

## Du geste au texte : danse et littérature

### 1. Danse, littérature et histoire des idées

*La danse : entre narration et abstraction*

« Il existe de la prose qui danse, qui chante, qui se déclame elle-même. Il y a des rythmes verbaux qui sont de véritables danses, où la pensée se dénude en ondoyant, avec une sensualité translucide et parfaite. Et il y a encore dans la prose des subtilités tourmentées où un grand acteur, le Verbe, transmue rythmiquement en sa propre substance corporelle le mystère impalpable de l'Univers »

Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*

*Divagations, Ballets*

Stéphane Mallarmé

Divagations, Bibliothèque-Charpentier ; Fasquelle, 1897 (pp. 171-178).

La Cornalba me ravit, qui danse comme dévêtue ; c'est-à-dire que sans le semblant d'aide offert à un enlèvement ou à la chute par une présence volante et assoupie de gazes, elle paraît, appelée dans l'air, s'y soutenir, du fait italien d'une moelleuse tension de sa personne.

Tout le souvenir, non ! du spectacle à l'Éden, faute de Poésie : ce qu'on nomme ainsi, au contraire, y foisonne, débauche aimable pour l'esprit libéré de la fréquentation des personnages à robes, habit et mots célèbres. Seulement le charme aux pages du livret ne passe pas dans la représentation. Les astres, eux-mêmes, lesquels j'ai pour croyance que, rarement, il faut déranger pas sans raisons considérables de méditative gravité (ici, selon l'explication, l'Amour les meut et les assemble) je feuillette et j'apprends qu'ils sont de la partie ; et l'incohérent manque hautain de signification qui scintille en l'alphabet de la Nuit va consentir à tracer le mot VIVIANE, enjôleurs nom de la fée et titre du poème, selon quelques coups d'épingle stellaires en une toile de fond bleue : car le corps de ballet, total ne figurera autour de l'étoile (la peut-on mieux nommer !) la danse idéale des constellations. Point ! de là on partait, vous voyez dans quels mondes, droit à l'abîme d'art. La neige aussi dont chaque flocon ne revit pas au va-et-vient d'un blanc ballabile ou selon une valse, ni le jet vernal des floraisons : tout ce qui est, en effet, la Poésie, ou nature animée, sort du texte pour se figer en des manœuvres de carton et l'éblouissante stagnation des mousselines lie et feu. Aussi dans l'ordre de l'action, j'ai vu un cercle magique par autre chose dessiné que le tour continu ou les lacs de la fée même : etc. Mille détails piquants d'invention, sans qu'aucun atteigne à une importance de fonctionnement avéré et normal, dans le rendu. Quelqu'un jamais, notamment au cas sidéral précité, avec plus d'héroïsme passa-t-il outre la tentation de reconnaître en même temps que des analogies solennelles, cette loi, que le premier sujet, hors cadre, de la danse soit une synthèse mobile, en son incessante ubiquité, des attitudes de chaque groupe : comme elles ne la font que détailler, en tant que fractions, à l'infini. Telle, une réciprocité, dont résulte l'in-individuel, chez la coryphée et dans l'ensemble, de l'être dansant, jamais qu'emblème point quelqu'un..

Le jugement, ou l'axiome, à affirmer en fait de ballet !

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'élan, 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.

Après une légende, la Fable point comme l'entendit le goût classique ou machinerie d'empyrée, mais selon le sens restreint d'une transposition de notre caractère, ainsi que de nos façons, au type simple de l'animal. Un jeu aisé consistait à re-traduire à l'aide de personnages, il est vrai, plus instinctifs comme bondissants et muets que ceux à qui un conscient langage permet de s'énoncer dans la comédie, les sentiments humains donnés par le fabuliste à d'énamourés volatiles. La danse est ailes, il s'agit d'oiseaux et des départs

en l'à-jamais, des retours vibrants comme flèche : à qui scrute la représentation des Deux Pigeons apparaît par la vertu du sujet, cela, une obligatoire suite des motifs fondamentaux du Ballet. L'effort d'imagination pour trouver ces similitudes ne s'annonce pas ardu, mais c'est quelque chose que d'apercevoir une parité médiocre même, et le résultat intéresse, en art. Leurre ! sauf dans le premier acte, une jolie incarnation des ramiers en l'humanité mimique ou dansante des protagonistes.

