

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN PHILOSOPHIE

PAR
MARIE-MICHÈLE BLONDIN

DANSER OU DEVENIR DANSE.
POUR UNE ÉTUDE DE L'EXPÉRIENCE VÉCUE PAR LE DANSEUR SELON PAUL
VALÉRY

JUILLET 2007

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

Je désire remercier Suzanne Foisy pour ses encouragements, sa compréhension et sa disponibilité. Sans elle, il est évident que je n'aurais pu réaliser ce mémoire et qu'il n'aurait pu être ce qu'il est. Ses amours et ses passions ont été pour moi une importante source d'inspiration. Son travail minutieux et ses nombreuses relectures furent des plus appréciées. Suzanne fut d'une aide exceptionnelle pour ma formation et en tout temps, un modèle. Je me dois aussi de remercier le CRSH pour la bourse de maîtrise qui m'a été décernée, ainsi que l'Université du Québec à Trois-Rivières pour les deux bourses de séjour à l'étranger qui m'ont été octroyées. Finalement, j'aimerais remercier Claude Thérien et Serge Cantin et tous ceux qui, de près ou de loin, ont favorisé ma réussite académique par leur généreux soutien.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRES	
I. LE MOUVEMENT DANSÉ COMME UN MOUVEMENT HUMAIN TRANSFORMÉ.....	14
1.1. Le mouvement dansé : une possibilité de la nature humaine.....	15
1.2. Le mouvement dansé et son affranchissement des impératifs vitaux.....	18
1.3. Le mouvement dansé comme entorse à la loi d'économie des forces.....	19
1.4. Le mouvement dansé, un mouvement sans finalité ni fin.....	21
1.5. La transformation du mouvement comme transformation d'un monde...24	
II. L'ÉPREUVE DE SOI TRANSFORMÉE PAR LE MOUVEMENT DANSÉ.....	30
2.1. La transformation de la conscience du corps en mouvement et de l'attention portée aux sensations corporelles.....	31
2.1.1. La modification des sensations du corps.....	31
2.1.2. La perception de l'œuvre par l'exécutant.....	37
2.2. Les sentiments éprouvés lors de l'expérience vécue par le danseur.....	38
2.2.1. Le sentiment de possession de soi.....	39
2.2.2. Le sentiment de vie.....	45
III. LA TRANSFORMATION DU DANSEUR.....	49
3.1. L'état de danse et les états du danseur	49
3.1.1. L'état de la danse.....	50
3.1.2. L'état de danseur.....	51
3.1.3. Le <i>hors-soi</i>	52
3.1.4. L'état dansant.....	55
3.2. L'identité du danseur.....	57
3.3. La transcendance du corps et de ses mouvements.....	59
3.4. Le dévoilement d'un universel.....	61
IV. QUI ? COMMENT ? QUEL ÉTAT ? LA RÉPONSE DES DANSEURS.....	65
4.1. En résumé.....	66
4.2. La problématique.....	67
4.3. L'état de danseur.....	71
4.4. La transformation de l'état.....	72
4.5. L'état dansant.....	74
4.6. Autres remarques.....	77

CONCLUSION.....	87
BIBLIOGRAPHIE.....	95
I. PAUL VALÉRY.....	95
1.1.Œuvre de Valéry	95
1.1.1. Ouvrages cités.....	95
1.1.2. Ouvrages consultés.....	95
1.2. Commentateurs de Valéry.....	96
1.2.1. Ouvrage cité.....	96
1.2.2. Ouvrages et article consultés.....	96
II. DANSE.....	98
2.1. Ouvrages cités	98
2.2. Ouvrages et articles consultés.....	99
2.3. Entrevues consultées.....	101
III. AUTRES OUVRAGES.....	103
3.1. Ouvrage cité.....	103
3.2. Ouvrages consultés.....	103

INTRODUCTION

Les images fascinent. Elles charment, elles laissent songeur et parfois, animent le rêve. Que ce soit celles que le texte recompose dans notre imaginaire ou celles que les portraits nous rappellent ou bien celles qui déferlent devant nos yeux sur les grands écrans de cinéma, les images semblent précieuses à l'être humain. Aux yeux de Valéry, celles que le danseur¹ invente de son geste ne sauraient avoir de prix : «Il est bien vrai, Socrate, que le trésor de ces images est inestimable...»², nous dit-il. Soit, il y a les images mais il y a aussi ce monde créé par les pas du danseur, par ses mouvements et par ses successions, que Valéry évoque :

Qu'il est pur, qu'il est gracieux, ce petit temple rose et rond
qu'elles [les images] composent maintenant, et qui tourne
lentement comme la nuit !... Il se dissipe en jeunes filles, les
tuniques s'envolent, et les dieux semblent changer d'idée³!...

Poésie du corps⁴, rituel de la vie⁵ ou hommage à l'être vivant⁶, la danse peut être toutes ces choses et de nous y pencher afin de comprendre les vecteurs premiers du monde par lequel et dans lequel le danseur semble vivre, nous conduit à cette admirable

¹ Tout au long de ce mémoire, nous utiliserons le mot «danseur» pour désigner l'artiste de la danse. Cela dans le but d'alléger le texte. Toutefois, le sens de ce mot comprendra toujours la version féminine du terme qui, d'ailleurs, est celle privilégiée par Valéry.

² Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, p.119. Pour plus de précision, le Socrate auquel renvoie la citation de Valéry est celui qui est mis en scène dans ce dialogue.

³ *Ibidem*.

⁴ Voir Paul Valéry, «La philosophie de la danse» dans *Œuvres I, Variété*, «Théorie poétique et esthétique», p.1402.

⁵ Voir Maurice Béjart, *Ainsi danse Zarathoustra. Entretiens*, 2006.

⁶ Voir Martha Graham, *Mémoire de la danse*, 1992.

ribambelle de questions. Mais peu importe l'amplitude de la problématique, si Valéry affirme que «[...] ce petit être donne à penser...»⁷ lorsqu'il se rappelle le danseur, pensons cet être. Sachons comprendre ce qu'il vit et tentons de saisir son expérience lorsqu'il s'élançait avec force et puissance dans un mouvement étranger à la quotidienneté, c'est-à-dire dans celui de l'art.

Le présent mémoire entend fournir des éléments de réponse à la question suivante : *quelle est l'expérience vécue par le danseur au moment où il exécute son art ?*⁸ De la sorte, nous essayerons d'identifier et d'expliquer certains aspects de l'expérience vécue par le danseur à l'occasion de son art⁹. Afin de limiter le champ de notre étude, nous concentrerons nos efforts sur les points suivants : 1° l'étude du mouvement dansé, de sa nature et de ses conséquences dans l'expérience vécue; 2° l'épreuve de soi provoquée par le mouvement dansé; 3° l'identité du danseur. C'est en nous inspirant de l'affirmation suivante de Valéry au sujet du danseur (pour lui, de la danseuse) : «Ne sentez-vous pas qu'elle est l'acte pur des métamorphoses ?»¹⁰, que nous soutiendrons que l'expérience vécue par le danseur au moment de l'exécution de son art se caractérise

⁷ Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, p.122.

⁸ Ici, pour éviter certaines confusions, il faut faire des nuances. La question choisie, bien qu'elle présuppose une définition de la danse, n'est pas la même que : «qu'est-ce que la danse ?», et ne fait pas appel à la même réponse que les questions : «qu'est-ce que l'expérience de la danse ?», «qu'est-ce que l'expérience artistique de la danse ?» et «qu'est-ce que l'expérience esthétique de la danse ?».

⁹ Il est important de souligner que chez certains philosophes et danseurs (voir Sondra Horton Fraleigh, «A vulnerable glance : seeing dance through phenomenology» dans Alexandra Carter, *The Routledge Dance Studies Reader*, 1998, p.135-143 et voir Martha Graham, *Mémoire de la danse*, 1992), la danse est aussi bien un mode de vie qu'une forme de vie. C'est pourquoi l'expression «vécue» utilisée pour qualifier la danse est très pertinente. Cependant, il faut prendre note qu'elle renvoie davantage à l'idée d'une expérience ou d'une épreuve qu'à celle d'un vécu envisagé comme une accumulation de savoirs pratiques et théoriques.

¹⁰ Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, p.134.

principalement par l'expérience d'une transformation¹¹.

Valéry a longuement disserté sur la danse, livrant ainsi sur papier ses impressions et ses idées. Modestement, il a dépeint ce qu'il a vu ou cru voir pour finalement dresser un portrait net du danseur, de ses états et de ses caractéristiques. Bien qu'il n'y ait pas, chez lui, de passages plus savamment construits que les autres pour présenter sa pensée en quelques lignes, si nous jetons un œil à celui qui suit, déjà, nous pouvons comprendre quels thèmes lui furent essentiels à l'ébauche d'une philosophie de la danse :

J'ai voulu vous montrer comment cet art, loin d'être un futile divertissement, loin d'être une spécialité qui se borne à la production de quelques spectacles à l'amusement des yeux qui le considèrent ou des corps qui s'y livrent, est tout simplement une *poésie générale de l'action des êtres vivants* : elle isole et développe les caractères essentiels de cette action, la détache, la déploie, et fait du corps qu'elle possède un objet dont les transformations, la succession des aspects, la recherche des limites des puissances instantanées de l'être, font nécessairement songer à la fonction que le poète donne à son esprit, aux difficultés qu'il lui propose, aux métamorphoses qu'il en obtient, aux écarts qu'il en sollicite et qui l'éloignent, parfois excessivement, du sol, de la raison, de la notion moyenne et de la logique du sens commun¹².

C'est en puisant dans les idées de Valéry et en développant les thèmes qu'il a abordés à titre de *spectateur-philosophe* que nous défendrons l'hypothèse suivante : la particularité de l'expérience de la danse vécue par le danseur pourrait, d'une façon

¹¹ Cette idée fut également proposée par Francis Sparshott dans son livre intitulé *Off the Ground, First Steps to a Philosophical Consideration of the Dance* (1988). Toutefois, il ne consacra pas tous ses efforts à défendre cette hypothèse.

¹² Paul Valéry, «La philosophie de la danse» dans *Œuvres I, Variété*, «Théorie poétique et esthétique», p.1402-1403.

générale, s'expliquer par le concept de transformation. D'abord, par celle des mouvements qui éloignent le danseur de la quotidienneté et du monde pratique; ensuite, par le changement de la spécificité des rapports et des interactions présents entre le danseur, ses mouvements, sa perception, sa conscience et ses facultés, ajouté à la transformation de l'épreuve de soi; et enfin, par la métamorphose nécessaire, observable et vécue à l'occasion du mouvement dansé et qui atteint l'identité du danseur qui mène à son paroxysme à travers l'expérience du *hors-soi*¹³ : cet état devenu événement où la danse et le danseur ne forment plus qu'un. Nous nous appliquerons donc à montrer que la transformation est l'élément caractéristique et récurrent de l'expérience vécue par le danseur. Certes, l'idée de cette transformation vécue ne saurait rendre compte de tous les éléments impliqués, vécus et éprouvés lors de l'exécution d'une œuvre dansée. Toutefois, si nous l'avons retenue à titre d'élément primordial, c'est que nous croyons que l'idée de cette métamorphose permet l'élucidation d'un schème de l'expérience vécue à l'occasion de la danse et des constantes communes aux diverses expériences possibles.

Toutefois, soutenir une telle hypothèse soulève certaines difficultés. Bien que de nombreux écrits puissent nous éclairer au sujet de la position de l'artiste face à son art, tels ceux de John Dewey, Mikel Dufrenne et Danielle Lories, rares sont les ouvrages qui expliquent réellement l'expérience de l'artiste au moment de l'exercice de cet art et davantage rarissimes, ceux qui abordent le sujet de la danse. La question de l'expérience

¹³ Ce néologisme que nous proposons nous est inspiré par l'idée suivante de Valéry : «Un état qui ne peut se prolonger, qui nous met *hors* ou *loin* de nous-mêmes [...]» (*Degas Danse Dessin*, p.33), se comprend ici comme l'idée d'être *hors* ou *loin* de soi sans être extérieur à soi mais *hors* d'un soi personnel et identitaire. Le *hors-soi*, qui est un état, est donc l'épreuve du soi éloigné du soi ordinaire et rapproché d'un soi relevant d'une existence autre.

vécue au moment de la danse reste donc à élucider. Comme nous l'indique Francis Sparshott dans l'un de ses célèbres articles¹⁴, il existe peu d'ouvrages publiés sur la danse par les écrivains et philosophes des siècles passés. Cela, représente un problème considérable et constitue un obstacle qu'il nous faudra surmonter.

Bien que les dernières années furent assez propices à l'émergence de la danse et que l'on vit sa pratique et ses techniques se multiplier, les écrits philosophiques à son sujet ne connurent pas la même recrudescence¹⁵. Or, à ce jour, la littérature sur l'esthétique de la danse demeure encore très mince mais les choses tendent à changer puisque dans les années 70-80, des philosophes tels que Noël Carroll, Francis Sparshott, Joseph Margolis, Adina Sirridge et Mary Armelagos, ont sérieusement traité de la danse et qu'aujourd'hui, des auteurs tels que Sally Banes, Michel Bernard, Maxine Sheets-Johnstone, Sondra Horton Fraleigh, Roger Copeland, Alexandra Carter et André Lepecki, —pour n'en nommer que quelques-uns— poursuivent les réflexions¹⁶. Enfin, il faut admettre que sans être novatrices, les études faites sur l'esthétique de la danse sont peu

¹⁴ Voir Francis Sparshott, «On the Question: "Why Do Philosophers Neglect the Dance ?"» dans *Dance Research Journal*, 1982, p.5-30. Certes, il serait faux de clamer la nouveauté du sujet en philosophie et en esthétique. Néanmoins, il faut prendre note que si l'on se réfère à la philosophie appartenant aux siècles passés, exception faite de quelques remarques repérables chez Platon, Aristote, G.W.F. Hegel, F.W. Nietzsche et A. Schopenhauer, cette science est assez muette en ce qui concerne la danse.

¹⁵ Il faut dire que l'instauration d'un répertoire chorégraphique, que l'utilisation de la vidéo tout comme l'apparition de revues/journaux mensuels ou bimensuels au sujet de la danse (dont *Dance Research Journal*, *Dance Chronicle*, *Tanz Magazine*, *Art Press*, et *Movement Research Magazine* —pour n'en citer que quelques-uns) ont fortement favorisé un accroissement de publications autour de cet art. Malgré cette augmentation, il ne faut pas oublier que même si la danse fut reconnue par plusieurs (voir Élie Faure, *L'homme et la danse*, 1975; Roger Garaudy, *Danser sa vie*, 1973; Martha Graham, *Mémoire de la danse*, 1992, et Rudolf Von Laban, *The language of movement*, 1966) comme étant un art premier, son répertoire n'est que très récent et l'esthétique de la danse n'est qu'à ses premiers balbutiements.

¹⁶ Maintenant, pourquoi n'avons-nous pas privilégié l'un de ces auteurs pour guider notre étude au sujet de l'expérience vécue par le danseur lorsqu'il s'exécute ? Il faut dire que nous voulions partir d'une approche plus large et moins précise que celle offerte par ces auteurs en vue de retracer un modèle plus universel de l'expérience vécue par l'artiste de la danse.

étoffées, comparativement à celles déjà entreprises au sujet d'autres formes d'art comme la peinture ou la sculpture. Suivant l'idée de Francis Sparshott et de Graham McFee, nous pouvons en conclure qu'aujourd'hui encore, traiter de la danse et du corps dansant, ce sont, au mieux, des prolégomènes à des questions en matière d'esthétique. Les philosophes des siècles passés nous ont laissé très peu de lignes au sujet de la danse et les écrits actuels, quoique prolifiques, ne constituent pas encore un corpus littéraire suffisamment important pour y lire une tradition. Celle-ci ne fait que se dessiner¹⁷.

Enfin, outre la pauvreté littéraire au sujet de la danse, notre enquête se heurte à un autre problème. Habituellement, comme nous l'indique McFee¹⁸, l'esthétique contemporaine de la danse s'affaire à énoncer des jugements et des critiques sur les œuvres présentées et se soucie peu de l'expérience vécue par le danseur. De plus, il faut reconnaître que, selon la tradition, l'esthétique a majoritairement concentré ses efforts à l'étude de l'expérience du spectateur ou même à celle de la *poïesis*, de la production ou de la création, laissant dans l'ombre, la question de l'expérience vécue par l'artiste au moment de l'exécution de l'œuvre. Ainsi, l'aspect de la danse que nous voulons aborder ici, se situe hors de la voie normale d'analyse et donc, encore peu d'informations sont disponibles sur le sujet.

¹⁷ D'ailleurs, il faut se rappeler qu'il n'y pas si longtemps, la danse n'était pas considérée comme un art indépendant puisqu'elle était toujours soumise soit à une musique, soit au roi ou soit à une religion et que, depuis son affranchissement (qui se situe au début du XX^e siècle), ses variantes s'accroissent et divergent. Or, considérant ces faits, il devient plus compréhensible que la littérature autour de la danse ne soit pas aussi riche que ses styles.

¹⁸ Voir Graham McFee, «Contemporary Thought» dans *Encyclopedia of Aesthetics*, vol.I, p.494-497.

Ainsi, malgré les difficultés que soulève notre propos, nous tenterons de décrire l'expérience immédiate du danseur, celle qu'il expérimente lors du mouvement dansé pendant l'exécution de l'œuvre. D'après Maxine Sheets-Johnstone¹⁹, il s'agit là d'un objectif délicat puisque pour traiter de ce dont il est question, il faut être en contact direct avec l'objet de l'expérience, lequel n'est pas de l'ordre théorique mais pratique. Enfin, ce n'est pas en examinant le contenu de l'œuvre elle-même mais bien en thématissant l'expérience provoquée par le danseur. Cette enquête sera donc menée dans l'immanence de la sphère expérimentale du danseur, que celui-ci soit ou non le chorégraphe de ce qu'il exécute²⁰. Cette analyse de l'expérience de la danse nous conduira à l'étude de l'expérience vécue par le danseur dans le rapport le plus intime qu'il entretient avec son art et devrait ainsi nous permettre de circonscrire l'épreuve que le danseur a de lui-même lorsqu'il est en mouvement²¹. Nous tenterons de dégager les éléments constitutifs de cette expérience, éléments qui demeurent les mêmes peu importe la diversité des pratiques en danse : il existe, pour ainsi dire, un noyau commun de l'expérience de la danse et c'est celui-ci qui tiendra notre attention au cours de la présente étude. L'expérience en question se déroule dans un contexte précis et se révèle toujours unique.

Ce faisant, nous laisserons de côté toutes les tentatives d'interprétation, d'évaluation ou de description de l'œuvre puisque notre enquête s'épanchera sur ce qui

¹⁹ Voir Maxine Sheets-Johnstone, *The phenomenology of dance*, 1980.

²⁰ Même si pour s'élaborer, notre projet requiert une distance semblable à celle du spectateur et une observation qui lui est propre, notre esprit tentera pourtant d'ausculter l'expérience vécue par le danseur à partir du point de vue de l'artiste plutôt que du point de vue du spectateur.

²¹ Certes, la question de l'épreuve de soi lors de l'exécution du mouvement n'est pas exclusive à la danse puisqu'elle pourrait s'étendre aux sports ou à d'autres formes d'art tel le théâtre. Cependant, puisque nous nous intéressons à l'épreuve de soi dans l'exécution du mouvement dansé —qui est artistique et non pas sportif—, nous limiterons nos recherches à l'épreuve de soi dans l'accomplissement de l'art de la danse.

est éprouvé par le danseur et non pas sur les valeurs, les qualités ou les particularités liées à une danse précise. Nous laisserons également en suspens toute question relative à la signification du geste, à sa teneur sémiotique ainsi qu'à sa charge émotive. Le but n'étant pas de relever les différences entre les expériences vécues à travers les diverses techniques, mais bien de cerner, selon une approche plus générale, ce qui est vécu à travers le mouvement dansé pour celui qui s'exécute, nous ne ferons pas de distinction entre les différentes pratiques et les styles divers. Dans cette perspective, nous ne nous attarderons point à la question de l'influence que peuvent avoir certains éléments qui sont souvent liés à la danse à savoir, la musique, les costumes, l'éclairage, le lieu, etc., pour ne cibler que le mouvement dansé et ses conséquences dans l'expérience vécue. Il n'est pas non plus en notre intention de retracer le dénominateur commun de toutes les expériences vécues à l'occasion de la danse depuis le début de l'histoire. De la sorte, notre champ d'étude se limitera à la danse en tant qu'art²² et, plus précisément, à celle appartenant au siècle dernier.

Ainsi, la danse sera étudiée dans le contexte de l'art et non pas dans celui du rituel et/ou de la cérémonie. Cette nuance est décisive puisque, d'après Francis Sparshott et Julie Van Camp²³, la voie de l'esthétique a traditionnellement envisagé la danse selon ces deux approches : soit en traitant de la présence humaine dans l'action de la danse, soit en abordant la ressemblance que la danse semble posséder avec les rituels ou les cérémonies.

²² Ici, l'expression «danse en tant qu'art» renvoie à l'idée de la danse institutionnalisée telle que nous la connaissons en Occident depuis le début du XXe siècle ; depuis son affranchissement des limites et des règles imposées par le ballet classique, c'est-à-dire depuis Isadora Duncan (1877-1927) et Serge Lifar (1905-1986).

²³ Voir Francis Sparshott, «Historical and Conceptual Overview» dans *Encyclopedia of Aesthetics*, vol.I, 1998, p.491-493 et Julie Van Camp, «Ontology of Dance», *ibidem*, vol.III, 1998, p.399-402.

Dans le présent mémoire, la voie privilégiée sera celle de l'art et ce choix méthodologique exclut totalement d'envisager la danse à partir de phénomènes comme rituel²⁴.

Toutefois, il ne suffit pas encore de dire que nous traiterons de la danse en tant qu'art pour clairement expliquer de quoi il sera question. En vérité, la danse peut être interprétée de plusieurs façons et les nuances possibles de sa définition s'enchevêtrent à un point tel qu'il devient complexe de trouver les mots justes pour expliquer ce concept²⁵. D'ailleurs, le débat en ce qui concerne la définition de la danse demeure toujours ouvert et se voit constamment ravivé en cette époque où la popularité de cet art est plus que jamais florissante²⁶. Nous emprunterons l'explication de la danse proposée par Valéry comme point de départ :

J'entre tout de suite dans mes idées, et je vous dis sans autre préparation que la Danse, à mon sens, ne se borne pas à être un exercice, un divertissement, un art ornemental et un jeu de société quelquefois ; elle est chose sérieuse et, par certains aspects, chose très vénérable²⁷.

²⁴ Cette distinction n'est pourtant pas évidente pour tous puisque dans son livre intitulé *Ainsi danse Zarathoustra. Entretiens* (2006), Maurice Béjart explique que la danse et le rituel sont indissociables et que, par nature, la danse comprend toujours une certaine religiosité. Toutefois, puisque la question du caractère religieux de la danse ne s'inscrit pas d'emblée dans le cadre de notre enquête, nous devons laisser cette question sans réponse. Par contre, nous reviendrons sur l'idée du divin lié au mouvement dansé au chapitre IV.

²⁵ À ce sujet, même s'il est difficile de définir complètement ce qu'inclut ou exclut le concept de danse, il est indéniable que son enjeu central et primordial est le mouvement humain. Pour plus de détails au sujet de l'ontologie de la danse voir Adina Armelagos et Mary Sirridge («The Identity Crisis in Dance» dans *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, p.129-140).

²⁶ Il faut noter que depuis l'apparition de systèmes de notation sérieux (plus précisément, celui qui a été élaboré par Rudolf Von Laban) et de la publication de dictionnaires de vocabulaire de la danse, il est plus facile de définir cet art et son statut. Toutefois, malgré l'apparition de nouveaux outils, comme nous l'indique André Lepecki, la danse évolue rapidement et repousse inlassablement ses limites. De ce fait, son identité est incessamment questionnée et sujette à des variations.

²⁷ Paul Valéry, «La philosophie de la danse» dans *Œuvres I, Variété*, «Théorie poétique et esthétique», p.1391.

D'un point de vue historique, notre étude portera plus précisément sur les années de popularité que connut Isadora Duncan au début du XXe siècle ainsi que sur l'année de publication du *Manifeste du Chorégraphe* de Serge Lifar (1924). Les idées exprimées par ces pionniers de la danse moderne tracent une ligne de démarcation dans l'histoire de cet art en lui rendant son autonomie. Leurs nouvelles conceptions de la pratique de la danse nous conduisirent à la danse telle que nous la connaissons aujourd'hui : celle de Carolyn Carlson, Trisha Brown, Pina Bausch, Merce Cunningham, etc. Dans le but de mener à terme une recherche actuelle et précise sur notre sujet, le mémoire couvrira la période historique du siècle dernier. Nous nous limiterons à la danse en tant qu'art reconnu et institutionnalisé, sans nous attarder aux mouvements artistiques marginaux associés à des modes passagères.

