le ballet romantique, la danse se définit comme l'art du corps en mouvement et non plus comme une gestuelle porteuse de sens. La gestuelle figée, codifiée mais sans signification, ne sert pas l'histoire. En revanche, les mimiques clarifient les sentiments des personnages, les décors servent de support au déroulement de l'intrigue, les costumes définissent un univers précis dans lequel se situe l'action. Les danses de caractère (espagnoles, chinoises, hongroises, indiennes, russes) offrent une couleur spécifique et une relative vérité historique.

Au début du XX^{ème} siècle, la danse évolue vers plus d'expressivité. Les Ballets russes de Diaghilev (1872-1929) bouleversent l'univers académique de Marius Petipa (1818-1910). Le chorégraphe Michel Fokine (1880-1942) défend un style propre à chaque chorégraphie avec un langage

⁴ *La Sylphide* (1832) (livret d'Adolphe Nourrit, musique de Jean Schneitzhoeffter, chorégraphie de Philippe Taglioni) sur un sujet inspiré du conte fantastique de Charles Nodier, *Trilby*, met en scène un jeune homme déchiré qui éprouve un grand amour pour sa fiancée tout en étant profondément attiré par une jeune fille visible de lui seul. Les sylphides sont soulevées dans les airs avec une machinerie complexe, la technique des danseuses suggère l'élévation avec des grands jetés et des sissones, les chaussons pointes contribuent à accentuer cette notion de légèreté et d'évanescence.

issu du sujet traité. Sa rencontre avec Isadora Duncan (1877-1927) le conforte dans ses idées. Tous deux défendent l'adéquation du langage corporel à l'objet de l'expression. Fokine documente ses œuvres de manière ethnologique, sans prétendre à de véritables reconstitutions historiques. Il revisite les traditions folkloriques, utilise les costumes adéquats. Vaslav Nijinski (1889-1950), danseur et chorégraphe des Ballets russes, interprète *Petrouchka*⁵, mêlant la danse classique, les pas de caractère inspirés du folklore, les mouvements désarticulés pour évoquer le pantin. Les mouvements saccadés du Maure et de la ballerine évoquent des marionnettes sans âme. Par contre, la danse de *Petrouchka* est expressive : les mouvements en dedans, bannis de la danse classique, évoquent le repli sur soi et la souffrance du personnage. L'historienne de la danse Marie-Françoise Bouchon décrit la danse de Nijinski en ces termes : « L'ambiguïté du rôle exige des qualités d'acteur exceptionnelles, et Nijinski, bouleversant de vérité, en reste l'interprète inoubliable » (Bouchon 613). Les décors d'Alexandre Benois reconstituent avec fidélité les baraques de foire pétersbourgeoises, produisant un effet de réalité. Nijinski chorégraphie ensuite *L'Après-midi d'un faune*⁶ inspiré par les mouvements visibles sur les fresques antiques, où les personnages sont présentés le buste orienté de face par rapport au public, la tête et les hanches de profil pour évoquer les personnages des fresques de Cnossos et les attitudes à l'égyptienne⁷. Les gestes angulaires et saccadés, les positions parallèles et les genoux fléchis, les déplacements latéraux rectilignes font partie des caractéristiques de cette chorégraphie. L'angularité devient avec lui l'une des caractéristiques fondamentales d'un style modernisé, le néoclassique. Il fait abstraction du langage académique pour illustrer le poème de Mallarmé. Cette production déconcerte le public habitué à un support anecdotique et à une danse virtuose. Le chorégraphe n'écoute que sa propre compréhension du poème, il crée une danse instinctive, invente un mouvement nouveau en prenant le contrepied des codes. Jacques Rivière, critique de la *Nouvelle Revue française*, pense que Nijinski a tout réinventé et qu'il a fait entrer l'expression dans la danse.

La nouveauté, dès Loïe Fuller (1862-1928), au tournant du XX^{ème} siècle aux États-Unis, est de travailler le mouvement contre la forme *a priori* du geste. Le corps de la danseuse disparaît sous ses voiles et devient mouvement. Le corps est dématérialisé. *La Danse du lys* (1897), immense tourbillon de voile, évoque un lys en train d'éclore. Toute perception de la danse comme humaine

⁵ *Petrouchka* est une œuvre créée le 13 juin 1911 par Fokine, avec des décors de Benois et une musique de Stravinski. *Petrouchka* est un personnage des contes populaires russes, un Pierrot de la *commedia dell'arte* italienne. Fokine met en scène trois marionnettes manipulées par un charlatan. L'ambiance de fête foraine russe installe le décor. Sa chorégraphie est intimement liée à la musique.

⁶ *L'Après-midi d'un faune*, œuvre créée le 29 mai 1912, révolutionne l'art de la danse avec la chorégraphie de Nijinski, la musique de Debussy et les décors de Bakst pour illustrer poème de Mallarmé.

⁷ Nijinski connaît parfaitement le style égyptien des ballets de Marius Petipa, dont *La Fille du Pharaon* (1862).

disparaît : la forme ressemble parfois à une fleur, parfois à un insecte. Anatole France souligne ainsi les formes changeantes adoptées par l'artiste : « l'art de ces mouvements à la fois voluptueux et mystiques qui interprètent les phénomènes de la nature et les métamorphoses des êtres » (France 8). La danseuse s'interroge : « Qu'est-ce que la danse ? Elle est mouvement. Qu'est-ce que le mouvement ? L'expression d'une sensation. La réaction dans le corps humain produit une impression ou une idée perçue par l'esprit. Une sensation est la réverbération que le corps reçoit quand une impression frappe l'esprit » (citée dans Crémézi 32). Le sens est suggéré, il se cache dans le processus du mouvement, il n'est plus représenté mais présenté. La danse est un événement éphémère qui n'existe que lors de sa production, idée reprise dès les années 1950 par le chorégraphe Merce Cunningham (1919-2009). Elle est un événement qui existe le temps de sa réalisation.

Ce survol nous permet de souligner l'importance de la notion de geste dans l'histoire de la danse européenne. Aux États-Unis, si certains chorégraphes sont attachés aux notions d'expression et d'expressivité, d'autres, au contraire, vont chercher à privilégier le mouvement pur dépourvu de signification pour se concentrer sur le processus, sur l'acte de danser plutôt que sur le produit fini.