Deux pigeons s'aimaient d'amour tendre

deux ou plusieurs, par paire, sur un toit, ainsi que la mer, vu en l'arceau d'une ferme thessalienne, et vivants, ce qui est, mieux que peints, dans la profondeur et d'un juste goût. L'un des amants à l'autre les montre puis soi-même, langage initial, comparaison. Tant peu à peu les allures du couple acceptent de l'influence du pigeonier becquètements ou sursauts, pâmoisons, que se voit cet envahissement d'aérienne lasciveté sur lui glisser, avec des ressemblances éperdues. Enfants, les voici oiseaux, ou le contraire, d'oiseaux enfants, selon qu'on veut comprendre l'échange dont toujours et dès lors, lui et elle, devraient exprimer le double jeu : peut-être, toute l'aventure de la différence sexuelle ! Or je cesserai de m'élever à aucune considération, que suggère le Ballet, adjuvant et le paradis de toute spiritualité, parce qu'après cet ingénu prélude, rien n'a lieu, sauf la perfection des exécutants, qui vaille un instant d'arrière-exercice du regard, rien.. Fastidieux de mettre le doigt sur l'inanité quelconque issue d'un gracieux motif premier. Ici la fuite du vagabond, laquelle prêtait, du moins, à cette espèce d'extatique impuissance à disparaître qui délicieusement attache aux planchers la danseuse ; puis quand viendra, dans le rappel du même site ou le foyer, l'heure poignante et adorée du rapatriement, avec intercalation d'une fête à quoi tout va tourner sous l'orage, et que les déchirés, pardonnante et fugitif, s'uniront : ce sera.. Vous concevez l'hymne de danse final et triomphal où diminue jusqu'à la source de leur joie ivre l'espace mis entre les fiancés par la nécessité du voyage ! Ce sera.. comme si la chose se passait, madame ou monsieur, chez l'un de vous avec quelque baiser très indifférent en art, toute la Danse n'étant de cet acte que la mystérieuse interprétation sacrée. Seulement, songer ainsi, c'est à se faire rappeler par un trait de flûte le ridicule de son état visionnaire quant au contemporain banal qu'il faut, après tout, représenter, par condescendance pour le fauteuil d'Opéra.

À l'exception d'un rapport perçu avec netteté entre l'allure habituelle du vol et maints effets chorégraphiques, puis le transport au Ballet, non sans tricherie, de la Fable, demeure quelque histoire d'amour : il faut que virtuose sans pair à l'intermède du divertissement (rien n'y est que morceaux et placage) l'émerveillante Mademoiselle Mauri résume le sujet par sa divination mêlée d'animalité trouble et pure à tous propos désignant les allusions non mises au point, ainsi qu'avant un pas elle invite, avec deux doigts, un pli frémissant de sa jupe et simule une impatience de plumes vers l'idée.

Un art tient la scène, historique avec le Drame; avec le Ballet, autre, emblématique. Allier, mais ne confondre ; ce n'est point d'emblée et par traitement commun qu'il faut joindre deux attitudes jalouses de leur silence respectif, la mimique et la danse, tout à coup hostiles si l'on en force le rapprochement. Exemple qui illustre ce propos : a-t-on pas tout à l'heure, pour rendre une identique essence, celle de l'oiseau, chez deux interprètes, imaginé d'élire une mime à côté d'une danseuse, c'est confronter trop de différence ! l'autre, si l'une est colombe, devenant j'ignore quoi, la brise par exemple. Au moins, très judicieusement, à l'Éden, ou selon les deux modes d'art exclusifs, un thème marqua l'antagonisme que chez son héros participant du double monde, homme déjà et enfant encore, installe la rivalité de la femme qui marche (même à lui sur des tapis de royauté) avec celle, non moins chère du fait de sa voltige seule, la primitive et fée. Ce trait distinct de chaque genre théâtral mis en contact ou opposé se trouve commander l'œuvre qui emploie la disparate à son architecture même : resterait à trouver une communication. Le librettiste ignore d'ordinaire que la danseuse, qui s'exprime par des pas, ne comprend d'éloquence autre, même le geste.

À moins du génie disant : « La Danse figure le caprice à l'essor rythmique — voici avec leur nombre, les quelques équations sommaires de toute fantaisie — or la forme humaine dans sa plus excessive mobilité, ou vrai développement, ne les peut transgresser, en tant, je le sais, qu'incorporation visuelle de l'idée » : cela, puis un coup d'œil jeté sur un ensemble de

chorégraphie ! personne à qui ce moyen s'impose d'établir un ballet. Connue la tournure d'esprit contemporaine, chez ceux mêmes, aux facultés ayant pour fonction de se produire miraculeuses : il y faudrait substituer je ne sais quel impersonnel ou fulgurant regard absolu, comme l'éclair qui enveloppe, depuis quelques ans, la danseuse d'Édens, fondant une crudité électrique à des blancheurs extra-charnelles de fards, et en fait bien l'être prestigieux reculé au delà de toute vie possible.

L'unique entraînement imaginaire consiste, aux heures ordinaires de fréquentation dans les lieux de Danse sans visée quelconque préalable, patiemment et passivement à se demander devant tout pas, chaque attitude si étranges, ces pointes et taquetés, allongés ou ballons. « Que peut signifier ceci » ou mieux, d'inspiration, le lire. À coup sûr on opérera en pleine rêverie, mais adéquate : vaporeuse, nette et ample, ou restreinte, telle seulement que l'enferme en ses circuits ou la transporte par une fugue la ballerine illettrée se livrant aux jeux de sa profession. Oui, celle-là (serais-tu perdu en une salle, spectateur très étranger, Ami) pour peu que tu déposes avec soumission à ses pieds d'inconsciente révélatrice ainsi que les roses qu'enlève et jette en la visibilité de régions supérieures un jeu de ses chaussons de satin pâle vertigineux, la Fleur d'abord de ton poétique instinct, n'attendant de rien autre la mise en évidence et sous le vrai jour des mille imaginations latentes : alors, par un commerce dont paraît son sourire verser le secret, sans tarder elle te livre à travers le voile dernier qui toujours reste, la nudité de tes concepts et silencieusement écrira ta vision à la façon d'un Signe, qu'elle est.

### *Les fonds dans le Ballet*

Relativement à la Loïe Fuller en tant qu'elle se propage, alentour, de tissus ramenés à sa personne, par l'action d'une danse, tout a été dit, dans des articles quelques-uns des poèmes.

