

Littératures

ÉCRIRE
LA
DANSE

Sous la direction d'Alain Montandon

Université Blaise-Pascal

Presses Universitaires Blaise Pascal

09/38

ÉCRIRE LA DANSE

Collection Littératures

Collection dirigée par ALAIN MONTANDON
Professeur à l'Université Blaise Pascal

Comité de lecture

Pierre BRUNEL (Professeur à la Sorbonne - PARIS IV)
Max MILNER (Professeur à la Sorbonne Nouvelle - Paris III)
Lise ANDRIES (CNRS - Paris)
John WOODHOUSE (Professeur à Oxford)
Rose DUROUX (Professeur à l'U.B.P.)
Charles GRIVEL (Professeur à l'Université de Mannheim)
Jacques LAJARRIGE (Professeur à l'U.B.P.)
Jacques CARRÉ (Professeur à la Sorbonne - Paris IV)
Alain MONTANDON (Professeur à l'U.B.P.)

© Presses Universitaires Blaise Pascal
Clermont-Ferrand (France), 1999

ISBN 2-84516-103-4

- Littératures -

ÉCRIRE LA DANSE

sous la direction d'Alain Montandon

*Centre de Recherches sur les Littératures
Modernes et Contemporaines*

Presses Universitaires Blaise Pascal
Maison de la Recherche

4, rue Ledru - 63057 Clermont-Ferrand Cedex 1

Tél. 04 73 34 65 68 — Fax 04 73 34 65 69

D4

2000-41934

DL-23 12 1999 53941

ÉCAIRE LA DANSE

Centre de Recherche sur les Littératures
Méditerranéennes et Contemporaines



INTRODUCTION

Écrire la danse

par

Alain MONTANDON

À l'origine de l'écriture, il y aurait eu la danse, du moins c'est ce qu'affirmait Rudolf Laban, mais aussi André Leroi-Gourhan¹ qui pensait que les premiers signes étaient des représentations rythmiques qui renvoyaient à un contexte de chant, de performance ou de déclamation. L'éloquence persuasive et polyglotte de la danse a également pu animer la gestuelle et la mimique de l'orateur antique dont ce même Laban imaginait qu'il considérait les auditeurs comme des partenaires de danse. Ce lien de la danse et de la parole semble bien originaire. Mais l'écriture de la danse, sa notation, sa description, son expression dans un autre mode d'expression que le sien propre ne sont pas sans poser des problèmes non seulement techniques, mais essentiels, amenant à reconsidérer la nature même de l'un et de l'autre.

Écrire la danse relève tout d'abord de la mimétique, de l'ekphrasis, de la description : il s'agit de saisir et de reproduire la nature spécifique d'un corps en mouvement, dans ses aspects extérieurs (milieu, architecture, vêtements) comme dans l'intimité d'un vécu original. La complexité est rehaussée par le fait de la multiple variété des formes de danse : danse populaire, danse de cour, ballet, bal, danse de couple, etc. La description précise du mouvement du ou des danseurs se heurte à des questions à la fois d'emplacement, d'espace, de temps, de rythme, d'enchaînement que la notation écrite peine à saisir. Les systèmes de notations qui permettraient de fixer sur le papier ces mouvements ont été nombreux (on en compterait plus de soixante-dix)², mais fort peu de systèmes de notations chorégraphiques satisfont réellement ; ils ne sont la plupart du temps pertinents que pour une partie seulement de la danse qu'ils décomposent et sont peu aptes à rendre l'ensemble du phénomène. La trace écrite n'est que la stèle ou l'építaphe d'un corps vivant ; elle ne produit que du mécanique, quelque chose de mort incapable de restituer la vie circonstantielle du corps dansant.

¹ André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, 1964-1965.

² Voir le catalogue d'exposition *Danses tracées. Dessins et notations des chorégraphes*, Marseille, 1991, ainsi que Susanne Schoenfeldt, *Choreographie. Tanzkomposition und Tanzbeschreibung*, Peter Lang, 1997.

On retrouve avec l'écriture des difficultés semblables à celles rencontrées par la peinture qui peut saisir l'espace, donner l'impression du mouvement, mais à partir d'une image fixe³. Même la vidéo de danse qui peut tenir lieu de notation, ne peut donner qu'une appréhension partielle de l'événement pris à distance. D'ailleurs, ainsi que le remarque Daniel Sibony⁴, la caméra ne sait pas souvent où se placer. Il faut tout l'art d'un Visconti pour que la caméra réussisse à faire de la scène de bal dans *Le Guépard* un événement cinématographique sachant rendre à la fois la scène sociale, le rituel chorégraphique et l'immatériel, l'impalpable d'un temps irrationnel.

Vouloir fixer sur le papier, à travers l'écriture, quelque chose qui se passe dans l'espace, dans le temps, dans et par le corps, les mouvements exprimant une projection expressive de l'intérieur vers l'extérieur, relève aussi d'une rêverie faite dans la distance, dévoilant l'écriture comme réminiscence ou volonté commémorative, acte de mémoire faisant retour pour une meilleure compréhension ou analyse, bref, exhibant dans la distance de ce qui a été, dans la distance de la vie et de sa représentation, l'écriture comme nostalgie, devant cette « tradition d'efforts singuliers et éphémères, qui disparaîtront sans laisser aucune trace, impalpable poussière de la plus périssable des architectures : la danse. »⁵

Mais l'écriture elle-même, dans ses métaphores et sa pratique, animée du mouvement comme symbole de la vie, ronde de la vie ou danse macabre, faisant place aussi bien au processus de civilisation avec la mise en place des bonnes manières, du système de la distinction sociale et de ses contraintes, qu'aux pulsions érotiques refoulées, à la dimension orgiaque de la danse, s'exhibe également comme danse, mouvement dansant avec flexibilités, courbes, rythmes, vertiges, enchaînements, rêve d'extase, à la graphé sautillante, serpentine, onomatopéique, etc. Valéry avoue à Louis Séchan avoir tenté « de faire du Dialogue lui-même une manière de ballet ». Et nul mieux que le poète ne sait jouer du repos et du mouvement, de la pesanteur et de la grâce, retrouvant le mouvement coulé de la phrase suivant la danse – qui ne dit cependant rien d'autre qu'elle-même (« le danseur dont la figure ne dit rien, tandis que ses gestes ou ses pas expriment le sentiment vif dont il est agité »⁶).

Ce fut d'ailleurs un des grands débats que de savoir ce que dit la danse. Car si le ballet tente « d'exprimer les sentiments de la poésie par de savants mouvements du corps »⁷ suivant le père de Jouveny en 1685, il est patent pour Claude-François Menestrier que « ces danses figurées

³ Sur la représentation de la danse en peinture, on pourra se référer au beau catalogue de l'exposition *Tanz der Moderne : Von Matisse bis Schlemmer*, Wienand Verlag, 1996.

⁴ Daniel Sibony, *Le Corps et sa Danse*, Éditions du Seuil, 1995, p. 178.

⁵ Paul Morand, *La mort du cygne* (dans *Rococo*), Pléiade, II, p. 30.

⁶ Noverre, *Lettres sur la danse*, 1700.

⁷ Cité par Olivier Marmin, *Diagonales de la danse*, L'Harmattan, 1997, p. 131.

n'expriment que de beaux pas sans rien représenter ». Système de signes, les gestes dansés suivent le code d'une dramaturgie expressive que décrit le Père La Jay⁸ :

« S'il s'agit de peindre la douleur, que le danseur s'avance à pas lents, que tantôt il lève les yeux vers le ciel, que tantôt il croise les mains, torde les bras et fixe ses regards vers la terre, que tantôt il laisse tomber avec accablement ses bras le long du corps, comme pour rendre les Dieux et les hommes témoins de son désespoir. Si vous peignez la joie, que la danse soit vive et agile, que les pieds, dans leurs sauts répétés, semblent à peine toucher terre, que les doigts allongés, les bras agités, que toute l'allure du corps exprime cette légèreté qui donne le plaisir. Si vous avez à faire paraître des insensés ou des gens ivres, que le trouble, l'incohérence de leurs gestes et de leurs pas, expriment les perturbations de leur esprit ».

Balzac reprend l'idée de ce langage naturel et artificiel à la fois qu'est la danse : « Les pieds d'Isaure conversaient avec une netteté, une précision, une légèreté, une rapidité de très bon augure pour les choses du cœur [...] Isaure dansait à merveille. Ses pieds étaient remarquables par leur petitesse, par ce jeu particulier que les vieux maîtres ont nommé flic-flac, et comparable au débit agréable de Mlle Mars » (*La Maison Nucingen*).