Une étude portant sur l'expérience vécue par l'exécutant de la danse ne saurait être solidement défendue sans le souci des propos d'artistes. Ainsi, nous n'hésiterons pas à recourir à leurs écrits et à leurs commentaires afin de parachever nos objectifs. Nous favoriserons alors les propos de danseurs et de chorégraphes qui ont marqué les dernières décennies, notamment : Serge Lifar, Ruth Saint-Denis, Ted Shawn, Doris Humphrey, Mary Wigman, Martha Graham, Pina Bausch, Merce Cunningham, Carolyn Carlson, Jean-Pierre Perrault, Louise Lecavalier, Trisha Brown, Maurice Béjart, Sondra Horton Fraleigh et Marie-Claude Pietragalla²⁸.

²⁸ Si nous avons choisi ces célèbres artistes plutôt que d'autres, c'est pour éviter que leur statut ne soit remis en cause et que leurs propos ne soient invalidés. De plus, si nous référons à plusieurs artistes plutôt

Notre référence principale pour l'élaboration du présent mémoire sera Valéry. En résumé, sa philosophie suggère que cette forme d'art est un jeu d'énergie pure et manifeste dans le corps humain. Ce qui place cet auteur en dehors de la scène habituelle des esthétiques de la danse, c'est-à-dire loin des philosophes de l'Antiquité (Platon, Aristote); loin des penseurs de l'époque romantique (Charles Batteux, François de Méneestrier); ou encore, loin de ses successeurs (Maxine Sheets-Johnstone et Sondra Horton Fraleigh) qui optèrent pour une approche phénoménologique. Selon Francis Sparshott²⁹, qui a récemment pris soin de souligner son travail en lui accordant une valeur égale à celle généralement attribuée aux spécialistes reconnus dans le domaine de la danse (tels que Graham McFee, Monroe C. Beardsley et Janet Adshead), Valéry a élaboré une «esthétique pure» dont il ne faudrait pas sous-estimer l'influence. D'ailleurs, sa pensée trouve son extension dans celle développée par Suzanne K. Langer pour qui la danse est une monstration du jeu des forces vitales humaines.

Or, c'est en actualisant les propos de Valéry par une monstration de leur application concrète pour une philosophie de la danse que nous utiliserons ses trois écrits principaux sur la danse à savoir : *Degas Danse Dessin*, *L'Âme et la Danse* et *La philosophie de la danse*³⁰. Certes, nous devons admettre que, même si Valéry a

qu'à quelques-uns, c'est parce que nous voulons cerner les constantes de l'expérience vécue par le danseur malgré les différences de styles ou de pratiques.

²⁹ Voir Francis Sparshott, «Historical and Conceptual Overview» dans *Encyclopedia of Aesthetics*, vol.I, p.491-493.

³⁰ *Degas Danse Dessin*, Paris, Gallimard, 1938 ; *Eupalinos, L'Âme et la Danse, Dialogue de l'Arbre*, Paris, Gallimard, 1945 et «La philosophie de la danse» dans *Œuvres I, Variété*, «Théorie poétique et esthétique», Paris, Gallimard, 1957, p.1390-1403.

pertinemment abordé ce sujet, ses idées ne forment pas une thèse complète. C'est pourquoi nous développerons davantage certains concepts afin d'étayer et de valider notre hypothèse.

Quoique nous soyons informée du fait que d'autres auteurs plus contemporains ont traité de la danse et donc, qu'ils auraient tout aussi bien pu être une très bonne source, c'est dans les textes de Valéry que nous avons trouvé la plus exacte correspondance avec les propos d'artistes et de ce fait, que nous avons jugé sa philosophie comme étant l'une des plus pertinentes pour une esthétique de l'exécutant. Malgré qu'il n'ait jamais lui-même prétendu à l'élaboration exhaustive d'une philosophie de la danse, sa position de *spectateur-philosophe*, éloignée de celle de critique et de juge, fournit, selon nous, les éléments essentiels à l'ébauche d'une étude descriptive de l'expérience vécue par le danseur. Bref, c'est parce que Valéry a su brosser un portrait du danseur qui est suffisamment précis et susceptible de fournir les éléments essentiels à une esthétique prometteuse pour le danseur, que nous l'avons privilégié.

Enfin, nous aurions pu favoriser des esthéticiens de l'art, entre autres, Mikel Dufrenne et John Dewey, pour y repérer une esthétique de la danse. Toutefois, nous avons préféré suivre les traces d'un philosophe qui s'est directement intéressé à cet art —sans toutefois en faire de système— plutôt que d'appliquer une esthétique générale à cette forme d'art.

Certains pourraient questionner les motifs d'une telle recherche voire remettre en

cause sa pertinence puisqu'au fond, qu'est-ce qu'une étude de l'expérience vécue par le danseur peut apporter au monde de la danse ainsi qu'à une esthétique générale si, seuls les artistes semblent être concernés ? En vérité, puisque la danse n'existe qu'au moment où des danseurs s'exécutent, l'œuvre donnée ne saurait être détachée de l'expérience vécue par les interprètes au moment où ils exécutent l'œuvre. C'est dans l'optique d'une compréhension conceptuelle de l'art de la danse que notre entreprise s'avère judicieuse. Or, si certains attachent une importance aux qualités de l'œuvre dansée, il faut voir que ces qualités ne sont visibles pour le spectateur que s'il y a *a priori* une expérience vécue par l'artiste. Ainsi, c'est parce que nous soupçonnons que l'expérience vécue par le danseur puisse influencer l'œuvre donnée, que la question de la nature de son expérience s'impose. En somme, c'est aussi dans le but ultérieur de mieux comprendre certaines données relatives à la réception de l'œuvre dansée que notre enquête s'inscrit dans la perspective esthétique de la danse.

CHAPITRE I

LE MOUVEMENT DANSÉ COMME MOUVEMENT HUMAIN TRANSFORMÉ

Glissade, rebond, pivot; adage, valse, enchaînement; ballet, moderne, jazz; la danse revêt plusieurs formes distinctes. Elle compose et recompose à souhait les figures mobiles incarnées par le mouvement du corps³¹. À l'instar de l'œuvre, sueur et fatigue auront vite fait d'atteindre le danseur qui, à force de défier les limites de ses possibilités motrices, aura «exubéré» ses forces vitales. Lui remémorant sa condition qui est toujours plus limitée que sa volonté, le mouvement dansé finira par libérer le danseur de sa posture esthétique et le renverra à la quotidienneté. Mais, peu importe la nature ou les qualités du mouvement dansé, il restera toujours reconnaissable et distinct du mouvement perceptible dans la vie *ordinaire*³². Que l'on en connaisse le nom, le mode d'exécution ou

³¹ Pour Valéry, le vivant est en partie ce corps vu et étendu, qui se meut. Plus précisément, un corps : «qui multiplie ses actes et ses apparences, ses ravages, ses travaux et soi-même dans un milieu qui l'admet et dont on ne peut le distraire.» («Réflexions simples sur le corps» dans *Variété V*, p.65). Il explique aussi que la masse visible constitue une partie considérable de l'être et que «le reste de son volume est occupé par des organes du travail intime dont on a vu quelques effets extérieurs» (*Ibidem*). S'il y a un lien à faire entre le corps dont il est question et l'idée du corps chez Valéry (qui différencie trois corps et même un quatrième, voir «Réflexions simples sur le corps» dans *Variété V*, p. 65-76), nous pourrions dire ici que dans le cas du danseur, c'est l'idée du premier corps qui s'applique. Ce corps, tel que décrit par le philosophe, présente des instants, il est senti et il est éprouvé au dedans selon une étendue indivisible et mystérieuse. Toutefois, pour le danseur, là est aussi l'exploit : arriver de l'intérieur à connaître chacune de ses parties qui, dans une situation ordinaire, peuvent être ignorées. Le corps vu par l'autre, celui de l'art (le second pour Valéry), n'est pas celui auquel s'attardent nos réflexions puisque notre étude se veut limitée à l'expérience vécue par le danseur sans considération de son rapport à l'autre. Bien que nous laissions de côté toutes les facettes de l'expérience qui relèvent du contexte de performance, il faut savoir que l'expérience vécue par le danseur comporte des éléments conséquents au fait que le corps soit devenu une œuvre pour un spectateur ainsi qu'au fait que l'action de donation de l'œuvre soit intrinsèquement liée à une certaine donation de soi. Cependant, il n'est pas en notre ambition d'entrer ici dans ces détails.

³² À ce sujet, Francis Sparshott indique qu'indépendamment de ses connaissances au sujet de la danse, le spectateur reconnaîtra toujours un mouvement dansé comme étant un mouvement dansé peu importe qu'il soit avisé ou non de cet événement. De plus, il ajoute que la danse est la danse et qu'elle est reconnue

les successions, le mouvement dansé est un mouvement reconnu pour se détacher du mouvement réglé, nécessaire, pratique et surtout, du mouvement quotidien.

Le mouvement dansé plonge le danseur dans un monde qui échappe à toutes les nécessités ainsi qu'à toutes les fins pratiques. Il lui permet l'expérience de l'affranchissement et de l'inaliénable dans un lieu nommé *monde de l'art* où la finalité naturelle du geste est déroutée puisque le mouvement humain s'y voit transformé.

1.1. Le mouvement dansé : une possibilité de la nature humaine

D'ores et déjà, le mouvement fait fondamentalement partie de la vie humaine. D'abord, comme ce qui la rend possible (mouvements des organes vitaux) et ensuite, comme ce qui assure sa préservation (mouvements effectués par l'humain en vue d'assurer sa survie). Mais pourtant, très différemment des mouvements vitaux et nécessaires, le mouvement dansé n'est pas constamment présent dans nos vies : il ne figure pas parmi la plupart des actions humaines quotidiennement accomplies. Toutefois, malgré son caractère particulier, il faut voir que le mouvement dansé est un mouvement naturel³³ tout aussi bien que n'importe quel autre mouvement humain. En parlant de la

comme telle malgré qu'aucun concept précis ne puisse être donné pour englober tout mouvement dansé. (voir *Off the Ground. First Steps to a Philosophical Consideration of the Dance*, p.208-209).

³³ La question de savoir s'il est naturel pour l'être humain de danser est certes pertinente mais relève plus d'une étude anthropologique ou sociologique que d'une étude esthétique. Toutefois, nous noterons au passage un aspect qui se rattache à cette interrogation à savoir, que la danse semble bel et bien posséder un caractère universel puisqu'on la retrouve dans à peu près toutes les sociétés (présentes ou passées). De plus, en ce qui concerne la question plus large du caractère universel de la danse chez l'espèce vivante, nous pourrions souligner le fait que la danse semble aussi perceptible chez certaines espèces animales,

danse, Valéry explique : «Quoi de plus naturel, Socrate, quoi de plus ingénument mystérieux ?...»³⁴. Par ailleurs, il explique aussi : «C'est que la Danse est un art déduit de la vie même, puisqu'elle n'est que l'action de l'ensemble du corps humain [...]»³⁵. En effet, elle se déduit de la vie même de l'être humain, car elle n'exige rien de plus que l'être humain et son moyen d'exister, c'est-à-dire le mouvement. Rien de ce qui n'est pas déjà compris dans la nature humaine n'est nécessaire à l'art de la danse. Aucun matériau, outre la présence du corps humain, en mouvement, ne saurait être indispensable à la danse ni ne saurait être produit. La danse est un art à l'image de son contenu : vivante et mortelle³⁶. Ce qui nous permet de dire que la danse est un mouvement humain naturel

notamment, les abeilles. Bien que ces questions soient intéressantes, elles ne constituent pas l'enjeu de note étude.

³⁴ Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, p.128. Selon notre interprétation de Valéry, il serait très plausible de croire que le mystère qu'il décrit naît de l'impression et de l'expérience suscitées et provoquées par l'œuvre dansée. Décrivant l'exécutant de la danse comme une *chose* sans corps, une flamme, un être descriptible par tout ce qui n'est plus humain, Valéry, non moins charmé qu'envoûté, voyait certes à travers le danseur cette *chose*, c'est-à-dire un être vivant qui n'est plus ni homme ni femme ni même quelle que personne que ce soit dans le monde ordinaire.

³⁵ Paul Valéry, «La philosophie de la danse» dans *Œuvres I, Variété*, «Théorie poétique et esthétique», p.1391.

³⁶ Paul Valéry a aussi traité du caractère éphémère de la danse. En effet, l'objet de la danse étant le corps humain en action, cet art est inévitablement éphémère. La danse naît du mouvement et s'éteint lorsqu'il cesse. Au moment même où le danseur cesse ses mouvements, qu'il interrompt le geste, la danse est terminée et il ne saurait y avoir de trace de son existence si ce n'est qu'en souvenir (à moins que l'on ait pris des photographies ou que l'on ait filmé la chorégraphie). Comme le souligne Paul Valéry, les mouvements de la danse offrent des images qui : «[...] se fondent, s'évanouissent...» (*L'Âme et la Danse*, p.117). Il va encore plus loin en affirmant que la danse engendre cet être universel : «[...] qui a une vie et une mort ; et qui n'est même que vie et que mort [...]» (*L'Âme et la Danse*, p.133). Considérant ces extraits, nous pouvons croire que l'expérience que le danseur peut avoir de l'œuvre ne saurait être autrement qu'éphémère. Il reste toujours possible pour le danseur de recourir à un quelconque processus d'imageries mentales tirées des sensations corporelles pour voir l'œuvre ou, au mieux, d'utiliser la bande vidéo pour voir le travail accompli. Mais d'une façon ou d'une autre, l'œuvre qui a été, n'est plus lorsque l'expérience est terminée; lorsque les pas ont quitté le lieu de l'art pour rejoindre ceux de la quotidienneté. La danse n'existe qu'au moment où le danseur s'exécute. Ce qui explique pourquoi certains philosophes et critiques d'art dont Maxine Sheets-Johnstone (voir *The phenomenology of dance*, 1980) et George Beiswanger (voir «Doing and Viewing Dances : A Perspective for the Practice of Criticism» dans *Three essays in Dance Aesthetics*, 1973, p.8-13), expliquent la nécessité de toujours retourner à la danse, pour la comprendre, la connaître et en parler.

puisqu'il est biologiquement possible pour tous (à moins d'un handicap physique majeur) de danser. De la sorte, Valéry nous fait remarquer que :

[...] nous pouvons exécuter une foule d'actes qui n'ont aucune chance de trouver leur emploi dans les opérations indispensables ou importantes de la vie. Nous pouvons tracer un cercle, faire jouer les muscles de notre visage, marcher en cadence ; tout ceci, qui a permis de créer la géométrie, la comédie et l'art militaire, est de l'action qui est inutile en soi, au fonctionnement vital [...] ³⁷.

Il écrivait à la page précédente :

Nous avons donc trop de puissances pour nos besoins ³⁸.

Ainsi, le mouvement dansé, qui n'est d'aucune nécessité, naît d'une possibilité naturellement inscrite dans l'être humain : par ce corps qui offre plus de puissance, plus de mobilité et plus de flexibilité que la vie n'en exige pour sa subsistance. Il faut remarquer ici que dans le cadre de l'art et de la production/exécution d'une œuvre, seul le chant —et le jeu théâtral peut-être— sont comparables à la danse, en ce sens qu'ils ne requièrent rien d'extérieur au corps humain. La seule exigence artistique, dans le cas de la danse comme dans celui du chant, est le développement des capacités utiles à la forme d'art en question et qui sont naturellement données. Placée dans cette perspective, nous pouvons reconnaître le mouvement dansé comme étant un mouvement naturel au sens de «naturellement possible» pour tout un chacun. Toutefois, il se dissocie de la majorité des

³⁷ Paul Valéry, «La philosophie de la danse» dans *Œuvres I, Variété*, «Théorie poétique et esthétique», p.1392.

³⁸ *Ibidem*, p.1391.

actions humaines. Sa spécificité repose dans le fait que son dessein est transformé, qu'il est différent des mouvements qui sont accomplis en réponse aux nécessités vitales et naturelles.

1.2. Le mouvement dansé et son affranchissement des impératifs vitaux

Habituellement, les humains agissent en fonction de leurs impératifs vitaux et c'est en réponse à leurs exigences qu'ils posent leurs actions et qu'ils effectuent une bonne partie de leurs mouvements quotidiens. Ainsi, nous dit Valéry :

Nous pourrions ne mener qu'une vie strictement occupée du soin de notre machine à vivre, parfaitement indifférents ou insensibles à tout ce qui ne joue aucun rôle dans les cycles de transformation qui composent notre fonctionnement organique [...] ³⁹.

Or, d'un point de vue pratique, le mouvement dansé est inutile en soi. De plus, il ne relève d'aucune nécessité vitale. En ce sens, il se distingue nettement des mouvements habituellement et nécessairement exécutés par l'humain. Il procède selon des lois superflues faisant jouer le corps au-delà du nécessaire. Ainsi, le mouvement dansé est une action qui s'élabore hors du cadre naturel des finalités du mouvement. Il s'effectue d'une manière libérée de contraintes et vidée de tout impératif. Il défie sa destinée en changeant le dessein vital qui caractérise la plupart des actions humaines, en prétendant accomplir une action dont la valeur repose sur des motifs fondamentalement différents de ceux qui relèvent de la nature. En ce sens, le mouvement dansé peut être à nouveau envisagé

³⁹ *Ibidem*, p.1392.

comme un mouvement humain transformé. Toutefois, il faut voir que si la danse n'a nullement de valeur pour la préservation, à tout le moins «physique» de la vie humaine, cela ne signifie pas automatiquement qu'elle n'en possède aucune. Bien au contraire.

Valéry explique :

L'homme est cet animal singulier qui se regarde vivre, qui se donne une valeur, et qui place toute cette valeur qu'il lui plaît de se donner dans l'importance qu'il attache à des perceptions inutiles et à des actes sans conséquence physique vitale [...]. Mais encore cette invention et cette production libres et gratuites, tout ce jeu de nos sens et de nos puissances se sont trouvés peu à peu une sorte de *nécessité* et une sorte d'*utilité*⁴⁰.

1.3. Le mouvement dansé comme entorse à la loi d'économie des forces

De plus, il est important de voir que le mouvement dansé échappe non seulement aux nécessités vitales mais qu'il échappe aussi à une loi d'économie des forces⁴¹. De façon générale et dans la vie pratique, chacun agit selon cette loi d'économie de forces qui s'élabore d'après la tendance normale d'économie de temps et de moyen. Valéry explique aussi qu'il est inimaginable d'agir de manière contraire à cette loi. Il fournit un exemple: «Si je pense à me rendre de l'Étoile au Musée, je ne penserai jamais que je puis *aussi* accomplir mon dessein en passant par le Panthéon⁴²». Cela démontre bien que, dans la perspective de la coordination des actions, l'homme tente, la plupart du temps, d'élaborer un plan qui se soumette à cette loi. Toutefois, cette loi se trouve renversée par

⁴⁰ *Ibidem*, p.1393-1394.

⁴¹ Voir Paul Valéry, «De la danse» dans *Degas Danse Dessin*, p.27-36.

⁴² Voir Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, p.27.

le danseur puisque qu'il n'essaie pas de minimiser l'effort ni de réduire la dépense d'énergie. Bien au contraire, il tente de l'actualiser intensément par et pour le mouvement. Tel est le but. Ainsi, ce qui semble caractériser en propre l'art de la danse (multiplier ses actions contrairement à la loi d'économie des forces) est aussi, selon Valéry, la nature de l'art : «Les actes de cette classe peuvent et doivent se multiplier [...]»⁴³. Évidemment, le mouvement dansé et la dépense motrice surexcitée, voire même exaspérée, constitue l'objet de la danse. Ainsi, l'artiste ne saurait se soustraire à cette loi d'économie des forces puisque l'enjeu de son art est précisément cette surconsommation insatiable de forces et de puissance où le désir de danser et la soif de sensations maintiennent le danseur dans le mouvement. S'il fallait, ne serait-ce qu'un instant, que le danseur tente de minimiser ses efforts et sa combustion d'énergie⁴⁴, c'est son art en entier qu'il faudrait questionner. En vérité, et Valéry en parle brièvement⁴⁵, le danseur doit arriver à outrepasser ses sensations de fatigue, de douleur et de souffrance, reliées à un déploiement d'énergie trop intense, pour ne pas faillir à sa tâche. De la sorte, c'est en défiant cette loi de limitation des dépenses énergétiques qui intervient généralement dans la coordination des actions, que le danseur transforme son mouvement par rapport à celui qui est exécuté en dehors du contexte artistique.

⁴³ *Ibidem*, p.28.

⁴⁴ Certes, nous excluons ici les cas où le danseur, en répétition, tente de limiter ses dépenses énergétiques afin d'éviter un épuisement avant le spectacle. D'ailleurs, il ne faudrait pas confondre l'idée d'un dosage d'énergie avec celle d'une économie des forces.

⁴⁵ Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, p.127.

1.4. Le mouvement dansé, un mouvement sans finalité ni fin

Par ailleurs, il faut remarquer qu'au moment où il s'exécute, le danseur agit différemment de l'homme pratique. Bien que les mouvements dansés s'apparentent à ceux de tous les jours par le fait qu'ils sont volontaires —et la volonté reste un élément majeur pour la danse en tant qu'art⁴⁶—, ils se distinguent de la majorité des actions utiles et pratiques car ils n'ont aucune action extérieure comme fin. Valéry insiste :

[...] cette absence de but, cette négation des mouvements explicables, [...] tous ces traits sont décisivement opposés à ceux de notre action dans le monde pratique et de nos relations avec lui⁴⁷.

Ainsi, au moment de son art, le danseur ne cherche plus à faire des mouvements pour arriver à quelque chose. L'action A n'est plus accomplie dans l'intention de produire B ; l'action A est produite uniquement pour engendrer A. Ici, une remarque vaut le détour. Lorsque l'artiste exécute des mouvements dansés dans le cadre de sa formation technique, cette exécution est très différente de l'interprétation d'une œuvre (chorégraphie); les mouvements ont une finalité. C'est pourquoi il reste primordial de ne pas confondre le moment de l'œuvre dansée et le moment de l'exercice technique de la danse. La finalité du mouvement technique de la danse (qui n'a toujours rien à voir avec

⁴⁶ Tout comme nous l'indique Francis Sparshott (voir *Off the Ground. First Steps to a Philosophical Consideration of the Dance*, 1988, p.215) au sujet de la conscience, la volonté doit être présente pour qu'il y ait danse puisque c'est ce qui permet de distinguer ce qui est de la danse en tant qu'art de ce qui n'en est pas ou relève du *comme si*. En vérité, quels éléments distingueraient la danse de l'être humain de celle de l'arbre ou encore de celle du poisson de plastique dansant sur la musique d'un *Jingle* publicitaire, si ce n'est la volonté de faire l'action et la conscience de l'accomplir ?

⁴⁷ Paul Valéry, «La philosophie de la danse» dans *Œuvres I, Variété*, «Théorie poétique et esthétique», p.1399.

l'action quotidienne du corps et n'a pour but que d'exécuter le mouvement pour le mouvement), est orientée vers la perfection du mouvement et vers l'amélioration du contrôle de son corps. Si le danseur fait un plié dans l'exécution d'une œuvre dansée, il danse, il n'a d'autre objectif que de faire le mouvement pour faire le mouvement. Mais, s'il le fait à la barre, en répétition, en vue d'améliorer la qualité de son geste, il s'exerce dans le cadre de la danse autrement qu'à l'occasion de l'œuvre. Il a donc pour but, à ce moment, d'effectuer des mouvements en vue d'améliorer ses capacités à les faire et non pas seulement de les exécuter. Dans ce cas, ce qui est fait comporte un but ; les actions ont une finalité pratique qui est d'exécuter un mouvement A, afin d'être plus apte à exécuter A, selon l'idée de la perfection de A. Alors que lorsque les mouvements sont dansés, leurs finalités par rapport aux finalités des mouvements pratiques se trouvent changées; il y a là une suppression des rapports pratiques découlant des actions humaines. C'est ce que Kant appelait la «finalité sans fin⁴⁸». Le danseur ne bouge donc plus comme il le fait habituellement, comme ce à quoi il est contraint s'il veut effectuer des actions productives et pratiques. Ce qui représente une coupure par rapport à l'action quotidienne. Étant dépourvu d'objectif dont l'atteinte ou la tentative justifierait l'achèvement, le mouvement dansé ne laisse guère présager son extermination. Il ne comporte aucune raison ni tendance à son achèvement. À ce sujet, Valéry explique à propos de la danse : «Elle se passe dans son état, elle se meut dans elle-même, et il n'y a, en elle-même, aucune raison, aucune tendance propre à l'achèvement⁴⁹».

⁴⁸ Emmanuel Kant, «Analytique du beau» dans *Critique de la faculté de juger*, § 10-18.

⁴⁹ Paul Valéry, «La philosophie de la danse» dans *Œuvres I, Variété*, «Théorie poétique et esthétique», p.1399.