François Delsarte et la parole visuelle

La danse moderne étatsunienne aurait pu être française. En effet, les principes qui l'inspirent sont formulés par François Delsarte (1811-1871), esthéticien professant à Paris dans les années 1850, qui tire de ses observations une théorie de la relation directe entre le geste et la pensée. François Delsarte entreprend d'établir vers 1850, en observant les comportements humains dans les asiles, les hôpitaux, les amphithéâtres de médecine, une sémiotique de l'expression des sentiments par le geste, reprenant donc l'idée d'une rhétorique visuelle. Après avoir étudié les réactions humaines, il découvre un rapport entre la voix, le geste et l'émotion et en conclut que l'intensité du sentiment conditionne l'intensité du geste. Dans ses cours d'esthétique appliquée, Delsarte, cité par le chorégraphe Ted Shawn, explique que « rien n'est plus déplorable qu'un geste lorsqu'il n'a pas sa raison d'être » (Shawn 2005 61). Il oppose des concepts tels que statique et dynamique, contraction et relaxation, et il étudie le rapport des mouvements à l'espace et au temps. L'extension du corps est liée au sentiment d'accomplissement de soi-même. Par contre, le repliement du corps sur lui-même exprime l'anéantissement. Tous les sentiments ont leur traduction corporelle propre, les gestes les renforcent, ils renforcent le geste. Le théoricien établit un catalogue des gestes correspondant à des états émotionnels car il pense que le geste exprime plus que la parole :

Ce n'est pas ce que nous disons qui persuade mais la manière dont nous le disons. La parole est inférieure au geste parce qu'elle correspond au phénomène de l'esprit. Le geste est l'agent du cœur, l'agent de la persuasion. [...] Cent pages ne disent pas ce qu'un simple mouvement peut exprimer, parce qu'un simple mouvement exprime notre être tout entier. [...] Le geste est la manifestation adéquate du sentiment. C'est le révélateur de la pensée et le commentateur de la parole. C'est l'expression elliptique du langage, la justification des significations additionnelles de la parole. En un mot, le geste est l'esprit et la parole n'est que la lettre. (Shawn 62)

Les théories de Delsarte, dédaignées par les danseurs européens, sont adaptées et réinventées en Amérique du Nord, mais elles ne sont pas reproduites telles quelles. Le delbartisme se répand aux États-Unis grâce à ses disciples Steele MacKaye (1842-1894) et Geneviève Stebbins (1857-1934), professeur d'Isadora Duncan, qui enseigne la théorie de son maître et exécute une danse qui raconte par le pouvoir d'évocation du mouvement. Ruth Saint Denis (1877-1968), admiratrice de la danseuse, décrit *Dance of the Day* (1892) en ces termes : « D'un pas léger et rythmé, elle [Stebbins] signifiait le matin et le retrait de la lune. Ensuite commençaient les mouvements plus lents de l'après-midi, mêlés de tristesse au moment où les derniers rayons du soleil la ramenaient à genoux, puis de nouveau dans la posture couchée du sommeil » (Saint Denis 16 ; ma traduction). Cette danse n'illustre pas une musique, elle n'utilise pas le vocabulaire classique ou folklorique. Stebbins élabore ses propres figures et leur effet narratif est produit par la modulation dynamique des mouvements dans le temps et l'espace. Steele MacKaye travaille avec le psychologue américain William James (1842-1910), dont les théories sur l'émotion exercent une influence déterminante sur la réflexion des artistes pré-modernes qui transposent les idées de Delsarte sur l'existence d'un *feed-back* psycho-corporel signifiant que l'émotion est créée par le geste tout autant qu'exprimée par lui. Le geste devient alors un élément de rhétorique comme dans le ballet classique, genre artistique rejeté pourtant par les pré-modernes, où tout mouvement des mains, par exemple, peut exprimer une pensée en une syntaxe codifiée, rappelant par certains côtés les principes rencontrés dans les comédies-ballets de Molière et de Beauchamp. L'interprète libère le mouvement en le rendant plus naturel tout en souhaitant exprimer des sensations.

Les principes de Delsarte sont étudiés minutieusement et repris par les pionniers de la danse moderne nord-américaine Ted Shawn et Ruth Saint Denis qui enseignent cette théorie dans leur école de Los Angeles, la Denishawn School. Les pré-modernes⁸, influencés par ses idées sur le lien entre le geste et les sentiments, élaborent une véritable expression par le geste dans laquelle s'exprime l'âme de l'interprète de façon idiosyncrasique, sans convention rigide ni vocabulaire précis. Ted Shawn s'inspire de ces principes et rédige l'ouvrage *Every Little Movement: A Book about François Delsarte*

⁸ Font partie des pré-modernes : Isadora Duncan, Loïe Fuller, Ted Shawn et Ruth Saint Denis.

(1954), dans lequel il reprend les remarques exposées par le théoricien. Les idées de ce chercheur français vont constituer la base d'une danse nouvelle, différente de la danse académique. Ted Shawn (1891-1972) émet l'idée selon laquelle « seule l'application des principes de Delsarte a pu amener l'expression des grands sentiments humains et donner à la danse américaine sa richesse dynamique » parce que « la technique et le vocabulaire du XIX^{ème} siècle sont inadéquats à véhiculer les thèmes, les idées, les émotions d'aujourd'hui » (Shawn 2005 87). Partant de l'idée que le geste est l'agent direct du cœur, expression de la pensée, Shawn, à l'instar de Delsarte, pense que chaque région du corps correspond à l'expression d'un sentiment particulier et définit quelques principes fondateurs de la danse moderne : la combinaison tension/relaxation, le jeu du corps avec le sol, la relation du mouvement avec le temps et l'espace. L'expression est obtenue par la contraction et la décontraction des muscles, idée reprise par la suite par Martha Graham, élève à la Denishawn School. La pratique de ces positions accentue les sentiments qu'ils traduisent. Delsarte confie un rôle essentiel au torse, source et moteur du geste, source de l'expression gestuelle et émotionnelle. Le torse, selon lui, est le moyen d'expression de l'émotion : « les épaules sont les thermomètres de la passion. Si un homme vous dit : “j'aime, je souffre, je suis heureux”, ne le croyez pas si ses épaules demeurent dans leur état normal » (cité par Shawn 2005 86).

Isadora Duncan (1878-1927) est l'une des pionnières à subir également cette influence et rend hommage à Delsarte dont les théories, exposées par lui-même en Europe, ont libéré le mouvement : « Delsarte, le maître des principes de flexibilité des muscles, [...], devrait recevoir des remerciements éternels pour avoir libéré nos corps des chaînes qui entravaient nos membres »⁹. Sous l'influence du delbartisme, Duncan déclare que le plexus est le foyer de l'émission du mouvement d'où provient « le rythme profond de l'émotion intérieure » (Daly 71) ; elle est persuadée que la danse est l'expression d'une nécessité intérieure et qu'elle doit procéder de l'intérieur vers l'extérieur. Si Isadora Duncan se détourne de la virtuosité technique du ballet, c'est pour insister sur l'expression d'un sens par le geste. Paradoxalement, elle lie la libération du mouvement et la rhétorique gestuelle ; elle fait et exprime à la fois. Elle attribue à chaque état émotionnel un genre de mouvement particulier : « Il existe, écrit-elle, un désir très sensible de s'exprimer physiquement par le mouvement » (Duncan 2002 29). Elle transcrit en mouvements les impressions ressenties par son corps émanant de divers éléments extérieurs : elle transpose dans ses danses les états d'esprit suscités par la musique de concert et par l'observation de la nature. Les mouvements dansés semblent ne pas être chorégraphiés puisqu'ils proviennent des sensations ressenties. Le mouvement surgit naturellement et inconsciemment, exprime, à cet instant précis, ce que ressent la danseuse stimulée par des circonstances extérieures, par l'environnement