La danseuse, comme une actrice, participe d'une parole, d'un langage éloquent et révélateur d'une personnalité et d'un caractère. Comment écrire ce qui n'est pourtant qu'une action muette qui, bien qu'elle en donne l'illusion, se dérobe au discours. De Noverre à Lifar, la même constatation revient en force :

« Je veux être franc avec moi-même et reconnaître que mes pirouettes, mes entrechats, mes doubles tours en l'air, mes combinaisons de pas les plus neuves n'ont jamais traduit et ne traduiront jamais une action littéraire ni une idée quelconque exprimée au moyen de la parole » (Serge Lifar, *La danse et la poésie*, Paris, 1942)⁹.

On comprend la difficulté de décrire cet impalpable rebelle à la littérature : « Cette danse se peut mieux représenter par la vue que par l'écriture » disait Brantôme¹⁰ et quelques siècles plus tard la même question revient sous la plume du Comte Gilbert des Voisins : « Mais les rapides battements, les assemblés, les balancés, les tourbillons, les dérobades, les jetés, les coulés et les jeunes gambades par lesquels vous

⁸ *De choreis dramaticis*, 1725.

⁹ Cité par Marmin, p. 378.

¹⁰ Cité par Marmin, p. 107.

humanisez vos divines métamorphoses, saurai-je les transposer dans ma prose ? »¹¹

Écritures chorégraphiques

Écrire la danse fut pour de nombreux danseurs, maîtres de danse, chorégraphes, l'enjeu de multiples tentatives afin de trouver un système efficace pouvant rendre compte d'un ballet, d'une danse et pouvant servir à sa reproduction. « Écrire la danse, c'est définir dans le temps et dans l'espace, par des lettres, des chiffres, et des signes appropriés une succession d'attitudes du corps permettant la reconstitution d'un thème dansant »¹².

La complexité de ces tentatives d'encodage vient du fait que celles-ci doivent intégrer les différentes positions du corps, des membres, leurs déplacements dans l'espace, le rythme, les nuances, toute une série de composantes rendant la notation beaucoup plus difficile que ne l'a été la notation musicale. L'histoire des traités chorégraphiques montre que certaines époques privilégiaient tel ou tel aspect, le mouvement, les déplacements des figures, les gestes. Dans l'Égypte ancienne, les hiéroglyphes des danses sacrées désignaient non les pas, mais l'acte même de danser. C'est au XV^e siècle avec le manuscrit bruxellois *Basses Danses de Marguerite d'Autriche* que l'intérêt pour la notation du mouvement apparaît.

Martine Risch¹³ distingue quatre grandes classes de signifiants : la langue écrite, procédé d'écriture littéraire par lequel un auteur décrit par le langage une danse, l'usage du symbole, le système d'écriture musicale qui s'efforce d'adapter la gestuelle à un système de notation semblable et enfin des signes arbitraires purs, sémiologie qui s'efforce de rendre compte de cette multiplicité de signifiés que représente « une modification de la position dans un temps déterminé avec une force plus ou moins grande et avec une vitesse qui peut varier » (Pierre Conté¹⁴). L'appréhension du corps dans l'espace implique la biomécanique, la cinétique, le rythme, l'énergie.

La description « littéraire » n'est pas la plus malhabile. Elle a le désavantage de la longueur et peut être inadaptée à de grands ensembles. De La Cuisse (*Répertoire des Bals*, 1762), Cellarius, Adice (1859), Giraudet (1899), Lussan-Borel en firent usage. Un système plus concis, avec diverses abréviations, s'imposait aux praticiens. Une notation

¹¹ Comte Gilbert des Voisins (*Pages à mon goût*, 1929) cité par Marmin, p. 261.

¹² Marcelle Bourgat, *Techniques de la danse*, 1945, p. 118.

¹³ Martine Risch, *Les Procédés d'écriture des systèmes français de notation du mouvement* (mémoire, 1987), Bibliothèque de l'Opéra de Paris.

¹⁴ Pierre Conté, *Écritures du mouvement*, 1990.

comme celle de Michel Toulouze, *L'art et instruction de bien danser* de 1488, place sous la portée musicale des abréviations de noms de danse (b : branle ; r : révérence ; r : reprise, d : double, etc.). Ceci a l'avantage de privilégier majoritairement la référence rythmique. Antonius Arena fit de même.

Il faut évidemment inventer un langage nouveau, précis, pour rendre les mouvements particuliers, ce que fait Thoinot d'Arbeau qui définit 25 expressions de base pour composer sa tablature qui est véritablement une partition faite pour la danse (pieds joints, grue droite, grue gauche, etc.). À cela s'ajoutent de nombreuses autres indications pour d'autres pas et les mouvements du corps, accompagnées d'explications et d'illustrations de manière très pédagogique. La partition musicale figure dans le sens vertical mettant face à face musique et mouvement. Avec Jehan Tabourot, dit Thoinot d'Arbeau, on a un ouvrage qui devrait en théorie permettre de transmettre par écrit des danses à des lecteurs non initiés¹⁵.

Certains comme André Lorin dans son *Livre de Contredanse* (1685) usent d'abréviations pour évoquer globalement des pas types (supposés connus), des tracés symboliques pour les positions et déplacements, et un système sémiotique pour certains mouvements des membres supérieurs.

La *Chorégraphie* (1700) de Raoul Feuillet, l'une des plus connues, et reprise de nombreuses fois en France, en Angleterre¹⁶, en Allemagne, en Italie, en Espagne, use d'un système d'écriture qui n'est plus entièrement fondé sur un vocabulaire de mouvements codifiés à l'avance : il décompose les pas en 460 éléments simples, notés par des signes arbitraires.

¹⁵ Le traité de Thoinot d'Arbeau reste cependant imparfait. Il est certes fort utile pour l'historien de danse, mais on déplore cependant ses lacunes : « Si l'ouvrage autorise une relative certitude sauf exception en ce qui concerne les appuis et la façon dont ils se placent sur la musique, l'incertitude est grande en revanche pour ce qui est des tempi, et quasi totale pour ce qui touche au dessin du geste et au style des danses envisagées » (Yves Guilcher, *Recherches en danse*, n° 1, p. 42).

¹⁶ Le *Mercurie Galant* écrivait : « Cette manière de graver les danses a été beaucoup goûtée et les étrangers sont ravis de cette heureuse invention par laquelle on leur communique ce qui paraissait ne pouvoir être communiqué ». En témoigne le poème suivant de Soame Jenyns :

Long was the Dancing Art unfix'd and free ;
Hence lost in Error and Uncertainty :
No Precepts did it mind, or Rules obey,
But every Master taught a different way :
Hence, ere each newborn Dance was fully try'd,
The lovely Product, ev'n in blooming dy'd :
The various Hands in wild Confusion toss'd,
Its Steps were alter'd, & its Beauties lost ;
'Till Feuillet, at length, Great Name, arose,
And did the Dance in Characters compose... »
Soame Jenyns, *The Art of Dancing*, 1729, Canto II, 25.

L'un des problèmes concerne les nuances qui échappent à ces systèmes précédents. Jean-Etienne Despréaux dans un traité tombé dans l'oubli (*Danse-Ecrite ou Terpsi=coro=graphie, ou nouvel essai de Théorie de la Danse*, 1813) invente la notation du glissé et use du signe du legato musical pour exprimer la modification qualitative du mouvement, son énergie.

De nombreux traités essayèrent d'améliorer ces systèmes d'écriture en en comblant les manques les plus cruels, tel Arthur Saint-Léon avec la *Sténochorégraphie, ou l'Art d'écrire promptement la danse* (1852) que F. A. Zorn reprend en partie dans sa *Grammatik der Tanzkunst* (1887). Vladimir Stépanov conçoit qu'il faille un alphabet des mouvements du corps humain (1892) et dans cette lignée toute une série de travaux d'une problématique dépassant la seule danse s'y intéresse¹⁷. Pierre Conté parle de l'expression par gestes et locomotion, ce qu'il appelle « technique générale ». La notation Laban finit par devenir la plus utilisée, et cela en dépit des progrès de la vidéo qui semble au début être plus facile, mais qui ne prend pas vraiment en compte les mouvements en profondeur.