Sans cet objet, le mouvement ne saurait s'expliquer ni se justifier. Le terme prévu par telle ou telle action est généralement ce qui fournit ses motivations et ce qui laisse entrevoir son achèvement. Du moins, c'est ce qu'explique Valéry : «Sa détermination contenait son extermination; on ne pouvait ni le concevoir, ni l'exécuter, sans la présence et le concours de l'idée d'un événement qui en fût le terme⁵⁰». Toutefois, les choses sont différentes pour le mouvement dansé. Étant exécuté pour lui-même, pour les sensations qu'il procure, aucune visée ne saurait fixer son dénouement ni ne pourrait laisser deviner son issue. C'est donc tout l'aspect du mouvement lié à la finalité et à la fin qui se trouve changé lors de l'action de la danse puisque, comme le souligne Valéry :

Une formule de la danse pure ne doit rien contenir qui fasse prévoir qu'elle ait un terme. Ce sont des événements étrangers qui la terminent; ses limites de durée ne lui sont pas intrinsèques; ce sont celles des convenances d'un spectacle; c'est la fatigue, c'est le désintéressement qui intervient. Mais elle ne possède pas de quoi finir. [...] elle cesse, non par l'achèvement de quelque entreprise, puisqu'il n'y a point d'entreprise, mais par l'épuisement d'autre chose qui n'est pas en elle⁵¹.

Valéry ajoute :

Les bonds, par exemple, et les gambades d'un enfant, ou d'un chien, *la marche pour la marche, la nage pour la nage*, sont des activités qui n'ont pour fin que de modifier notre sentiment d'énergie, de créer un certain état de ce sentiment⁵².

⁵⁰ Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, p.27.

⁵¹ Paul Valéry, «La philosophie de la danse» dans *Œuvres I, Variété*, «Théorie poétique et esthétique», p.1399.

⁵² Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, p.28.

Pour Valéry, cela se comprend par le fait que les mouvements de la danse font partie de ceux qui contiennent leurs propres «dissipations». Enfin, étant dépourvu de finalité, le mouvement dansé est aussi dénué de son terme et de ce fait, il est tout à fait différent de celui du *non-danseur*.

Ainsi, pour que le danseur puisse fortuitement vibrionner de ses actes, il doit métamorphoser ses gestes et revêtir de liberté ses habits quotidiens. Il doit changer le dessein de ses actes et il doit transformer ses mouvements au point d'en éliminer la fin et l'explication. Par la succession étourdissante des éléments imposés, la danse transforme le mouvement humain en mouvement dansé. C'est alors que l'être dansant peut quitter le monde du quotidien pour habiter celui de son art et enfin, qu'il peut se recueillir par ses pas dans le sanctuaire de la danse⁵³.

1.5. La transformation du mouvement comme transformation d'un monde

La transformation attribuée aux mouvements dansés se comprend donc selon la comparaison faite entre les mouvements de la danse et les mouvements quotidiens⁵⁴. Cette comparaison se veut nécessaire, sinon inévitable, pour une meilleure compréhension de l'expérience vécue par le danseur compte tenu du fait que le corps et le

⁵³ Les considérations susmentionnées au sujet du mouvement dansé sont notoires mais élémentaires. Beaucoup d'autres aspects tels que les caractères expressif, communicatif ou significatif du mouvement dansé, semblent intrinsèquement liés à sa nature en tant qu'art. C'est d'ailleurs ce que soulignent Julie Van Camp (voir *Philosophical Problems of Dance Criticism*, 1981) et Joseph Margolis (voir «The Autographic Nature of the Dance» in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1981, p.419-427) à savoir, que beaucoup d'autres éléments dont le rythme, par exemple, doivent être étudiés lorsqu'il s'agit du mouvement dansé.

⁵⁴ Ici, l'expression «mouvements quotidiens» comprend tous les mouvements effectués par le *non-danseur*.

mouvement sont depuis toujours déjà impliqués dans la vie humaine et que cet art n'exige aucun instrument ni objet extérieur à l'être humain.

Il faut donc bien distinguer le mouvement dansé parmi les autres actions produites par le corps humain puisqu'aucun indice, outre les caractéristiques du mouvement dansé, ne pourra témoigner qu'il s'agit bien de la danse, tout simplement parce que cet art découle de la vie humaine sans rien exiger de plus. C'est d'ailleurs, comme nous avons pu le constater, ce que Valéry explique en disant que la danse est «un art déduit de la vie même⁵⁵». Différemment des peintres, des musiciens ou des poètes qui doivent recourir à certains objets pour produire une œuvre, le danseur est à la fois l'instrument et l'objet de l'œuvre dansée⁵⁶. Alors, seule la reconnaissance de la nature des mouvements effectués permet de distinguer le danseur du *non-danseur*⁵⁷. Avant de danser, le danseur est un être comme tout autre qui naît du mouvement et qui, suivant une loi d'économie, le perpétue pour assurer sa survie ou pour accomplir un but précis. À l'exception du cas de l'art, la majorité des actions accomplies ne sont soutenues qu'en vue de leur fin. Toutefois, c'est au moment où l'être humain effectue des mouvements d'une autre nature qu'on le reconnaît comme danseur puisque, comme le mentionne Valéry : «[...] ces traits [ceux de l'action inexplicable et sans but] sont décisivement opposés à ceux de notre action dans le

⁵⁵ Paul Valéry, «La philosophie de la danse» dans *Œuvres I, Variété*, «Théorie poétique et esthétique», p.1391.

⁵⁶ Par contre, pour Valéry, même si le danseur est à la fois, l'instrument et l'objet d'art, il ne saurait adopter simultanément la position de l'exécutant ou du spectateur.

⁵⁷ Bien que la nature du mouvement soit d'emblée ce qui permet au spectateur de reconnaître l'art en question, d'autres éléments peuvent aussi lui permettre d'identifier qu'il s'agit bel et bien de danse, par exemple, le costume ou le lieu (si c'est une salle de spectacle et qu'il y a un artiste sur scène). Toutefois, nous n'insistons ici que sur le caractère du mouvement dansé à l'état brut.

monde pratique et de nos relations avec lui⁵⁸». Pour ce faire, le danseur doit rompre avec la quotidienneté de l'action en la transformant. C'est alors que le mouvement dansé pourra être reconnu. Or, à partir du moment où le corps du danseur est engagé dans la danse, tel que le souligne Valéry, il semble s'éloigner de son caractère habituel : «Ce corps [celui du danseur] semble s'être détaché de ses équilibres ordinaires⁵⁹». Bien qu'elle découle de l'action quotidienne, l'action de la danse est étrangère au monde⁶⁰ ordinaire. Tel que mentionné par Valéry, elle est une : «[...] action transposée dans un monde, dans une sorte d'*espace-temps* qui n'est plus tout à fait le même que celui de la vie pratique⁶¹». C'est donc parce que l'action de la danse s'éloigne de la vie pratique —bien qu'elle y puise ses ressources, ses bases naturelles et ses moyens—, que nous devons la définir de manière comparative. Quoique certains aient défendu que l'action de la danse n'était rien de plus qu'un mouvement humain spécifique⁶², ou qu'un enchaînement articulé de mouvements physiques produits par le corps humain⁶³, pour Valéry, il y a davantage qu'une simple spécificité : il y a coupure entre l'action pratique

⁵⁸ *Ibidem*, p.1399.

⁵⁹ *Ibidem*, p.1397.

⁶⁰ Il existe plusieurs mondes pour Valéry : le monde pratique (voir «La philosophie de la danse» dans *Œuvres I, Variété*, «Théorie poétique et esthétique», p.1399), le monde de l'action (voir «L'infini esthétique», dans *Œuvre II*, «Pièces sur l'art», p.1344) le monde sensible (voir «Colloque dans un être» dans *Mélange*, p.144), ou encore, le monde intérieur («Réflexions simples sur le corps» dans *Variété V*, p.73). Nous comprenons donc ce concept comme un univers dont les lois, les enjeux et les intérêts dépendent de l'action entreprise et qui place le sujet dans une situation précise. Par ailleurs, il faut voir que, selon une étude statistique, le mot «monde», figure parmi l'un des plus répétés dans les essais de Valéry, et que ses références sont aussi multiples que ses usages (voir Carlos Alberto et Antunes Maciel, *Étude statistique du vocabulaire de six essais de Paul Valéry*, p.44). Il faut noter que ce mot peut aussi être remplacé par le mot «univers» : comme dans l'expression «l'Univers de la danse» et ce, en opposition à l'expression «Univers ordinaire et commun» (*Degans Danse Dessin*, p.32).

⁶¹ *Ibidem*, p.1391.

⁶² Voir Graham McFee dans *Understanding Dance*, 1992. McFee définit la danse comme un mouvement humain spécifique mais reconnaît aussi qu'il y a bien une transformation des mouvements. Toutefois, selon lui, cette transformation ne saurait être autrement que conceptuelle. Dans les faits, le mouvement dansé ne serait spécifique que dans la mesure où il est situé dans le contexte de l'art et sensible à une esthétisation.

⁶³ Voir Joseph Margolis dans Pariusz Gorski, *La structure ontologie de la danse*, p.40-84.

et/ou quotidienne et l'action de la danse. Il explique : «J'ai essayé de vous communiquer une idée assez abstraite de la Danse, et de vous la représenter surtout comme une action qui *se déduit*, puis *se dégage* de l'action ordinaire et utile, et finalement *s'y oppose*⁶⁴». Mais encore, non seulement l'action de la danse contrecarre l'action ordinaire selon la rupture marquée entre les deux, elle semble également nier son état ordinaire. Voici comment Valéry perçoit cet art par le danseur :

Elle [la personne qui danse] est l'instable, elle prodigue l'instable, passe par l'impossible, abuse de l'improbable ; et, à force de nier par son effort l'état ordinaire des choses, elle crée aux esprits l'idée d'un autre état, d'un état exceptionnel, — un état qui ne serait que d'action [...]⁶⁵.

La distanciation entre l'action de la danse et l'action ordinaire, qui s'explique par la transformation du mouvement humain, provoque un autre changement. Par l'action de la danse, le danseur semble vivre dans un autre monde. En effet, dès que le mouvement dansé est amorcé, le danseur quitte le monde ordinaire. Or, tel que nous l'indique Valéry, le monde qu'invente le danseur fait état d'un lieu élaboré comme suit : «C'est la terre, le sol, le lieu solide, le plan sur lequel piétine la vie ordinaire, et procède la marche, cette prose du mouvement humain⁶⁶». Au moment même où il instigue le premier pas, le premier saut, ou le premier mouvement de doigt, le danseur se trouve plongé dans le monde de son art. C'est parce que les mouvements dansés n'ont aucune finalité, qu'ils n'ont plus de terme et qu'ils n'obéissent à aucune autre loi que celle qu'ils se fixent, qu'il

⁶⁴ Paul Valéry, «La philosophie de la danse» dans *Œuvres I, Variété*, «Théorie poétique et esthétique», p.1400.

⁶⁵ *Ibidem*, p.1396.

⁶⁶ *Ibidem*, p.1397.

y a aussi lieu de prétendre que le danseur fuit le lieu de son action commune et ordinaire. En général, tel que nous le rappelle Valéry, les actions relèvent d'un lieu commun et procèdent comme suit :

Mais dans l'Univers du monde ordinaire et commun, les actes ne sont que transitions, et toute l'énergie que nous y mettons quelquefois ne s'emploie qu'à épuiser quelque tâche, sans reprise et sans régénération d'elle-même, par le ressort d'un corps *surexcité*⁶⁷.

Contrairement au monde de la danse :

Mais, dans ce monde-là, il n'y a point de but extérieur aux actes ; il n'y a pas d'objet à saisir, à rejoindre ou à repousser ou à fuir, un objet qui termine exactement une action et donne aux mouvements, d'abord, une direction et une coordination extérieures, et ensuite une conclusion nette et certaine⁶⁸.

Danser, nous dit Valéry, «C'est véritablement pénétrer dans un autre monde...⁶⁹».

Bien que le monde de l'art ne soit pas exclusif à la danse, vu la diversité des pratiques et des techniques artistiques, l'accès à ce monde n'est possible que par la transformation des mouvements et par leur échappée de la quotidienneté. Ce qui nous amène à conclure que c'est l'exécution de mouvements humains naturels transformés qui conduit le danseur dans un autre monde et ce, au moment même où ils sont exécutés. Il est notoire de remarquer la précision de l'expression «*au moment même*», puisque juste avant de

⁶⁷ Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, p.32.

⁶⁸ Paul Valéry, «La philosophie de la danse» dans *Œuvres I, Variété*, «Théorie poétique et esthétique», p.1398.

⁶⁹ Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, p.147.

commencer à danser, le danseur est toujours dans le monde pratique et bien qu'il puisse porter le potentiel du danseur en lui, il ne l'est pas : il ne danse pas. Par exemple, si le danseur marche dans le lieu où il danse pour rejoindre le point spatial de départ de ses mouvements, il est toujours dans l'exécution d'actions ayant une finalité; il marche en vue de se positionner pour danser. Mais, une fois que les lois qui régissent les actions ordinaires sont violées, le danseur change le dessein de son action et se retrouve dans un autre lieu : un lieu qu'il crée et qu'il engendre par son action. Dès lors, le monde de la danse est né. Enfin, insiste Valéry : «C'est donc bien que la danseuse est dans un autre monde, qui n'est plus celui qui se peint de nos regards, mais celui qu'elle tisse de ses pas et construit de ses gestes⁷⁰».

⁷⁰ Paul Valéry, «La philosophie de la danse» dans *Œuvres I, Variété*, «Théorie poétique et esthétique», p.1398.

CHAPITRE II

L'ÉPREUVE DE SOI TRANSFORMÉE PAR LE MOUVEMENT DANSÉ

Lorsque le danseur allonge doucement la jambe droite, effleurant le sol de ses doigts de pied afin de trouver la résistance nécessaire au saut prochain, ce n'est pas que le dessein de ses mouvements qui se trouve changé, ni même le monde à l'instant dévoilé par l'exécution de la danse, mais aussi toute la conscience que l'artiste a de son corps et de son mouvement qui, le temps d'une valse, est modifiée.

L'exécution du mouvement dansé précédemment décrit est une chose mais, l'exécution d'un mouvement dansé qui tente d'actualiser une œuvre⁷¹, en est une autre. L'art, loin d'être une activité *facile*, exige une technique, un travail, une façon de faire, sans quoi l'artiste aura vite fait de se retrouver au banc des artisans. Le monde «des forces exactes et d'illusions étudiées⁷²», créé par le danseur, dont parle Valéry, ne saurait être sans un entraînement conforme aux exigences de la danse en tant qu'art⁷³.

⁷¹ Il serait approprié de noter que, comme le souligne Francis Sparshott (*Off the Gound, First Steps to a Philosophical Consideration of the Dance*, 1988), il y a une différence entre le mouvement qui comporte des qualités artistiques et le mouvement dansé reconnu en tant qu'œuvre d'art. Ici, nous ne ferons référence qu'aux mouvements dansés compris dans une œuvre.

⁷² Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, p.119.

⁷³ Certes, lorsque les danseurs et les chorégraphes parlent de leur art, ils parlent souvent du corps comme instrument puisque, pour exécuter des œuvres dansées, ils doivent former le corps par la technique. Ce que nous explique Wigman : «Le danseur doit s'exercer dans une totale conscience de ce qu'il fait, et doit comprendre que son travail systématique sert son corps, pour en faire l'instrument de la création et de la projection de l'œuvre dansée» (extrait de *The Mary Wigman Book*, 1973-1975, cité dans Marcelle Michel et Isabelle Ginot, *La danse au XXe siècle*, p.98). Cependant, ce n'est pas parce que les artistes séparent le corps de l'esprit dans le discours et lors de la pratique technique de la danse que le corps et l'esprit se trouvent séparés lors de l'expérience de la danse. Bien au contraire. Même Cunningham, qui est bien réputé pour travailler le corps comme instrument, explique que, lors de l'exécution des mouvements, le corps et

Or pour qu'il y ait œuvre dansée, le danseur se doit d'étendre la conscience qu'il a de lui-même à l'ensemble de son corps afin d'associer correctement la sensation de la forme⁷⁴ voulue au mouvement effectué. Il se doit de développer les qualités nécessaires à l'œuvre pour son exécution et sa perception. Le danseur doit transformer l'objet de sa conscience pour ne plus la concentrer qu'au corps en mouvement. Cette idée de la conscience, qui est souvent interprétée comme une présence à soi et aux mouvements par les danseurs, est, pour Valéry, davantage expliquée en termes de *sensations* : «Mais, à présent, ne croirait-on pas qu'elle [la danseuse] se tisse de ses pieds un tapis indéfinissable de sensations ?...⁷⁵».

2.1. La transformation de la conscience du corps en mouvement et de l'attention portée aux sensations corporelles

2.1.1. La modification des sensations du corps

Lorsqu'il parle de l'artiste de la danse, Valéry s'exprime ainsi :

[...] elle isole et développe les caractères essentiels de cette action [action de la danse], la détache, la déploie, et fait du corps qu'elle possède un objet dont les transformations, la succession des aspects, la recherche des limites des puissances instantanées de l'être font nécessairement songer à la fonction que le poète donne à son esprit, aux difficultés qu'il lui propose, aux métamorphoses qu'il en obtient, aux écarts qu'il en sollicite et

l'esprit se trouvent traversés par une même énergie qui les unit. Il ne faut donc pas confondre l'expérience de la danse en tant qu'œuvre et l'expérience technique de cet art.

⁷⁴ Ici, le mot «forme» renvoie —ainsi qu'à toutes les fois où il apparaîtra dans ce texte— à la figure représentée par les mouvements du corps, qu'elle soit précise (arabesque) ou abstraite (rebond).

⁷⁵ *Ibidem*, p.127.

qui l'éloignent, parfois excessivement, du sol, de la raison, de la notion moyenne et de la logique du sens commun⁷⁶.

Certes, lorsqu'il exécute ses mouvements, le danseur bouge son corps et le transforme par ses mouvements ; il saute, il tourne, il court, selon une précision et une justesse irréprochables. Mais «tout ce jeu de nos sens⁷⁷», dont parle Valéry ne saurait donner lieu à une danse telle qu'il l'a décrite à savoir, «étrangement réglée » et «étrangement savante et certainement élaborée⁷⁸», sans le laborieux travail technique nécessaire à l'exécution de l'œuvre dansée. Le corps de l'artiste qui se meut et qui est mû selon des variations et des successions de formes visibles par le mouvement et qui semble soudainement épris d'une vie intérieure toute construite de sensations d'énergie, ne pourrait prétendre à la production d'une œuvre sans quelques transformations. L'artiste doit modifier la conscience qu'il a de son corps en action ainsi que l'attention qu'il porte aux sensations engendrées par le mouvement dansé.

Normalement, tout un chacun bouge sans trop se soucier des positions de son corps dans l'espace; sans trop chercher à connaître en détails les sensations du corps en action. Par exemple, la position des jambes importe peu à quiconque accomplit une tâche n'exigeant que l'action des bras puisque la connaissance des positions du corps et de la forme qu'il adopte dans l'espace est inutile à la majorité des actions accomplies dans le quotidien. Par exemple, accomplissant son travail, le postier marche de maisons en

⁷⁶ Paul Valéry, «La philosophie de la danse» dans *Œuvres I, Variété*, «Théorie poétique et esthétique», p.1402-1403.

⁷⁷ *Ibidem*, p.1394.

⁷⁸ *Ibidem*, p.1397.

maisons. Il va sans dire que cette action est nécessaire au succès de son entreprise. Cependant, parce que l'action de la marche ne constitue pas d'emblée l'ultime but ni l'enjeu premier de l'emploi de postier (quoique nécessaire), son attention n'est pas à tout moment dirigée vers la marche ni sur les sensations qu'elle procure. Ce qui est bien normal puisque l'action quotidienne ou pratique, peu importe sa nature, n'exige pas une conscience attentive aux positions et aux sensations du corps en mouvement, tout simplement parce que les mouvements ne constituent pas le but même de l'action. Ils sont davantage effectués en vue d'arriver à une fin plutôt qu'envisagés comme la fin en soi, contrairement à ce qui est le cas dans la danse. En cela réside une particularité de la danse et de l'expérience vécue par le danseur. Valéry s'est également penché sur de telles considérations en traitant de l'homme ordinaire et de l'attention qu'il porte à ses mouvements :

Précisément. Nos pas nous sont si faciles et si familiers qu'ils n'ont jamais l'honneur d'être considérés en eux-mêmes, et en tant que les actes étranges (à moins qu'informes ou perdus, la privation nous conduise à les admirer)... Ils mènent donc comme ils le savent, nous qui les ignorons naïvement; et suivant le terrain, le but, l'humeur, l'état de l'homme, ou même l'éclaircissement de la route, ils sont ce qu'ils sont : nous les perdons sans y penser⁷⁹.

Et donc, différemment, les mouvements du danseur forment l'objet esthétique de son art; leur accomplissement constitue le but et la conscience entièrement dévouée aux actions du corps est leur nécessité. C'est donc dire que le danseur doit transformer la

⁷⁹ Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, p.123.

conscience qu'il a de lui-même en action; qu'il doit modifier la conscience qu'il a de son corps et de son mouvement par un traitement adéquat des sensations corporelles.

Ainsi, un travail des sensations kinesthésiques, qui s'accomplit notamment à la barre et selon des techniques précises de danse, doit être rigoureusement entrepris. C'est ainsi que la danse peut paraître telle que Valéry l'explique à savoir comme :

[...] un groupe de sensations qui se fait une demeure à soi, dans laquelle certains thèmes musculaires se succèdent selon une succession qui lui institue son temps propre, sa durée absolument sienne, [...] ⁸⁰.

Seuls l'apprentissage et le perfectionnement de la juste association sensations/mouvements permettront au danseur de rendre correctement l'œuvre imposée ou souhaitée. C'est de cette façon qu'il développera son potentiel d'artiste de la danse, qu'il élargira ses possibilités d'action et qu'il obtiendra l'assurance que ce qu'il croit exécuter est bel et bien ce qu'il exécute. C'est par le travail technique que le danseur arrive à cette connaissance et à cette reconnaissance des sensations engendrées par le mouvement, et qu'il peut s'assurer que l'œuvre rendue est conforme à celle qui est voulue. Ce sont les sensations des mouvements et de leurs formes, dont la reconnaissance de l'enchaînement fut travaillée en répétition, qui représentent l'enjeu de la conscience du danseur, ce sur quoi se déploie toute son attention. À ce sujet, Valéry explique :

⁸⁰ Paul Valéry, «La philosophie de la danse» dans *Œuvres I, Variété*, «Théorie poétique et esthétique», p.1398.

Il [le philosophe] lui apparaît aussi que, dans l'état dansant, toutes les sensations du corps à la fois moteur et mû sont enchaînées et dans un certain ordre, – qu'elles se demandent et se répondent les unes les autres, comme si elles se répercutaient, se réfléchissaient sur la paroi invisible de la sphère des forces d'un être vivant⁸¹.

De cette manière, par le travail d'association des sensations du corps au mouvement⁸², le danseur pourra aspirer à la «justesse pure⁸³» du mouvement. Selon lui, c'est d'ailleurs ce qu'il y a de remarquable dans la danse : «Quelle précision de ces êtres qui s'étudient à user si heureusement de leurs forces moelleuses !...⁸⁴», s'exclame-t-il. Et lorsqu'il explique : « Rêve, rêve, mais rêve tout pénétré de symétries, tout ordre, tout actes et séquences !...⁸⁵ », il va sans dire que cet ordre et ces séquences illustrés par l'œuvre dansée ne sont manifestes que selon des efforts préalables, selon un travail sensori-moteur mais aussi selon la persistance d'une écoute de ses sensations qui se comprend comme une conscience du corps en action. La symétrie et la précision ne sont obtenues que par un entraînement minutieux et une conscience alerte du corps en mouvement, plus précisément, par une conscience attentive aux sensations que procurent les mouvements puisque que ce sont elles qui permettront au danseur de s'assurer que l'œuvre puisse être justement effectuée. Ainsi, jusqu'aux limites du possible, le danseur doit exacerber la conscience qu'il a de lui-même et de ses mouvements. Il doit l'étendre à chacune des extrémités de son corps à chaque moment de la danse afin d'éprouver le

⁸¹ *Ibidem*, p.1396.

⁸² Il faut noter que ce travail d'association des sensations kinesthésique aux mouvements produits —qui assure le succès et la perception de l'œuvre— doit être continué puisqu'à chaque fois que le danseur connaît un progrès, les tensions ou les réactions musculaires changent et il doit réajuster le traitement des sensations kinesthésiques.

⁸³ Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, p.114.

⁸⁴ *Ibidem*, p.114.