⁹ Isadora Duncan, « Emotional Expression », *New York Herald* (20 février 1898), citée par Ann Daly (130).

dans lequel elle évolue. Son corps constitue le langage de son inconscient. Sa danse devient une écriture éphémère dans l'espace et le temps, et seules les images fixes ou mobiles peuvent en garder la trace. « Mon corps, écrit-elle, est mon moyen d'expression, je m'en sers comme l'écrivain se sert des mots. Ne dites pas que je suis danseuse » (51) et elle ajoute dans son autobiographie : « S'il est une chose que symbolise mon art, c'est bien la liberté de la femme, et son affranchissement du carcan des conventions. [...] Si je ne faisais que danser, je ne parlerais pas » (Duncan 1932 9). Sa danse est plus expressive que ses mots. Elle ne codifie jamais sa danse, chaque danseur produit un mouvement qui lui appartient. Il n'existe pas de technique duncanienne précise et codifiée qui fournirait des clés au spectateur. Il est incité à ressentir plutôt qu'à comprendre.

La danse expression d'une signification interne

À l'époque de la rhétorique classique, le geste avait pour fonction de révéler un sens supérieur¹⁰, fonction qu'il perd au XX^{ème} siècle, où il est analysé d'un point de vue esthétique, psychologique et politique, où il devient un agent de la théâtralité et de l'expressivité du corps dont il peut dévoiler un état psychologique. Duncan amorce une réflexion poursuivie par les artistes modernes comme Martha Graham sur l'expression des sentiments par le geste. La danse moderne¹¹, selon les mêmes principes de Delsarte, engendre une forme de mouvements comme expression d'une signification interne : l'action dansée est subordonnée au sentiment intérieur. L'expressivité est alors plus fondamentale que la fonction signifiante. « Exprimer » serait plus important que « signifier ». John Martin¹², critique de danse, explique que tout mouvement (*kinêsis*) est intrinsèquement lié à une intention mentale, psychique (*metakinêsis*). Ce lien permet au mouvement d'engendrer de l'émotion chez le danseur et chez le

¹⁰ Louis XIV, dès 1653, danse dans le *Ballet de la nuit* dont la thématique est un éloge au roi. Le roi, dans cette œuvre, évoque le soleil levant et symbolise ainsi toute l'éthique de la danse classique : l'étoile, créature immatérielle et éthérée, entourée d'une troupe où chacun tient son rang. Le roi fonde en 1661 l'Académie Royale de danse. Il ordonne à Beauchamp d'effectuer la notation du mouvement vers 1674. Celle-ci sera poursuivie par Raoul Feuillet pour permettre un enseignement clair et précis. En 1713, les premières danseuses professionnelles apparaissent. Puis Louis XIV fonde le Conservatoire de danse. La danse classique naît sur ce fond politique grâce à l'aide du pouvoir royal.

¹¹ Le terme de « danse moderne » désigne un courant bien spécifique de la danse étatsunienne : le courant représenté par Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman et Hanya Holm dans les années 1930.

¹² John Martin donne des conférences aux États-Unis sur la danse moderne naissante dans les années 1930 et contribue au rayonnement de cette forme artistique. Premier critique spécialisé en danse de la presse newyorkaise, il est engagé au *New York Times* en 1927. Son ouvrage *The Modern Dance*, paru en 1933, reprend ses interventions de 1931 et 1932 à la New School of Social Research à New York. Il publie également *America Dancing* (1936) et *Introduction to the Dance* (1939).

spectateur. Le mouvement a de tout temps transposé et communiqué une expérience psychique mais « aucun usage artistique conscient ne fut fait de la *métakinésis* avant l'avènement de la danse moderne » (Martin 30). Le mouvement intéresse le danseur moderne¹³ comme la plus élémentaire des expériences dans laquelle les dimensions physique, mentale et émotionnelle sont liées. Doris Humphrey (1895-1958), danseuse, chorégraphe et théoricienne, précise que « le geste rend le mouvement plus spécifique. Et les mots sont plus spécifiques encore que le geste » (Humphrey 6). Mouvements, gestes et mots sont traités comme source de communication d'un sens. Celui-ci se construit en relation avec ce qui entoure l'individu et qui l'affecte : « le mouvement exprime la réaction psychique à l'environnement, aux circonstances, à l'atmosphère » (6). Le danseur moderne doit redécouvrir cette corrélation entre mouvement et affect. Dans le processus de composition, les mouvements naturels fondamentaux comme la marche, la course, les sauts, sont « transformés, déformés en fonction de l'idée à exprimer » (8). Martha Graham (1894-1991), par exemple, construit un langage corporel fondé sur les sentiments d'enfermement et de libération, qu'elle traduit par la *contraction/release*¹⁴ : « Je vois ce que fait le corps lorsqu'il respire. Quand il inspire, c'est un *release* et quand il expire, une *contraction*. On inspire et on expire. C'est l'usage physique du corps en action. [...] Il faut animer cette énergie en soi-même. L'énergie est ce qui supporte l'univers et tout ce qu'il contient » (Graham 1992 46). Cette tension entre dissipation énergétique et abstraction formelle, extraversion et introversion, sensualisme et discipline donne toute sa spécificité à la danse moderne étatsunienne. Graham adopte un langage dans lequel chaque mouvement devient geste puisqu'il possède une signification. Sa danse est à la fois expressive et signifiante, sans être véritablement porteuse d'un sens clair et univoque. Sans faire la distinction entre geste et mouvement, elle reprend l'expression que lui répétait son père, médecin aliéniste : « Le mouvement ne ment jamais, c'est la magie de l'espace extérieur de l'imagination. Le mouvement est un baromètre qui révèle le climat de l'âme à qui sait le lire. On pourrait appeler cela la loi de la vie du danseur, la loi qui en régit les aspects extérieurs » (Graham 1992 10). Chacun d'entre nous raconte sa propre histoire, même sans parler. Le mouvement ne ment jamais parce qu'il existe une vérité du corps en mouvement, un corps « qui révèle ce que l'on veut cacher » (Graham citée dans Michel 48). Chacune de nos actions trahit notre état d'esprit : « L'essence de la danse me paraît d'exprimer l'homme, le paysage de son âme. Chaque danse que j'exécute révèle, je l'espère, quelque chose sur moi ou sur ce qu'un être peut avoir de merveilleux » (Graham 1992 11). Chez elle, la passion et le sens du mou-

¹³ Lorsque je parle de « danseur moderne », j'évoque le danseur qui a suivi des formations chez Graham Humphrey ou Weidman et qui traite la danse avec un point de vue spécifique et une technique appropriée à l'expression d'un sens. Je le différencie du « danseur classique ».