Cela dit, qui d'entre nous a déjà réussi à apprendre réellement une danse sur un livre ? La terpsographie inventée par M. Valentin de Summera, président du Congrès International de la Danse, a bien créé un système particulier de notation réservé aux danses sociales¹⁸. Même là, les difficultés ne sont pas des moindres. Au début du XVIII^e siècle Joseph Addison dans *The Tatler* (1709) rapporte une anecdote significative : réveillé un matin par son voisin ému, affirmant que son locataire était devenu fou, il s'approche de la chambre de celui-ci et regarde par le trou de la serrure. Il voit un homme qui lit un livre, puis saute au plafond, plaçant les jambes dans tous les sens, revenant à son livre et recommençant... Il s'agissait d'un maître à danser s'informant des danses de l'Académie de France par l'intermédiaire d'un de ces traités (peut-être même celui de Feuillet) qui, pour le profane, fait rimer écriture et folie¹⁹.

¹⁷ Margaret Morris, *The Notation of Movement*, 1928.

¹⁸ Ce système est reproduit dans « Paris Midi » (dans les années trente) d'après Anne Decoret qui écrivit une remarquable thèse sur les danses exotiques en France, 1900-1940 (soutenue en décembre 1998 à Paris VIII).

¹⁹ Sur cette question, parmi les nombreux ouvrages, on retiendra Hutchinson-Guest, Ann, *Dance Notation. The processe of recording movement on paper*, London, 1984 ; *Choreo-Graphics : a comparison of dance notation systems from the 15th century to the present*, London, 1989 ; Ekstrom, Parmenia Miguel, *Catalogue : Four Hundred Years of Notation*, New York, 1986 ; Jeschke, Claudia, *Tanzschriften. Ihre Geschichte und Methode*, Bad Reichenhall, 1983 ; Schoenfeldt, Susanne, *Choreographie. Tanzkomposition und Tanzbeschreibung. Zur Geschichte des choreographierten Tanzes*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1997 ; Kintzler Catherin, *La pensée de la danse à l'âge classique. Écriture, lexique et poétique*, Ateliers 11/1997, Cahiers de la Maison de la Recherche, Université de Lille III, 1997.

Du bal

Écrire le bal, c'est envisager un ensemble d'interactions sociales en mouvement. La musique peut en être fort absente comme on le voit chez Balzac, la danse elle-même présente dans le seul nom d'une polka ou d'un quadrille, car ce qui importe est moins la danse même que l'espace de narration que la scène de bal tisse et constitue. Espace de multiples rencontres, de la *Princesse de Clèves* au *Guépard*, de Zola à Tolstoï, musique et danse ne sont que le prétexte d'une assemblée de personnages. Mais le bal n'est pas qu'un lieu de représentation mondaine, aussi richement décoré soit-il, c'est aussi une temporalité mythique (que nous rappelle la belle histoire de Cendrillon). Envisagé comme chronotope²⁰, la scène du bal introduit dans le roman un bouleversement du temps, un changement de dimension et de perspective, une mise en abyme, initiant à la fois suspension, rétrogression et rétrospection, suspension du temps et atemporalité, régression en d'autres temps et lieux impliquant une redéfinition du sujet et sa métamorphose, et une prospection, car le bal, dans sa fonction déstructurante/restructurante, annonce une recomposition de l'histoire en en prédisant proleptiquement l'avenir.

La scène du bal d'Onuphrius de Théophile Gautier, dont Balzac se souvient dans celui de *Une Fille d'Ève*²¹, a quelque chose d'une *Nuit de Walpurgis* comme le rappelle très justement Michel Crouzet, est non seulement spectacle, fantasme et scène d'un regard voyeuriste, mais également un morceau onirique, fragment de rêve en prose poétique où la description métamorphose l'éphémère en *Songe d'une Nuit d'été*, en peinture magnifique où l'abondance et le luxe participent d'une totalité esthétique, véritable orgie de tous les sens et de tous les arts, dans un va-et-vient saisissant entre le frémissement biologique et l'irréalité lumineuse des bijoux, entre la chair et les pierres précieuses :

« La soirée était des plus brillantes. Un coup d'œil magnifique ! cela reluisait, chatoyait, scintillait ; cela bourdonnait, papillonnait, tourbillonnait. Des gazes comme des ailes d'abeilles, des tulles, des crêpes, des blondes, lamés, côtelés, ondés, découpés, déchiquetés à jour ; toiles d'araignée, air filé, brouillard tissu ; de l'or et de l'argent, de la soie et du velours, des paillettes, du clinquant, des fleurs, des plumes, des diamants et des perles ; tous les écrins vidés, le luxe de tous les mondes à contribution. Un beau tableau, sur ma foi ! les girandoles de cristal étincelaient comme des étoiles ; des gerbes de

²⁰ « Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps ». (Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978).

²¹ Voir Patrick Berthier, « Balzac lecteur de Gautier », in *Année balzacienne*, 1971, p. 282-285. Edmond Brua, « Gautier aide de Balzac », in *Année balzacienne*, 1972, p. 381-384.

lumière, des iris prismatiques s'échappaient des pierreries : les épaules des femmes, lustrées, satinées, trempées d'une molle sueur, semblaient des agates ou des onyx dans l'eau ; les yeux papillotaient, les gorges battaient la campagne, les mains s'étreignaient, les têtes penchaient, les écharpes allaient au vent, c'était le beau moment : la musique étouffée par les voix, les voix par le frôlement des petits pieds sur le parquet et le frou-frou des robes, tout cela formait une harmonie de fête, un bruissement joyeux à enivrer le plus mélancolique, à rendre fou tout autre qu'un fou »²².

Écrire le bal, c'est tenter de rendre un Gesamtkunstwerk par l'écriture, un grand et stimulant défi pour l'écrivain que Michel Crouzet commente ainsi : « Le bal, moment paroxystique de vitalité, de dépenses, de jouissances, appelle cette sorte d'écriture de poème en prose, fortement assonancée, richement colorée, où les verbes d'action, les neutres, la confusion torrentielle des sensations, le mouvement enivré du plaisir donnent l'impression de poésie vécue ; la fête, le luxe, le sabbat des désirs et des formes sont ici un moment de fantastique réel, un moment où le réel tend les bras à l'au-delà et le figure ici même. »²³

Lieu de métamorphose narrative, le bal a donc une fonction diégétique importante dans l'espace dynamique des interactions sociales, avec ses mouvements, ses déplacements sur l'échiquier social. Signe du pouvoir social d'un monde en représentation, avec son luxe de décors et d'atours, il est vertige érotique de séduction, avec ses victoires, ses conquêtes et ses défaites, ses initiations mondaines²⁴ et ses désillusions de petits matins blêmes. La scène du bal apparaît non seulement comme un des grands moments de la vie sociale²⁵, mais également comme un laboratoire de la crise de la représentation²⁶, espace privilégié du risque et de la remise en cause des valeurs et du sens.

²² *Onuphrius*, in Théophile Gautier, *L'œuvre fantastique*, Classiques Garnier-Bordas, 1992, I, p. 45-46.

²³ Michel Crouzet, in Gautier, *L'œuvre fantastique*, Classiques Garnier, tome I, p. 247-248.

²⁴ « Les bals sont nos batailles, perdues ou gagnées. C'est là que la jeune fille, sortie des ombres du gynécée, brille de tout son éclat. L'usage, pendant ce court espace de temps, lui donne, sous prétexte de danse, une sorte de liberté relative, et le bal est pour elle un foyer de l'Opéra où les dominos ont le visage découvert. Une invitation à un quadrille, à une mazourka, permet de l'approcher et de lui adresser quelques mots pendant les figures de la contredanse ; mais bien souvent le petit carnet où elle inscrit les invitations qu'on lui a faites parmi une longue liste, ne contient pas la seule qu'elle eût désirée. » (Th. Gautier, *Spirite*).

²⁵ Voir *Paris au bal* (à paraître aux éditions Anthropos).

²⁶ Voir A. Montandon, « Pour une sociopoétique du chronotope : la scène de bal chez Théophile Gautier », in *Littérature*, n° 112, décembre 1998, p. 14-25.