L'exercice, comme invention, sans l'emploi, comporte une ivresse d'art et, simultanément un accomplissement industriel.

Au bain terrible des étoffes se pâme, radieuse, froide la figurante qui illustre maint thème giratoire où tend une trame loin épanouie, pétale et papillon géants, déferlement, tout d'ordre net et élémentaire. Sa fusion aux nuances véloces muant leur fantasmagorie oxyhydrique de crépuscule et de grotte, telles rapidités de passions, délice, deuil, colère : il faut pour les mouvoir, prismatiques, avec violence ou diluées, le vertige d'une âme comme mise à l'air par un artifice.

Qu'une femme associe l'envolée de vêtements à la danse puissante ou vaste au point de les soutenir, à l'infini, comme son expansion —

La leçon tient en cet effet spirituel —

Don avec ingénuité et certitude fait par l'étranger fantôme au Ballet ou la forme théâtrale de poésie par excellence : le reconnaître, entier, dans ses conséquences, tard, à la faveur du recul.

Toujours une banalité flotte entre le spectacle dansé et vous.

La défense que cet éblouissement satisfasse une pensive délicatesse comme y atteint par exemple le plaisir trouvé dans la lecture des vers, accuse la négligence de moyens subtils inclus en l'arcane de la Danse. Quelque esthétique restaurée outrepassera des notes à côté, où, du moins, je dénonce, à un point de vue proche, une erreur ordinaire à la mise en scène : aidé comme je suis, inespérément, soudain par la solution que déploie avec l'émoi seul de sa robe ma très peu consciente ou volontairement ici en cause inspiratrice.

Quand, au lever du rideau dans une salle de gala et tout local, apparaît ainsi qu'un flocon d'où soufflé ? furieux, la danseuse : le plancher évité par bonds ou dur aux pointes, acquiert une virginité de site pas songé, qu'isole, bâtera, fleurira la figure. Le décor gît, latent dans l'orchestre, trésor des imaginations ; pour en sortir, par éclat, selon la vue que dispense la représentante çà et là de l'idée à la rampe. Or cette transition de sonorités aux tissus (y a-t-il, mieux, à une gaze ressemblant que la Musique !) est, uniquement, le sortilège qu'opère la Loïe Fuller, par instinct, avec l'exagération, les retraits, de jupe ou d'aile, instituant un lieu. L'enchanteresse fait l'ambiance, la tire de soi et l'y rentre, par un silence palpité de crêpes

de Chine. Tout à l'heure va disparaître comme dans ce cas une imbécillité, la traditionnelle plantation de décors permanents ou stables en opposition avec la mobilité chorégraphique. Châssis opaques, carton cette intrusion, au rancart ! voici rendue au Ballet l'atmosphère ou rien, visions sitôt éparses que sues, leur évocation limpide. La scène libre, au gré de fictions, exhalée du jeu d'un voile avec attitudes et gestes, devient le très pur résultat.

Si tels changements, à un genre exempt de quelque accessoire sauf la présence humaine, importés par cette création : on rêve de scruter le principe.

Toute émotion sort de vous, élargit un milieu ; ou sur vous fond et l'incorpore.

Ainsi ce dégagement multiple autour d'une nudité, grand des contradictoires vols où celle-ci l'ordonne, orageux, planant l'y magnifie jusqu'à la dissoudre : centrale, car tout obéit à une impulsion fugace en tourbillons, elle résume, par le vouloir aux extrémités éperdu de chaque aile et darde sa statuette, stricte, debout — morte de l'effort à condenser hors d'une libération presque d'elle des sursautements attardés décoratifs de cieux, de mer, de soirs, de parfum et d'écume.

Tacite tant ! que préférer un mot à son sujet, durant qu'elle se manifeste, très bas et pour l'édification d'un voisinage, semble impossible, à cause que, d'abord, cela confond. Le souvenir peut-être ne sera pas éteint sous un peu de prose ici. À mon avis, importait, où que la mode disperse cette éclosion contemporaine, miraculeuse, d'extraire le sens sommaire et l'explication qui en émane et agit sur l'ensemble d'un art.

Le seul, il le fallait fluide comme l'enchanteur des Vies Encloses et aigu — qui, par exception, ait, naguères, traité de Danse, M. Rodenbach, écrit aisément des phrases absolues, sur ce sujet vierge comme les mousselines et même sa clairvoyance — à propos d'une statue exposant, déshabillée, une danseuse — les accumule, les allonge, les tend par vivants plis ; puis constate le soin propre aux ballerines depuis les temps « de compliquer de toutes sortes d'atours vaporeux l'ensorcellement des danses, où leur corps n'apparaît que comme le rythme d'où tout dépend mais qui le cache ».

Lumineux à l'éblouissement.

Une armature, qui n'est d'aucune femme en particulier, d'où instable, à travers le voile de généralité, attire sur tel fragment révélé de la forme et y boit l'éclair qui le divinise ; ou exhale, de retour, par l'ondulation des tissus, flottante, palpitante, éparses cette extase. Oui, le suspens de la Danse, crainte contradictoire ou souhait de voir trop et pas assez, exige un prolongement transparent.