¹⁴ Le concept de *contraction/release* est différent du concept *contraction/détente* développé dans les années 1910 par Émile Jaques-Dalcroze en lien avec une écoute musicale. Martha Graham a été initiée à la méthode dalcroziennne lorsqu'elle était élève à la Denishawn School de Los Angeles.

vement se différencie de la technique. La technique s'apprend, se travaille ; elle n'est pas naturelle, elle est acquise. Le corps s'exprime alors grâce à un vocabulaire de mouvements codifiés, comme en classique. La contraction grahamienne, par exemple, peut évoquer la douleur physique ou morale. Cette technique¹⁵ exige une grande concentration car aucun geste n'est gratuit : « L'entraînement grahamien ressemble à une technique théâtrale. Tout doit être motivé et surgir de la vie intérieure du danseur-acteur. Lorsque cette vie intérieure n'est pas sollicitée, tout devient stérile. Martha elle-même disait que ce manque de motivation entraîne un mouvement sans signification et que le mouvement sans signification conduit à la décadence » (Horosko 74)¹⁶. Martha Graham tire profit des capacités du corps : « Ne dites pas que j'ai inventé une nouvelle école de mouvements. J'ai simplement redécouvert ce que peut faire le corps » (21). Elle explique, par exemple, que « [l]a colonne vertébrale est dans le corps arbre de vie. Et c'est par là qu'un danseur communique ; son corps dit ce que les mots ne peuvent dire, et s'il est pur, s'il est ouvert, il peut faire de son corps un instrument tragique » (Graham 1991 13). L'artiste construit une technique réfléchie susceptible de définir une danse « lestée de signification intérieure » (Graham citée dans Lloyd 50). Dans son autobiographie, Graham aime évoquer un dicton chinois selon lequel, si l'on est triste, fâché ou déprimé, il ne faut pas sortir dans la rue car les émotions sont une maladie contagieuse (Graham 1992 46). Libre d'explorer une infinie variété de mouvements, elle privilégie les gestes dramatiques et rejette les mouvements décoratifs. L'expression des sentiments s'effectue grâce à un travail long et approfondi. Sophie Maslow¹⁷ explique que « [t]ous ses mouvements étaient significatifs. Martha donnait un sens ou une image à tout pour guider la qualité du mouvement, ou alors nous trouvions nous-mêmes un sens pour tout » (Horosko 30 ; ma traduction). Dans *Lamentation* (1930), œuvre clé dans le processus du développement de sa technique, le caractère sculptural des mouvements est accentué par le costume, une housse extensible soulignant les mouvements du corps assis qui s'étire et s'enroule sur lui-même. Ce long tube de tissu suggère, écrit-elle, « la tragédie qui hante le corps, cette capacité que nous avons de nous dilater de l'intérieur de notre propre enveloppe, de percevoir et de mettre à l'épreuve les contours et les limites de l'universelle douleur » (Graham 1992 98). *Lamentation* n'est pas un solo sur le chagrin, il est le chagrin lui-même. Les angles aigus transposent l'idée de douleur sans la mimer. Le visage de l'inter-

¹⁵ Dans le cas de Martha Graham, on peut véritablement parler de technique car elle a élaboré un vocabulaire de mouvements codifié : *knee vibrations*, *prances*, *backfall* font partie de son vocabulaire.

¹⁶ Traduction de l'auteur de cet article.

¹⁷ Sophie Maslow est danseuse de la compagnie de Martha Graham de 1931 à 1944. Elle étudie la danse moderne avec Martha Graham, la musique avec Louis Horst, le classique avec Muriel Stuart à la Neighborhood Playhouse. Elle chorégraphie une centaine de pièces pour sa propre compagnie, pour le New York City Opera, The Batsheva, the Harkness Ballet. Elle enseigne dans des universités. Elle co-dirige le New Dance Group Studio à New York City où elle enseigne et chorégraphie.

prête reste impassible. Elle rompt avec les représentations naturalistes du monde pour s'exprimer de façon symbolique et stylisée. Elle profite du pouvoir expressif du mouvement détaché de toute signification mimétique et recherche le mouvement à la fois abstrait et paradoxalement fortement chargé de sens et d'affect. Le personnage de Médée dans *Cave of the Heart* (1946) est la personnification de la colère jalouse. Dans *Night Journey* (1947), danse narrative d'un érotisme extrême, Jocaste revit le drame qui la mène à l'inceste. Elle tient des cordelettes de soie évoquant le cordon ombilical. La danseuse tombe en grand écart, tend timidement une fleur à Œdipe, elle s'installe en position assise les jambes croisées, puis ouvertes, puis croisées, puis ouvertes. Il s'avance, se dévêt de son manteau, l'enroule autour d'elle. Les danseuses ne sont pas toutes capables de maîtriser cet instant, certaines d'entre elles l'évitent car elles le jugent trop érotique. Ce n'est pas un simple mouvement, c'est le geste par lequel Jocaste invite Œdipe à pénétrer entre ses jambes. Martha Graham, en liant le sens de ses œuvres à l'expression de celles-ci, souhaitait être connue et reconnue comme conteuse. Sa modernité s'inscrit dans une conception expressionniste, dans laquelle le corps est assigné à exprimer une intériorité, ou à illustrer un fait de société. Dans un entretien accordé à Marcelle Michel, Yuriko Kikuchi¹⁸, danseuse phare de la compagnie jusqu'en 1967, déclare : « La technique chez Graham n'est pas conçue seulement pour danser, elle est faite pour exprimer l'intérieur. Le corps entraîné chez elle, est capable de montrer absolument tout ce que peut ressentir l'être humain » (Michel 42). Le corps est considéré comme un matériau destiné à produire du sens, il est l'instrument d'une forme chorégraphique narrative métaphorique. La musique, les costumes et les décors prennent une valeur expressive également dans une redondance de signes. Graham chorégraphie pour pouvoir s'exprimer avec son corps, matériau symbolique signifiant, grâce aux gestes préparés longuement réfléchis. Elle émet la remarque suivante, citée par Paul Bourcier : « Le mouvement n'est pas le produit de l'invention, mais de la découverte et, singulièrement, des possibilités d'exprimer l'émotion » (Bourcier 81). Cette conception va être bouleversée par l'un de ses élèves, Merce Cunningham, qui renonce à la notion d'œuvre dramatique et théâtrale pour privilégier le mouvement sans finalité spécifique.

¹⁸ Yuriko étudie à l'université de Californie à Los Angeles et est internée dans un camp de détention américain en 1942, malgré sa nationalité américaine. Elle danse dans la compagnie de Martha Graham de 1944 à 1967. Elle dirige le Martha Graham Ensemble, enseigne dans la Martha Graham School of Contemporary Dance. En 1989, elle assiste Jerome Robbins dans la nouvelle mise en scène de *The King and I*. En 2001, elle règle *Appalachian Spring* pour le Joffrey Ballet de Chicago ainsi que d'autres œuvres grahamiennes en Europe.

Le mouvement pour le mouvement

Pour Mallarmé déjà, qui comparait le corps à un « hiéroglyphe » (295) en train de se tracer, la danse n'est pas un art du geste, seul le mouvement est primordial ; la danse est un événement qui n'existe que dans l'instant où elle est produite et le sens se dissimule dans le processus du mouvement. La danse ne peut être un art du mouvement dont le sens et l'intention seraient attendus ou prévus. Elle doit imposer « un milieu pur de toute fiction » (295) n'existant que le temps de sa réalisation ; elle doit se dépouiller de toutes ses contraintes religieuses, morales et esthétiques. Seul le mouvement en tant qu'acte importe.