Des arabesques

L'une des figures de l'écriture chorégraphique souvent nommée à partir du XIX^e siècle est l'arabesque. Ligne de beauté qui a ses racines esthétiques depuis la Renaissance, comme figure serpentine, elle signifie le mouvement, la grâce et la légèreté dont Hogarth rendait compte dans son *Analysis of Beauty* (1753) tout en rappelant son origine empirique : d'un mouvement né de la vague et en forme de vague, impliquant un maximum de grâce. L'arabesque conçue comme signature élémentaire, mouvement et source de vie qui traverse de façon omniprésente les sons, les couleurs, la lumière, les mouvements, a hanté le romantisme qui réhabilitait l'écriture comme vision, pantomime, picturalité, corporalité, gestualité. Sa naturalité végétale et animale en faisait une figure esthétique et un principe abstrait fondamentaux. La tendance de l'arabesque au mimétique et à l'asémantisme, son principe formel qui ne vise pas à l'harmonie mais à lier l'hétérogène jusqu'à la dissemblance, le caprice de l'inattendu, la finesse baroque d'une ligne devenue sa propre finalité, le jeu de la ligne pour elle-même dans une dérive narcissique universalisante²⁷, intéresse non seulement parce qu'elle pose la forme comme origine, mais également en vertu de son principe d'abstraction, source de spiritualité. Elle est imagination sans limites qui s'exprime par la ligne, le mouvement, indépendamment de toute chose. « L'arabesque est de tous les dessins celui qui porte le plus d'esprit ». Son artificialité l'oppose à la nature dont elle s'inspire. Non close, de forme ouverte pressentant l'infini, elle est non seulement le langage d'une combinatoire féérique et merveilleuse qui joue du réel et de l'idéal, de la forme et de la matière, du hasard et de la nécessité, mais forme divine qui repose sur l'articulation du tout et des parties, alternant chaos et système dans un mélange dynamique plein de folie, de rêve et d'érotisme. Elle échappe à la nomination, à la description et se pose telle une définition de l'indéfini, un inexprimable fait pour « éprouver un plaisir sans nom ». « Si la beauté vient de la ligne courbe, comme le prétend Hogarth, rien ne serait plus gracieux que le reptile, dont la démarche est une suite d'ondulations et de sinuosités harmonieuses. »²⁸ Et c'est dans la danse orientale, que Gautier apprécie pleinement, qu'il découvre l'écriture en arabesque d'un corps en extase ou en transe :

« La danse moresque consiste en ondulations perpétuelles du corps, en torsions des reins, en balancements des hanches, en mouvements de bras agitant des mouchoirs ; une jeune danseuse se démenant ainsi à l'air d'une couleuvre debout sur sa queue : cette rotation en spirale serait

²⁷ Voir Baudelaire, *Le Thyrses*, et les arabesques de Narcisse dont parle Rilke dans sa lettre à Kippenberg.

²⁸ Th. Gautier, *Voyage en Égypte*, La Boîte à Documents, 1989, p. 69.

impossible au plus souple sujet de l'Opéra ; pendant ce temps, la physionomie pâmée, les yeux noyés ou flamboyants, la narine frémissante, la bouche entrouverte, le sein oppressé, le col ployé comme une gorge de colombe étouffée d'amour, représentent à s'y tromper le mystérieux drame de volupté dont toute danse est le symbole. »²⁹

L'arabesque est perçue comme écriture de l'idéal : ainsi, chez Théophile Gautier, les patineurs dans *Spirite* : « Ils filaient comme l'éclair, changeaient brusquement de route, évitaient les chocs, s'arrêtaient soudain en faisant mordre le talon de la lame, décrivaient des courbes, des spirales, des huit, dessinaient des lettres comme ces cavaliers arabes qui, avec la pointe de l'éperon, écrivent à rebrousse-poil le nom d'Allah sur le flanc de leur monture. »³⁰ Cet art cinétique, ayant dans toute sa nervosité les apparences du sacré, prophétise dans ses entrelacs un mystérieux destin. Du coup elle est également forme narrative, mouvement dont la digression est le paradigme.

L'arabesque nous conduit du caprice au symbolique, véritable émancipation, et signe même du poétique et des métamorphoses spirituelles, le sésame du merveilleux, la vire volte qui trace le passage du merveilleux. Et cet art de l'arabesque, qui souvent fusionne harmonieusement image et écriture, est non motif de décoration, mais écriture d'une complication infinie, avec ses « bizarres dessins mathématiques »³¹ ouvrant les portes d'un rêve ayant rompu les amarres avec la trivialité d'un monde. Chiffre même de l'écriture, elle est le stéréotype fondamental, qui sert à déclencher aux yeux du lecteur un espace féérique et imaginaire qui allie étroitement danse et architecture comme on peut le voir dans cet Alhambra moresque avec ses « sveltes arceaux / Où la folle arabesque / Enlace ses réseaux... »

Dans la même perspective, la danse, image qui se soustrait à l'évidence d'une figuration, devient écriture hiéroglyphique, dans laquelle signe, signifié et signifiant se donnent d'un coup, au-delà de toute coupure sémantique. Mais le hiéroglyphe est aussi l'image même du secret dérobé : « et partout, et toujours, d'interminables hiéroglyphes sculptés et peints racontant en langage inintelligible des choses que l'on ne sait plus et qui appartiennent sans doute à des créations disparues. » Le hiéroglyphe est lié à la perte irrémédiable d'un sens à jamais disparu que le mouvement de l'arabesque, dans laquelle on a pu voir un hiéroglyphe en mouvement, réanime, fait affleurer et vibrer de toutes ses séductions.

²⁹ Th. Gautier, *Voyage en Algérie*, La Boîte à Documents, 1989, p. 70.

³⁰ Th. Gautier, *Spirite*, Flammarion, 1970, p. 71.

³¹ Th. Gautier, *Voyage en Algérie*, p. 140.

Du vertige

Écrire la danse, c'est adopter l'attitude du spectateur. On est dans la danse ou on n'y est pas. Pas de demi-mesure.

Le spectateur se tient à distance et ce qu'il voit est quelque chose de purement extérieur, d'incompréhensible, d'insaisissable. La figure de la danseuse est sans expression, immobile, spectacle étrange, ce que notait Valéry : « 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 ! » (II, 163). Cet œil froid ne peut saisir que des signes extérieurs et en conséquence se fait souvent critique.

Il n'est que de voir l'attitude d'un Théophile Gautier rapportant non sans ironie la danse des derviches tourneurs. Non seulement il se range parmi les « chiens de chrétiens », dans la position de l'exclu, mais il décrit avec la complaisance d'un touriste béotien les attitudes de ces danseurs évoluant dans une salle dont la propreté l'étonne : « on dirait plutôt une classe disposée pour les élèves de Cellarius que le lieu d'un exercice d'une secte fanatique »³². La coiffure des danseurs lui semble être « un pot à fleurs renversé », les oraisons rituelles, faites avec des voix de fausset, lui font penser « aux poulets qui se précipitent avidement le bec contre terre et se relèvent après avoir saisi le grain ou le vermisseau qu'ils convoitent »³³. Sans doute l'ironie est-elle un moyen de se préserver de la fascination exercée par l'envoûtante cérémonie qui finit par s'emparer de l'âme avec une mystérieuse sympathie, faisant naître au cœur « des nostalgies de pays inconnus, des tristesses et des joies inexplicables, des envies folles de s'abandonner [...] Des souvenirs d'existences antérieures me revenaient en foule [...] toutes sortes d'images et de tableaux de rêves oubliés depuis longtemps... »³⁴. L'enivrement barbare et mélodieusement sauvage libère le vol circulaire : « Ils valsaient, les bras étendus en croix, la tête inclinée sur les épaules, les yeux mi-clos, la bouche entrouverte comme des nageurs confiants qui se laissent emporter par le fleuve de l'extase » et la valse hiératique reste silencieuse, calme « comme un totou qui s'assoupit au plus fort de sa rapidité »³⁵. L'âme semble venir à fleur de peau, mais l'extase reste le privilège mystérieux du danseur devant laquelle le spectateur ne peut que sentir sa solitude, son isolement, sa privation. « Que voyaient-ils dans ces visions qui les berçaient ? » se

³² Th. Gautier, *Constantinople*, Paris, Charpentier, 1894, p. 135.

³³ Th. Gautier, *Constantinople*, p. 136.

³⁴ Th. Gautier, *Constantinople*, p. 137.

³⁵ Th. Gautier, *Constantinople*, p. 140.

demande Gautier qui imagine des forêts d'émeraude à fruits de rubis, des montagnes d'ambre et de myrrhe, des kiosques de diamants et les tentes du paradis, des baisers parfumés de musc et de benjoin des houris... « Les derviches disparaissaient dans leur propre éblouissement »³⁶. La danse comme évanouissement, disparition, envol dans un autre espace et un autre temps, a suscité l'étonnement et la stupéfaction vertigineuse de Gautier devant ce que Valéry appelle une manière de *vie intérieure* (I, 1399).

La danse fait abstraction du monde extérieur, elle suspend le monde pour créer le sien propre. Dans cette « sorte de vie étrangement instable et étrangement réglée » (I, 1397) où le corps qui danse semble ignorer ce qui l'entoure pour ne s'occuper que de soi, « 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 gestes » (I, 1398), ce qui amène le poète à proclamer l'abolition de l'extériorité : « la danseuse n'a point de dehors... Rien n'existe au-delà du système qu'elle se forme par ses actes... » La danse est comme somnambulisme artificiel, créant un groupe de sensations qui se fait une demeure à soi.