Le poète, par une page riche et subtile [1], a, du coup, restitué à l'antique fonction son caractère, qu'elle s'étoffe ; et, sans retard, invoque la Loïe Fuller, fontaine intarissable d'elle-même — près le développement de qui ou les trames imaginatives versées comme atmosphère, les coryphées du Ballet, court-vêtues à l'excès, manquent d'ambiance sauf l'orchestre et n'était que le costume simplifié, à jamais, pour une spirituelle acrobatie ordonnant de suivre la moindre intention scripturale, existe, mais invisible, dans le mouvement pur et le silence déplacé par la voltige. La presque nudité, à part un rayonnement bref de jupe, soit pour amortir la chute ou, à l'inverse, hausser l'enlèvement des pointes, montre, pour tout, les jambes — sous quelque signification autre que personnelle, comme un instrument direct d'idée.

Toujours le théâtre altère à un point de vue spécial ou littéraire, les arts qu'il prend : musique n'y concourant pas sans perdre en profondeur et de l'ombre, ni le chant, de la foudre solitaire et, à proprement parler, pourrait-on ne reconnaître au Ballet le nom de Danse ; lequel est, si l'on veut, hiéroglyphe.

Ce me plaît, rattacher, l'une à l'autre, ces études, par une annotation : quand y invite un sagace confrère qui consentit à regarder le rendu plastique, sur la scène, de la poésie —

d'autres évitent-ils de trahir, au public ou à soi, que jamais, avec la métamorphose adéquate d'images, ils ne disposent qu'un Ballet, représentable ; quels élans et si plus spacieux, que multiplie à la vision leur strophe.

### *La danse comme métaphore de la pensée*

Alain Badiou "Petit Manuel d'inesthétique", Seuil, 1998.

Pourquoi la danse vient-elle à Nietzsche comme la métaphore obligée de la pensée ? C'est que la danse est ce qui s'oppose au grand ennemi de Zarathoustra-Nietzsche, ennemi qu'il désigne comme « l'esprit de pesanteur ». La danse, c'est avant tout l'image d'une pensée soustraite à tout esprit de pesanteur. Il est important de repérer les autres images de cette soustraction, car elles inscrivent la danse dans un réseau métaphorique compact. Il y a par exemple l'oiseau. Zarathoustra déclare : « C'est parce que je hais l'esprit de pesanteur que je tiens de l'oiseau. » C'est une première connexion métaphorique, entre danse et oiseau. Disons qu'il y a une germination, une naissance dansante, de ce que l'on pourrait appeler l'oiseau intérieur au corps. Il y a plus généralement l'image de l'envol. Zarathoustra dit aussi : « Celui qui apprendra à voler donnera à la terre un nom nouveau. Il l'appellera la légère. » Et ce serait en effet une très belle et judicieuse définition de la danse, que de dire qu'elle est un nom nouveau donné à la terre. Il y a encore l'enfant. L'enfant, « innocence et oubli, commencement nouveau, jeu, roue qui se meut d'elle-même, premier mobile, affirmation simple ». Il s'agit de la troisième métamorphose, au début du Zarathoustra, après le chameau, qui est le contraire de la danse, et le lion, qui est trop violent pour pouvoir nommer légère la terre recommencée. Et il faudrait dire en effet que la danse, qui est oiseau et envol, est aussi tout ce que désigne l'enfant. La danse est innocence, parce qu'elle est un corps d'avant le corps. Elle est oubli, parce qu'elle est un corps qui oublie son astreinte, son poids. Elle est commencement nouveau, parce que le geste dansant doit toujours être comme s'il inventait son propre commencement. Jeu, bien sûr, puisque la danse libère le corps de toute mimique sociale, de tout sérieux, de toute convenance. Roue qui se meut d'elle-même : très belle définition possible de la danse. Car elle est comme un cercle dans l'espace, mais un cercle qui est à lui-même son propre principe, un cercle qui n'est pas dessiné de l'extérieur, un cercle qui se dessine. Premier mobile : chaque geste, chaque tracé de la danse doit se présenter, non comme une conséquence, mais comme ce qui est la source même de la mobilité. Affirmation simple, parce que la danse absente radieusement le corps négatif, le corps honteux.

Et puis Nietzsche parlera aussi des fontaines, toujours dans la ligne d'images qui dissolvent l'esprit de pesanteur. « Mon âme est fontaine jaillissante », et, certes, le corps dansant est proprement en état de jaillir, hors du sol, hors de lui-même.

Finalement, il y a l'air, l'élément aérien, qui récapitule tout. La danse est ce qui autorise qu'on nomme « aérienne » la terre elle-même. Dans la danse, la terre est pensée comme dotée d'une constante aération, la danse suppose le souffle, la respiration de la terre. C'est que la question centrale de la danse est le rapport entre verticalité et attraction, verticalité et attraction qui transitent dans le corps dansant et l'autorisent à manifester un possible paradoxal : que terre et air échangent leurs positions, passent l'un dans l'autre. C'est pour toutes ces raisons que la pensée trouve sa métaphore dans la danse, laquelle récapitule la série de l'oiseau, de la fontaine, de l'enfant, de l'air impalpable. Certes, cette série peut paraître bien innocente, presque mièvre, elle est comme un conte enfantin où plus rien ne pose ou ne pèse. Mais il faut comprendre qu'elle est traversée par Nietzsche -- par la danse -- dans son lien à une puissance et à une rage. La danse est à la fois un des termes de la série et la traversée violente de la série. Zarathoustra dira de lui-même qu'il a « des pieds de danseur enragé ».