Ces réflexions de Mallarmé anticipent celles de Merce Cunningham qui souhaite échapper à la forme théâtrale du geste. Pour lui, la valeur dramatique et significative de la danse ne doit être qu'accidentelle. La subjectivité du corps disparaît, ainsi que l'idée de récit et le lien entre la danse et la musique. « Avec le mouvement, il est possible de créer des situations expressives ou dramatiques, explique-t-il, tout en échappant à une signification littéraire ou anecdotique. C'est d'ailleurs ce que je trouve de si merveilleux dans la danse » (Cunningham 1980 60). Le danseur aime les mouvements purs, complètement clairs, sans connotation, sans référence et il tente toujours d'amener la danse vers le plus haut degré de ce qu'il considère comme la pureté. Il souhaite que « les mouvements soient exécutés clairement, sans y faire entrer aucune expressivité. Ce doit être vraiment le mouvement qu'on voit en train de se faire chez tel ou tel danseur et pas quelque chose qu'il ou elle ajoute et qui rend la vision plus difficile. Je veux voir la forme que prend tel mouvement sur tel danseur et rien d'autre. Je dois le voir clair et différent sur des corps différents » (77-78). Contrairement au danseur moderne, comme le danseur grahamien par exemple, le danseur cunninghamien ne doit pas introduire d'intention dans son mouvement, les gestes quotidiens sont déconnectés de leur finalité, le geste n'existe pas, il se fond dans le mouvement, contrairement à Martha Graham qui transforme le mouvement en geste. Le danseur chez Merce Cunningham est un corps en action. Le corps devient son propre référent. La danse s'énonce elle-même, détachée de tout symbolisme : « Je n'ai jamais cru à tout ce qui s'est dit de la "signification" de la musique ou de la "signification" de la danse, l'expression, à l'émotion. [...] J'ai toujours pensé que la danse existait par elle-même, et qu'elle devait se tenir, à proprement parler sur ses deux jambes » (172). Les critiques lient Cunningham à la notion de danse pure, à la pureté du processus et du mouvement fait pour lui-même. Cela signifie-t-il que le mouvement est dépourvu de signification ? C'est ce qu'avance Marianne Preger Simon : « la pureté renvoie au fait qu'il n'y a pas d'autre signification au mouvement que le mouvement lui-même. Le mouvement n'est pas symbolique, il n'a pas été conçu pour transmettre une idée particulière ou un sentiment, il est seulement lui-même. Cela constitue la base de ce que Merce fait depuis le début et il nous a entraînés à danser ainsi » (Simon

61). Les danseurs projettent le mouvement et rien d'autre. Carolyn Brown, danseuse de la compagnie, cite les commentaires d'un journaliste londonien de *This is London* : « Il existe une pureté dans la ligne et dans la forme qui fait honneur à n'importe quelle compagnie de ballet classique, et cependant, il y a aussi une liberté, une libération positive dans ce que devrait signifier la danse » (Brown 2007 404). Les chorégraphies ne sont pas stables, elles changent d'une représentation à l'autre, elles sont des événements (*events*), dont le renouvellement est sans fin grâce au jeu de pile ou face décidant d'une nouvelle structure, comme l'explique Cunningham :

Dans la danse, ce qui compte d'abord, c'est qu'un pas est un pas. Cette attention donnée au pas élimine la nécessité de croire que la signification de la danse réside dans tout, sauf dans la danse [...] elle libère ainsi notre sensibilité de l'idée de continuité et nous montre que chaque acte de la vie peut être sa propre histoire : passé, présent et avenir, et peut être considéré ainsi, ce qui contribue à briser les chaînes qui trop souvent lient les pieds des danseurs. (Cunningham 1980 223)

L'action prime sur la signification de la danse qui est à chercher dans son fonctionnement interne, dans la manipulation structurale des éléments de l'espace, du rythme, du dynamisme. Cunningham s'intéresse à ce que peut faire le corps, à l'action, et non à ce qu'il peut exprimer, même si le chorégraphe est tout à fait conscient que le corps en mouvement est signifiant par lui-même : « Je crois profondément que le mouvement peut être expressif au-delà de toute intention » (Cunningham 1980 129). Il insiste sur l'expressivité organique du mouvement : les séquences de mouvements se transforment en d'autres combinaisons dans lesquelles la subjectivité du créateur disparaît, sans que celle du danseur ne disparaisse complètement. La danse se détache de tout symbolisme, de tout référent extérieur. Comme le souligne le critique Michel Bernard,

Sous l'impulsion révolutionnaire décisive de Cunningham représentant et mettant à profit la subversion radicale opérée dans les arts plastiques par Marcel Duchamp et en musique par John Cage, le corps du danseur ou de la danseuse se libère de toute norme esthétique et de l'impératif de la signifiante et devient pur matériau organique indifférencié dont il convient d'exploiter les diverses potentialités. D'où le surgissement chez les artistes postcunninghamiens d'un travail chorégraphique apparemment éclaté, hétérogène, hybride, mais qui en réalité esquisse ou dessine la configuration d'une nouvelle codification virtuelle. (Bernard 71)

En effet, depuis Merce Cunningham, précurseur du mouvement postmoderne, les chorégraphes américains sont à la recherche du mouvement pur, un mouvement marqué par sa neutralité, distinct du geste auquel s'ajoute une connotation, une fonction, une intention.

La danseuse et chorégraphe Trisha Brown (1936-2017) définit le mouvement pur « comme un mouvement sans autre connotation, ni fonctionnel, ni pantomimique [...] n'ayant d'autre sens au-delà de lui-même » (Brown 1987 37). Il est considéré comme pure action. L'action peut surgir d'une activité à accomplir. La danseuse utilise des gestes quotidiens répétés sur des rythmes différents qui donnent à voir la logique matérielle du mouvement. Elle exploite ses propres gestes quotidiens et familiers qui ont une signification toute particulière pour elle mais qui peuvent être abstraits pour le public. Sa première *Accumulation* (1971) développe sans musique une structure pendant cinquante-cinq minutes cherchant à conserver la clarté et l'indépendance de chaque mouvement alors que la répétition tend à les estomper. Dans cette chorégraphie, l'accent est mis sur la marche qui permet la reprise du souffle, sur le processus qui conduit au mouvement. Celui-ci n'est ni nié, ni neutralisé, il est une matière à subvertir par d'autres codes : on peut lui ajouter des bruits, des mots, des manipulations d'objets sans intention préalable précise. Avec ces éléments, le spectateur élabore sa propre réflexion, construit son propre discours. Dans *Roof Piece* (1973), pièce exécutée sur des toits de New York, la danse observée est reproduite immédiatement et silencieusement par des danseurs situés sur le même axe, mais sur un toit différent. Les rapports kinesthésiques, les effets produits sur les spectateurs, sont gênés par la distance entre les immeubles. Les nuances se perdent, sont transmises incorrectement jusqu'à la distorsion de l'image de départ. Les danseurs travaillent dans le respect du modèle mais des cassures interviennent dans les mouvements. Des films pris de l'émetteur, le danseur, et du récepteur, le spectateur, permettent de voir l'évolution du mouvement. Chez Cunningham et Brown, l'utilisation du refus du geste, c'est-à-dire l'utilisation d'une simple forme en mouvement, met l'accent sur le processus cinétique, le mouvement pur hors de toute signification et surtout hors des connotations politiques et religieuses de la danse classique. Les acquis de Cunningham sur l'autonomie de la danse, son rapport à la musique et aux décors incitent ses disciples à aller plus loin encore dans la nouveauté : peu à peu les chorégraphes des années 1970 s'éloignent de sa virtuosité considérée comme un nouvel académisme.