S comme Salomé

Salomé devint au XIX^e siècle le paradigme de la danseuse, l'essence de la danse, dans ses excès, ses torsions, la lubricité d'un corps promue œuvre d'art, le cri muet du désir, le rythme de la vie et le sang de la mort. Celle dont il fut dit : « saltavit et placuit », « l'instrument d'une mort annoncée », la « sauterelle deshoneste », mêle dans l'imaginaire les courbes serpentine de la grâce à la mortelle morsure du serpent de la tentation. Érotique et thanatique à la fois, elle séduit par la grâce de ses mouvements, le cadre oriental somptueux (Barbey d'Aurevilly parle de « l'or, la pourpre et la neige de cette bouchère »³⁷). Avec Flaubert (*Hérodias*), Mallarmé (*Hérodiade*), Huysmans (*A Rebours*), Wilde (*Salomé*) sans parler de Heine, de Laforgue, de Gustave Moreau et bien d'autres, une figure se met en place.

Flaubert, qui la situe dans un paysage composé d'images serpentine, célèbre la grâce voilée d'un corps souple qui, au « rythme de la flûte et d'une paire de crotales », allie orientalisme et sensualité. Cette mise en scène fortement théâtralisée, rehaussée de vêtements précieux (« voile bleuâtre », « carré de soie gorge-de-pigeon », « caleçons noirs semés de mandragores », « pantoufles en duvet de colibri »), instruit une distance nécessaire : elle est l'Autre, l'énigme, le mystère, l'ailleurs insaisissable

³⁶ Th. Gautier, *Constantinople*, p. 141.

³⁷ Barbey d'Aurevilly, Préface de 1866 à *Une Vieille maîtresse*.

qui fascine, qui ravit et qui tue. Oxymore, elle est l'impossible. « la candeur unie à la lubricité », l'ange inviolé mêlé au sphinx antique³⁸, apparition sonore et lumineuse, faisant vibrer les correspondances et fusionner le « riche attirail »³⁹ à la chair. Vêtements, bijoux, chair finissent par fusionner comme par une sorte de pouvoir alchimique de la danse où le voile (l'anecdote orientale) devient la page d'un palimpseste du désir, qui cache et dévoile dans le même temps, excitant la curiosité et attisant la passion. « Sous un voile bleuâtre lui cachant la poitrine et la tête, on distinguait les arcs de ses yeux, les calcédoines de ses oreilles, la blancheur de sa peau ». Semi-transparence qui donne et retient. « chair tentante d'être intermittente » (Rodembach), instaurant la perversité de l'oblique (« angle d'un œil », « coin d'une petite bouche »), fragmentant le corps en une sorte d'hypertrophie de la féminité, investissant le regard du lecteur/spectateur d'une imagination débridée et d'un pouvoir de figuration extraordinaire. La danse de Salomé, qui tente de s'inspirer des danses d'Aziza et de Kutchuk-Hanem, ne peut se décrire, elle est toute dans le regard du tétarque imprimant sur le voile le réseau inavoué de ses fantasmes.

La danse lubrique et lascive évoque le paroxysme de l'acte sexuel : « Ses attitudes exprimaient des soupirs, et toute sa personne une telle langueur qu'on ne savait si elle pleurait un dieu ou se mourait dans sa caresse ». C'est le corps qui s'impose (« elle se tordait la taille, balançait son ventre avec des ondulations de houle, faisait trembler ses deux seins »), la moiteur de la peau avec « des gouttelettes à son front [qui] semblaient une vapeur sur du marbre blanc ». Le corps qui se tord, prenant toutes les formes, toutes les métamorphoses, toutes les contorsions serpentine, célèbre l'envoûtement magique : « elle tourna autour de la table d'Antipas, frénétiquement, comme le rhombe des sorcières ». Danse transgressive simulant l'envol (« plus légère qu'un papillon, comme une Psyché curieuse, comme une âme vagabonde, et semblait prête à s'envoler »), s'enivrant de son propre vertige, la danse de Salomé, une danse à en perdre la tête, est celle d'un écart pathologique (elle simule le fameux arc cataleptique des femmes hystériques que Charcot avait fait connaître), d'un écart sacré (elle est semblable aux « prêtresses des Indes » et aux « bacchantes de Lydie ») et d'un écart poétique (« La danse, c'est la poésie avec des bras et des jambes » écrivait Baudelaire dans *La Fanfarlo*).

La princesse minérale de Mallarmé, narcissique, absorbée dans son reflet, raidie dans une terrifiante virginité, tire en quelque sorte les

³⁸ Sonnet des *Fleurs du mal*, Pléiade, p. 27-28.

³⁹ Baudelaire « Les Bijoux » (1857) des *Fleurs du Mal*, Pléiade, p. 141-142.

conséquences de la danse de Salomé qui échappe au langage et même à la représentation :

« J'ai enfin commencé mon Hérodiade ; avec terreur, car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots : peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit. Le vers ne doit donc pas, là, se composer de mots, mais d'intentions et toutes les paroles s'effacer devant la sensation » (Lettre à Cazalis, octobre 1864).

L'impossibilité de peindre la chose est une évidence : ces girations, gesticulations, contorsions non seulement ne peuvent faire l'objet d'un discours, mais s'y dérobent essentiellement. La danseuse ne cesse d'effacer son geste, d'abstraire la trace, chaque mouvement anéantit le précédent, se brûle à chaque instant comme une flamme. L'image de la danse comme flamme, incendie, a été souvent évoquée, par Valéry⁴⁰ qui y voit la forme insaisissable et fière de la plus noble destruction⁴¹ ainsi que par Rilke, dans sa *Danseuse Espagnole* par exemple :

« Und plötzlich ist er Flamme, ganz und gar »

Comment peindre la flamme ? La danse de Salomé devient un apax. Elle n'est plus une chose, un « fait divers archaïque », mais un effet. Salomé n'est plus une femme, la danseuse n'est pas une femme, d'ailleurs elle ne danse pas. La Salomé mallarméenne échappe à l'histoire⁴², comme elle échappe à la représentation. La « froide majesté de la femme stérile » baudelairienne renonce aux ornements, à la danse elle-même. Le désir d'être vierge et le viol oculaire figent la danse en un mouvement à peine esquissé, un balancement immobile qui vise à irréaliser l'événement : « Et cela fait sur un pied l'autre, eux-mêmes sur les pieds seins, une sorte de danse effrayante esquisse – et sur place, sans bouger – lieu nul » (Noces). Dans cet être à la fois ici et là afin que rien n'arrive, oscillation et effacement sont ce que J.-P. Richard appelle « l'irréalisation chorégraphique de son crime »⁴³. Le critique ajoute que la danse d'Hérodiade lui sert à vivre « dynamiquement cette dualité nouvelle et à la faire déboucher sur une unité, un sentiment final d'identité »⁴⁴. Certes,

⁴⁰ « Flamme est l'acte de ce moment qui est entre la terre et le ciel. O mes amis, tout ce qui passe de l'état lourd à l'état subtil, passe par le moment de feu et de lumière... » Valéry, *Œuvres*, Pléiade, II, p. 171.

⁴¹ « Notre philosophe peut aussi bien comparer la danse à une flamme, et, en somme, à tout phénomène visiblement entretenu par la consommation intense d'une énergie de qualité supérieure. » Valéry, *Œuvres*, Pléiade, I, p. 1396.

⁴² « Du reste, je tiens à en faire un être purement rêvé et absolument indépendant de l'histoire » (réponse à Lefébure qui lui proposait une documentation).

⁴³ Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1961, p. 428.

⁴⁴ J.-P. Richard, *op. cit.*, p. 427.

tardivement Mallarmé retrouve la danse (« Aujourd'hui je retrouverais la danse – le déplacement de la danse – ici – et pas anecdotique » (*Noces d'Hérodiade*), mais celle-ci a été suspendue fort longtemps. le paradoxe de Salomé étant qu'elle ne danse point, que sa danse, faite d'une immobilité. en efface même le mouvement.