La danse figure la traversée en puissance de l'innocence. Elle manifeste la virulence secrète de ce qui apparaît comme fontaine, oiseau, enfance. En réalité, ce qui fonde que la danse métaphorise la pensée est la conviction de Nietzsche que la pensée est une intensification. Cette conviction s'oppose principalement à la thèse qui voit dans la pensée un principe dont le mode de réalisation est extérieur. Pour Nietzsche, la pensée ne s'effectue pas ailleurs que

là où elle se donne, la pensée est effective « sur place », elle est ce qui s'intensifie si l'on peut dire sur soi-même, ou encore le mouvement de sa propre intensité.

Mais alors, l'image de la danse est naturelle. Elle transmet visiblement l'idée de la pensée comme intensification immanente. Disons plutôt, du reste, une certaine vision de la danse. La métaphore ne vaut en effet que si l'on écarte toute représentation de la danse comme contrainte extérieure imposée à un corps souple, comme gymnastique du corps dansant réglée du dehors. Nietzsche oppose absolument ce qu'il appelle la danse à une telle gymnastique. Après tout, on pourrait imaginer que la danse nous expose un corps obéissant et musclé, un corps à la fois capable et soumis. Disons, un régime du corps exercé à se soumettre à la chorégraphie. Mais, pour Nietzsche, un tel corps est le contraire du corps dansant, du corps qui échange intérieurement l'air et la terre.

Quel est aux yeux de Nietzsche le contraire de la danse ? C'est l'Allemand, le mauvais Allemand, dont il donne la définition que voici : « De l'obéissance et de bonnes jambes. » L'essence de cette mauvaise Allemagne est le défilé militaire, qui est le corps aligné et martelant, le corps asservi et sonore. Le corps de la cadence frappée. Alors que la danse est le corps aérien et rompu, le corps vertical. Pas du tout le corps martelant, mais le corps « sur pointes », le corps qui pique le sol, comme si c'était un nuage. Et, par-dessus tout, c'est le corps silencieux, contre ce corps que prescrit après coup le tonnerre de sa propre et lourde frappe, et qui est le corps du défilé militaire. Finalement, la danse indique pour Nietzsche la pensée verticale, la pensée tendue vers sa propre hauteur. Ce qui, évidemment, est lié au thème de l'affirmation, laquelle pour Nietzsche est prise dans l'image du « grand Midi », quand le soleil est au zénith. La danse est le corps dédié à son zénith. Mais peut-être encore plus profondément, ce que Nietzsche voit dans la danse, à la fois comme image de la pensée et comme réel du corps, c'est le thème d'une mobilité fermement rattachée à elle-même, une mobilité qui ne s'inscrit pas dans une détermination extérieure, mais qui se meut sans se détacher de son propre centre. Une mobilité non imposée, qui se déploie elle-même comme si elle était l'expansion de son centre.

Bien entendu, la danse correspond à l'idée nietzschéenne de la pensée comme devenir, comme puissance active. Mais ce devenir est tel que s'y délivre une intériorité affirmative unique. Le mouvement n'est pas un déplacement, ou une transformation, il est un tracé que traverse et soutient l'unicité éternelle d'une affirmation. Si bien que la danse désigne la capacité de l'impulsion corporelle, non pas principalement à être projetée dans l'espace en dehors de soi, mais plutôt à être prise dans une attraction affirmative qui la retient. C'est peut-être ce qu'il y a de plus important : la danse est ce qui, au-delà de la monstration des mouvements ou de la promptitude dans leurs dessins extérieurs, avère la force de leur retenue. Certes, on ne montrera la force de la retenue que dans le mouvement lui-même, mais ce qui compte est la puissante lisibilité de cette retenue.

Dans la danse ainsi conçue, le mouvement a son essence dans ce qui n'a pas eu lieu, dans ce qui est resté inefficace ou retenu à l'intérieur du mouvement lui-même.

Ce serait du reste une autre manière d'aborder négativement l'idée de la danse. Car l'impulsion qui n'est pas retenue, la sollicitation corporelle aussitôt obéie et manifeste, Nietzsche l'appelle la vulgarité. Il écrit que toute vulgarité vient de l'incapacité de résister à une sollicitation. Ou encore que la vulgarité est que l'on est contraint de réagir, « qu'on obéit à chaque impulsion ». On définira par conséquent la danse comme mouvement du corps soustrait à toute vulgarité.

La danse n'est nullement l'impulsion corporelle libérée, l'énergie sauvage du corps. C'est au contraire la monstration corporelle de la désobéissance à une impulsion. La danse montre comment l'impulsion peut être rendue inefficace dans le mouvement, de telle sorte qu'il ne s'agisse pas d'une obéissance, mais d'une retenue. La danse est la pensée comme raffinement. Nous sommes à l'opposé de toute doctrine de la danse comme extase primitive ou ressassement oublieux du corps. La danse métaphorise la pensée légère et subtile, précisément parce qu'elle montre la retenue immanente au mouvement, et s'oppose ainsi à la vulgarité spontanée du corps.