⁸⁵ *Ibidem*, p.119.

mouvement dans son corps et pleinement saisir la nature de son geste. Mais encore, pour en éprouver la forme, la vitesse, le rythme ainsi que toutes les qualités plastiques et esthétiques qui lui sont attribuables. De surcroît, cette conscience alerte aux mouvements doit persister à tous les moments de la danse pour éviter de laisser dans l'oubli certaines parties du corps et pour ne pas favoriser le travail de certains muscles au détriment des autres. Par exemple, que ce soit par enivrement ou faute de difficultés techniques, si le danseur ne porte son attention qu'aux mouvements des jambes pendant l'adage, il prend le risque que les bras bougent au hasard conséquemment au manque d'attention portée à leurs mouvements. Or, c'est en vue d'éviter que certaines parties du corps ne soient remises entre les mains du hasard, des réflexes ou qu'elles ne suivent inconsciemment le reste du corps, que le danseur déploie toute son attention vers le corps. C'est par la conscience attentive au corps en entier et par un effort soutenu que l'exécution du mouvement peut se conformer à la volonté et prévenir la rupture de la ligne⁸⁶. Dès lors, une fois que le corps est habité par la conscience, que ses sensations sont comprises et connues et que le mouvement est étudié et kinesthésiquement répertorié, plus rien ne peut échapper au contrôle du danseur. Le danseur se trouve alors étendu dans chacune des parties de son corps par sa conscience et les sensations qu'il en obtient.

⁸⁶ Le concept de ligne, fort utilisé dans le vocabulaire de la danse classique, renvoie à la position que prend le corps lors de l'exécution des mouvements. Bien que ce concept renferme une part de fixité, il doit être compris comme le contour d'une forme mobile offerte par le mouvement dansé. C'est, entre autres, cette ligne que le danseur se doit d'épurer par le travail technique. Il suffit de songer à l'arabesque d'une ballerine pour rendre présente à l'esprit l'image d'une jambe tendue en l'air sans pli ni creux et qui semble s'allonger à l'infini. Certes, pour créer cette illusion, concrètement, la ballerine doit travailler son pied, étirer ses muscles et suffisamment les contracter pour maintenir la jambe dans l'air sans laisser voir tout l'effort déployé.

Toutefois, le travail technique est laborieux et s'échelonne habituellement sur de longues années. Ainsi, le danseur passe la moitié de sa vie devant le miroir ou à la barre à faire et refaire son plié en 5^e position et à répéter de manière indénombrable, sauts, pirouettes, battements, etc., au point de faire crier le corps. Le perfectionnement artistique ne saurait trouver de fin et implique un travail acharné et infatigable. Ce qui, pour Valéry, est le propre de l'art. Plus précisément il explique :

L'idée de posséder entièrement la pratique d'un art, de conquérir la liberté d'user de ses moyens aussi sûrement et légèrement que de nos sens et de nos membres dans leurs usages ordinaires, est de celles qui tirent de certains hommes une constance, une dépense, des exercices et des tourments infinis⁸⁷.

Ainsi, la spécificité du danseur est justement d'arriver à une transformation de la conscience de son mouvement et du traitement de ses sensations aux limites de la perfection. Et la particularité de cette transformation se traduit dans le corps par un sentiment de possession de soi et de vie.

2.1.2. La perception de l'œuvre par l'exécutant

Au passage, il faut noter que la transformation de la conscience du corps et de son mouvement et que le déplacement de l'objet de son attention par rapport au quotidien, demeurent aussi essentiels pour une perception de l'œuvre. Contrairement à la perception quotidienne ou à celle qui est habituelle en art (où l'objet esthétique est extérieur au sujet

⁸⁷ Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, p.154.

comme dans le cas de la peinture) la perception de la danse n'est possible pour le danseur que selon un *senti*. Les figures mobiles dont parle Valéry⁸⁸, ne peuvent être ni vues ni touchées ni même connues en totalité par le danseur si ce n'est que par le biais de sensations physiques. Pour le danseur, la sensation, bien qu'elle soit au cœur de l'expérience vécue, constitue le seul mode perceptif de l'action accomplie. Certes, de ses yeux, il peut voir l'alignement de ses membres ou la position de certaines parties de son corps mais, afin de percevoir la forme présentée par son corps en mouvement sans avoir recours au miroir ou à la bande vidéo, le *senti* demeure la seule façon de comprendre ce qui est fait dans la totalité. La perception de soi et la perception de l'œuvre constituent un seul et même mode de perception puisque dans le cas de la danse, c'est le corps en mouvement qui est l'œuvre d'art. D'ailleurs, ce n'est que par le *senti* que le danseur saura s'il a réussi ou échoué à faire les mouvements. À l'exception des cas flagrants où, par exemple, le danseur chuterait au sol en raison d'une maladresse, les pas fautifs seront identifiables uniquement par les sensations du corps et par l'image qu'elles renvoient au danseur. Ainsi, étant plongé dans le monde de la danse, le danseur doit modifier son rapport à l'objet pour le percevoir, puisque le produit de son art (l'objet esthétique qui est l'œuvre) se traduit par son corps en mouvement.

2.2. Les sentiments éprouvés lors de l'expérience vécue par le danseur

Par ses métamorphoses et ses changements qui bouleversent les rapports au corps, c'est-à-dire au soi —comme nous le verrons bientôt—, le mouvement dansé transforme

⁸⁸ Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, p.114.

l'épreuve que le danseur peut avoir de lui-même au moment de la fabrication de l'œuvre. Si ce corps, celui de tel ou de tel, témoigne de l'œuvre par l'exécution de ses mouvements, il devient pertinent de questionner les sentiments qui peuvent naître dans la tête de l'artiste de la danse. Ainsi, l'expérience du soi vécue par le danseur est non seulement nouvelle en ce sens qu'elle contraste avec celle qui est vécue à l'occasion du mouvement quotidien mais aussi parce qu'elle est transformée par le mouvement dansé. On peut lire dans la philosophie de Valéry l'émergence des sentiments de possession de soi, de vie et de force/puissance qui sont éprouvés à l'occasion de l'expérience vécue par le danseur.

2.2.1. Le sentiment de possession de soi

Certes, tous se sentent propriétaires de leur corps et avec raison. Toutefois, tous n'ont pas cette sensation propre à la danse qui est d'habiter son corps dans toutes ses parties. Le danseur a cette capacité de bouger avec le sentiment de ne rien laisser au hasard puisqu'il a si bien travaillé son corps et son mouvement et parce qu'il les maîtrise presque parfaitement. Ainsi, un sentiment de possession de soi⁸⁹, semble émerger en lui.

⁸⁹ Toutefois, il ne faudrait pas croire que ce sentiment naisse d'une volonté qui utilise le corps puisque si le corps est l'instrument de la danse, il ne peut être celui du danseur, à moins, bien sûr, de comprendre le corps et l'esprit comme deux instances dissociées et indépendantes. Bien que nous ne souhaitons pas ici répondre aux problématiques soulevées par le dualisme cartésien, il faut voir que même si les danseurs entraînent leur corps à la barre tel un outil, un moyen de parvenir à des fins (d'ailleurs, Maxine Sheets Johnstone critique l'enseignement de la danse, la jugeant trop éloignée de l'art de la danse dans son expérience), l'expérience vécue par le danseur ne saurait être vécue comme l'expérience d'un corps et d'un esprit dissociés.

Grâce aux transformations des rapports que le danseur entretient avec lui-même et son action —qui sont conséquentes à la transformation de l’objet de la conscience et à un apprentissage kinesthésique de l’action et de sa représentation— l’artiste de la danse voit naître en lui de nouveaux sentiments. De plus, parce qu’il devient capable d’une telle précision et d’une maîtrise extraordinaire, il se sent s’approprier son corps. Dans cette perspective et en parlant de l’artiste de la danse, Valéry affirme: «Elle a fait tout son corps aussi délié, aussi bien lié qu’une main agile... Ma main seule peut imiter cette possession et cette facilité de tout son corps...⁹⁰». De plus, le fait que le corps soit mû selon une telle aisance et une telle facilité, entraîne le danseur à se sentir posséder son corps. Encore, Valéry ajoute : «[...] ainsi le corps qui est là, veut atteindre à une possession entière de soi-même, et à un point de gloire surnaturel !...⁹¹».

Cette possession dont parle Valéry est précisément celle éprouvée par le danseur. En effet, le sentiment de maîtrise provoqué par le calcul des sensations corporelles, doublé d’une conscience vigilante et dévouée au mouvement, conduit le danseur au sentiment de se rendre propriétaire de son corps, de l’habiter. L’artiste a donc le sentiment d’être en pleine possession de lui-même puisqu’il peut librement et volontairement entamer la danse sans qu’aucune subtilité motrice ne lui échappe, contrairement à ce qui est le cas dans l’action quotidienne. C’est pourquoi, lorsqu’il danse, le danseur entre en possession de son corps.

⁹⁰ *Ibidem*, p.146.

⁹¹ *Ibidem*, p.143. Voir aussi Paul Valéry, «La philosophie de la danse» dans *Œuvres I, Variété*, «Théorie poétique et esthétique», p.1403.

Le sentiment de possession de soi semble incontestablement succéder à la pratique technique de la danse. Cependant, le fait que le mouvement dansé soit un mouvement épuré des finalités pratiques qui guident généralement toute action, qu'il soit affranchi des nécessités vitales de la vie humaine et qu'il naisse d'une volonté libre, renforce le sentiment de possession de soi caractérisant l'expérience vécue par le danseur. La volonté libérée des obligations du corps et du monde pratique où les actions sont incessamment accomplies dans la poursuite d'une fin, permet au danseur de se sentir disposer de son corps au moment où il s'exécute. Or, l'action du danseur, étant éloignée du monde ordinaire et quotidien, lui permet de s'éprouver dans son intériorité, dans ce qu'elle est, à l'occasion d'une action affranchie du monde externe : «la danse». Ce qui explique davantage les paroles de Valéry⁹² qui affirment que le danseur semble se construire une vie de sensations hors et loin de toute chose et du monde qui l'entoure. Il exécute pour lui-même, une action qui trouve sa valeur et son explication dans ce qui est éprouvé par l'expérience de la danse. Or, puisque le danseur s'engage dans un mouvement fortuit en vue de s'éprouver à le faire, cela lui permet de se sentir en possession de son corps. C'est d'ailleurs parce que le danseur bouge selon un terme que lui seul connaît et selon un besoin qu'il s'est lui-même créé qu'il se sent davantage en maîtrise de lui-même. Rien ne l'oblige à son action et rien d'autre qu'une volonté ne saurait l'animer. Cela explique aussi pourquoi certains aiment utiliser l'expression de «mouvement pur⁹³», puisque le mouvement dansé a pour unique but d'exister. Il est

⁹² Voir Paul Valéry, «La philosophie de la danse» dans *Œuvres I, Variété*, «Théorie poétique et esthétique», p.1398.

⁹³ Voir Merce Cunningham, extrait de *7 arts*, 1955, cité dans Marcelle Michel et Isabelle Ginot, *La danse au XXe siècle*, p.131 et Michel Guérin, *Philosophie du geste*, p.63-72.

voulu et exécuté pour lui-même, pour la valeur qui lui est attribuée et pour les sentiments que son exécution engendre. Mais encore, le sentiment de possession de soi n'est pas exclusif à l'humanisation du geste⁹⁴.

Lorsque le danseur s'exécute, il met évidemment son corps en action mais il serait faux de croire que la danse est limitée à l'action du corps⁹⁵, puisque, lorsque le danseur s'exécute, il n'agit pas tel un automate obéissant à des mouvements réflexes. D'ailleurs, l'art de la danse exige davantage que l'action du corps. Comme nous l'avons vu, la présence à soi et son geste sont une nécessité de la danse et, de ce fait, la conscience de l'artiste se voit toujours impliquée dans le mouvement aussi bien que ses membres, ses muscles et ses viscères. Sans entrer dans les détails de l'intentionnalité de l'action ni dans ceux de la volonté ou de la motivation de la danse, il apparaît évident que l'esprit et les propriétés qu'on lui attribue participent au mouvement dansé tout autant que le corps. Or,

⁹⁴ L'expression «humanisation du geste» provient de Michel Guérin (voir *Philosophie du geste*, 1995) et sert à expliquer l'action de rendre une valeur au mouvement selon la volonté de l'humain. Il ne s'agit ni d'une finalité pratique, ni d'une nécessité vitale, ni de quoi que ce soit que l'on puisse reconnaître dans la vie quotidienne.

⁹⁵ Doris Humphrey souligne aussi ce point. Elle affirme : «Si je ne parviens pas à ajuster toutes ces parties de moi-même pour qu'elles s'harmonisent et travaillent tranquillement ensemble, aucune de ces différentes choses ne parvient à être réalisée» (Doris Humphrey, extrait de *An Artist First*, 1972, cité dans Marcelle Michel et Isabelle Ginot, *La danse au XXe siècle*, p.111) En effet, danser requiert la cohésion de toutes les constituantes de l'être. Loin de vouloir démontrer toutes les facultés autres que celles qui sont mises en action lors de l'exécution du mouvement dansé, nous pouvons brièvement esquisser une énumération des facultés nécessaires à la danse pour expliquer que cet art engage forcément beaucoup plus que le corps. Par exemple, si la conscience ne porte pas son attention sur les mouvements effectués par le danseur, il ne pourra savoir ce qu'il fait, il ne pourra se représenter les mouvements qu'il exécute. Aussi, la danse, exigeant un contrôle exhaustif de toutes les parties du corps, fait appel aux facultés de concentration et d'attention du danseur. De plus, pour qu'il y ait danse, il doit y avoir intentionnalité et volonté, sans quoi, il n'y aurait pas de mouvement. Il doit également y avoir une idée ou un sentiment guidant le mouvement ainsi que des motivations poussant le danseur à l'entretenir. Il y a donc beaucoup plus qu'un simple corps en action présent lors de l'exécution des mouvements dansés.

c'est l'esprit et le corps, comme toutes les autres facultés⁹⁶ du danseur qui se trouvent impliqués dans le mouvement et ainsi, qui caractérisent aussi l'expérience vécue par l'artiste⁹⁷. D'ailleurs, Valéry a bien remarqué comment le corps et l'esprit du danseur semblent tous deux possédés par le mouvement, et que tout ce que cet être peut porter en lui, semble se livrer et s'abandonner encore une fois à une seule et même chose : «la danse». «Elle est tout entière dans ses yeux fermés, et toute seule avec son âme, au sein de l'intime attention... Elle se sent en elle-même devenir quelque événement⁹⁸».

Ainsi, c'est un sentiment d'unité que le danseur instaure et il poursuit son élan, c'est-à-dire qu'il se sent danser. Cette unité des facultés qui est éprouvée par le danseur est également dénotée par Valéry : «Cet Un veut jouer à Tout⁹⁹», nous dit-il. Nous comprenons ici que cet *Un* représente l'être dansant dans sa totalité, comme un tout unifié des facultés qui se dévoue à la danse, tel que le souligne Valéry : «Toute, elle devient danse, et toute se consacre au mouvement total !¹⁰⁰». L'action de la danse semble donc davantage se rapprocher de l'état moniste décrit par les philosophes que de la vision dualiste de l'action souvent présente dans le quotidien. Le corps et l'esprit participent à une action commune et cela est éprouvé comme tel, différemment de l'expérience

⁹⁶ Il nous semble que dans ses ouvrages, Valéry emploie le mot «faculté» selon une idée générale plutôt que spécifique du terme. Tantôt il parle «des facultés d'action» (voir *Variété V*, p.72), tantôt de la «faculté de sentir» (*Mélange*, p.102) et puis plus tard, de la «faculté de l'âme» (voir *Tel Quel*, vol.I, p.27). C'est également en ce sens que nous utiliserons ce thème à savoir, en le définissant comme une représentation des possibilités humaines qui se traduisent par des capacités et une potentialité d'agir que possède l'être vivant, que ce soient celles que l'on attribue à l'esprit ou celles qui qualifient le corps.

⁹⁷ D'ailleurs, lorsque les danseurs s'expriment, ils parlent davantage en termes de «pensée», de «conscience» et de «volonté» qu'en termes de «senti». Pour Sondra Horton Fraleigh tel qu'expliqué dans son livre intitulé *Dance and lived Body : a Descriptive Aesthetics* (1987), c'est justement dans la conscience attentive aux impressions laissées par le corps, que se situe la danse.

⁹⁸ Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, p.124.

⁹⁹ *Ibidem*, p.144.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p.126.

l'expérience quotidienne où la volonté (ou l'intention) engendre un mouvement (ou tend à l'immobilité) où l'action du corps semble être secondaire aux préoccupations du sujet.

Par exemple, lorsque nous bougeons, que nous accomplissons des actions qui comportent un but, il est rare que l'attention s'épanche sur les sensations du corps. Dès lors, le corps se trouve quotidiennement engagé dans un mouvement en tant que moyen d'arriver à une fin et il permet à la volonté de s'actualiser en ce sens que si quelqu'un veut avoir, rejoindre ou accomplir quelque chose de précis, il doit, à tout le moins, effectuer les mouvements nécessaires pour que se concrétise l'objet de son intention, ce qui peut être aussi banal que de décrocher le téléphone. Dans cette perspective, le corps n'est perçu que comme ce qui offre la possibilité de l'accomplissement d'un but fixé. Or, les détails de son mouvement sombrent dans l'oubli, faute d'intérêt. Par exemple, dans la vie quotidienne, la marche visant à récupérer le courrier attire si peu notre attention que nous en oublions parfois les sensations que provoquent les mouvements du corps. Sans effort de concentration, nous oublions que le corps est en action. Ainsi, il est peu fréquent pour quiconque de s'éprouver en totalité, c'est-à-dire d'éprouver chacune des parties du corps dans le mouvement à moins, bien sûr, que l'action du corps constitue la fin en soi¹⁰¹ du mouvement exécuté.

Ainsi, l'épreuve de la relation d'écoute et d'échange créée entre le corps et l'esprit qui collaborent ainsi dans une même action tend à décupler le sentiment de possession de

¹⁰¹ Ici, nous faisons allusion à la danse, mais cette idée pourrait aussi s'appliquer à l'action sportive. Voir Sondra Horton Fraleigh, «Acts of Light» dans *Dance and the lived body. A Descriptive Aesthetics*, p.161-177 et Paul Valéry, «De la danse» dans *Degas Danse Dessin*, p.27-36.

soi. Le fait que le tout de l'être soit voué à une même fin, que la volonté, l'esprit, l'attention, la conscience et le corps s'évertuent à déployer leurs forces et leurs actions à une même chose, en occurrence, le mouvement dansé, augmente le sentiment d'appropriation de soi. Le danseur se recompose et s'approprie dans son unité ontologique à travers le mouvement qui lui permet de rendre grâce à son être, pour lui-même et par lui-même, sans que rien d'extérieur ne vienne contrecarrer son dessein.

2.2.2. Le sentiment de vie

De plus, Valéry parle d'une certaine «sphère de vie¹⁰²». D'ailleurs, le thème de la vie est récurrent dans sa philosophie de la danse. Tantôt il parle de «sorte de vie¹⁰³» tantôt de la «danse vivante¹⁰⁴». La valeur considérable que Valéry porte à ce thème semble indiquer une notion clef de l'expérience vécue par le danseur. En effet, la danse est, de manière caractéristique, un art dit de performance, c'est-à-dire qui n'existe que par l'action humaine ou qui se «déduit de la vie même¹⁰⁵» comme nous l'avons déjà souligné. En d'autres mots, la danse est un art vivant qui exhibe le vivant :

À droite, à gauche ; en avant, en arrière ; et vers le haut et vers le bas, elle semble offrir des présents, des parfums, de l'encens, des baisers, et sa vie elle-même, à tous les points de la sphère, et aux pôles de l'univers...¹⁰⁶

¹⁰² Paul Valéry, «La philosophie de la danse» dans *Ceuvres I, Variété*, «Théorie poétique et esthétique», p.1390.

¹⁰³ *Ibidem*, p.1402.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p.1391.

¹⁰⁵ Paul Valéry, «La philosophie de la danse» dans *Ceuvres I, Variété*, «Théorie poétique et esthétique», p.1391.

¹⁰⁶ Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, p.130.

En ce sens, la vie, celle de l'exécutant de la danse, est éprouvée à l'occasion de l'œuvre et exposée à travers l'œuvre. En effet, la vie du danseur s'offre au spectateur du fait qu'il soit là, vivant et exhibant deux éléments intrinsèquement liés à la vie : le corps humain et le mouvement. Et si Valéry explique que la danseuse «[...] à l'air de vivre, tout à fait à l'aise, dans un élément comparable au feu [...]»¹⁰⁷, c'est parce qu'elle vit dans l'œuvre et parce qu'elle livre sa vie au public par la donation de l'œuvre et certes, les choses ne pourraient être autrement. Cet aspect vital de la danse n'est pas sans conséquence dans l'expérience vécue par le danseur. Le fait que ce soit le corps et le mouvement qui forment le noyau esthétique de cet art influence nettement l'épreuve du danseur. Cela lui permet de s'éprouver en vie¹⁰⁸. Soit! Tous se savent vivre mais puisque l'action de la danse est précisément centrée sur le corps ainsi que sur son mouvement et sur toutes les sensations qu'il provoque, le danseur se sent vivre aussi violemment que ses sauts peuvent le faire paraître. Il faut remarquer aussi que ce par quoi l'art de la danse s'exprime —le corps— est également ce par quoi la vie est vécue. Le corps, étant le véhicule de la vie et ce sur quoi se centre l'attention du danseur, suscite en lui d'abord une conscience de l'aspect vital de sa nature et ensuite, l'épreuve de *se sentir en vie*.

De plus, le danseur se sent également vivre du fait de ses réactions physiques conséquentes aux mouvements qu'il éprouve. Ainsi, lorsque les forces vitales touchent à leur paroxysme, le danseur obtient la certitude de son existence. Les gouttes de sueur, les tensions musculaires tout comme (parfois) la douleur, sont des éléments qui amplifient le

¹⁰⁷ *Ibidem*, p.142.

¹⁰⁸ L'expression «s'éprouver en vie» ne renvoie pas tant au sentiment de l'existence mais plutôt à celui de *se sentir en vie* selon les propriétés biologiques du vivant.

sentiment de vie du danseur. Il sent, par les battements de son cœur, qu'il vit et l'éprouve dans l'entièreté de son corps puisqu'il le sent et parce qu'il est habilité à s'éprouver dans toutes ses parties. Enfin, le mouvement, par sa nature, semble appartenir lui aussi à la vie. Sans lui, ni l'être humain ni le monde ne pourraient exister. La vie et le mouvement sont intimement liés.

Aussi, parce que le mouvement comporte déjà un aspect vital (il est présent dans l'être humain comme ce qui lui permet de rester en vie : les battements de cœur, l'action des organes, etc.) et parce qu'il est déjà connu par le danseur comme ce qui lui permet de vivre, son exacerbation en vue de l'art ne fait qu'accroître le sentiment de vie de ce dernier. Or, si le mouvement renvoie à la vie et que le danseur y voue son dessein au moment de la danse, qu'il l'éprouve et le perçoit au dedans comme au dehors, il va s'en dire que ses qualités vitales font également partie de ce que le danseur ressent.

Enfin, la danse permet au danseur de réaliser toute la puissance de la vie, la sienne en occurrence, parce que son corps y exprime quelque chose de vital tout comme le mouvement exécuté, éprouvé et perçu. L'analogie danse et vie est excessivement féconde puisque l'une comme l'autre, danse et vie, naissent, existent et meurent :

C'est pourquoi je veux voir avec une tendre émotion, poindre sur cette vivante, le mouvement sacré. Voyez !... Il naît de ce glissant regard qui entraîne invinciblement la tête aux douces narines vers l'épaule bien éclairée...¹⁰⁹.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p.126.

Tout cet aspect vital que la danse comporte, révèle au danseur une nouvelle valeur pour sa vie. Enfin, le mouvement dansé, par son exécution, permet au danseur de s'éprouver en vie d'une manière toute particulière.

CHAPITRE III

LA TRANSFORMATION DU DANSEUR

Le danseur danse : telle est sa passion, son métier, sa vie. Comme nous avons pu le constater, il procède d'un mouvement humain transformé. Il s'enferme dans le monde qu'il crée, où les sentiments éprouvés modifient l'expérience qu'il peut avoir de lui-même. Mais encore, l'œil curieux de Valéry semble percevoir davantage au sujet du phénomène que le danseur engendre : «[...] elle [la danseuse] cède à quelque noble destinée !¹¹⁰», nous dit-il. Mais quelle est cette destinée ? Quel est le destin du danseur si ce n'est d'incarner la danse ? La devenir, tout en se transformant en elle : voilà ce à quoi il tend.

3.1. L'état de la danse et les états du danseur

Bien que nous ayons admis que l'expérience vécue par le danseur soit caractérisée par une conscience présente et alerte vis-à-vis son corps et son action, il semble possible qu'il en soit autrement. Tel qu'indiqué par Valéry, il arrive que l'expérience vécue au moment de l'art ne soit plus uniquement affaire de conscience de soi ni de conscience de l'action. Il semble que les choses soient différentes, que l'expérience du danseur soit transformée et que, selon une durée indéfinissable, le danseur soit devenu autre. Pour

¹¹⁰ Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, p.121.

certains, le surgissement de cette altérité est le but propre à cette activité¹¹¹; pour d'autres, il s'agit d'un accident¹¹². En outre, cela peut aussi être perçu comme la possibilité inouïe que possède le bon danseur¹¹³. Mais, chose certaine, l'expérience précédemment décrite aux chapitres I et II, tout comme les sentiments qu'elle engendre, ne pourraient suffire à rendre compte de l'expérience vécue par le danseur. Car, tel que nous nous appliquerons à le montrer dans ce chapitre, il y a bel et bien des moments de *hors-soi* où l'existence est autre et où l'instant n'est composé que des valeurs-limites des facultés humaines, c'est-à-dire des moments où l'artiste «devient» la danse.