La chorégraphie, métaphore de l'écriture, voire du phénomène de la représentation⁴⁵, fait du voile la page blanche que la nudité défend. « poème dégagé de tout appareil du scribe par lequel la danseuse silencieusement écrira la vision à la façon d'un signe qu'elle est ». Ce signe, qui a le caractère ésotérique d'un dévoilement, le passage de l'ombre à la lumière, de l'obscur à l'éclair, des sombres abîmes à l'or, de l'âge ignoré et du réservé à la nudité, des secrets, mystère et antres sibyllins au dévoilement savant et à la limpidité, évide le texte de théâtre non seulement dans la « disparition élocutoire du poète », mais aussi par un travail de vide, d'effacement, de négation. Le mouvement de son retrait dit le sens absent, dit le vide qui se creuse en sa courbe. Mireille Dottin citait à ce propos J. Lacan : « D'une certaine façon tout art [...] se caractérise par une certaine manière, un certain mode d'organisation autour de ce vide ». Il est vrai que la danseuse est bien la figurante qui n'apparaît que pour disparaître, sans laisser d'autre trace que la trace elle-même. Dans ce désengagement de toutes choses (« J'étais en toi, ô mouvement, en dehors de toutes les choses » écrit Valéry dans *L'Âme et la danse*), la danse participe alors d'un évidement dans un mouvement de construction/déconstruction qui est l'allégorie même de la parole poétique. Rilke, impressionné par Clotilde von Derp avec laquelle il est en correspondance, disait :

« Danser : est-ce remplir un vide ?
Est-ce taire l'essence d'un cri ?
C'est la vie de nos astres rapides
Prises au ralenti... »

Délivrée des pesanteurs, des limites, la danse de Salomé se situe au point de rencontre et d'annulation de deux langages, celui d'un corps dansant et d'une parole articulée : « D'où ce besoin du contexte, en fait du texte « perdu », pour organiser autour de la danse de Salomé le vide et la brèche qui seuls permettent de signaler qu'elle n'est pas ce qu'on dit qu'elle est, qu'elle est autre, absente »⁴⁶.

La danse de Salomé existe dans son absence même : Mallarmé l'évite, Wilde la tait (« Elle danse la danse des sept voiles »). Elle devient l'innommable, l'indescriptible, le non signifiable : ce qui échappe

⁴⁵ Mireille Dottin-Orsini, *Salomé*, Autrement, 1966, p. 65.

⁴⁶ Monique Dubar, « Oscar Wilde et Strauss, ou le corps dansant » in *Salomé*, Autrement, 1966, p. 121.

radicalement à l'ordre du langage, signifiait avec acuité la crise du mot et de la représentation.

Sans doute renvoie-t-elle à un en deçà des mots, à un lieu où la chair inscrit l'émotion avec ses données immédiates, à un en deçà du récit, de la temporalité, à ce pur inchoatif, ce désir qui ne s'accomplit que dans son inassouvissement. Wilde, le scandaleux Wilde, dérobe la scène qu'il invente, la danse des sept voiles. Salomé refuse d'abord de danser excitant le déplaisir du plaisir. « Wilde invente la danse des mots, le dit du désir qui est déjà la danse, telle la parade et ses grâces tout comme le dit du refus. Au cœur de la surcharge apparente, voire flagrante, des incrustations ou réinscriptions, le vide est recréé – autre scène hautement significative pour la danse. Si le palimpseste est bavard, c'est pour mieux faire éclater le silence-cri de Salomé, c'est encore dire sa danse. Richard Strauss, qui a entendu et vu Gertrud Eysolt dans le rôle parlé et dans la véritable épure qu'en constitue la partie dansée, ne s'écarte en rien de cette interprétation révolutionnaire. À charge pour la musique, toute la musique, d'exprimer la danse » (Monique Dubar). Wilde puis Strauss joueront magnifiquement de l'absence de cette danse qui la fait devenir et advenir danse de la danse, mythe, et magnifique absente de tous bouquets.

Modèle de l'œuvre poétique idéale, « poème dégagé de tout appareil du scribe »⁴⁷, la danse comme page blanche (« blanc futur » dira Valéry⁴⁸) et mouvement de négation n'inscrit pas la chose, mais son effet, sa suggestion. Guy Ducrey cite l'article de Rodenbach dans lequel celui-ci écrit : « La danse est toute suggestion. C'est ainsi qu'elle est le plus suprême des poèmes. Poème de plastique, de couleurs, de rythmes, où le corps n'est pas plus qu'une page blanche, la page où le poème va s'écrire. »⁴⁹

Par-delà les nuances et les observations variées, c'est bien une nouvelle conception de la danse qui se fait jour, dans un dionysisme où le moi se retire pour laisser chanter dans le sujet évidé les pulsations du monde, une modernité que confirme Maurice Béjart quand il écrit : « C'est là, à la barre, que je me vide de mon moi puisqu'il n'y a plus que l'exercice et l'être entier participant à l'exercice. Et le corps devient

⁴⁷ « À savoir que la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et *qu'elle ne danse pas*, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élans, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout appareil du scribe. Mallarmé, *Œuvres*, Pléiade, p. 304 (« Ballets »).

⁴⁸ Valéry, *Cahiers*, Gallimard, Pléiade, I, p. 470.

⁴⁹ Georges Rodenbach, « Danseuses » in *Le Figaro*, 5 mai 1896, p. 1 (cité par Guy Ducrey, *op. cit.*, p. 575).

l'exercice, devient la barre, devient le studio, le plancher, le miroir. Le corps s'oublie »⁵⁰.

L'apparition des spectacles de Loïe Fuller a non seulement provoqué un renouvellement de la critique de danse avec Jean Lorrain, Roger Marx, Arsène Alexandre, Camille Mauclair, etc., elle a confirmé Mallarmé et Valéry dans l'idée de l'impersonnalité, de l'universalité d'une danseuse à la chair abolie : « jamais qu'emblème, point quelqu'un », d'une danseuse « moins femme qu'œuvre d'Art » (Rodenbach⁵¹). Paul Adam écrivait à propos de l'image concrétisée de la sublimation du corps de la femme dans ce « spectacle idéal » :

« De fait, dans cette exorbitation de la danse lumineuse, les formes perdent de leur précision. Rien de bestial ne subsiste. Il ne demeure aucun lieu de repère où le désir s'attacherait. Il faut suivre l'ondoiement des lignes heureuses, se bercer dans le roulis dérobé des voiles, chercher dans la pénombre changeante le visage transfiguré par les fards incessamment nouveaux des projections colorées. Le corps des actrices perd sa chair et son attrait lubrique. La nudité se fait vraiment sainte, élevée, liturgique presque. Du divin se matérialise. On songe à des visions de légendes, à des passages vers l'Éden. »

Dans sa fameuse danse serpentine qui privilégie les lignes errantes, la souplesse et la mobilité des formes, le caractère fluide et abstrait des motifs, les métamorphoses de la forme, l'usage du voile proclame la disparition du corps de la danseuse au profit d'une forme abstraite, d'un espace vibrant d'énergie spirituelle. « Sa poésie du mouvement » s'exprimait par la vibration et l'ondulation continue des voiles qui faisaient de la danse un art d'enlacement de surfaces, conçues comme lieu d'expression de forces s'unifiant. La forme n'y était plus poursuivie en vue de produire une ressemblance, mais plutôt comme manifestation des forces génératrices permettant d'échapper aux stéréotypes formels » écrit son biographe, Giovanni Lista⁵².

⁵⁰ M. Béjart, *L'Autre Chant de la danse*, Flammarion, 1974, p. 54. Il ajoute aussi : « En devenant théâtrale, la danse recèle obligatoirement une quantité d'impuretés qui viennent de l'extérieur », « tombe dans le verbiage, la préciosité ou la fausse poésie » et perd sa grandeur « d'abstraction lyrique » dont la propriété est de « faire sortir de l'être métaphysique du danseur une vérité sensible et humaine » (M. Béjart, préface aux *Lettres sur la danse de Noverre*, Ramsay, 1978, p. 16 ; 32-33).

⁵¹ Cité par Guy Ducrey, *Corps et graphies*, Éd. Champion, 1996, p. 467.