Nous pouvons alors penser adéquatement ce qui se dit dans le thème de la danse comme légèreté. Oui, la danse s'oppose à l'esprit de pesanteur, oui elle est ce qui donne à la terre son nouveau nom, « la légère », mais, en définitive, qu'est-ce que la légèreté ? Dire que c'est l'absence de poids ne mène pas loin. Il faut entendre par légèreté la capacité du corps

à se manifester comme corps non contraint, y compris non contraint par lui-même, c'est-à-dire en état de désobéissance par rapport à ses propres impulsions. Cette impulsion désobéie s'oppose à l'Allemagne (« de l'obéissance et de bonnes jambes »), mais surtout elle exige un principe de lenteur. La légèreté a son essence, et c'est en quoi la danse en est la meilleure image, dans la capacité à manifester la lenteur secrète de ce qui est rapide. Le mouvement de la danse est certes d'une extrême promptitude, il est même virtuose dans la rapidité, mais il ne l'est qu'habité par sa lenteur latente, qui est la puissance affirmative de sa retenue. Nietzsche proclame que « ce que la volonté doit apprendre, c'est à être lente et méfiante ». Disons que la danse peut se définir comme l'expansion de la lenteur et de la méfiance du corps-pensée. En ce sens, le danseur nous indique ce que la volonté peut apprendre.

Il en résulte que l'essence de la danse est le mouvement virtuel, plus que le mouvement actuel. Disons : le mouvement virtuel comme lenteur secrète du mouvement actuel. Ou, plus précisément : la danse, dans la plus extrême promptitude virtuose, exhibe cette lenteur cachée où ce qui a lieu est indiscernable de sa propre retenue. Au comble de l'art, la danse montrerait l'équivalence étrange, non seulement entre la promptitude et la lenteur, mais entre le geste et le non-geste. Elle indiquerait que, bien que le mouvement ait eu lieu, cet avoir-lieu est indistinguable d'un non-lieu virtuel. La danse se compose de geste qui, hantés par leur retenue, restent en quelque sorte indécidés.

Au regard de ma propre pensée, ou doctrine, cette exégèse nietzschéenne suggère ceci : la danse serait la métaphore de ce que toute pensée véritable est suspendue à un événement. Car un événement est précisément ce qui reste indécidé entre l'avoir-lieu et le non-lieu, un surgir qui est indiscernable de son disparaître. Il se surajoute à ce qu'il y a, mais à peine ce supplément est-il indiqué que le « il y a » reprend ses droits et dispose de tout. Evidemment, la seule manière de fixer un événement est de lui donner un nom, de l'inscrire dans le « il y a » en tant que nom surnuméraire. « Lui-même » n'est jamais que sa propre disparition, mais une inscription peut le détenir comme à la lisière dorée de sa perte. Le nom est ce qui décide l'avoir-lieu. La danse indiquerait alors la pensée comme événement, mais avant qu'elle ait son nom, au bord extrême de sa disparition véritable, dans l'évanouissement de lui-même, sans l'abri du nom. La danse mimerait la pensée encore indécidée. Ce serait la pensée native, ou infixée. Oui, il y aurait dans la danse la métaphore de l'infixé.

Ainsi s'éclairerait que la danse ait à jouer le temps dans l'espace. Car un événement fonde un temps singulier à partir de sa fixation nominale. Tracé, nommé, inscrit, l'événement dessine en situation, dans le « il y a », un avant et un après. Un temps se met à exister. Mais si la danse est métaphore, de l'événement « avant » le nom, elle ne peut participer de ce temps que seul le nom, par sa coupure, institue. Elle est soustraite à la décision temporelle. Il y a donc, dans la danse, quelque chose d'avant le temps, de prétemporel. Et cet élément prétemporel va être joué dans l'espace.

Dans l'Ame et la Danse, Valéry, s'adressant à la danseuse, lui dit : « Comme tu es extraordinaire dans l'imminence ! ». Nous pourrions dire en effet que la danse est le corps en proie à l'imminence. Mais ce qui est imminent est bien le temps d'avant le temps qu'il va y avoir. La danse, comme mise en espace de l'imminence, ferait métaphore de ce que toute pensée fonde et organise. On pourrait aussi dire : la danse joue l'événement avant la nomination, et par conséquent, à la place du nom, il y a le silence. La danse manifeste le silence d'avant le nom, exactement comme elle est l'espace d'avant le temps.

L'objection qui vient aussitôt est évidemment le rôle de la musique. Comment pouvons-nous parler de silence, quand toute danse semble si fortement sous la juridiction de la musique ? Il y a certes une conception de la danse qui la décrit comme le corps en proie à la musique et, plus précisément, en proie au rythme. Mais cette conception, c'est encore et toujours « de l'obéissance et de bonnes jambes », notre Allemagne pesante, même si l'obéissance reconnaît la musique comme son maître. Disons sans hésiter que toute danse qui obéit à la musique fait de la musique une musique militaire, s'agirait-il de Chopin ou de Boulez, en même temps qu'elle se métamorphose en mauvaise Allemagne.

Ce qu'il faut soutenir, quel qu'en soit le paradoxe, est ceci : au regard de la danse, la musique n'a pas d'autre office que de marquer le silence. Elle est donc indispensable, car le silence doit être marqué pour se manifester comme silence. Silence de quoi ? Silence du nom. S'il est vrai que la danse joue la nomination de l'événement dans le silence du nom, la

place de ce silence est indiquée par la musique. C'est bien naturel : vous ne pouvez indiquer le silence fondateur de la danse que par la plus extrême concentration du son. Et la plus extrême concentration du son, c'est la musique. Il faut donc voir qu'en dépit de toutes les apparences, apparences qui veulent que les « bonnes jambes » de la danse obéissent à la prescription de la musique, en tant que la musique marque le silence fondateur où la danse présente la pensée native, dans l'économie aléatoire et disparaissante du nom. Saisie comme métaphore de la dimension événementielle de toute pensée, la danse est antérieure à la musique dont elle se soutient.