3.1.1. L'état de la danse

Pour Valéry, la danse est une activité qui organise les dépenses motrices et qui permet de donner forme à une énergie superflue présente en l'être humain. Ainsi lorsque les mouvements humains témoignent d'un corps surexcité dont les dépenses exagérées sont coordonnées selon des formes et des figures précises, un état est créé : l'état de la danse. Enfin, Valéry explique :

Chacune d'elles [les fonctions alternatives fondamentales de la vie] s'effectue par un cycle d'actes musculaires qui se reproduit comme si la conclusion ou l'achèvement de chacun d'eux engendraient l'impulsion du suivant. Sur ce modèle, nos membres peuvent exécuter une suite de figures qui s'enchaînent les unes aux autres, et dont la fréquence produit une sorte

¹¹¹ Voir Maurice Béjart, *Un instant dans la vie d'autrui*, 1979.

¹¹² Voir Marie-Claude Pietragalla, *La légende de la danse*, 1999.

¹¹³ Voir Merce Cunningham, extrait de *7 arts*, 1955, cité dans Marcelle Michel et Isabelle Ginot, *La danse au XXe siècle*, p.131.

d'ivresse qui va de la langueur au délire, d'une sorte d'abandon hypnotique à une sorte de fureur. L'état de *danse* est créé¹¹⁴.

Ainsi, lorsque le danseur arrive à ordonner tous ces mouvements fortuits et qu'il parvient à s'y abandonner ainsi qu'à recréer le monde et le temps de son art, il réussit aussi à rendre présent l'état de la danse. Il faut voir que l'état de danse est l'état à travers lequel on reconnaît la nature de l'action accomplie. Il peut être créé par tous les danseurs, amateurs ou professionnels, puisqu'il est conséquent à l'exécution de mouvements dansés. L'état de la danse décrit ainsi la situation générale du danseur en action. Enfin, c'est la création de cet état qui permet à quiconque de vivre l'expérience de la danse et donc, de vivre l'état de danseur.

3.1.2. L'état de danseur

L'état de danseur est l'état à travers lequel peut se retrouver tout danseur et tout être qui effectue des mouvements dont les qualités sont celles du mouvement dansé. Sommairement, cet état de danseur (surtout celui de l'amateur, de l'apprenti ou de l'artiste au travail) s'explique par une rencontre consciente avec l'art de la danse et ses attributs, en d'autres mots, l'état de danseur survient lorsque l'état de danse est créé. Cet état est instantané au mouvement dansé. Il s'explique par le fait que celui qui danse se sait danser. Par contre, pour le professionnel, ce *se savoir danser*, est plus élaboré. Étant donné que l'artiste s'applique au raffinement ainsi qu'au perfectionnement de ses

¹¹⁴ Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, p.31.

mouvements, contrairement à celui qui danse pour le simple plaisir des sens¹¹⁵, le professionnel de la danse connaît bien l'état de danseur. C'est sa vie. Ainsi, l'état de danseur de l'artiste est caractérisé par une pleine conscience du corps et de son action. Les mouvements y sont étudiés, travaillés, calculés et c'est alors que toutes les caractéristiques plastiques qui leur sont rattachées sont éprouvées dans le détail par le danseur.

3.1.3. Le hors-soi

Pourtant, il arrive que l'expérience de l'art engendre des moments très particuliers où l'artiste ne saurait expliquer son action, même si elle est consciemment et volontairement entretenue puisque, de manière soudaine, son expérience se voit transformée. Dès lors, le danseur ne se reconnaît plus et semble s'éloigner de sa nature particulière pour en arborer une autre. C'est dire que l'action artistique provoque un état —dont nous avons brièvement parlé au début de ce chapitre— qui va au-delà de l'état de danseur et qui se décrit comme suit :

¹¹⁵ Bien que nous traitons exclusivement de l'expérience vécue par l'artiste, il va sans dire que la danse demeure une activité commune et connue par tous (sauf peut-être quelques exceptions mais encore !) puisqu'en dehors du cadre de l'art, elle joue différents rôles et remplit parfois certaines fonctions. Elle peut être rattachée à une activité festive (rigodons) ou sociale (dans les clubs, les soirées ou les bals) ou de séduction même. Pour d'autres, elle est l'affirmation d'une identité ou des valeurs associées à un groupe d'individus (*break-dancing*) ou encore, elle permet l'évacuation d'un surplus d'énergie (*rave*). Mais dans chacun de ces cas, l'état de danse est créé puisque des mouvements dansés sont exécutés. C'est alors que l'exécutant vit une expérience intrinsèque à son action qui est caractérisée par l'état de danseur à savoir, cet état de celui qui danse et qui se sait danser et qui éprouve son geste parce qu'il l'institue consciemment et y porte son attention. Toutefois, comme il est mentionné précédemment, nous nous restreignons ici à l'étude de la danse en tant qu'art.

Un état qui ne peut se prolonger, qui nous met *hors* ou *loin* de nous-mêmes, et dans lequel *l'instable* pourtant nous soutient, tandis que le *stable* n'y figure que par accident, nous donne l'idée d'une autre existence toute capable des moments les plus rares de la nôtre, toute composée des *valeurs-limites* de nos facultés¹¹⁶.

Quoique que nous saisissons bien l'idée de Valéry à propos de cet état qui provoque le sentiment d'être «*hors* ou *loin* de nous-mêmes», et que nous comprenions cet état comme celui qui est éprouvé par le danseur à certains moments de l'exécution de son art, nous devons y apporter une nuance pour plus de précision. Il faudrait presque dire, afin de défendre cette idée de *hors de soi* —que nous avons traduit par *hors-soi*— que le danseur est totalement possédé par son art (au sens où l'art serait venu prendre le contrôle et que l'action du danseur serait dépendante d'une volonté extérieure qui le pousserait à agir) et alors, ce serait reconnaître à la danse une existence indépendante de l'être humain¹¹⁷. Mais, comme nous savons que la danse ne peut être effective sans le danseur, sans qu'il ait lui-même volontairement amorcé le mouvement, nous ne pouvons affirmer que le danseur est véritablement hors de lui-même. Toutefois, il apparaît évident qu'à certains moments de son expérience de la danse, le danseur n'est plus lui-même (comme le soi de la vie ordinaire) et que nul ne le reconnaîtrait selon ce qu'il est habituellement

¹¹⁶ Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, p.33.

¹¹⁷ Nous refusons ici d'utiliser le terme de «possession» pris dans le sens d'être «possédé» par quelque chose d'extérieur à soi qui dans ce cas, serait la danse. Tel que nous l'indique France Scott-Billman (voir *Corps et possession, le vécu corporel des possédés face à la rationalité en Occident*, 1977), l'état de possession se comprend comme un état où l'être humain se trouve dépossédé de lui-même en même tant qu'il est possédé par une autre personne, ce qui ne semble pas tout à fait juste pour une esthétique du danseur. Selon notre perspective, le danseur n'est pas dépossédé de lui-même mais plutôt, il est en lui-même devenu autre. Il serait donc davantage question de fusion avec un autre que soi que d'une disparition de soi où le danseur serait possédé et maîtrisé par une instance extérieure et non-voulue. De plus, il ne faudrait pas confondre l'état d'être possédé et le sentiment de possession de soi auquel nous avons précédemment fait allusion puisque le sentiment de possession de soi renvoie au sentiment de se sentir s'approprier son corps et ses facultés tandis que l'état d'être possédé désigne justement le moment où une instance autre prend possession de soi.

(incluant lui-même). D'ailleurs, l'épreuve que le danseur fait de lui-même lors de ces moments exceptionnels de sa pratique artistique est tout à fait éloignée de celle dont il a conscience dans le quotidien et dans la pratique normale de son art où la conscience de soi et la conscience de son mouvement sont nécessaires à la juste réalisation de l'action souhaitée et donc, constitutives de l'épreuve. Or, n'étant plus lui-même et s'éprouvant tel, le danseur —sans être tout à fait hors de lui-même— est en lui-même en tant qu'autre. Le danseur est donc et s'éprouve donc en dehors de son soi banal et, au dedans, dans un soi devenu danse. C'est pour cette raison que nous avons préféré l'idée de *hors-soi* —où le «hors» et le «soi» coexistent— à l'idée du *hors de soi*. Le néologisme *hors-soi* indique le détachement du soi habituel et la distance face à cette conscience de soi présente au moment de l'état de danseur. À propos de la transformation de l'existence, Valéry explique qu'il arrive parfois que le travail éloigne de soi et contraint à s'en différer¹¹⁸. Enfin, les nuances que nous venons d'introduire sont importantes. Elles justifient notre emploi de ce néologisme, qui qualifie l'état éprouvé du côté de la subjectivité du danseur et du même coup, cette explication nous permet d'accentuer le fait qu'il n'est pas question d'un état de «possession» dans cette expérience vécue par le danseur, même s'il est devenu autre. Toutefois, ce n'est qu'une fois l'état de danse créé, c'est-à-dire lorsque des mouvements dansés sont exécutés, que l'artiste peut, malgré lui quitter l'état de danseur et se retrouver dans un état autre que nous avons défini comme le *hors-soi*.

Bien que l'état de *hors-soi* définisse bien ce qui est éprouvé par le danseur à certains moments de son expérience, il n'est pas forcément particulier à la danse. L'état

¹¹⁸ Voir Paul Valéry, «La création artistique» dans *Vues*, p.295.

de hors-soi s'appliquerait sans doute aussi à d'autres formes d'art où il pourrait être question d'inspiration¹¹⁹. Or, puisqu'il ne s'agit pas d'une situation quelconque pour le danseur mais, au contraire, d'une situation très particulière, nous nommerons cet état, avec Valéry, comme nous l'avons déjà remarqué, l'«état dansant¹²⁰». Cet état dansant expliquerait alors le *hors-soi* appliqué à la danse en identifiant spécifiquement le moment où le danseur se transforme en la danse même.

3.1.4. L'état dansant

Au moment de l'état dansant, l'exécutant ne se sait plus danser puisqu'il s'est changé en la danse même. Sans être littéralement possédé, l'artiste ne saurait expliquer son action ni même évaluer sa performance. Il est dans ce *hors-soi* où le «il» est devenu «danse» parce que, pour un instant, le soi n'existe plus que par et pour l'art. Une identité entre la danse et le danseur est alors créée et l'artiste ne pourrait se définir autrement que par son art.

Malgré que le *hors-soi* du danseur soit imprévisible, non déterminable, tout danseur a le potentiel de l'actualiser. Il lui suffit seulement, comme nous le verrons plus loin, de maîtriser suffisamment son art pour y vivre librement, pour être en mesure de s'affranchir de son corps et de ses mouvements et, enfin, pour n'exister que dans le

¹¹⁹ Voir Valéry *Degas Danse Dessin*, p.33. Il y explique qu'il comprend ces instants de *hors de soi* comme ce que certains nomment vulgairement "inspiration". De plus, il faut comprendre ici que ces moments, quoiqu'imprévisibles, sont intrinsèques à l'art en général (musique, peinture, danse, etc.). Mais, qu'ils sont toujours chargés d'une importante valeur.

¹²⁰ Paul Valéry, «La philosophie de la danse» dans *Œuvres I, Variété*, «Théorie poétique et esthétique», p.1396.

mouvement sans distance. Mais avant, il est crucial de comprendre que l'état dansant n'est pas celui de l'état du danseur et que ces deux états distincts expliquent différents moments de l'expérience vécue.

Si nous rappelons la distinction faite par Wolfhart Henckmann¹²¹, entre l'expérience artistique et l'expérience esthétique, nous pouvons établir que l'état de danseur semble davantage lié à l'expérience artistique tandis que l'état dansant paraît semblable à l'expérience esthétique. Cette expérience de l'état dansant en est une de fusion et de possession¹²² réciproque propre à l'expérience esthétique telle que proposée par Henckmann¹²³. Elle est aussi une expérience de fusion au sens où l'entend Valéry lorsqu'il parle de l'état de création en affirmant que la forme et la matière ne se distinguent plus (ou très peu) l'une de l'autre¹²⁴, en ce sens qu'à ces moments de l'expérience, il ne saurait y avoir de distance suffisamment grande entre l'action de l'exécutant et ce qui est exécuté pour que l'artiste de la danse puisse consciemment différencier la forme exécutée et son corps qui l'exécute. Mais encore, l'expérience vécue par le danseur se caractérise aussi par un phénomène de possession réciproque au sens où, à travers l'état dansant, «ce qui n'est pas agit sur ce qui est, et ce qui est sur ce qui

¹²¹ Voir Wolfhart Henckmann, «Remarques sur le concept d'expérience esthétique», dans *Revue d'Esthétique*, 1999, p.49-58.

¹²² Ici, le terme «possession réciproque» signifie en partie qu'à un certain moment de l'expérience, l'exécutant et l'œuvre exécutée dépendent de l'un et de l'autre et qu'aucun des deux ne saurait primer sur l'autre.

¹²³ Voir Wolfhart Henckmann (*op.cit.*), voir Danielle Lories, «Sens commun et Phénoménologie L'expérience Esthétique» dans *Expérience esthétique et ontologie de l'œuvre*, p.120-150 et voir Mikel Dufrenne, «L'être de l'objet esthétique» dans *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, t.I, p.281-297.

¹²⁴ Voir Paul Valéry, «La création artistique» dans *Vues*, p.300.

n'est pas¹²⁵». Ce qui se traduit par le fait que la danse agit sur le danseur en le transformant en elle, parce qu'il lui donne forme par son mouvement et non parce qu'elle se manifeste en lui par quoi que ce soit d'autre que sa volonté.

3.2. L'identité du danseur

Dans cet état de *hors-soi*, le danseur semble dépouillé de son identité ordinaire et paraît recouvrer un caractère totalement étranger à la quotidienneté et à la pratique habituelle de son art. Comme le souligne Valéry, «[...] ces traits [ceux de la danse] sont décisivement opposés à ceux de notre action dans le monde pratique et de nos relations avec lui¹²⁶». Le danseur paraît donc s'éloigner de lui-même en tant que danseur pour se transformer en cet autre qu'est la danse. Le danseur, nous dit Valéry : « [...] paraît appartenir à d'autres constellations que les nôtres [...]»¹²⁷. Dès lors, il ne fait aucun doute que pour lui, la nature du danseur est d'un tout autre ordre et qu'elle s'oppose à celle qui est habituelle. Il affirme que «Cette seconde nature est ce qu'il y a de plus éloigné de la première, mais il faut qu'elle lui ressemble à s'y méprendre¹²⁸». Étant absorbé par son action, le danseur est dénué de son caractère naturel¹²⁹ et personnel :

¹²⁵ Paul Valéry, *Mélange*, p.139.

¹²⁶ Paul Valéry, «La philosophie de la danse» dans *Œuvres I, Variété*, «Théorie poétique et esthétique», p.1399.

¹²⁷ Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, p.142.

¹²⁸ *Ibidem*, p.121.

¹²⁹ Valéry, affirme qu'au moment de son art, le danseur paraît non seulement éloigné de ce qu'il est et de ce qu'il fait dans le quotidien, mais il semble aussi participer au caractère divin, voire même incarner les formes de la divine pensée (voir *L'Âme et la Danse*, p.119). C'est pourquoi, nous pouvons affirmer que le danseur semble perdre son caractère naturel au sens où il semble se détacher de ses spécificités d'être humain pour dépeindre par ses actes l'aspect d'une vie liée à la perfection. «Chose vive et divine !» s'exclame Valéry (*L'Âme et la Danse*, p.143).

Voyez-vous... Elle tourne... Un corps, par sa simple force, et par son acte, est assez puissant pour altérer plus profondément la nature des choses que jamais l'esprit dans ses spéculations et dans ses songes n'y parvint ¹³⁰!

Ainsi, le danseur devient cet «inexprimable¹³¹», puisque tout ce qui le définit communément ne semble plus convenir. Son identité est altérée. Il semble y remédier par le nombre de ses actes¹³². C'est alors que seules les métaphores semblent être en mesure d'exprimer le phénomène de cet humain dénaturé devenu danse. Le philosophe ne peut pas s'empêcher de recourir à cette figure de style pour décrire l'artiste de la danse. Tantôt le danseur est un oiseau¹³³, tantôt il est cette vague, la mer ou cette onde¹³⁴. Mais, le plus souvent, il est une flamme¹³⁵. Enfin, peu importe les mots utilisés, il faut voir qu'à ce moment de l'expérience vécue, le danseur semble totalement déraciné, voire même étranger à sa propre existence ainsi qu'à la définition qu'il recouvre dans le monde ordinaire. C'est aussi ce que Valéry explique lorsqu'il parle de l'artiste de la danse :

Un œil froid la regarderait aisément comme une démente, cette femme bizarrement déracinée, et qui s'arrache incessamment de sa propre forme, tandis que ses membres devenus fous semblent se disputer la terre et les airs ; et que sa tête se renverse, traînant sur le sol une chevelure déliée ; et que l'une de ses jambes est à la place de cette tête ; et que son doigt trace je ne sais quels signes dans la poussière!... ¹³⁶.

¹³⁰ *Ibidem*, p.148.

¹³¹ *Ibidem*, p.128.

¹³² Voir *Ibidem*, p.144.

¹³³ Voir *Ibidem*, p.126.

¹³⁴ Voir, *Ibidem*, p.131.

¹³⁵ Voir entre autres : «La philosophie de la danse» dans *Œuvres I, Variété*, «Théorie poétique et esthétique», p.1396 et *L'Âme et la Danse*, p.142-143.

¹³⁶ Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, p.131.

3.3. La transcendance du corps et de ses mouvements

Qu'il soit alors question d'extase ou d'ivresse, l'état de *hors-soi* créé par le danseur lui permet de rompre, non seulement avec le quotidien mais aussi avec les contraintes techniques de son art. Enfin, cela lui permet de transcender le corps et ses mouvements. À ce sujet, le penseur déclare :

[...] la grande Danse, ô mes amis, n'est-elle point cette délivrance de notre corps tout entier possédé de l'esprit du mensonge, et de la musique qui est mensonge, et ivre de la négation de la nulle réalité¹³⁷?

C'est lors de l'atteinte du *hors-soi*, que le danseur semble devenir cette «Chose sans corps¹³⁸» qui éclate en «événement¹³⁹», où, comme il le souligne, il ne saurait plus être question de mouvement («On ne peut plus parler de mouvement¹⁴⁰») et encore, où le geste paraît «hors de sa forme...¹⁴¹», où le corps «sort incessamment de soi !¹⁴² ». En effet, à cet instant, le corps se transforme et paraît échapper à son état habituel : « Et le corps qui est ce qui est, le voici qu'il ne peut plus se contenir dans l'étendue ! »¹⁴³, nous dit Valéry. Le corps, n'a plus de lieu, il s'arrache à lui-même : il déborde. Il n'est plus question de quelque calcul que ce soit. Bien que la justesse et la précision perdurent,

¹³⁷ *Ibidem*, p.143.

¹³⁸ *Ibidem*, p.120.

¹³⁹ *Ibidem*, p.124.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p.144.

¹⁴¹ *Ibidem*, p.145.

¹⁴² *Ibidem*, p.144.

¹⁴³ *Ibidem*.

l'équilibre créé par le danseur ne constitue plus l'enjeu de son expérience. Certes, ces moments ne sont pas communs ni ne sauraient durer. Notre philosophe souligne que ces moments «[...] ne sont et ne peuvent être que des moments, des éclairs, des fragments d'un temps étranger, [...]»¹⁴⁴. Néanmoins, la transcendance du corps et du mouvement éprouvée par le danseur n'est pas uniquement consécutive au fait que le danseur soit devenu danse. Elle constitue également une nécessité de l'état créé.

Pour parvenir à ce moment de l'expérience, le danseur doit préalablement maîtriser les actions de son corps et doit se mouvoir avec autant de précision qu'il est nécessaire à l'œuvre. C'est alors qu'il pourra se libérer de lui-même en tant que danseur qui étudie consciemment ses gestes et qu'il pourra devenir la danse au sens propre du terme, état périssable que nous décrivons par le *hors-soi*. Pour Valéry, la question du devenir est signifiante : «Où devenir ?¹⁴⁵», nous dit-il. C'est alors qu'il explique que l'artiste de la danse «[...] se sent devenir quelque événement¹⁴⁶». C'est précisément ce *se sentir devenir*, s'inscrivant dans l'état dansant et s'expliquant par le *hors-soi*, qui singularise certains moments de l'expérience vécue par le danseur.

Cette transformation représente l'accomplissement de la danse puisque c'est au moment où le danseur se change en elle que l'on peut contempler cet art dans sa nudité et sa vérité. C'est alors que le danseur donne lieu non seulement à son art mais aussi à cet

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p.124.

universel et que l'on y voit soudainement la «danse pure¹⁴⁷». L'action du danseur permet finalement la révélation de la valeur inhérente à son art malgré qu'elle s'incarne dans le particulier.

3.4. Le dévoilement d'un universel

Ainsi, lorsque le danseur arrive à transcender le corps et ses mouvements, qu'il devient cet autre insoupçonné de son état habituel. Dans ces moments, ceux que nous avons compris sous le concept de *hors-soi* et qui désignent les instants où le danseur cesse d'être lui-même au sens habituel pour naître dans cet état, le danseur rend présent le produit de son art d'une façon telle, qu'il paraît en révéler la substance de manière indépendante des particularités qu'il impose à l'œuvre, par l'unicité de son corps et la typicité de son mouvement. Ainsi, même si le danseur est particulier et qu'il personnifie toujours l'œuvre à laquelle il donne forme, il semble, à certains égards, que les particularités intrinsèques à sa physionomie ainsi que celles liées à son raffinement moteur soient oubliées et dépassées¹⁴⁸. Alors, les mouvements dansés laissent entrevoir la

¹⁴⁷ Paul Valéry, «La philosophie de la danse» dans *Œuvres I, Variété*, «Théorie poétique et esthétique», p.1399.

¹⁴⁸ Il faut reconnaître que chaque danseur possède des qualités et des habiletés gestuelles qui lui sont propres et qui donnent une couleur particulière à l'œuvre. Par exemple, un danseur pourrait être naturellement doué d'une très grande flexibilité et de ce fait, effectuer des grands battements exceptionnels tandis qu'un autre danseur pourrait posséder une très grande rapidité d'exécution et donc, accomplir avec facilité un enchaînement d'une vitesse excessive. Ces particularités changent le mouvement en ce sens qu'elles lui rendent des qualités particulières. En général, ce sont ces qualités qui permettent aux chorégraphes de choisir les meilleurs interprètes pour telle ou telle œuvre. Toutefois, bien que le danseur s'exécute toujours avec ses forces et ses faiblesses qui sont visibles dans le mouvement, il arrive qu'au-delà de ses capacités personnelles se manifeste un universel à savoir, la danse en tant que telle.

danse en tant que telle, en tant que «modèle universel¹⁴⁹». Lorsqu'il parle de l'être dansant, Valéry explique : «Il veut jouer à l'universalité de l'âme !¹⁵⁰». Il ajoute :

Il faut donc que la danse enfante par la subtilité des traits, par la divinité des élans, par la délicatesse des pointes stationnaires, cette créature universelle qui n'a point de corps ni de visage, mais qui a des dons, et des jours, et des destinées, mais qui a une vie et une mort ; et qui n'est même que vie et que mort, car le désir une fois né ne connaît pas le sommeil ni aucune trêve. C'est pourquoi la seule danseuse peut le rendre visible par ses beaux actes¹⁵¹.

La danse, par son exécution, aurait donc cette puissance d'enfanter une mobilité incarnée sans identité propre mais pourtant commune aux danseurs et à leurs expériences. C'est d'ailleurs de cette façon que l'auteur de *La philosophie de la danse* parle de l'artiste de cet art, en tant que «cet être qui enfante¹⁵²», précise-t-il. Lorsqu'il échappe aux déterminations de ses propres limites et de son corps (comme lorsqu'il ne semble plus être question de mouvement et que le corps devient illimité et informe), le danseur est capable de donner lieu à cet universel qu'est la danse.

Dès lors, le danseur ne pourrait décrire l'objet qu'il fabrique puisqu'aucune distance n'existe entre lui et la danse et donc, aucune réflexion n'est possible. La représentation que le danseur peut avoir de lui-même à ce moment reste donc assez floue.

¹⁴⁹ Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, p.123.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p.126.

¹⁵¹ *Ibidem*, p.132-133.

¹⁵² Paul Valéry, «La philosophie de la danse» dans *Œuvres I, Variété*, «Théorie poétique et esthétique», p.1399.

Voici ce qu'explique Valéry au sujet de la représentation qu'un artiste peut avoir de lui-même au moment de l'action de son art :

L'idée que l'on se fait de soi et qui joue un rôle essentiel dans une carrière toute fondée sur les forces que l'on se sent, ne se développe ni ne s'exprime clairement à la conscience. Elle varie, d'ailleurs, comme ces forces, qui s'exaltent, s'exténuent, renaissent pour si peu¹⁵³.