Le mouvement naturel

Les créateurs de la *post-modern dance* ne se reconnaissent pas dans la danse moderne dramatisée liée à l'intime et à l'inconscient, ni dans les mouvements cunninghamiens précis, maîtrisés et contenus d'une structure chorégraphique qui laisse la place au hasard. Ils effacent de la danse la chorégraphie. Les adeptes de la danse postmoderne sont obsédés par l'épurement du travail du corps, distancié de toute forme d'expressivité. Ils écartent les aspects narratifs, l'adéquation du geste et de la phrase musicale, la reproduction de gestes mimétiques. Ils se détournent du passé, se tournent vers l'avenir en rejetant la technique, la virtuosité. Yvonne Rainer, précurseur de « l'esthétique du rejet », s'éloigne

de la tradition¹⁹. Elle déconstruit les codes de la danse pour une gestualité extraite de situations de la vie quotidienne. Elle ne se soucie pas de les rejouer, elle s'intéresse à l'action de faire, elle présente mais ne représente pas. Elle dit « [n]on au spectacle, non à la virtuosité, non aux transformations, à la magie et à l'illusion, non à l'éclat et à la transcendance de l'image de star, non à l'héroïque et à l'anti-héroïque, non à l'imagerie de pacotille, non à l'implication de l'acteur ou du spectateur, non au style, non à l'outrance, non à la séduction du spectateur par les ruses de l'acteur, non à l'extravagance, non à l'émotion provoquée ou ressentie » (Rainer 51 ; ma traduction). Les artistes redécouvrent la marche, la marche quadrupédique, la course, le rampelement, les sauts. Ils veulent faire naturel en faisant intervenir des non-danseurs dont le corps n'est pas conforme à une norme et insister sur une recherche artistique démocratique accessible à tous. Ils rejettent le corps de ballet, reflet d'un idéal et d'une perfection technique. Sally Banes, critique de danse, définit ainsi le terme de « naturel » : « Pour les chorégraphes postmodernes des années 1960 et 1970, le terme "naturel" qualifie une action qui n'est pas déformée en fonction de l'efficacité théâtrale, une action vidée de tout surcroît d'émotion, de références littéraires, et dont le rythme propre n'a pas été manipulé » (Banes 17). Pour *The Mind is a Muscle* (1966), Yvonne Rainer met en scène trois interprètes qui exécutent des activités de la vie courante. Dans cette œuvre, l'artiste dépasse l'expressionnisme de Graham grâce à un objectivisme qui rend la danse à sa matérialité corporelle, à la perception du corps en mouvement. La clarté du mouvement est perturbée par l'importance accordée à sa matérialité. On voit se dérouler le geste quotidien, redevenu simple mouvement, détourné, perverti : ce n'est plus manger, par exemple, tout en étant toujours manger. Le cliché gestuel se trouve enrichi par une dimension qui peut aller du ludique, au burlesque ou au grotesque. Dans ce cas, la critique du geste n'intervient pas dans sa neutralisation mais dans une forme de théâtralisation outrancière. Les ruptures de rythme peuvent aussi perturber la lisibilité du sens. Le spectateur ne sait plus s'il s'agit d'un geste familier ou d'un geste quotidien volontairement transformé, chorégraphié. Dans *Terrain* (1963), la partie *Passing and Jostling* comporte quatre activités : marcher au hasard, passer devant une autre personne à angle droit, bousculer quelqu'un et s'immobiliser. Le danseur se remet en mouvement lorsqu'il est bousculé. La répétition du mouvement transforme le sens de ce qui était au départ une bousculade. S'agit-il d'une simple bousculade ou d'un affrontement ? Le spectateur doit-il rire ou s'inquiéter ? Ces contradictions créent une forte intensité visuelle. Le geste, par ce travail du mouvement, figure trop de sens à la fois. L'émotion surgit. Le mouvement pur

¹⁹ *The aesthetics of denial* est une expression utilisée par Sally Banes pour qualifier la conception de la danse d'Yvonne Rainer (Banes 41). Yvonne Rainer est née en 1934 à San Francisco. Elle étudie la danse auprès de Martha Graham et de Merce Cunningham et est l'un des membres fondateurs du Judson Dance Theatre en 1962 où des artistes de tous horizons créent des performances, et donnent des représentations publiques. Elle rédige en 1964 un *No Manifesto* qui dit non aux conventions classiques et modernes. Elle illustre ses principes dans *Terrain* (1963), spectacle de 90 minutes interprété par six danseurs qui effectuent des mouvements mémorisés ou nés du hasard.

détruit la théâtralité du geste, rejette la pantomime. Des corps ordinaires effectuent des mouvements ordinaires. Tout mouvement peut devenir mouvement de danse, c'est l'ère des *ready-made* gestuels.

Pour la pièce intitulée *Four for Nothing* (1974), Douglas Dunn²⁰ explique que « les danseurs n'avaient pas grand-chose à faire si ce n'est tomber, garder l'immobilité, retomber tout en choisissant chaque fois le relâchement d'un muscle particulier » (Yurkievich 1980a 71). Cette œuvre est une recherche sur la notion de gravité à travers une expérimentation minimale. La pièce *101, A Performance Exhibit* (1974) atteint presque l'immobilité d'une exposition de sculpture pour montrer que l'absence de mouvement peut néanmoins être une danse :

Il y a des gens qui veulent vous montrer la structure d'une danse, je veux montrer la danse. [...] Je ne travaille pas à partir d'une idée qu'ensuite j'illustrerais. Je fais quelques pas et ils se mettent à se développer. [...] Je ne pense pas pour le moment comme quelqu'un qui aurait un style de danse particulier. Ce n'est pas mon problème. Je ne veux pas de premier plan, d'arrière-plan. Ce qui m'intéresse c'est une danse visible, ce qui émerge neutralise la hiérarchie, pas rien mais quelque chose qui n'est pas coupé. Dans mon travail il n'y a rien à saisir. Ce qu'on voit, c'est ce qu'on saisit. On ne peut pas se tromper. La danse comme endroit où l'on expérimente les problèmes ou les possibilités du mouvement et de la représentation et non comme moyen d'exprimer ce que l'on pense du monde. (Dunn cité par Yurkievich 1980a 74)

Le chorégraphe, comme Cunningham, met l'accent sur le mouvement pour le mouvement, la danse pour la danse. Tout mouvement peut devenir un mouvement de danse, toute forme de motricité quotidienne est remise à l'honneur, sans hiérarchisation. La focalisation sur la matérialité du mouvement l'éloigne d'un sens précis tout en lui superposant une variété de sens possibles.