De ces préliminaires se tirent, comme autant de conséquences, ce que j'appellerai les principes de la danse. Non pas de la danse pensée à partir d'elle-même, de sa technique et de son histoire, mais de la danse telle que la philosophie lui donne abri et accueil.

Ces principes sont parfaitement clairs dans les deux textes que Mallarmé a consacré à la danse, textes aussi profonds que brefs, textes, à mon sens, définitifs.

J'en distingue six, tous relatifs au rapport de la danse et de la pensée, et tous gouvernés par une comparaison in explicite entre la danse et le théâtre :

Voici la liste des six principes :

1. l'obligation de l'espace ;
2. l'anonymat du corps ;
3. l'omniprésence effacée des sexes ;
4. la soustraction à soi-même ;
5. la nudité ;
6. le regard absolu.

Commentons-les l'un après l'autre.

S'il est vrai que la danse joue le temps dans l'espace, qu'elle suppose l'espace de l'imminence, alors il y a pour la danse une obligation de l'espace. Mallarmé l'indique ainsi : « La danse seule me paraît nécessiter un espace réel. » La danse seule, notons bien. La danse est le seul des arts qui soit contraint à l'espace. En particulier, ce n'est pas le cas du théâtre. La danse est, je l'ai dit, l'événement avant la nomination. Le théâtre, au contraire, n'est que conséquence d'une nomination jouée. Dès qu'il y a texte, dès que le nom a été donné, l'exigence est celle du temps, et non celle de l'espace. Quelqu'un qui lit derrière une table peut faire du théâtre. Certes, on peut lui donner en outre une scène, un décor, mais tout cela, pour Mallarmé, demeure inessentiel. L'espace n'est pas une obligation intrinsèque du théâtre. La danse en revanche intègre l'espace dans son essence. Elle est la seule figure de la pensée qui le fait, en sorte qu'on pourrait soutenir que la danse symbolise l'espacement de la pensée.

Que faut-il entendre par là ? Il faut encore une fois revenir sur l'origine événementielle de toute pensée. Un événement est toujours localisé dans la situation, il ne l'affecte jamais « toute » : il y a ce que j'ai appelé un site événementiel. Avant que la nomination fonde le temps où l'événement « travaille » la situation comme sa vérité, il y a le site. Et comme la danse est monstration de l'avant-nom, il faut qu'elle se déploie comme parcours d'un site. D'un site pur. Il y a dans la danse, c'est l'expression de Mallarmé, « une virginité de site ». Et il ajoute : « une virginité de site pas songé ». Que veut dire « pas songé » ? Que le site événementiel n'a que faire des imaginations d'un décor. Le décor est de théâtre, non de danse. la danse est le site tel quel, sans ornement figuratif. Elle exige l'espace, l'espacement, rien d'autre. Voilà pour le premier principe.

Quant au deuxième -- l'anonymat du corps -, nous y retrouvons l'absence de tout vocable, l'avant-nom. Le corps dansant, tel qu'il advient au site, tel qu'il s'espace dans l'imminence, est un corps-pensée, il n'est jamais quelqu'un. De ces corps, Mallarmé déclare : « Ils ne sont jamais qu'emblème, point quelqu'un. » Emblème s'oppose d'abord à imitation. Le corps dansant, nul rôle ne l'enrôle il est emblème du pur surgissement. Mais « emblème » s'oppose aussi à toute forme d'expression. Le corps dansant n'exprime aucune intériorité, c'est lui, tout en surface, intensité visiblement retenue, qui est l'intériorité. Ni imitation ni expression, le corps dansant est un emblème de visitation dans la virginité du site. Il vient précisément y manifester que la pensée, la vraie pensée, suspendue à la disparition événementielle, est l'induction d'un sujet impersonnel. L'impersonnalité du sujet d'une pensée (ou d'une vérité) résulte de ce qu'un tel sujet ne préexiste pas à l'événement qui l'autorise. Il n'y a donc pas lieu de le saisir comme étant « quelqu'un ». C'est ce que le corps

dansant va signifier, par ceci qu'il est inaugural, qu'il est comme un premier corps. Le corps dansant est anonyme de ce qu'il naît sous nos yeux comme corps. De même, le sujet d'une vérité n'est jamais d'avance, et quelle que soit son avancée, le « quelqu'un » qu'il est.

S'agissant du troisième principe -- l'omniprésence effacée des sexes -, nous pouvons l'extraire de déclarations apparemment contradictoires de Mallarmé. c'est cette contradiction qui se donne dans l'opposition que j'institue entre « omniprésence » et « effacée ». Disons que la danse manifeste universellement qu'il y a deux positions sexuelles (dont « homme » et femme » sont les noms), et qu'en même temps elle abstrait, ou rature, cette dualité. D'une part, Mallarmé énonce que « toute la danse n'est que la mystérieuse interprétation sacrée du baiser ». Au centre de la danse, il y a ainsi la conjonction des sexes, et c'est ce qu'il faut appeler leur omniprésence. La danse est entièrement composée de la conjonction et de la disjonction des positions sexuées. Tous les mouvements retiennent leur intensité dans des parcours dont la gravitation capitale unit, puis sépare, les positions « homme » et « femme ». Mais, d'autre part, Mallarmé note aussi que « la danseuse n'est pas une femme ». Comment est-il possible que toute la danse soit l'interprétation du baiser -- de la conjonction des sexes et, pour dire, de l'acte sexuel -- et que pourtant la danseuse comme telle ne soit pas nommable comme « femme », pas plus que du coup ne peut l'être par « homme » le danseur ? C'est que la danse ne retient de la sexualité, du désir, de l'amour qu'une pure forme : celle qui organise la triplicité de la rencontre, de l'enlacement et de la séparation. Ces trois termes, la danse les code techniquement (les codes varient considérablement, mais ils sont toujours à l'œuvre). Une chorégraphie en organise le nouage spatial. Mais, finalement, le triple de la rencontre, de l'enlacement et de la séparation accède à la pureté d'une retenue intense qui se sépare de sa destination.