En effet, étant devenu danse et se dévoilant ainsi au public, le danseur se trouverait dans l'impossibilité de se décrire ou de relater quelque élément que ce soit en rapport à son état. Certes, comme il s'agit de ce moment de *hors-soi*, il ne saurait durer. C'est d'ailleurs ce que l'auteur explique lorsqu'il en parle mais aussi, lorsqu'il nous fournit des détails sur sa propre expérience du *devenir autre* : «Je me sens AUTRE ce matin. Mais —se sentir AUTRE— cela ne peut durer —soit que l'on *redevienne* ; et que le premier l'emporte; soit que le nouvel homme absorbe et annule le premier¹⁵⁴». Évidemment, comme le danseur ne pourrait demeurer danse de manière éternelle, il se doit de revenir à lui. Et ce n'est qu'une fois ce retour à soi accompli, qu'il lui est possible de saisir la véritable nature de l'expérience vécue. Ainsi, si le danseur arrive à se sortir de lui-même pour devenir cet autre, c'est toujours pour revenir à lui¹⁵⁵. Et c'est seulement

¹⁵³ Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, p.117.

¹⁵⁴ Paul Valéry, extrait de *Œuvre II* : 1435 sq [feuillet daté 9.9 (1982)] cité dans Michel Jarrety, *Paul Valéry*, p.135.

¹⁵⁵ Il faut voir que cette notion renvoie de manière indirecte à celle du génie développée par Friedrich Wilhem Joseph Von Schelling à la suite de Kant à savoir, qu'il y a chez l'artiste, des moments où ce dernier ne saurait être pleinement conscient de ce qu'il accomplit. C'est alors qu'il ne peut véritablement saisir la nature de l'expérience vécue qu'au moment du retour à soi. Mais encore, il restera toujours des mystères quant aux circonstances de la création. Cette idée se rapproche également de celle antérieurement expliquée au sujet de ce que tous, aux yeux de Valéry, nomment "inspiration".

une fois la danse terminée que le danseur pourra s'exprimer ainsi : «J'étais en toi, ô mouvement, en dehors de toutes les choses...¹⁵⁶».

Finalement, il semble juste de croire que le danseur est cet être capable de donner volontairement naissance à la danse selon ses possibilités motrices travaillées et consciemment étudiées. Toutefois, dans de brefs moments, le danseur semble être engendré par son art, puisqu'il ne se reconnaît que par ce qu'il génère, tant il s'y déploie. Enfin, Valéry déclare :

Elle est une femme qui danse, et qui cesserait divinement d'être femme, si le bond qu'elle a fait, elle y pouvait obéir jusqu'aux nues. Mais comme nous ne pouvons aller à l'infini, ni dans le rêve, ni dans la veille, elle pareillement, redevient toujours elle-même ; cesse d'être flocon, oiseau, idée [...] car la même Terre qui l'a envoyée, la rappelle, et la rend toute haletante à sa nature de femme et à son ami...¹⁵⁷

¹⁵⁶ Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, p.151.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p.113.

CHAPITRE IV

QUI ? COMMENT ? DANS QUEL ÉTAT ? LA RÉPONSE DES DANSEURS

Où devenir ? se demandait Valéry. Qui devenir ? ajoutait Maurice Béjart¹⁵⁸. Un oiseau poétisait Carolyn Carlson¹⁵⁹, un papillon rêvait Chris Elam¹⁶⁰, et une tempête voyait Marie-Claude Pietragalla¹⁶¹. Ni homme ! Ni femme! Androgyne ? Peut-être. Roger Garaudy croyait que le danseur avait le sentiment de l'être devenu. Mais devenu qui ? Qui es-tu¹⁶²? N'est-ce pas l'interrogation première de Valéry ? Et pourquoi cette question si ce n'est que l'expérience vécue par le danseur est profondément marquée par une transformation ?

Bien que le danseur est ce qu'il est, un être humain vivant, il semble pourtant, comme nous l'explique Valéry¹⁶³, que l'action de la danse le dévore au point d'en changer sa nature et qu'elle le submerge au point d'en modifier sa valeur. Ainsi, devient-il la danse en tant que telle. Ce qui expliquerait pourquoi certains artistes ont déclaré être

¹⁵⁸ Voir Maurice Béjart, *Un instant dans la vie d'autrui*, p.64.

¹⁵⁹ Voir Carolyn Carlson, *Solo, Poèmes et encre*, 2003.

¹⁶⁰ Tel qu'expliqué par Chris Elam, Entretien privé accordé au Dance Theater Workshop, New York, 2006.

¹⁶¹ Voir Marie-Claude Pietragalla, *La légende de la danse*, p.190.

¹⁶² À ce sujet, Sondra Horton Fraleigh explique que la question de savoir «qui je suis » lorsque le danseur s'exécute est fort pertinente si l'on considère qu'au moment de la danse, le danseur transforme son action, ses rapports à lui-même ainsi que ses sensations corporelles. Plus précisément, elle affirme: «The question Who am I takes on particular meaning when I understand that am spinning my own world of feeling, knowledge, and meaning through my own body-action» (*Dance and the lived body. A Descriptive Aesthetics*, p.16).

¹⁶³ «L'homme est action ou il n'est rien. Il vaut exactement ce dont il est capable en fait d'action. L'esprit le plus profond, le sentiment le plus intense n'ont de valeur que dans l'acte ou par l'acte qui leur répond et qui les éprouve» («L'homme et l'action» dans *Vues*, p.235).

devenus la danse¹⁶⁴. Mais comment les danseurs en arrivent-ils à prétendre être devenus autre; être devenus danse ? Quelle est l'expérience vécue par le danseur au moment où il exécute son art ?

4.1. En résumé

C'est par une étude exhaustive des textes de Valéry que nous avons compris le mouvement dansé comme un mouvement humain transformé potentiellement actualisable par tous et qui, étant affranchi de nécessité et de finalité, pouvait instituer un monde unique, éloigné de la quotidienneté, c'est-à-dire celui de l'art. Ensuite, nous avons vu que les spécificités de l'action de la danse engendraient des changements chez l'exécutant, notamment en ce qui concerne son rapport à soi, à son corps, à son action ainsi qu'une épreuve de soi et tout cela suscitait des sentiments tels que la possession de soi et le sentiment de vie. Enfin, nous avons conclu que l'état de danse généré par l'action de l'artiste se traduisait, dans sa subjectivité, en l'état du danseur qui, parfois, à l'occasion des instants les plus rares de l'art, pouvait devenir l'état dansant, plus précisément, un *hors-soi* éprouvé à la suite des successions de formes mobiles initiées par le danseur. Là, seul le terme de métamorphose semblait convenir à une explication de l'événement créé et nous l'avons expliqué par l'état dansant. Tandis que se dévoilait un universel, nous avons vu que l'expérience vécue par le danseur pouvait se comprendre par un *devenir* danse où l'identité du danseur et celle de l'œuvre étaient confondues.

¹⁶⁴ Voir Carolyn Carlson, *Solo, Poèmes et encre*, 2003.

4.2. La problématique

Il est peut-être aisé pour notre philosophe de décrire le spectacle de la danse et d'en déduire les états de l'artiste. Mais pourtant : percer la subjectivité même du danseur afin de cerner les principales composantes de son expérience n'est pas une chose simple. Traduire en mots une expérience de la mobilité vécue de l'intérieure, —comme le disait Maurice Béjart¹⁶⁵— comporte ses difficultés. Bien que certains artistes aient été plus clairs dans la description de leurs états et plus explicites au sujet de leurs expériences de la danse, d'autres furent plus vagues ou beaucoup moins précis. L'équivocité de certains de leurs propos engendre parfois de la confusion. En effet, si l'on se fie aux danseurs et que l'on procède à une étude comparative de leurs écrits, des paradoxes semblent émerger.

Il faut voir que si Serge Lifar évoque l'idée d'oubli de soi lorsqu'il décrit son expérience de la danse : «[...] et dans les heures d'extase et de l'oubli de soi [...]»¹⁶⁶, de la même façon que Roger Garaudy rapporte l'expérience du danseur : «Il s'oublie lui-même»¹⁶⁷, tous ne partagent pas cet avis. Carolyn Carlson affirme devenir la danse lorsqu'elle s'exécute, malgré qu'elle dise aussi qu'il ne pourrait être question d'oubli de soi. Suivant une idée développée par Doris Humphrey au sujet de la conscience et de ses

¹⁶⁵ Voir Maurice Béjart, *Un instant dans la vie d'autrui*, p.185.

¹⁶⁶ Serge Lifar, *Le manifeste du chorégraphe*, p.33.

¹⁶⁷ Roger Garaudy, *Danser sa vie*, p.25.

applications dans la danse¹⁶⁸, Carlson a publiquement déclaré que c'est précisément la présence à soi et au mouvement ainsi que la conscience du geste, qui caractérisent l'art de la danse et par conséquent, l'expérience du danseur¹⁶⁹. Et pourtant, comme l'explique Marie-Claude Pietragalla, il arrive que l'artiste parvienne à transcender le corps et son mouvement et, de ce fait, la conscience de soi en action¹⁷⁰. Encore, faut-il noter que si certains danseurs ont expliqué qu'ils se sentaient posséder l'œuvre grâce à une maîtrise de soi¹⁷¹, inversement, d'autres ont déclaré être possédés par elle en décrivant leur épreuve comme un abandon de soi¹⁷². Enfin, si Mary Wigman soutient que «Le danseur doit s'exercer dans une totale conscience de ce qu'il fait, et doit comprendre que son travail systématique sert son corps, pour en faire l'instrument de la création et de la projection d'une œuvre dansée¹⁷³», —laissant reposer ainsi l'essence de la danse dans l'exécution du mouvement dansé—, il en va autrement pour Sondra Horton Fraleigh. Selon elle, l'expérience de la danse ne pourrait se résumer à l'expérience du mouvement et du corps en action : «[...] la danse devient plus que les impressions sensibles du mouvement¹⁷⁴», nous confie-t-elle.

¹⁶⁸ Voir Doris Humphrey extrait de *An artist first*, 1972, cité dans Marcelle Michel et Isabelle Ginot, *La danse au XXe siècle* p.111.

¹⁶⁹ Carolyn Carlson, *Interface*, Entretien accordé à la Sorbonne, Paris, 2005.

¹⁷⁰ Voir Marie-Claude Pietragalla, *La légende de la danse*, p.190.

¹⁷¹ Voir Martha Graham, *Mémoire de la danse*, 1992 et Mary Wigman, *The art of making dance*, 1959.

¹⁷² Voir Carolyn Carlson et Serge Lifar. D'ailleurs, il faut se rappeler que ces deux facettes de l'expérience vécue par le danseur sont aussi présentes dans la philosophie de Valéry : la danseuse semble tendre à la possession de soi et en même temps, son corps semble être possédé par la danse. Aucun détail n'est donné quant aux circonstances de l'un ou de l'autre. Nous pensons que ces deux moments ne peuvent être simultanés.

¹⁷³ Mary Wigman, extrait de *The Mary Wigman book*, 1973-1975, cité dans Marcelle Michel et Isabelle Ginot, *La danse au XXe siècle*, p.98.

¹⁷⁴ «The dance then becomes more than sense impressions of motion. The essence of the dance is not identical with its motion» (Sondra Horton Fraleigh, «A vulnerable glance : Seeing dance through phenomenology», in Alexandra Carter, *The Routledge Dance Studies Reader*, p.137).

Dépendamment des danseurs, nous nous retrouvons face à des dualités ou, comme le diraient Merce Cunningham et Trisha Brown, face à un paradoxe. «La danse semble être un double naturel du paradoxe métaphysique¹⁷⁵», nous dit le premier, et la seconde ajoute : «Alors, parle un peu du paradoxe !»¹⁷⁶. Alors, si la danse est un phénomène paradoxal, que faut-il comprendre de l'expérience vécue par le danseur ? Une des explications fournies par Sondra Horton Fraleigh, semble apporter un élément de réponse :

Mais, lorsque je danse, j'ai une conscience aigüe de mon mouvement. Je l'étudie, essaie de nouveaux mouvements, les étudie et les perfectionne, jusqu'à ce que je tourne éventuellement mon attention vers leurs subtilités de sensations et de significations. Finalement, je me sens libre en eux. En d'autres mots, j'incarne le mouvement [...] et en cela, je fais l'expérience de ce que j'aimerais appeler la *pure présence*, une puissance radiante de sentiments complètement présents à moi-même et connectés au monde [...]¹⁷⁷.

Elle ajoute plus loin :

Ma propre identité se fusionne avec le mouvement que j'expérimente¹⁷⁸.

¹⁷⁵ Merce Cunningham, extrait de *7 arts*, 1955, cité dans Marcelle Michel et Isabelle Ginot, *La danse au XXe siècle*, p.135.

¹⁷⁶ Trisha Brown, extrait de texte inédit cité dans Marcelle Michel et Isabelle Ginot, *La danse au XXe siècle*, p.152.

¹⁷⁷ «But, when I dance, I am acutely aware of my movement. I study it, try out new moves, study and perfect them, until I eventually turn my attention to their subtleties of feeling and meaning. Finally I feel free in them. In other words, I embody the motion [...]. And in this, I experience what I would like to call "pure presence" a radiant power of feeling completely present to myself and connected to the world [...].» (Sondra Horton Fraleigh, «A vulnerable glance : Seeing dance through phenomenology», dans Alexandra Carter, *The Routledge Dance Studies Reader*, p.140-141).

¹⁷⁸ «My own identity merges with the movement I experience» (Sondra Horton Fraleigh, «A vulnerable glance : Seeing dance through phenomenology», dans Alexandra Carter, *The Routledge Dance Studies Reader*, p.142).

À travers ce passage, nous pouvons voir qu'il est à la fois question d'une conscience de soi et du mouvement mais aussi de liberté; qu'il s'agit bien de l'expérience du mouvement mais aussi de l'épreuve de quelque chose qui va au-delà du geste exécuté; que nous avons affaire à une présence à soi mais qu'il s'agit d'un soi qui devient autre où l'identité s'assimile à celle de la danse. Enfin, l'oubli de soi tout comme l'abandon de soi dont parlent Serge Lifar semblent tout aussi bien définir l'expérience vécue lors de l'exécution de la danse que la conscience présente à soi et au mouvement dont parlent Carolyn Carlson et Mary Wigman. C'est pourquoi il nous paraît que cette expérience est à la fois celle du mouvement et celle d'un état qui va au-delà de l'exécution de l'œuvre. Alors, comment tous ces faits rapportés au sujet de l'expérience vécue par le danseur peuvent-ils coexister malgré leurs caractères opposés ? Selon ce que nous avons précédemment tenté de démontrer, les dualités manifestes et commentées par les danseurs pourraient s'expliquer par la possibilité d'états distincts entre lesquels le danseur oscille mais qui caractérisent son expérience. C'est donc en établissant une distinction entre l'état de danseur et l'état dansant et en définissant ces deux états comme deux moments séparés de l'expérience vécue par le danseur — l'épreuve de l'un devant nécessairement précéder l'autre —, que nous sommes arrivés à embrasser, dans une même définition, les éléments parfois contradictoires de l'expérience du danseur et qui sont visiblement présents dans les propos d'artistes.

4.3. L'état de danseur

Comme le soulignent les danseurs, pour qu'il y ait danse, le mouvement doit être effectué avec une conscience totale du corps et de l'action. Ce n'est qu'une fois le geste amorcé et les pas institués, que la danse pourra être effective. C'est ce que nous avons nommé de façon générale : l'état de la danse à savoir, l'état créé lorsqu'un mouvement dansé est exécuté. Mais encore, puisque le mouvement dansé dont il est question est celui de l'art et non d'une danse quelconque, il y a — comme l'expliquait Michel Bernard¹⁷⁹ —, épreuve de la corporéité, c'est-à-dire épreuve totale du corps dans le mouvement. Comme le remarque Sondra Horton Fraleigh¹⁸⁰, le danseur s'exerce dans une pleine conscience de l'action du corps et du mouvement. De plus, parce que le danseur étudie son action en vue d'une justesse et d'une précision sans faille à l'œuvre, il travaille alors à associer correctement les sensations du corps et les mouvements exécutés. C'est ainsi qu'il se produit ce que Hanya Holm nomme l'expérience «kinésique¹⁸¹». Plus explicitement, il s'agit d'une expérience du mouvement pleinement éprouvé dans le corps. Mais, il ne suffit pas de danser pour s'éprouver tel. Selon Martha Graham, il faut dix ans pour former le danseur; pour que le corps devienne «l'établi de la

¹⁷⁹ Voir Michel Bernard, *Le corps*, p.1.

¹⁸⁰ Voir Sondra Horton Fraleigh, *Dancing Identity : Metaphysics in Motion*, 2004.

¹⁸¹ Hanya Holm, extrait de *Biography of an Artist*, 1969, cité dans Marcelle Ginot et Isabelle Michel, *La danse au XXe siècle* p.107. Plus précisément, elle explique : «Vous devez découvrir à l'intérieur de vous-même à quel moment la technique arrive au point où le mouvement devient en lui-même une expérience. Vous devez maîtriser l'expérience physique pour qu'elle devienne une expérience kinésique. Vous découvrirez, à travers cette expérience kinésique, qu'une relation s'est établie à l'intérieur du corps, qui coordonne le flux du mouvement avec le flux de la vie».

danse¹⁸²» dont parlait Trisha Brown et alors, que le mouvement soit éprouvé de l'intérieur selon une conscience des plus aigüe du corps qui est mû. Ce n'est qu'après l'accomplissement d'un laborieux travail technique constitué d'heures de répétitions consciencieuses que, comme l'expliquait Mary Wigman¹⁸³, il y a dévoilement de la pureté du geste. Ainsi, c'est parce que l'état de *se savoir danser* — plus précisément, l'état que nous avons nommé l'état de danseur — fut à maintes reprises éprouvé, qu'il est possible qu'accidentellement un autre état émerge.

4.4. La transformation de l'état

En effet, lorsque Maurice Béjart parle du danseur — tout comme Marie-Claude Pietragalla et Sondra Horton Fraleigh —, il explique clairement qu'«Il devient un homme dont l'état d'esprit est envahi par la danse» et plus seulement un danseur¹⁸⁴». Il y a donc, dans l'épreuve de l'artiste, dépassement de l'état de danseur. Une explication fournie par Maxine Sheets-Johnstone exemplifie bien la transformation de l'état, laissant entrevoir les deux moments de l'expérience que nous avons précédemment évoqués :

La danse prend vie précisément à mesure que les danseurs sont implicitement conscients d'eux-mêmes et de la forme, de cette forme qui bouge à travers eux : ils ne sont pas les agents de la forme, mais en sont le centre moteur. Parce qu'ils sont eux-mêmes immergés dans ce qu'ils créent, parce qu'ils vont à travers des mouvements spécifiés

¹⁸² Trisha Brown, extrait de texte inédit cité dans Marcelle Michel et Isabelle Ginot, *La danse au XXe siècle*, p.152.

¹⁸³ Voir Mary Wigman, extrait de *Mary Wigman book, 1973-1975*, cité dans Marcelle Michel et Isabelle Ginot, *La danse au XXe siècle*, p.98. Voir aussi Martha Graham, *Mémoire de la danse*, 1992.

¹⁸⁴ Maurice Béjart, *Un instant dans la vie d'autrui*, p.187.

comme l'un irait à travers une série de manœuvres techniques, ce qui est créé et ce qui apparaît est une unique interaction des fluides, un échange perpétuel de forces, un flot d'énergie dynamique et cohésif, non pas que les danseurs changent continuellement de relations et de positions, mais parce que les danseurs et la danse ne forment qu'un¹⁸⁵.

Ici, les dualités précédemment illustrées semblent trouver leur explication et leur justification. Une fois l'état de danseur rejoint, une nouvelle possibilité s'offre à l'exécutant. Il lui devient possible de dépasser l'action, de s'affranchir des contraintes techniques et enfin, de transcender le corps et ses mouvements pour devenir la danse en tant que telle. C'est d'ailleurs ce qu'affirme Marie-Claude Pietragalla : «Il arrive parfois que le corps de l'interprète ne fasse plus qu'un avec la musique laissant technique et enveloppe charnelle loin derrière, comme ce fut le cas par exemple pour Carolyn Carlson dans un solo intitulé *Vu d'ici* où elle devint littéralement la tempête¹⁸⁶». Ainsi, «Lorsqu'il maîtrise la technique au point de la faire oublier, le danseur laisse la place à "L'homme qui danse"¹⁸⁷». Mais, pour que cela soit, des exigences doivent être remplies. Selon les artistes, l'exécutant doit maîtriser suffisamment son corps et se mouvoir avec toute la précision nécessaire à l'œuvre afin d'arriver à se libérer de cette conscience uniquement portée à l'exécution des mouvements et se délivrer du souci de la juste exécution de l'œuvre. Ce n'est qu'une fois ces conditions remplies que le danseur revêt un caractère totalement étranger — non seulement à la quotidienneté mais aussi— à la pratique

¹⁸⁵ «The dance comes alive precisely as the dancers are implicitly aware of themselves and the form, such that the form moves through them : they are not agents of the form, but its moving center. Because they are themselves immersed in what they are creating, because they are going through specified movements as one would go through a series of technical manoeuvres, what is created and what appears is a unique interplay of fluid, ever-changing forces, a dynamic and cohesive flow of energy, not in the sense that the dancers continually change relationships and positions, but because the dancers and the dance are one» (Maxine Sheets-Johnstone, *The Phenomenology of Dance*, p.6).

¹⁸⁶ Marie-Claude Pietragalla, *La légende de la danse*, p.190.

¹⁸⁷ Maurice Béjart, *Un instant dans la vie d'autrui*, p.185.

habituelle de son art. Son expérience est transformée et donc, comme nous l'explique Merce Cunningham, l'expérience de la danse devient «[...] non pas expression de soi-même mais transformation de soi-même¹⁸⁸». Dans cette perspective, Chris Elam¹⁸⁹ avoue qu'en cela réside la différence entre le danseur professionnel et le danseur amateur. Le danseur professionnel, celui qui voue sa vie à la danse, est justement celui qui est suffisamment expert en son art pour devenir la danse et ainsi passer de l'état de danseur à l'état dansant.

4.5. L'état dansant

Ce n'est qu'une fois l'état de danseur dépassé, comme le mentionne Ruth Saint-Denis, que la danse révèle à l'artiste une nouvelle valeur à l'existence : «Ouvrez la voie de la danse ! [...] Elle élargira l'horizon, donnera sens à beaucoup de choses encore cachées, une nouvelle puissance à chacun, une nouvelle valeur à l'existence¹⁹⁰». Dès lors, le danseur *se sent devenir*, justement, il se transforme : «De toutes ses forces bandées, il aspire en franchissant ses propres limites, à lui être semblable, et à l'heure dorée de l'extase et de la possession, il a le sentiment de l'être devenu¹⁹¹». Une identification se fait entre l'exécutant et l'œuvre exécutée. Comme en témoigne Sondra Horton Fraleigh, il y a fusion entre le danseur et la danse et ainsi, une nouvelle identité émerge : «Je me crée

¹⁸⁸ Merce Cunningham, cité dans Marcelle Michel et Isabelle Ginot, *La danse au XXe siècle*, p.129.

¹⁸⁹ Tel que le soulignait Chris Elam (Entretien privé accordé au Dance Theater Workshop, New York, 2006).

¹⁹⁰ Ruth Saint-Denis, extrait de *Denishawn Magazine*, 1924-1925, cité dans Marcelle Michel et Isabelle Ginot, *La danse au XXe siècle*, p.90.

¹⁹¹ Roger Garaudy, *Danser sa vie*, p.25.

moi-même¹⁹²», nous dit-elle. Le danseur perd alors son identité propre et personnelle pour en arborer une autre. Le danseur se dépossède de lui-même et c'est ce à quoi il tend. Tel que l'indique Maurice Béjart : «C'est dur de se déposséder de soi-même mais chaque fois, le jeu en vaut la chandelle. C'est le b-a-ba du métier d'interprète, mais ça va beaucoup plus loin. Devenir un autre et se retrouver soi, et où est l'autre et où est soi ? Complicé d'en parler¹⁹³». De plus, étant dépouillé de son identité ordinaire, étant devenu danse, l'artiste ne se distingue plus parmi les vivants. C'est alors, qu'étant absorbé par son action : «Le danseur n'est ni un homme ni une femme. Il est l'espace humain fait de chair d'un seul homme, d'une seule femme, d'un seul être¹⁹⁴», nous explique Jean-Pierre Perrault. Maurice Béjart arrive aux mêmes conclusions et utilise le mot «androgyné» pour désigner le danseur dévoré par son action. Il est danse. Et c'est à ce moment que les danseurs décrivent leurs expériences comme celle de l'extase ou de l'ivresse¹⁹⁵. Ainsi, sans être véritablement hors de lui-même mais n'étant plus lui-même en même temps, le danseur est, en lui-même un autre que soi et s'éprouve comme tel. C'est ce que nous avons nommé le *hors-soi*; état caractérisant l'état dansant. Le *hors-soi* permet de comprendre que malgré la suspension du soi banal et habituel de la pratique de la danse, que certains ont senti comme un oubli de soi, le soi demeure et reste consciemment présent mais, en tant qu'autre.