Les postmodernes insistent sur la fabrication du mouvement, sur l'acte lui-même, le processus, plutôt que sur son sens. La danse semble alors être assimilée à un art du corps en mouvement et non à l'art d'une gestuelle. La danse donne de l'importance au mouvement en train de se faire, elle n'existe que le temps de sa réalisation à travers les improvisations dans lesquelles le corps n'est plus un signe mais une trace. Le travail sur l'improvisation est ainsi essentiel à la démarche de Simone Forti²¹. Elle

²⁰ Douglas Dunn est né en 1942. Il étudie à l'université de Princeton, danse avec Yvonne Rainer et Merce Cunningham. Il fonde sa compagnie Douglas Dunn and Dancers en 1978.

²¹ Simone Forti est née en 1935 à Florence de parents juifs qui s'installent aux États-Unis, à Los Angeles, en 1939. Après des études de sociologie et de psychologie au Reed College, où elle rencontre Robert Morris, peintre expressionniste abstrait, elle intègre le Dancers' Workshop d'Anna Halprin, qui rassemble des danseurs, des musiciens, des poètes, des architectes qui expérimentent autour du mouvement. Forti pratique la danse d'improvisation. Elle s'inspire de la nature, elle travaille sur des tâches ordinaires à accomplir. Elle juxtapose également des éléments hétéroclites. En 1959, elle

observe le mouvement des animaux au zoo de Rome et les reproduit sur les corps des danseurs : « Chaque représentation figure un point unique dans le continuum de l'évolution de ma danse, acquérant ainsi son propre caractère, son propre visage » (Forti citée par Yurkievich 1980b 28). Dans sa pièce *Huddle* (1961), les corps semblent agglomérés et former une sculpture. Dans *Hangers* (1961), elle suspend les danseurs au plafond dans des cordages cherchant à inventer chaque fois la structure d'un jeu sans rien corriger artistiquement. Il s'agit d'explorer tout ce qui est possible. Sa danse est éphémère, ses projets provisoires. Souvent, Forti effectue des changements fondamentaux au dernier moment, elle modifie l'ordre des parties, comme chez Cunningham, introduit un nouvel élément, en élimine un autre pour montrer au spectateur que ce qui importe, ce n'est pas un produit finalisé et fini mais une action en devenir, en train de se construire et de se déconstruire pour se reconstruire différemment avec des échos, des parallèles de présentations antérieures. Pour *Sleep Walkers* (1968), elle s'inspire du mouvement des flamands roses et des ours polaires. Sans les imiter, elle analyse leur façon de se déplacer et déclare : « Ce qui me paraissait fascinant, c'est que ces animaux utilisaient le mouvement pour agir sur leur métabolisme, susciter un certain état neurophysiologique. À mon sens, c'est la racine du comportement de danse, ce que j'appelle "l'état de danse" » (Forti 2009 15). La danse est détachée de la narration, de la composition, elle prend racine dans une recherche formelle et se gouverne par ses propres lois. Le geste n'est plus. La chorégraphie privilégie la création d'un dessin éphémère dans lequel émergent le processus, l'action.

Parallèlement à cette recherche du naturel, du banal, du quotidien se trouve une forme de minimalisme, un travail obsessionnel de l'analyse, comme chez Lucinda Childs²². Dans *Dance*²³ (1979), les danseurs traversent la scène en ligne droite en séquences répétitives dans lesquelles la danse se fait, se défait et se refait avec des mouvements modifiés avec une minutie et une subtilité discrète. Le corps semble désincarné, intemporel, loin du subjectif, impersonnel. Childs met en scène une danse pure, épurée, évanescence, fluide et souple dans laquelle les danseurs semblent effleurer le sol sans produire de sens. « Il s'agit moins de produire des spectacles, explique Guy Scarpetta, que de procéder à un geste analytique » (Scarpetta 187). Les artistes exposent des éléments dans leur nudité abstraite, les interrogent, dévoilent les processus qui font naître le mouvement. Une autre forme de

prend des cours avec Martha Graham, puis Merce Cunningham, et rejoint l'atelier de composition de Robert Dunn inspiré des techniques de composition aléatoires mises en place par le musicien John Cage.

²² Lucinda Childs est née à New York en 1940. Elle suit des cours de théâtre au Sarah Lawrence College où elle découvre la danse moderne. Elle rencontre Merce Cunningham et Judith Dunn qui influencent sa carrière. Elle participe aux travaux du Judson Dance Theatre de 1962 à 1966, où elle danse avec Yvonne Rainer et Steve Paxton. En 1973, elle crée sa compagnie la Lucinda Childs Dance Company.

²³ *Dance* (1979) : partition de Philip Glass, décors et film de Sol LeWitt, œuvre créée à la Brooklyn Academy of Music.

virtuosité apparaît, hors normes, construite loin de tout apprentissage, récupérant tout type de motricité quotidienne ou naturelle voire même parfois savante. Les interprètes présentent des mouvements, des corps et leurs actions, déconstruisent la danse.

Conclusion

Jean-Georges Noverre distinguait deux types de danses : « La première ne parle qu'aux yeux, et les charme par la symétrie de ses mouvements, par le brillant de ses pas. [...] Ceci n'offre que la partie matérielle. La seconde est l'âme de la première ; elle lui donne la vie et l'expression, et, en séduisant l'œil, elle captive le cœur et l'entraîne aux plus vives émotions » (Noverre 37). Cette opposition se retrouve dans la danse étatsunienne du début du XX^{ème} siècle : une danse formelle d'un côté et une danse expressionniste de l'autre. La codification imposée par la danse classique se sclérose chez les chorégraphes étatsuniens à partir du début du XX^{ème} siècle, et la conception du geste codifié développée dans la pantomime, par exemple, ou lorsque le sens naît de la combinaison de mouvements, ne peut résister aux potentialités du corps en mouvement lorsque le chorégraphe devient soucieux d'inventer d'autres rapports au sens. Le mouvement utilisé par les artistes modernes devient expressif, il illustre des émotions, des sensations, des réflexions, il se substitue au langage, il se métamorphose en geste. L'opposition geste/mouvement que l'on trouve dans la danse moderne rend compte d'une conception du corps dansant en pleine évolution. La volonté des pré-modernes et des modernes de créer un langage du corps se suffisant à lui-même en insistant sur la valeur signifiante des expressions corporelles muettes, renvoie à l'articulation du corps et du sens. Élément essentiel de l'expressivité du corps, le geste dépend d'un état psychique qu'il peut refléter. Puis, las de psychologie et de drames existentiels exprimés par des structures assujetties à un sens évident et à une esthétique considérée comme démodée, Cunningham part à la recherche du mouvement pur et élabore une danse objective revendiquant sa matérialité. Le corps devient un processus, un corps en action. À l'instar de Cunningham, les chorégraphes postmodernes doivent penser le corps comme processus inséparable de son mouvement. Le corps n'est plus lisible mais visible. Le geste n'est plus porteur d'un sens donné *a priori*, il devient une interrogation, une réflexion à mener. Éloigné, en apparence, de toute intrusion du subjectif, le corps produit une danse destinée à être contemplée parce qu'elle ne fait pas sens, à être dévoilée en révélant les processus qui la font naître. Les artistes ne produisent pas une chorégraphie mais effectuent des gestes analytiques pour les présenter dans leur nudité, leur pureté. La danse étatsunienne, du début du XX^{ème} siècle aux années 1980, oscille entre le mouvement du je, se transformant en geste métaphorique expressif, et le jeu du mouvement pour la joie du mouvement.