⁵² Giovanni Lista, *Loïe Fuller. Danseuse de la Belle Époque*, Stock-Somogy, 1994, p. 130. « Les sensations les plus archaïques, les expériences visuelles les plus ancestrales de l'être humain étaient ainsi convoquées sur la scène : la lueur blanchissante de l'aube, l'incendie du coucher de soleil, l'éblouissement du jour, la clarté lunaire de la nuit, la fulgurance du diamant, l'éclat d'une fleur, le rayonnement d'une étoile, mais aussi la pâleur de l'épouvante, la rougeur de la colère, le ternissement de la mélancolie, les décolorations ou les condensations de couleur qui dénotent les différents états d'une matière, qui accompagnent même tout passage de la vie à la mort au sein de l'univers. C'était un souffle de mysticisme panthéiste que Loïe communiquait au spectateur par le langage le plus

Jean Lorrain, qui fut un fervent admirateur de l'artiste, dit à la fois son émotion et le caractère insaisissable de la danse de Loïe Fuller :

« La fleur de rêve est là qui se meut épanouie devant vous dans une fumée d'étoffes longues et légères au milieu de nuances mourantes et de transparences de gazes que le moindre mouvement soulève en nuages, lumineuse auréole qui déploie et replie autour de la danseuse le rythme blanc de ses bras nus. Est-ce une danse, est-ce une projection lumineuse, une évocation de quelque spirite ? Mystère. Les teintes et les nuances s'éclairent et s'éteignent tour à tour, développées tantôt en spirales, puis soudain agitées comme des ailes, puis écroulées en capricieuses volutes, et au milieu de ce flot de vapeurs et de voiles mobiles, un buste de femme émerge, des épaules de neige rose, et des bras délicieusement pâles, tout à coup apparus entre les énormes pétales d'une violette géante ou les ailes échancrées d'un invraisemblable papillon. C'est déroutant et rapide : les couleurs changent, se succèdent, baignant tour à tour d'un reflet d'émeraude, d'une lueur d'incendie au clair de lune. »⁵³

Transformant l'espace scénique elle invente un corps de lumière et de couleurs, abolissant « toute dimension narrative ou thématique de l'acte théâtral proposant un spectacle de formes pures, en mutation continue, où l'ondulation des voiles autant que les passages des couleurs signifiaient un « art du mouvement » donnant lieu à une esthétique nouvelle. »⁵⁴ De Loïe Fuller, on pourrait dire – sans que cela soit jugé négativement – qu'elle n'est pas une danseuse, mais « le vertige d'une âme comme mise à l'air par un artifice » (Paul Adam, 1893)⁵⁵. Toute dimension narrative et linéaire d'une histoire se trouve abolie au profit du cinétisme protéiforme de sculptures impalpables et lumineuses. Visions archaïques, oniriques (on a pu évoquer à ce sujet les ectoplasmes des apparitions spirites), effets d'indétermination hallucinatoire entre vision intérieure et vision extérieure, la danse de Loïe Fuller n'a pas d'objet, elle est « poésie du mouvement », œuvre abstraite.

Si le spiritualisme symboliste trouve, dans cette abstraction de la matérialité et la perte de la chair, une admirable réalisation, Mallarmé y découvre une figuration qui comporte « une ivresse d'art et, simultanément, un accomplissement industriel ». Il ne s'agit pas seulement d'une évasion dans l'immatériel et l'impalpable, mais la création d'un espace absolu « tout d'ordre net et élémentaire ». Le mouvement du voile est directement issu du geste qui n'a d'autre signification que lui-même. « La

sensible de l'acte théâtral. La couleur, autant que le mouvement du voile, lui permettaient d'exprimer l'ivresse de la vie conçue comme champ de transformations perpétuelles. » (p. 131)

⁵³ Cité par G. Lista, p. 130.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 183.

nature est saisie non comme décor, non comme forme ou image représentée, mais dans sa qualité de force génératrice de formes épurées et mouvantes. Le processus d'abstraction produit par l'avènement de la technique rencontre ainsi celui de la dématérialisation qui s'établit comme perte du contenu ontologique de la forme »⁵⁶.

Les mouvements ondoyants des voiles de *La Danse serpentine* (mais aussi tous les autres : *Danse Blanche*, *Fantôme de la Danse*, *Danse du Feu*, *Danse du Lys*, *Danse du Papillon*, etc.) se laissent difficilement transcrire : une écriture en mouvement comme le cinéma s'en empare sans doute, mais imparfaitement. Loïe Fuller se fait photographier en action dans des « images bougées » censées traduire le dynamisme et l'immatérialité de ses danses aux voiles tournoyants. Les effets de flou deviennent pour la première fois dans l'histoire de la photographie, remarque G. Lista⁵⁷, les signes du mouvement en acte. En transgressant radicalement les normes de la représentation, la danse de Loïe Fuller, qui se hausse à la dimension d'un mythe, exige de nouveaux styles de figuration : sculpteurs et peintres en particulier seront sollicités. Un tableau représentant *La Danse de Loïe* montre seulement une moitié de la danseuse, ce qui renvoie à un ailleurs (puisqu'elle apparaît comme dansant hors de la toile). La célèbre figure serpentine de Th. Heine (1900) privilégie les arabesques envahissant comme des fumées l'espace de leurs lignes ondoyantes. Plus significatif encore, le dessin de Will Bradley, *La danse serpentine* (1894, p. 287), où l'énergie vitale du jeu des lignes envahit l'espace, absente définitivement le corps de la danseuse dont il ne reste dans un coin, minuscules, que deux pieds, comme une signature.

La génération de nouveaux danseurs au XX^e siècle innove non seulement un style original, mais affirme la danse comme une forme de contre-culture qui met l'accent sur l'expressivité du corps. Réaction contre la culture écrite, retour à l'archaïsme du geste et du mouvement dans leur manifestation immédiate, c'est-à-dire sans la médiation d'un tiers, pour retrouver une forme de communication originelle dont l'idée s'inspire des recherches anthropologiques. La méfiance envers le culte du livre, « la prison de la langue » sont comme le rappelle justement Inge Baxmann⁵⁸ un topos de la critique de la culture de l'époque qui a bien montré combien la danse était critique de toute culture écrite.

Avec crise du langage comme moyen social de communication (Hofmannsthal, Nietzsche, Oskar Schlemmer, Oswald Spengler, Freud, et bien d'autres) se fait jour l'idée que la danse représenterait un espace

⁵⁶ *Ibid.*, p. 286.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁸ Inge Baxmann, « Die Gesinnung ins Schwingen bringen » in *Materialität der Kommunikation*, Hg. von H.U. Gumbrecht & K.L. Pfeiffer, Suhrkamp, Frankfurt a M., 1988, p. 360-373.

originel qui aurait été détruit par l'écriture, qui aurait figé la parole et en aurait appauvri la multidimensionnalité. François Delsarte, Émile Jaques-Dalcroze et Rudolf Laban ont tenté de faire l'inventaire des expressions corporelles comme moyen devant servir de base à la danse moderne. On cherche dans les cultures soit antiques (Isadora Duncan étudie les mouvements sur les vases antiques et dans les tragédies grecques) soit exotiques l'écriture d'émotions primaires non-conceptualisées qu'il s'agit de retrouver tout en recherchant le lien entre mouvement du corps et vécu intérieur. Rudolf Laban développe ainsi une nouvelle écriture : « Car le langage du mouvement et de l'expression de la danse ne consiste que très partiellement en signes conventionnels qui remplacent les mots et les phrases. La plus grande partie de l'expression du mouvement et de la danse consiste en éléments fondamentaux moteurs qui peuvent être librement combinés, pour révéler l'état intérieur de la personne qui se meut. » C'est dire qu'il n'y a plus de langage, ou plutôt qu'il y a une nouvelle conception du langage comme système totalement ouvert : pour parler en saussurien, la parole efface le langage, le geste le système, le mouvement la forme en ce qu'elle est contenant, en ce qu'elle relève de l'intellectualisme cognitif auquel est opposé le sens de la globalité, de la synthèse. Une telle remise en cause de la forme de la rationalité dominante analytique aboutit à des philosophies dans lesquelles l'individu est réintégré au monde, à son entour, dans les données immédiates de conscience et d'inconscience, à la fois perceptives, cinétiques, physiologiques.

Réinvention du corps, de soi, de l'autre et du groupe, qu'engendre la danse comme sortie de soi et ouverture à la vie⁵⁹. Daniel Sibony remarque justement que « s'éclater dans la danse » est une expression qui marque bien l'éclatement de la texture. Si ballet, bal, signifient jeter (ballein), c'est que la danse est une projection du corps, tout comme la parole qui vient aussi de jeter (para-ballein), via la parabole, « est une façon de comparer, de jeter un mot tout près d'une chose ou d'un autre mot ». La danse serait le terme désignant « tout événement qui prend corps et fait du corps un événement »⁶⁰. Aussi dans ces émergences ou ces renaissances, « la danse agit sur ses sources en même temps qu'elle les montre. Un corps qui cherche son mouvement écrit dans lui-même avec lui-même : geste plus radical que toute représentation, plus radical que l'écriture

⁵⁹ Daniel Sibony analyse astucieusement l'expression « avoir sa danseuse ». Le banquier, le président, l'homme sérieux ont leur danseuse : objet de jouissance qui les ruine en secret, qui entame la façade officielle [voir *Nana*] et sans lequel ils crèveraient d'ennui. « La danseuse n'est pas seulement l'objet secret du désir ou le passage dérobé qui ouvre la chair de ce qui jouit [...] c'est quelqu'un qui en principe ruine le bourgeois qui est en vous, dégrade et décompose votre installation pour faire apparaître l'Autre-corps que parfois on appelle âme. La danseuse fait passer par la chair pour trouver l'âme - qui s'est perdue dans les méandres de la fonction. » (*op. cit.*, p. 16).