¹⁹² «[...] in this I also create myself» (Sondra Horton Fraleigh, *Dance and the lived body. A Descriptive Aesthetics*, p.17).

¹⁹³ Maurice Béjart, *Un instant dans la vie d'autrui*, p.64.

¹⁹⁴ Jean-Pierre Perreault, *Les heures bleues*, p.101.

¹⁹⁵ Voir Serge Lifar, *Le manifeste du chorégraphe*, 1935, Marie-Claude Pietragalla, 1999, *La légende la danse*, Ted Shawn, *Dance we must*, 1946.

Enfin, tous s'accordent pour dire que ce moment de l'expérience ne saurait durer. Étant donné que la danse ne trouve aucune persistance dans la matière, qu'elle est soutenue par cette fragilité humaine, celle de la vie et du mouvement, les instants de l'œuvre dansée se fondent et s'oublient au fur à mesure que s'enchaînent les pas. D'ailleurs, pour Doris Humphrey, «le mouvement se situe sur un arc tendu entre deux morts¹⁹⁶». Ainsi, bien que l'expérience du danseur semble s'étendre à l'infini comme l'explique Serge Lifar¹⁹⁷, aucun de ses états ne saurait subsister.

Il faut voir aussi que l'expérience de la danse ne peut être telle que si elle est vécue selon un processus linéaire. Le point de départ étant la création de l'état de danse (éprouvé comme l'état de danseur) et l'accomplissement; le devenir danse (éprouvé comme l'étant dansant). Ce n'est qu'une fois l'état de danseur rejoint et fréquenté que le danseur, s'il est suffisamment bon, pourra, sans toutefois renoncer à son objet (le corps en mouvement), dépasser l'action pour se fondre en l'œuvre. D'ailleurs, comme nous l'indique Merce Cunningham :

L'attention que l'on porte au saut élimine la nécessité de sentir que le sens réside dans tout ce qui n'est pas la danse ; de plus, cela élimine le souci de causalité quant à quel mouvement doit suivre quel autre, nous libère du besoin de continuité, et établit clairement que chaque fait de la vie peut être sa propre histoire : passée, présente et future, et peut être observé en tant que tel, ce qui aide à briser les chaînes qui trop souvent entravent les pieds des danseurs¹⁹⁸.

¹⁹⁶ Doris Humphrey dans Jean-Pierre Pastrori, *Des ballets russes à l'avant-garde*, t.II, p.50.

¹⁹⁷ Voir Serge Lifar, *Le manifeste du chorégraphe*, p.37.

¹⁹⁸ Merce Cunningham, extrait de *7 arts*, 1955, cité dans Marcelle Michel et Isabelle Ginot, *La danse au XXe siècle*, p.135.

Finalement, c'est parce que le danseur n'éprouve plus le besoin de se préoccuper des règles de l'exécution de l'œuvre et qu'il est devenu suffisamment expert de l'état de danseur, que peut surgir l'état dansant.

4.6. Autres remarques

Certes, d'autres explications fournies par les danseurs doivent s'insérer dans nos considérations afin de mieux cerner l'expérience à laquelle l'artiste se livre lorsqu'il s'exécute. Suivant les idées de Valéry, nous n'avons que rapidement évoqué l'idée de l'union des facultés, du sentiment de possession de soi, du désir, du changement de monde et du sentiment de vie éprouvé par le danseur. Pourtant, ces éléments occupent une place importante dans l'expérience vécue par l'artiste. C'est pourquoi nous ne pourrions conclure sans une brève relecture de leurs propos. Effectuons d'abord un bref retour sur l'objet de la danse : le mouvement dansé.

Pour Merce Cunningham — et de la même manière que nous l'avons expliqué plus tôt — le mouvement dansé est «un mouvement naturel¹⁹⁹»; mouvement naturel qui, comme le souligne Mary Wigman, doit puiser son essence dans la nature humaine pour faire émerger un nouvel objet : le mouvement dansé. Elle explique que le danseur doit :

[...] faire passer son corps de l'état naturel à l'état d'instrument
 [...] Le langage vital de la danse, latent en chaque jeune danseur, a

¹⁹⁹ Merce Cunningham expliqué dans Jean-Pierre Pastori, *Des ballets russes à l'avant-garde*, t.II, p.84.

besoin de trouver des conseils et un écho, afin d'être éveillé et de mûrir pour atteindre une capacité de formulation convaincante²⁰⁰.

Le danseur doit donc se forger un instrument, c'est-à-dire développer les habiletés nécessaires aux mouvements dansés qui, bien qu'ils puisent leurs essences dans la nature humaine, diffèrent de leur état naturel. De la sorte, tel que nous l'indique Michel Guérin²⁰¹, le mouvement dansé se voit transformé par rapport aux mouvements du quotidien puisqu'il s'affranchit de toutes les contraintes ou impératifs extérieurs et parce qu'il est dépourvu de finalité externe. Ainsi, contrairement à la foulée d'actions ordinaires auxquelles se livre chacun de nous, le mouvement dansé a la fonction d'être pour exister ; il est voulu et exécuté pour lui-même, pour ce qu'il vaut en lui-même et surtout pour l'expérience qu'il procure : l'expérience de danser et de s'éprouver à le faire. Les mouvements se trouvent alors humanisés en ce sens qu'ils ne sont que par la volonté de l'individu qui déjoue la finalité naturelle et pratique, généralement associée aux gestes. Les mouvements sont aussi «libérés de toutes exigences pratiques²⁰²» et éprouvés comme tels par les danseurs. C'est pourquoi, lorsque les danseurs dissertent sur la danse, le terme de liberté surgit souvent : «Et il ne s'agit pas de permissivité, mais bien de liberté [...] d'un état de détachement vis-à-vis du monde²⁰³». En effet, le mouvement dansé se sépare du monde ordinaire, il le fuit ou l'ignore. Mais quoi qu'il en soit, il s'écarte de l'action

²⁰⁰ Mary Wigman, *The Mary Wigman Book*, 1973-1975, cité dans Marcelle Michel et Isabelle Ginot, *La danse au XXe siècle*, p.98.

²⁰¹ Voir Michel Guérin, *Philosophie du geste*, p.63-72.

²⁰² Sondra Horton Fraleigh parle de «free of any practical outcome» (*Dance and the lived body. A Descriptive Aesthetics*, p.19). Elle dit plus explicitement: «Dance frees us from the constraints of our practical lives and utilitarian movement. In short, we experience a sheer freedom in dance as we move free of any practical outcome».

²⁰³ Merce Cunningham, extrait de *7 arts*, 1955, cité dans Marcelle Michel et Isabelle Ginot, *La danse au XXe siècle*, p.135.

habituelle. Son exécution ne répond d'ailleurs à aucune règle régissant ce monde puisqu'elle suit le désir de se mouvoir, de vivre la danse et d'en éprouver l'état.

Comme en témoigne le danseur, c'est ce désir, incessamment ranimé, qui maintient l'artiste dans son état : «[...] il se nourrit de son propre enthousiasme à arrêter les apparences une seconde, et du désespoir que ces apparences s'écoulent la seconde qui suit²⁰⁴». Pour Martha Graham comme pour Ted Shawn, ce désir de la danse est puissant et peut parfois s'imposer comme une nécessité²⁰⁵ ou du moins, comme un besoin. Ils expliquent que la danse n'obéit qu'aux impératifs fixés par l'artiste. En ce sens, le mouvement dansé devient pur et illimité. Ses possibilités se multiplient au fil de la danse et ses mouvements ne sauraient trouver d'autre fin que celle qui est causée par un élément externe, comme la fatigue. C'est, entre autres, ce qu'affirme Ruth Saint-Denis lorsqu'elle dit : «La danse pure ne connaît pas de limites²⁰⁶». Envisagée comme telle, la danse se comprend aussi comme excès des facultés. Pousser les limites du corps, user les possibilités motrices et tenter l'impossible. Voilà ce qu'évoque Louise Lecavalier²⁰⁷ lorsqu'elle se réfère au travail qu'elle a effectué avec Édouard Lock. Ensemble, ils ont tenté de repousser les limites du corps, de jouer avec ce qui est déjà présent pour donner lieu à une œuvre d'art. Ce qui ouvre l'horizon du danseur sur un nouveau monde : «Le jeune danseur est exposé au monde nouveau du mouvement

²⁰⁴ Élie Faure, *Histoire de l'art : l'esprit des formes*, vol.II, p.283.

²⁰⁵ Martha Graham explique aussi : «La danse ne doit pas être seulement un art, un mensonge imaginaire ou un beau rêve oublié, la danse doit être un acte, une participation à la vie et une nécessité», Martha Graham dans Marcel Schneider, *L'esprit du ballet*, p.200.

²⁰⁶ Ruth Saint-Denis, extrait de *Denishawn Magazine* 1924-1925, cité dans Marcelle Michel et Isabelle Ginot, *La danse au XXe siècle*, p.90.

²⁰⁷ Voir Louise Lecavalier, *L'art total*, Entrevue à Radio-Canada, Montréal, 14 janvier 1982.

[...]»²⁰⁸. Placé face à de nouvelles règles (celles du désir) et de nouvelles possibilités, un monde est inventé. Il s'érige à l'instar des mouvements, d'une manière éloignée du monde du quotidien. «Car je vois un lieu de beauté magique, qui n'est pas de ce monde que nous connaissons, un monde créé de choses familières mais arrangées dans un ordre harmonieux et nouveau²⁰⁹», nous dit Ruth Saint-Denis. Dès lors, les rapports à soi se dissocient du connu et conduisent le danseur à s'éprouver différemment.

Nous avons précédemment évoqué l'idée d'un senti²¹⁰, d'une perception par les sensations mais il faut voir que ce sont les termes propres aux danseurs. Sondra Horton Fraleigh²¹¹ explique qu'au moment de la danse, le corps devient un agent perceptif puisqu'il traduit les sensations du mouvement, permettant ainsi au danseur de comprendre ce qu'il fait mais toujours parce que le corps est «vécu». Le senti, tout comme la notion d'épreuve, occupe une place centrale dans l'expérience du danseur. Il permet d'éprouver la danse en soi, il traduit les sensations du corps et de son mouvement et enfin, renvoie une image de ce qui est fait mais toujours selon un corps qui est mê. Marie-Claude Pietragalla le mentionne :

La perception du danseur est différente de celle du non-danseur.
L'autocritique chez le premier est développée par une conscience
aigüe et constante de ses capacités physique²¹² [...].

²⁰⁸ Mary Wigman, *The Mary Wigman Book*, 1973-1975, cité dans Marcelle Michel et Isabelle Ginot, *La danse au XXe siècle*, p.98.

²⁰⁹ Ruth Saint-Denis, extrait de *Denishawn Magazine*, 1924-1925, cité dans Marcelle Michel et Isabelle Ginot, *La danse au XXe siècle*, p.90.

²¹⁰ Voir Marie-Claude Pietragalla, *La légende de la danse*, 1999.

²¹¹ Voir Sondra Horton Fraleigh, «Dance and embodiment» dans *Dance and the lived body. A Descriptive Aesthetics*, p.3-21.

²¹² Marie-Claude Pietragalla, *La légende de la danse*, p.12.

Elle ajoute plus loin :

Aussi, la perception de celui-ci [le corps] par le danseur passe par la compréhension des fonctions vitales. [...]La perception du corps en mouvement requiert des méthodes faisant intervenir les domaines sensitifs et sensoriels [...].²¹³

Cette façon de se percevoir, de sentir son action et d'y déployer son attention conduit le danseur à une reconsidération de sa propre nature.

Dans cette perspective, Martha Graham affirme : «J'entends souvent cette expression : la danse de la vie. Elle me touche fort, car l'instrument par lequel la danse s'exprime est aussi celui par lequel la vie est vécue : le corps humain. Celui par lequel s'affirme l'essentiel de la vie²¹⁴». Dès lors, le fait que la danse soit produit par un «instrument vivant²¹⁵» et que l'œuvre soit vivante, témoigne aussi d'une vitalité qui est éprouvée par le danseur. Dans le même ordre d'idées, Ted Shawn affirme que la sensation de plénitude dépasse la danse et renvoie à l'essence de la vie. « Je l'éprouve maintenant dans toutes les extrémités de mon corps»²¹⁶. Cela est aussi expliqué, en d'autres mots, par Ruth Saint-Denis lorsqu'elle défend que : «Danser, c'est vivre la vie

²¹³ *Ibidem*, p.15.

²¹⁴ Martha Graham, *Mémoire de la danse*, p.9.

²¹⁵ Mary Wigman, *The Mary Wigman Book, 1973-1975*, cité dans Marcelle Michel et Isabelle Ginot, *La danse au XXe siècle*, p.98.

²¹⁶ Voir Ted Shawn, *Dance we must*, 1946.

dans ses vibrations les plus fines et les plus hautes [...]»²¹⁷. Dès lors, la danse est un art qui révèle la vie²¹⁸ : celle qui est présente dans l'être humain, dans son corps en mouvement. C'est donc en faisant l'expérience du mouvement dansé que le danseur peut s'éprouver à titre de vivant dans une puissance aussi forte que celle qui est perceptible à travers le geste²¹⁹. Trisha Brown et Martha Graham évoquent dans ce sens l'idée de la vie et de son pouls éprouvé dans le corps. De plus, tel que nous l'indique Élie Faure, la danse est un art «[...] qui est celui du mouvement, c'est-à-dire du principe même de toutes choses qui sont»²²⁰. Ted Shawn déclare pareillement que «Le mouvement du corps est la vie même, l'essence et le propre de l'existence»²²¹. Ainsi, la nature du mouvement ressentie et éprouvée par le danseur qui l'étudie dans l'action, permet également au sentiment de vie d'être décuplé. D'ailleurs, combien sont allés jusqu'à déclarer que la danse était non seulement l'expression de la vie mais la vie même ? «Le mouvement est l'expression première de la vie, c'est la vie elle-même»²²², nous dit Serge Lifar et il ajoute : «En se rendant maître de la technique et de l'âme, l'artiste fait une grande œuvre, il devient artisan dans la création de la vie»²²³. Enfin, Martha Graham explique aussi : «La danse n'a jamais été pour moi une affaire de technique, mais une

²¹⁷ Ruth Saint Denis, *La danse, expérience de vie*, extrait de *Denishawn Magazine*, 1924-1925, dans Marcelle Michel et Isabelle Ginot, *La danse au XXe siècle*, p. 90. L'identité entre la danse et la vie exprimée par Ruth Saint-Denis est également revendiquée par Martha Graham et Sondra Horton Fraleigh qui expliquent que valoriser la danse est à la fois valoriser la vie.

²¹⁸ Voir Ellis Havelock, *The Dance of Life*, 1923.

²¹⁹ Il faut noter brièvement que la force et la puissance du geste sont des composantes importantes de la danse et qu'elles accentuent cette sensation de vie éprouvée par le danseur. Le sentiment de vie est également renchéri par le déploiement des forces physiques dans le mouvement, par l'épreuve du corps dans l'action, qui s'épuise, allant d'une force extrême à une douleur suffocante. Les spectateurs et philosophes ne sont pas insensibles à cette explosion de puissance et de force vécue dans le geste dansé. Dans la métaphore de Valéry, la danseuse est une flamme; dans celle de Jean-Claude Gallotta, un volcan.

²²⁰ Élie Faure, *Histoire de l'art : l'esprit des formes*, vol.II, p.283.

²²¹ Ted Shawn, *Dance we must*, 1946.

²²² Serge Lifar, *Le manifeste du chorégraphe*, p.31.

²²³ *Ibidem*, p.37.

véritable philosophie. La raison de son ascendant sur le monde vient de ce qu'elle symbolise la représentation de la vie²²⁴».

Aussi, beaucoup ont relaté que l'exécution de la danse provoque un sentiment d'harmonie entre les facultés. «L'interaction entre la chair et l'esprit est totale chez l'homme et encore plus chez le danseur²²⁵» nous explique Marie-Claude Pietragalla. D'ailleurs, pour Doris Humphrey, la participation totale de l'être est nécessaire à la danse : «[...] parce que si je ne parviens pas à ajuster toutes ces parties de moi-même pour qu'elles s'harmonisent et travaillent tranquillement ensemble, aucune de ces différentes choses ne parvient à être réalisée²²⁶». En d'autres mots, sans l'action conjointe des facultés de l'exécutant, la danse ne pourrait être créée. C'est donc en réponse aux exigences de la danse qu'il y aurait épreuve d'une unité. Cette unité est fortement proclamée par les danseurs. À ce sujet, Serge Lifar explique que la danse est par excellence «mariage du corps et de l'esprit [...]»²²⁷. Il y a donc, pour le danseur, une totalité ressentie à «l'intérieur du moi²²⁸» et une cohésion de facultés éprouvée. C'est aussi ce que nous explique Martha Graham lorsqu'elle déclare que la danse manifeste une unité intérieure et qu'elle est bâtie sur une attitude d'écoute qui implique tout son être²²⁹. En ce sens, l'expérience du danseur est beaucoup plus près de ce que les philosophes appellent le monisme ; cet état d'unité éprouvé dans l'être. Bien qu'il soit

²²⁴ Martha Graham, cité par Marcel Schneider, *L'esprit du ballet*, p.200.

²²⁵ Marie-Claude Pietragalla, *La légende la danse*, p.8.

²²⁶ Doris Humphrey, extrait de *An Artist first*, cité dans Marcelle Michel et Isabelle Ginot, *La danse au XXe siècle*, p.111.

²²⁷ Serge Lifar dans Marcel Schneider, *L'esprit du ballet*, p.129.

²²⁸ Tatsumi Hijikata, extrait de *Kazedaruma*, cité dans Marcelle Michel et Isabelle Ginot, *La danse au XXe siècle*, p.164.

²²⁹ Voir Martha Graham, *Mémoire de la danse*, 1992.

commun de séparer le mode du sentir et le mode du penser dans nos épreuves quotidiennes, cela ne saurait être le cas du danseur. Selon Faure, cet état d'unité est si fortement ressenti qu'il ne pourrait être envisagé comme une conséquence sporadique du mouvement dansé mais bien comme un sentiment inévitable : «Elle [l'unité] signifie l'obéissance ardente de la vie à la force de cohésion et d'intégration réciproque de tous les éléments moléculaires et spirituels qui la constituent²³⁰». Enfin, comme nous le rappelle Roger Garaudy, la danse permet l'affirmation de l'unité de l'être : «Ainsi s'affirme et se constitue l'unité de l'homme [...] du corps et de l'esprit²³¹», ce qui est éprouvé par le danseur. De surcroît, parce que tout de l'être humain semble se ramifier dans une seule action parce qu'elle «engage toutes les parties du corps : les muscles, les nerfs, les viscères, l'appareil respiratoire, unies par le centre du cœur [...] où l'être entier participe à l'exercice²³²», tel que le mentionne Maurice Béjart. Elle implique aussi l'esprit, l'intention, la volonté, la conscience, etc., et conduit le danseur à s'éprouver en possession de lui-même.

Jusqu'ici, il y a un aspect dont nous n'avons point discuté et qui semble notoire. Bien que nous n'émettrons aucune hypothèse à ce sujet, nous ne pouvons passer sous silence les maintes références au sacré et au divin qui nous sont faites par les artistes et que nous pourrions résumer à l'idée d'une spiritualité vécue par le mouvement dansé. La

²³⁰ Élie Faure, *L'homme et la danse*, p.65-66.

²³¹ Roger Garaudy, *Danser sa vie*, p.21.

²³² Maurice Béjart, *L'autre chant de la danse*, 1974, cité dans Jean Pastori, *La danse. Des ballets russes à l'avant-garde*, t.II, p.115.

question que posait Paul Bourcier²³³ à savoir, si la danse ne serait pas revenue à son rôle primitif de transe sacrée, semble ici légitime. D'ailleurs, pour Élie Faure,²³⁴ il est impossible de nier le caractère mystique que possède la danse tout comme il est impossible pour Maurice Béjart de dissocier totalement la danse du religieux. Il explique :

Danser, c'est avant tout communiquer, s'unir, rejoindre, parler à l'autre dans les profondeurs de son être. La danse est union, union de l'homme avec l'homme, de l'homme avec le cosmos, union de l'homme avec Dieu²³⁵.

Bien que les œuvres de Ruth Saint-Denis et de Ted Shawn aient été reconnues en tant qu'art, ces artistes expliquent avoir fait de leurs danses un acte religieux. Loin de prétendre que la piété puisse, dans le cas de la danse en tant qu'art, être le leitmotiv de l'exécution, contrairement à ce qui pourrait être le cas dans le rituel, il ne faudrait pas oublier que Ted Shawn a visiblement élaboré ses chorégraphies sous forme d'une progression cérémonielle depuis la lutte pour la survie jusqu'à l'exaltation de la spiritualité. Par ailleurs, Serge Lifar explique : «Tous, ils ont goûté le dynamisme religieux et extatique de la danse²³⁶» et il ajoute : «À travers elle [la danse], l'homme s'est livré en offrande à l'Inaccessible, s'est élevé jusqu'au Dieu de la Lumière et de la Beauté [...]»²³⁷. De plus, il est important de savoir que Martha Graham perçoit le danseur comme un athlète de Dieu et qu'elle affirme encore plus clairement : «Je crois que la danse est par essence la vénération de la vie, la célébration d'un rituel au dieu

²³³ Voir Paul Bourcier, *Histoire de la danse en Occident*, vol.II, 1994.

²³⁴ Voir Élie Faure, *Histoire de l'art : l'esprit des formes*, vol.II, p.282-299.

²³⁵ Maurice Béjart, «Dieu et Danse ne font qu'un» dans *Ainsi dansait Zarathoustra*, p.73.

²³⁶ Serge Lifar, *Le manifeste du chorégraphe*, p.20.

²³⁷ *Ibidem*, p.33.

inconnu²³⁸». Enfin, si certains ont fait de la religiosité le caractère distinctif entre la danse de rituel et la danse en tant qu'art²³⁹, il faut voir que, sans obligatoirement être l'acte d'une prière de l'homme pour l'humanité — tel que le voyaient Martha Graham ou plus subtilement Pina Bausch —, la danse semble intimement reliée au spirituel.

²³⁸ Martha Graham, cité dans Marcel Schneider, *L'esprit du ballet*, p.201.

²³⁹ Francis Sparshott, *Off the Ground, First Steps to a Philosophical Consideration of the dance*, 1988.

CONCLUSION

Que ta soif de métamorphoses
Autour de l'Arbre du Trépas
Engendre une chaîne de poses !
Viens sans venir ! forme des pas !
Vaguement comme lourds de roses ...
Danse cher corps ... Ne pense pas !
Ici les délices sont causes
Suffisantes au cours des choses ²⁴⁰!

Que ce soit sous forme de prose, de vers ou d'essais, la danse vit et respire de manière éparse à travers la philosophie de Valéry. Ses réflexions sur la danse occupent une place considérable à travers toutes les idées qu'il a développées (*Mélanges*, 1939; *Degas Danse Dessin*, 1938; *Choses tuées* 1932; *Pièces sur l'art*, 1931; *Rhumbs* 1926; *L'Âme et la Danse*, 1925, etc.). Sans doute charmé par la danseuse²⁴¹ qui, tantôt revêt l'apparence de la flamme, tantôt celle de la divine pensée ou mieux, celle de la muse, Valéry a fait l'ébauche de cette femme qui danse tel un peintre fou de mouvements comme Degas qui tachète cent toiles pour nous la faire voir sous ses plus beaux jours. Si le texte crée des images, celle de la danseuse que Valéry nous propose par ses mots, ressemble à s'y méprendre à celle qui, ce soir, danse. Dépeinte ça et là de différentes manières et dans différents lieux de sa philosophie, parce que son portrait concorde avec celui qu'offrent les artistes, la danseuse de Valéry fut celle qui nous servit de modèle théorique pour l'écriture de ce mémoire.

²⁴⁰ Paul Valéry, extrait d'«Ébauche d'un Serpent» dans *Poésies*, 1929.

²⁴¹ Bien que nous ayons parlé de «danseur» tout au long de ce texte, c'est effectivement de la «danseuse» et non du danseur dont il est question dans les textes de Valéry.

Bien qu'il ait perçu dans ses gestes «l'acte pur des métamorphoses²⁴²», il ne soutient pas formellement que son expérience est principalement celle d'une transformation. C'est une relecture approfondie de ses textes, éclairée par les propos d'artistes, qui nous permet de faire ressortir l'élément de la transformation et ses implications pour une étude de l'expérience vécue par le danseur. C'est pourquoi, dès le départ, nous avons pris soin d'aviser le lecteur de notre volonté d'effectuer une monstration de l'actualité des idées de Valéry à propos de la danse et de son expérience et que nous n'avons pas prétendu à une interprétation ni à une synthèse de ses idées. Or, bien que le philosophe ait lui-même expliqué que l'expérience de la danseuse semblait être caractérisée pas des changements et qu'il ait bel et bien discuté d'à peu près tous les thèmes récurrents et nécessaires lorsqu'il s'agit de la danse, il n'a pas, à proprement dit, défendu l'hypothèse ici soutenue.