OUVRAGES CITÉS

- ARBEAU, Thoinot. *Orchésographie. Traité en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice des danses*. 1589. Langres: Jean des Preys, 1596 (2^{ème} édition).
- BANES, Sally. *Terpsichore in Sneakers*. Boston : Houghton Mifflin Company, 1980.
- BERNARD, Michel. « Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine ». *La Danse, art du XX^{ème} siècle ?* Dir. Jean-Yves Pidoux. Lausanne : Éditions Payot Lausanne, 1990. 68-77.
- BOUCHON, Marie-Françoise. *Dictionnaire de la danse*. Dir. Philippe Le Moal. Paris : Larousse/Bordas, 1999.
- BOURCIER, Paul. *Histoire de la Danse en Occident. Du Romantisme au contemporain*. 1978. Paris : Éditions du Seuil, 1994.
- BROWN, Carolyn. *Chance and Circumstance*. New York: Alfred A. Knopf, 2007.
- BROWN, Trisha. *L'Atelier des chorégraphes*. Paris : Bougé, 1987.
- CRÉMÉZI, Sylvie. *La Signature de la danse contemporaine*. Paris : Chiron, 1997.
- CUNNINGHAM, Merce. *Le Danseur et la danse. Entretien avec Jacqueline Lesschaeve*. Paris : Pierre Belfond, 1980.
- DALY, Ann. *Done into Dance: Isadora Duncan in America*. Middletown: Wesleyan University Press, 2002.
- DUNCAN, Isadora. *Isadora danse la révolution*. Monaco : Éditions du Rocher (coll. Anatolia), 2002. Trad. Marie-Claude Peugeot.
- . *Ma Vie*. Paris : Gallimard, 1932. Trad. Jean Allary.
- FORTI, Simone. *Oh, Tongue*. Genève : Éditions Al Dante, 2009. Trad. Christophe Marchand-Kiss et Annie Suquet.
- FRANCE, Anatole. « Préface » in Loïe Fuller, *Quinze Ans de ma vie*. Paris : Juven, 1908.
- GAUTIER, Théophile. *Voyage en Espagne*. Paris : Garnier-Flammarion, 1843.
- GRAHAM, Martha. *Mémoire de la danse*. Arles : Actes Sud, 1992. Trad. Christine Le Bœuf.
- . *Blood Memory*. New York : Doubleday, 1991.
- HANNA, Judith Lynne. *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*. 1979. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

- HOROSKO, Marian. *Martha Graham: The Evolution of her Dance Theory and Training*. Gainesville : University Press of Florida, 2002.
- HUMPHREY, Doris. « My Approach to Modern Dance ». *New Dance: Writings on Modern Dance*. Dir. Charles Humphrey Woodford. Highstown : Princeton Book Company, 2008.
- JOWITT, Deborah. « The Return of Drama: A Postmodern Strategy ». *Dance Theatre Journal* 2:2 (1984) : 28-31.
- LARTIGUE, Pierre. « Trisha Brown ». *L'Avant-Scène Ballet Danse* (avril/juillet 1980, « Post-Modern Dance ») : 37-47.
- LAUNAY, Isabelle. « La danse entre geste et mouvement ». *La Danse, art du XX^{ème} siècle ?* Dir. Jean-Yves Pidoux. Lausanne : Éditions Payot Lausanne, 1990. 276-287.
- LLOYD, Margaret. *The Borzoi Book of Modern Dance*. New York: Dance Horizons, 1949.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Crayonné au théâtre*. In *Œuvres Complètes*, Paris : Gallimard (coll. de la Pléiade), 1945.
- MARTIN, John. *La Danse moderne*. Arles : Actes Sud, 1991. Trad. Sonia Schoonejans et Jacqueline Robinson.
- MAZOUER, Charles. « Le Mariage forcé de Molière, Lully et Beauchamp : esthétique de la comédie-ballet ». *Dramaturgies, Langages dramatiques. Mélanges pour Jacques Scherer : Dramaturgies, langages dramatiques*. Paris : Librairie A.G. Nizet, 1996. 91-98.
- MICHEL, Marcelle. « Martha Graham nous dit... ». *L'Avant-Scène Ballet Danse* (juillet/août 1982) : 42-52.
- NOVERRE, Jean-Georges. *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*. 1760. Paris : Librairie Théâtrale, 1977.
- RAINER, Yvonne. *Work 1961-1973*. New York: New York University Press, 1974.
- RIVIÈRE, Jacques. « Le Sacre du printemps de Nijinski ». *Carnets du Théâtre des Champs-Élysées*. Paris: Cicero, 1990. 706-730.
- SAINT DENIS, Ruth. *An Unfinished Life: An Autobiography*. New York : Harper and Brothers, 1939.
- SHAWN, Ted. *Chaque petit mouvement. À propos de François Delsarte*. Arles: Complexe et Centre national de la danse, 2005. Trad. Annie Suquet.
- . *Every Little Movement: A Book about François Delsarte*. New York : Dance Horizons, 1954.
- SCARPETTA, Guy. *L'Impureté*. Paris : Éditions Grasset, 1985.
- SIMON, Marianne Preger. « The Forming of an Aesthetic: Merce Cunningham and John Cage ». *Merce Cunningham, Dancing in Space and Time, Essays 1944-1992*. Dir. Jack Anderson et Richard Kostelanetz. Chicago : A Cappella Books, 1992. 48-70.
- TAYLOR, Samuel S. « Le geste chez les maîtres italiens de Molière ». *Revue du XVII^{ème} siècle* 132 (1981) : 285-301.

WILSON, Robert. « Éternels adolescents ? ». *Fous de Danse, Tango, Buto, Modern Dance*. Dir. Elisabeth Lambert. Paris : Autrement (série « Mutations »), 1983. 154-170.

YURKIEVICH, Saul. « Douglas Dunn ». *Post-Modern Dance. L'Avant-Scène Ballet Danse* (avril/juillet 1980a « Post-Modern Dance ») : 71-79.

—. « Simone Forti ». *L'Avant-Scène Ballet Danse* (avril/juillet 1980b, « Post-Modern Dance ») : 27-37.