⁶⁰ Daniel Sibony, *Le Corps et sa Danse*, Éditions du Seuil, 1995, p. 28.

même poétique : le corps est comme une matière cosmique mobilisée, cherchant une forme à endosser pour exister »⁶¹.

La mallarméenne « fontaine intarissable d'elle-même » signifie cette capacité d'autoengendrement d'une danse s'enivrant « de l'excès de ses changements » (Valéry) et s'ouvrant à « être différent infiniment de soi-même »⁶² pour s'essayer à tous les possibles. Ludicité vertigineuse qui ne peut se laisser appréhender par aucune fixation⁶³. D. Sibony rapporte que Trisha Brown disait que « chaque fois que je parle de danse, je pense que je suis en train de mentir », car le jeu du mouvement ne saurait se traduire sans se trahir.

Écritures comme chorégraphies/chorégraphie de l'écriture

On découvre chez certains écrivains dont l'écriture recherche la rupture avec les formes classiques des recherches concernant la matérialité de l'écriture, plus spécifiquement dans la relation au corps, la quête de l'expressivité immédiate semblant suspendre la médiation d'une tradition. Libération qui emprunte à la danse non seulement ses métaphores, mais aussi ses gestes, ses rythmes. Depuis Nietzsche⁶⁴, Mallarmé, ou la chorégraphie derridienne, mais dans des sens différents, la danse est prise comme modèle d'une écriture, non pas dans l'imitation de son anecdote, mais de son essentiel mouvement.

L'écriture de Céline, grand amateur de ballet, de danse et de danseuse, me semble exemplaire à cet égard, dans la création d'un style qui transcrit l'immédiateté de la langue. L'effet de l'oralité, qui réintroduit la dimension expressive du corps, avec le bouleversement programmé de l'ordre d'énonciation normal, le rythme de la phrase, les bouleversements chaotiques donnent au style parataxique cette impression physique d'un corps en mouvement, articulant une parole transgressant les codifications habituelles du langage écrit.

La parole comme matériau brut restituant non un message cohérent, structuré, définitif distille cette musique de l'émotion dont il entretient son adversaire dans les *Entretiens avec le Professeur Y*. La polémique est à l'image d'une danse, avec un partenaire que l'on fait valser, polker, tourbillonner. Certes celle-ci est différente de l'image classique du couple coopératif et harmonieux, mais elle lui ressemble par la construction de

⁶¹ Sibony, *op. cit.*, p. 29.

⁶² Valéry, *Œuvres*, Pléiade, II, p. 1396.

⁶³ « La naissance du corps dansant devient celle d'un langage toujours sur le point de se dire. Ça remplace les pointes des sylphides, ces corps de femme qui semblent venir d'une autre planète, et qui sur la pointe des pieds, cherchent où se poser. Aucune piste d'atterrissage ne leur convient. Ici le corps dansant touche la folie de l'origine, devenue l'origine des langages ; il la saisit, la libère et l'intègre » (Sibony, *op. cit.*, p. 174).

⁶⁴ Voir Béatrice Commengé, *La danse de Nietzsche*, Gallimard, 1988.

l'interdépendance asymétrique des partenaires, dont l'un a la maîtrise du rythme, des pas, de la direction et des mouvements. Faire danser les mots à l'aide d'une série de verbes accumulés, d'une typographie cadencée par les points d'exclamation et les trois points de suspension, permet le jet d'une parole émotive, le plié et le sauté du rigodon, faisant jaillir le propos brut. Ce « carrousel de discours » aux pouvoirs transgressifs violents, peut s'apparenter à la musique, idée souvent reprise et répétée chez Céline, mais aussi à une danse (que la haine transforme souvent en une singulière danse macabre).

Au fur et à mesure que progresse l'œuvre, une telle chorégraphie se développe en particulier dans la dernière trilogie. On sait la dilection particulière de Céline pour le mot de rigodon, analysé dans le détail par Alain Hardy⁶⁵ qui en a fait le relevé systématique. Cette danse, le rigodon, dansé à deux sur place sur un rythme rapide, suite de flexions des jambes et de sauts, est une danse vive, alerte, joyeuse, tout comme d'autres évoquées fréquemment (sarabande, gigue, tarentelle, farandole, etc.) : « Et toc ! il raccroche !... Il jubile ! il gambille ! il saute de joie, riguedonne... à poil comme ça là tout loustic... autour du tapis... la gigue... de victoire bramine ! » (*Pont de Londres*). Céline prend les mots de la danse (rigodon, valse, polka) dans un sens actif, sous forme verbale pour indiquer non une danse précise, mais un mouvement de vivacité : « Et puis on se marre... C'est l'entrain... Mais oui, c'est ma fête ! Y a de l'humour !... du rigodon !... tant et plus !... de la fantaisie. Tirelo Youp !... dié !... » (*Pont de Londres*). Alain Hardy a justement noté que rigodon désignait aussi pour un projectile le fait d'atteindre son but. C'est dire l'extension que donne Céline au terme qui d'un côté signifie l'allégresse, mais aussi l'agressivité mortifère. « Au diable les crampons ! Rigodon ! Merde pour le vieux ! Merde pour la petite ! » (*Pont de Londres*). Rigodon, transgression, envoyer valser tout ce beau monde, danse macabre que l'écriture dessine avec force et fracas, une écriture qui danse, cotillonne, virevolte, farandole, rigodonne.

Ce qui ne signifie pas que Céline ne soit pas sensible à la grâce de la danse, à son allégresse de dentelle. Il en connaît la poésie comme le charme illusoire, tout comme Robert Walser, lui aussi fervent de danse, retrouve dans la promenade le pas de la danse, guidant l'écriture. D'autres pourront jouer de typographie, de la spatialité comme de la matérialité de l'écriture pour offrir au regard la fresque de mouvements rompant la linéarité traditionnelle, créant du même coup parfois un hermétisme semblable à cette figure muette « qui ne va nulle part », où les mains parlent et les pieds semblent écrire, « bosquet aux belles branches tout agitées par les brises de la musique ! »⁶⁶

⁶⁵ Alain Hardy, « Rigodon », in *Céline, Cahiers de l'Herne*, Livre de poche, biblio essais, 1988, p. 147-160.

⁶⁶ Valéry, *L'Âme et la danse*, *Œuvres*, Pléiade, II, p. 152.

Les ressources de la langue

par

Marie-Claire GRASSI

et

Marie-Joëlle LOUISON-LASSABLIÈRE

De la danse et des danses

Sont définies les *danses* basses et hautes, les danses simples et figurées, danse noble, belle danse, danse classique. Sont étudiés les termes d'orchestrique fondés sur les racines latines : *dansare*, *saltare*, *tripudiare* et leurs dérivés, ainsi que le lexique des danses et des pas liés au mouvement, à l'animalité et à l'origine géographique.

Du ballet

Sont abordées l'étymologie, les significations et connotations du mot *ballet* et de ses dérivés, *balladin*, *ballerine*, ainsi que les définitions du ballet du XVII^e au XX^e siècle.

Du bal

Sont analysés le champ lexical et sémantique du mot *bal*, et comment il se distingue du ballet, ainsi que les règles qui le régissent à travers les siècles.

Toute réflexion sur l'art sonde les origines, guette les traditions, décrypte les racines, fussent-elles étymologiques. L'orchestrique n'échappe pas à cette recherche et les théoriciens de la danse ont, depuis longtemps, étayé leurs travaux d'analyses philologiques. Parfois ces préoccupations ont pris une acuité particulière ; c'est le cas au XVI^e et au début du XVII^e siècle où elles alimentèrent les controverses sur la pratique chorégraphique. Partisans et détracteurs se sont renvoyé à l'envi des termes ambigus dont la traduction à elle seule justifiait la permission ou l'interdiction de danser. Tel fut le mot « komos » dont les deux sens « fête avec danses et chants » et « gourmandise/bonne chère » ont amené certains à établir un lien de cause à effet entre le fait de manger et celui de danser (qu'illustre le précepte fameux « Après la panse vient la danse ») et à induire que ce lien pouvait être peccamineux. Rien n'est donc gratuit dans le choix des mots composant le vocabulaire orchestrique, à la Renaissance du moins.