Aussi, il faut voir que Valéry n'a pas non plus développé de système et qu'il serait vain de chercher dans ses écrits l'énonciation claire des principes premiers de la danse : «Un système ? Certes non ! Ce seul nom m'épouvante. Tout au plus, un ensemble d'idées, —ou, plus exactement : une collection d'énoncés de problèmes— dont plusieurs, sans doute, auraient plusieurs énoncés !²⁴³». D'ailleurs, ayant favorisé la méthode plutôt que le système, Valéry n'a jamais eu la prétention d'élaborer une théorie complète de la danse. Tel qu'il le souligne lui-même, il s'y est pris comme il a pu, avec ses yeux de

²⁴² Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, p.122 et voir «La philosophie de la danse» dans *Œuvres I, Variété*, «Théorie poétique et esthétique», p. 1403.

²⁴³ Paul Valéry, «La création artistique» dans *Vues*, p.292. Ce qui est aussi repris dans «La philosophie de la danse» dans *Œuvres I, Variété*, «Théorie poétique et esthétique», p.1403.

spectateur et son esprit de philosophe séduit par la danseuse. Il explique : «[...] il faut vous résigner à entendre quelques propositions que va, devant vous, risquer sur la Danse un homme qui ne danse pas²⁴⁴». Ou encore, «Pourquoi ne pas parler un peu de la Danse, à propos du peintre des Danseuses ? Je voudrais m'en faire une idée assez nette, et m'y prendrai comme je pourrai, devant tout le monde²⁴⁵».

Toutefois, Valéry s'est exprimé à maintes reprises sur l'art en général et, en particulier, au sujet de la création. Bien qu'en bonne partie, ses idées furent consacrées à l'art de la poésie, ses pensées autour de la danse sont suffisamment riches pour y effectuer une étude portant sur l'expérience vécue par le danseur. D'ailleurs, certaines de ses considérations sur la danse sont restées ici inexplorées. Il faut voir que si nous avons volontairement limité nos assertions à propos de la temporalité de la danse²⁴⁶, Valéry, quant à lui, n'a point hésité à décrire le caractère furfuracé du danseur. D'ailleurs, ses allusions au temps et au rythme occupent une place importante dans son dialogue intitulé *L'Âme et la Danse*. Mais parce que nous voulions traiter de la danse de manière séparée de la musique et qu'il nous semblait que Valéry avait parfois confondu la musicalité propre du geste avec celle qui est extérieure au danseur, nous avons préféré laisser cette notion de côté.

²⁴⁴ Paul Valéry, «La philosophie de la danse» dans *Œuvres I, Variété*, «Théorie poétique et esthétique», p.1391.

²⁴⁵ Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, p.27.

²⁴⁶ D'ailleurs, pour certains, nommément Pariusz Gorski, la danse ne serait que la rencontre de la sphère du temps et de l'espace.

En effet, il n'est pas clair pour lui, que la danse soit affranchie de la musique. Il explique :

[...] dans une essence très subtile de musique et de mouvement où elle [la danseuse] respire une énergie inépuisable [...] Elle cède, elle emprunte, elle restitue si exactement la cadence, que si je ferme les yeux, je la vois exactement par l'ouïe. Je la suis, et je la retrouve, et je ne puis jamais la perdre ; et si, les oreilles, bouchées, je la regarde, tant elle est rythme et musique qu'il m'est impossible de ne pas entendre les cithares²⁴⁷.

Il devient donc parfois difficile d'identifier le temps dont parle Valéry : tantôt il est une musicalité du corps, tantôt il est cette musique qui accompagne la danse. Le penseur voit bien la relation entre la musique et la danse mais sans dissocier ou relier tout à fait ces deux éléments que nous tenons à reconnaître comme indépendants : «L'univers de la Danse et l'Univers de la musique ont des relations intimes senties de tous, mais dont personne n'a saisi jusqu'ici le mécanisme, ni montré la nécessité²⁴⁸». Dans ce passage, on comprend bien que s'il est question de musique, il est davantage question de la musicalité du corps que de celle d'un autre instrument. Pourtant dans un autre extrait, on comprend l'inverse : «La musique doucement semble la ressaisir d'une autre manière, la soulève...²⁴⁹». Comme si l'artiste était sous le joug d'une musique extérieure à lui et ici : «Cette amplitude de ses pas est accordée avec leur nombre, lequel émane directement de la musique²⁵⁰». On ne saurait dire de quelle musique il est question au juste et donc, il devient difficile de traiter du temps vécu par le danseur à la lumière des propos de Valéry.

²⁴⁷ Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, p.114-115.

²⁴⁸ Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, p.31.

²⁴⁹ Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, p.125.

²⁵⁰ *Ibidem*, p.123.

Néanmoins, d'autres remarques nous ont semblé fort pertinentes et mériteraient une attention. Certes, il apparaît évident que le corps du danseur témoigne d'une musicalité au sens d'une organisation rythmique puisque le mouvement, comme la musique, implique la notion de temps et une fois l'œuvre dansée créée, le temps des enchaînements est très similaire à celui des partitions musicales. Étranger à celui de l'horloge, le temps dansé arbore les couleurs²⁵¹ de la musicalité du geste et du rythme du corps. Il est propre aux danseurs mais aussi à chaque œuvre. «Temps vécu²⁵²», comme le dirait Edward Hall ou «temps organique²⁵³», comme le souligne Valéry, le temps de la danse est étranger au temps habituellement imposé et il se définit selon la volonté de l'artiste. Tel que le souligne Valéry :

Mais la danse, se dit-il, ce n'est après tout qu'une forme du temps, ce n'est que la création d'une espèce de temps, ou d'un temps d'une espèce toute distincte et singulière [...]. Il apparaît que cette personne qui danse s'enferme, en quelque sorte, dans une durée qu'elle engendre, une durée toute faite d'énergie actuelle toute faite de rien qui puisse durer²⁵⁴.

Il faut noter que le temps de la danse est celui qui est engendré par les mouvements de l'artiste. Il répond aux exigences de la mobilité du corps, se calcule selon une force ou une énergie qui élucide l'excès du geste. Le temps de la danse est celui du

²⁵¹ Valéry fait notamment un lien entre les couleurs et la danse : «Le ballet, jusqu'ici, est presque le seul art de la succession des couleurs» (*Tel quel*, vol.I, p.16.). Il dit aussi : «La divine pensée [en référence à la danse] est à présent cette foison multicolore de groupes de figures souriantes [...]» (*L'Âme et la Danse*, p.119).

²⁵² Edward Hall, *La danse de la vie, temps culturel, temps vécu*, 1984.

²⁵³ Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, p.31.

²⁵⁴ Paul Valéry, «La philosophie de la danse» dans *Œuvres I, Variété*, «Théorie poétique et esthétique», p.1396.

danseur parce qu'il est recomposé à chaque instant²⁵⁵. De ce fait, le temps, qui se fait durée par l'achèvement de l'œuvre est absolument celui de l'artiste. S'il est créé de manière externe par le mouvement, il faut voir qu'il est éprouvé en soi par le rythme du corps. Mais toujours parce qu'il est celui qui invente librement, le danseur qui voit son épreuve de la temporalité transformée car il en est, dans le monde de la danse, le démiurge.

Si l'on considère que l'œuvre de Valéry s'est construite matinalement et machinalement jour après jour pendant près de 50 ans, il nous serait impossible de tenir compte de toutes les richesses et de toutes les subtilités que renferment ses écrits. Certaines de ses idées, qu'il n'a pas appliquées à la danse mériteraient toutefois une attention particulière. Notamment, celles qui sont exposées dans son *Discours sur l'esthétique* et qui concerne le lien entre le *savoir-faire* et le *se sentir devenir*.

Évidemment, d'autres éléments dont Valéry ne fait pas mention dans ces textes, auraient pu être considérés pour une étude de l'expérience vécue par le danseur. Pensons au langage du corps, à la signification du geste, à l'énergie et au mouvement, etc. Il y aurait encore beaucoup à dire sur le rythme²⁵⁶ et davantage sur l'espace²⁵⁷. Toutefois, malgré les limites méthodologiques que nous avons imposées à ce mémoire, nous avons tenté de repérer ce qui nous semblait essentiel de l'expérience vécue par le danseur, en insistant sur les deux états possibles de cette expérience et sur les distinctions afférentes.

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ Notamment dans Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, p.114-115;123-125.

²⁵⁷ Voir Danis Bois, *Le sensible et le mouvement*, 2001.

Pour conclure, il faut voir que si Sondra Horton Fraleigh²⁵⁸ explique qu'à son paroxysme, l'expérience de la danse est celle de la création de soi où le danseur voit sa propre définition devenir celle de l'action entreprise, il y aurait lieu de questionner ce *devenir* et son rapport au *savoir-faire* constitutif de l'esthétique proposée par Valéry²⁵⁹. Autrement dit, il serait légitime de se demander si le *savoir-faire* du danseur ne se résumerait pas au *se sentir devenir* la danse pour s'achever dans l'expérience de l'être devenu.

Enfin, «Que veux-tu de plus clair sur la danse, que la danse elle-même ?²⁶⁰», disait Valéry. Pourtant, tout comme nous, il ne put s'empêcher d'en parler et de traduire en mots les actes de l'artisan du mouvement. Par contre, la danse est un art qui, à chaque soir, meurt et renaît. Et son souvenir, cette mèche de sensations ou ce reflet mobile du passage d'un vivant, souvent marqué par des préférences ou subtilement altéré par l'oubli, ne peut suffire à une juste compréhension de l'objet de notre étude. Il faut donc, comme le souligne Maxine Sheets-Johnstone²⁶¹, retrouver la danse autant de fois qu'il est nécessaire pour y cerner l'essentiel, pour y comprendre les non-dits ou peut-être, pour ne jamais saisir qu'une mystérieuse image. Or, les mots du philosophe peuvent bien décrire, traduire, commenter et expliquer l'expérience de la danse mais, dès que l'objet d'art est

²⁵⁸ Voir Sondra Horton Fraleigh, *Dance and the lived body. A descriptive Aesthetics*, p.17-18. Plus précisément elle dit : «I create myself [...], I become defined in my action».

²⁵⁹ Voir Paul Valéry, «Discours prononcé au deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art» dans *Variété VI*, 1938, p.237-264.

²⁶⁰ Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, p.143.

²⁶¹ Voir Maxine Sheets-Johnstone, *The phenomenology of dance*, 1980.

disparu et que la danse est rompue, il n'existe plus que la mémoire d'un passé, ce que Martha Graham nommait : *la mémoire du sang*²⁶².

²⁶² Voir Martha Graham, *Mémoire de la danse*, 1994.

BIBLIOGRAPHIE

I. PAUL VALÉRY

1.1. Œuvre de Paul Valéry1.1.1. Ouvrages cités

VALÉRY, Paul, *Poésies, Album de vers anciens, Charmes, Amphion, Sémiramis, Cantate du Narcisse, Pièces diverses de toute époque*, Paris, Gallimard, 1929, éd. ren. 1958.

_____, «La philosophie de la danse» dans *Œuvres I, Variété*, «Théorie poétique et esthétique», Paris, Gallimard, 1957, 1857 pages, p. 1390-1403.

_____, «L'homme et l'action» dans *Vues*, Paris, La Table ronde, 1948, p.235-236.

_____, «La création artistique» dans *Vues*, Paris, La Table ronde, 1948, p.285-309.

_____, *Eupalinos, L'Âme et la Danse, Dialogue de l'Arbre*, Paris, Gallimard, 1945.

_____, *Mélange*, Paris, Gallimard, 1941.

_____, *Degas Danse Dessin*, Paris, Gallimard, 1938.

1.1.2. Ouvrages consultés

_____, «Discours sur l'esthétique» dans *Œuvres I*, «Théorie poétique et esthétique», Paris, Gallimard, 1957, p.1394-1314.

_____, «Première leçon du cours de poétique» dans *Œuvres I*, «Théorie poétique et esthétique», Paris, Gallimard, 1957, p.1340-1359.

- _____, «Notion générale sur l'art» dans *Œuvres I*, «Théorie poétique et esthétique», Paris, Gallimard, 1957, p.1404-1412.
- _____, «L'invention esthétique» dans *Œuvres I*, «Théorie poétique et esthétique», Paris, Gallimard, 1957, p.1412-1415.
- _____, «Réflexions simples sur le corps» dans *Variété V*, Paris, Gallimard, 1945, p.65-76.
- _____, «Leçon inaugurale du cours de poétique du Collège de France» dans *Variété V*, Paris, Gallimard, 1945, p.297-322.
- _____, *Tel Quel*, vol.I, vol.II, Paris, Gallimard, 1941.
- _____, «Discours prononcé au deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art» dans *Variété IV*, Paris, Gallimard, 1938, p.237-264.

1.2. Commentateurs de Valéry

1.2.1. Ouvrage cité

JARRETY, Michel, *Paul Valéry*, Paris, Hachette Supérieur, 1992.

1.2.2. Ouvrages et article consultés

ABLERTO, Carlson, MACIEL, Antunes, *Étude statistique du vocabulaire de six essais de Paul Valéry*, Paris, Slatkine-Champion, 1984.

BASTET, Ned, «La "poétique" de Valéry», dans *Cahiers Paul Valéry I*, Paris, Gallimard, 1975.

GOT, Maurice, *Assomption de l'espace à propos de «L'Âme et la Danse»*, Paris, Le Cercle du Livre, 1957.

MAUROIS, André, *Introduction à la méthode de Paul Valéry*, Paris, Cahiers Libres, 1933.

NOULET, Émilie, *Un portrait de Paul Valéry*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1977.

- _____, *Paul Valéry (études)*, Bruxelles, La renaissance du livre, 1951.
- RIDEAU, Émile, *Introduction à la pensée de Paul Valéry*, Paris, Desclée de Brouves, 1944.
- THÉRIEN, Claude, «Valéry et le statut «poétique» des sollicitations formelles de la sensibilité» dans *Les études philosophiques*, no.3, 2002. p.354-369.
- VOGEL, Christina, «Première Partie» dans *Les «cahiers» de Paul Valéry, «To go to the last point. Celui au-delà duquel tout sera changé»*, Paris, L'Harmattan, 1997, p.49-156.
- ZIMA V., Pierre, «Paul Valéry : la subjectivité poétique comme négation» dans *La négation esthétique, Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.91-132.

II. DANSE

2.1. Ouvrages cités

- BÉJART, Maurice et Michel ROBERT, *Ainsi danse Zarathoustra Entretiens*, Paris, Actes Sud, 2006.
- _____, *Un instant dans la vie d'autrui*, Paris, Flammarion, 1979.
- FRALEIGH, Sondra, «A vulnerable glance : Seeing dance through phenomenology», dans Alexandra Carter, *The Routledge Dance Studies Reader*, London and New York, Routledge, 1998, p.135-143.
- _____, *Dance and the lived body. A descriptive Aesthetics*, Pittsburg-Pennsylvania, University of Pittsburg Press, 1987.
- FAURE, Élie, *Histoire de l'art : l'esprit des formes II*, Paris, Gallimard, 1991.
- _____, *L'homme et la danse*, Périgneux, Pierre Faulac, 1975.
- GARAUDY, Roger, *Danser sa vie*, Paris, Seuil, 1973.
- GRAHAM, Martha, *Mémoire de la danse*, Paris, Actes Sud, 1992.
- HALL T., Edward, *La danse de la vie : temps culturel, temps vécu*, Paris, Seuil, 1992.
- LIFAR, Serge, *Le manifeste du chorégraphe*, Paris, Hachette, 1935.
- MICHEL, Marcelle et Isabelle GINOT, *La danse au XXe siècle*, Paris, Larousse, Collection de la danse, 1999.
- PASTORI, Jean-Pierre, *La danse, des ballets russes à l'avant-garde*, t.II, Paris, Gallimard, 1997.
- PERRAULT, Jean-Pierre, *Regard pluriel*, Québec, Les Heures bleues, 2001.
- PIETRAGALLA, Marie-Claude, *La légende de la danse*, Paris, Flammarion, 1999.
- SCHNEIDER, Marcel, *L'esprit du ballet*, Paris, Bartillat, 2002.
- SHEETS-JOHNSTONE, Maxine, *The phenomenology of dance*, New York, Books for Libraries, 1980.

SPARSHOTT, Francis, *Off the Ground : First Steps to a Philosophical Consideration of the Dance*, Princeton, Princeton University Press, 1998.

2.2. Ouvrages et articles consultés

ARMELAGOS, Adina et Mary SIRRIDGE, «The Identity Crisis in Dance», dans *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.XXXVII, no.2, Winter 1978, p.129-140.

BANES, Sally, *Reinventing Dance in the 1960s Everything Was Possible*, Madison, Wisconsin, The university of Wisconsin Press, 2003.

_____, Sally, «Postmodern Dance» dans *Encyclopedia of Aesthetics*, vol.I, New York, Oxford University Press, 1998, p.63-67.

BEARDSLEY C., Monroe, «What Is Going On in a Dance ?» dans *Dance Research Journal*, vol.XV, no.1, Fall 1982, p.31-26.

BEISWANGER, Georges, «Doing and Viewing Dances : A perspective for the Practice of Criticism» dans *Three Essays on Aesthetics*, New York, Dance Perspectives 55, Autumn 1973, p.8-13.

BERNARD, Michel, *Le corps*, Paris, J. P. Delarge, 1976.

BEST, David, «The Aesthetics of Dance», dans *Dance Research Journal*, vol.VII, no.2, Spring-Summer 1975, p.12-15.

BOIS, Danis, *Le sensible et le mouvement*, Paris, Point d'appui, 2001.

BOURCIER, Paul, *Histoire de la danse en Occident*, vol.II, Solfèges, Seuil, Paris, 1994.

BRUNEL, Lise, Trisha BROWN, Babette MANGOLTE et Guy DELAHAYE, *Trisha Brown*, Paris, BOUGÉ, 1987.

CARLSON, Carolyn, *Le soi et le rien*, France, Actes Sud, 2001.

_____, *Solos, poèmes et encres*, Paris, Alternatives, 2003.

CARROLL, Noël, «Dance», *Oxford's Readings dans Aesthetics*, chapter 33, 2003.

- CARROLL, Noël et Sally BANES, «Working and Dancing : A Response to Monroe Beardsley's : What Is Going On in a Dance ?», dans *Dance Research Journal*, vol.XV, no.1, Fall 1982, p.35-41.
- CARTER, Alexandra, *The Routledge Dance Studies Reader*, London and New York, Routledge, 1998.
- COPELAND, Roger et Marshall COHEN, *What Is Dance ?*, New York, Oxford University Press, 1983.
- FRALEIGH, Sondra, *Dancing Identity : Metaphysics in Motion*, Pittsburg, University of Pittsburg Press, 2004.
- GILL H., Jerry, «On Knowing The Dance Form the Dancer» dans *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.XXXIV, no.2, Winter 1975, p.125-136.
- GORSKI, Pariusz, sous la dir. de Marc JIMENEZ, *La structure ontologique de la danse*, thèse soutenue à l'Université Paris I, Panthéon Sorbonne, Paris, 2005.
- GRAHAM, Martha, «I am a dancer», dans Alexandra Carter, *The Routledge Dance Studies Reader*, London and New York, Routledge, 1998, p.66-71.
- GUBERNATIS, Raphaël, Leonetta BENTIVOGLIO et Guy DELAHAYE, *Pina Bausch*, Malakoff, Solin 1986.
- GUÉRIN, Michel, «Danser» dans *Philosophie du geste*, Paris, Actes Sud, 1995, p.63-72.
- HAVELOCK, Ellis, *The Dance of Life*, Westport, Greenwood Press, 1973.
- HENCKMAN, Wolfhart, «Remarques sur le concept d'expérience esthétique», tr.fr. P.Rusch, Paris, *Revue d'Esthétique* 36, 1999, p.49-58.
- LABAN, Rudolf, Von, *The Language of Movement : a guidebook to choreutics*, Boston, Plays, 1974.
- _____, *Principles of Dance and Movement Notation : with 114 basic movement graphs and their explanation*, New York, Dance Horizons, 1956.
- LANGER, Suzanne K., *Feeling and Form*, New York, Scribner, 1953.
- LEPECKI, André, *Exhausting Dance : Performance and Politics of Movement*, New York and London, Routledge, 2006.
- LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004.

- MARGOLIS, Joseph, «The Autographic Nature of the Dance», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.XXXIV, no.4, Summer 1981, p.419-427.
- McFEE, Graham, «Contemporary Thought» dans *Encyclopedia of Aesthetics*, vol.I, New York, Oxford University Press, 1998, p.494-497.
- _____, *Understanding Dance*, New York and London, Routledge, 1992.
- SCOTT-BILLMANN, France, *Corps et possession, le vécu corporel des possédés face à la rationalité en occident*, Paris, Bordas, 1977.
- SHAWN, Ted, *Dance we must*, London, Dennis Dobson limited, 1946.
- SHEETS-JOHNSTONE, Maxine, *Illuminating dance : Philosophical Explorations*, Canada, Cranbury and London, Associated University Presses, 1984.
- _____, «Thinking in movement» dans *The Journal Research of Aesthetics and Art Criticism*, vol.XXXIX, no.4, Summer 1981, p.399-408.
- SPARSHOTT, Francis, «Historical and conceptual Overview» dans *Encyclopedia of Aesthetics*, vol.I, New York, Oxford University Press, 1998, p.491-493.
- _____, *A Measured Space : Toward a Philosophical Understanding of the Arts of Dance*, Toronto, University of Toronto Press, 1995.
- _____, «On the Question : Why Do Philosophers Neglect the dance ?» in *Dance Research journal*, vol.XV, no.1, Fall 1982, p.5-30.
- VAN CAMP, Julie, «Ontology of Dance», dans *Encyclopedia of Aesthetics*, vol.III, New York, Oxford University Press, 1998, p.399-402.
- _____, *Philosophical Problem of Dance Criticism*, États-Unis, thèse soutenue à Temple University Graduate Board comme exigence partielle du doctorat, décembre 1981.
- WIGMAN, Mary, *The Mary Wigman Book*, Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1975.

2.3. Entrevues consultées

- CARLSON, Carolyn, *Interface*, Entretien public à la Sorbonne (Paris-1), Paris, 2002.

DOFMANN, David, Entretien après spectacle accordé à la Brooklyn Academy of Music, Brooklyn, 2006.

ELAM, Chris, Entretien privé accordé au Dance Theater Workshop, New York, 2006.

LECAVALIER, Louise, «Art total», dans *La La La Human steps : danse extrême*, Les Archives de Radio-Canada, Montréal, 14 janvier 1982. (http://archives.radio-canada.ca/IDC-0-72-885-5145/arts_culture/lalala_human_steps/clip2)

NAIR, Rani, Entretien après spectacle accordé au Centre National de la Danse, Paris, 2006.

SAMUEL, Claude, *Maurice Béjart, danseur et chorégraphe*, France, Canal du savoir : arts et éducation, Vincent Soulié, 1999.

YOUNG, Bernard, Entretien privé accordé à Times Square Subway Station, New York, 2006.

III. AUTRES OUVRAGES

3.1. Ouvrage cité

KANT, Emmanuel, «Analytique du beau», §10-18 dans la *Critique de la Faculté de Juger*, tr. et intr. A. Philonenko, Paris, Librairie philosophique Vrin, 1993, p.84-106.

3.2. Ouvrages consultés

BOIS, Danis, *Le sensible et le mouvement*, Paris, Point d'appui, 2001.

BONFAND, Alain, «Esthétique et Phénoménologie» dans *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p.3-41.

BOUVERESSE, Renée, *L'expérience esthétique*, Paris, Armand Colin, 1998.

DEWEY, John, *L'art comme expérience*, 1931, dans *Œuvres*, t.III, ch. III, «Vivre une expérience», tr.fr. sous la dir. de J.-P. Cometti, Paris, Farago, 2005, p.59-83.

DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Flammarion, 1981.

DUFRENNE, Mikel, *Esthétique et philosophie*, 3 tomes, Paris, Klincksieck, 1985.

_____, Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, 2 tomes, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

GOODMAN, Nelson, *Languages of art: An approach to a theory of symbols*, Indianapolis, Cambridge, 1976.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

JIMENEZ, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, 1997.

KLEE, Paul, *Théorie de l'art moderne*, Saint-Armand, Denoël, 2005.

LORIES, Danielle, «Sens commun et Phénoménologie. L'expérience Esthétique», dans *Expérience esthétique et ontologie de l'œuvre*, Bruxelles, Palais des Académies, 1989, p.120-150.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson*, Paris, Librairie philosophique J.Vrin, 2002.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph Von, *Textes esthétiques*, Paris, Klincksieck, 1978.

SHUSTERMAN, Richard, *Performing Live : Æsthetics alternative for the ends of art*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2000.

SMITH EDWARD, Lucie, *Les mouvements artistiques depuis 1945*, Paris, Thomas et Hudson, 1999.

SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p.540-544.