En réalité, l'omniprésence de la différence du danseur et de la danseuse, et à travers elle l'omniprésence « idéale » de la différence des sexes, n'est maniée que comme organon du rapport entre rapprochement et séparation, en sorte que le couple danseur/danseuse n'est pas nominalement superposable au couple homme/femme. Ce qui est mis en jeu dans l'allusion omniprésente aux sexes est au bout du compte la corrélation entre l'être qui doit disparaître, entre l'avoir-lieu et l'abolition, dont rencontre, enlacement et séparation fournissent un codage corporel reconnaissable.

L'énergie disjonctive dont la sexualité est le code est mise au service d'une métaphore de l'événement comme tel, soit ce dont tout l'être tient dans le disparaître. C'est pourquoi l'omniprésence de la différence des sexes s'efface, ou s'abolit, n'étant pas la fin représentative de la danse, mais une abstraction formelle d'énergie dont le tracé convoque dans l'espace la force créatrice de la disparition.

Pour le principe numéro quatre -- soustraction à soi -, il convient de s'appuyer sur un énoncé tout à fait étrange de Mallarmé : « La danseuse ne danse pas. » Nous venons de voir qu'elle n'est pas une femme, mais en outre elle n'est pas même une « danseuse », si on entend par là quelqu'un qui exécute une danse. Rapprochons cet énoncé d'un autre : la danse, nous dit Mallarmé, c'est « le poème dégagé de tout appareil de scribe ». Ce deuxième énoncé est tout aussi paradoxal que le premier (« La danseuse ne danse pas »). Car le poème est par définition une trace, une inscription, singulièrement dans la conception mallarméenne. Et par conséquent, le poème soustrait à lui-même, tout comme la danseuse, qui ne danse pas, est la danse soustraite à la danse.

La danse est comme un poème inscrit, ou détracé. Et la danse est aussi comme une danse sans danse, une danse dédancée. Ce qui se prononce ici est la dimension soustractive de la pensée. Toute pensée véritable est soustraite au savoir où elle se constitue. La danse est métaphore de la pensée précisément en ceci qu'elle indique par les moyens du corps qu'une pensée dans la forme de son surgissement événementiel est soustraite à toute préexistence du savoir ».

*Philosophie de la danse*, Paul Valéry, in Œuvres, tome I, Variété, "Théorie poétique et esthétique", Gallimard, 1956, pp. 1390-1403.

(...) 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

vénérable. Toute époque qui a compris le corps humain, ou qui a éprouvé, du moins, le sentiment du mystère de cette organisation, de ses ressources, de ses limites, des combinaisons d'énergie et de sensibilité qu'il contient, a cultivé, vénéré la Danse.

Elle est un art fondamental, comme son universalité, son antiquité immémoriale, les usages solennels qu'on en a faits, les idées et les réflexions qu'elle a de tout temps engendrées, le suggèrent ou le prouvent. 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 ; mais 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 pratique. L'homme s'est aperçu qu'il possédait plus de vigueur, plus de souplesse, plus de possibilités articulaires et musculaires qu'il n'en avait besoin pour satisfaire aux nécessités de son existence et il a découvert que certains de ces mouvements lui procuraient par leur fréquence, leur succession ou leur amplitude, un plaisir qui allait jusqu'à une sorte d'ivresse, et si intense parfois, qu'un épuisement total de ses forces, une sorte d'extase d'épuisement pouvait seule interrompre son délire, sa dépense motrice exaspérée.

Nous avons donc trop de puissances pour nos besoins. Vous pouvez facilement observer que la plupart, l'immense plupart, des impressions que nous recevons de nos sens ne nous servent à rien, sont inutilisables, ne jouent aucun rôle dans le fonctionnement des appareils essentiels à la conservation de la vie. Nous voyons trop de choses ; nous entendons trop de choses dont nous ne faisons rien ni ne pouvons rien faire ; ce sont parfois les propos d'un conférencier.

Même remarque quant à nos pouvoirs d'action : 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.

Ainsi, les moyens de relation de la vie, nos sens, nos membres articulés, les images et les signes qui commandent nos actions et la distribution de nos énergies, qui coordonnent les mouvements de notre marionnette, pourraient ne s'employer qu'au service de nos besoins physiologiques, et se restreindre à attaquer le milieu où nous vivons, ou à nous défendre contre lui, de manière que leur unique affaire consistât dans la conservation de notre existence.

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 ; ne ressentant, n'accomplissant rien que de nécessaire, ne faisant rien qui ne fût une réaction limitée, une riposte finie à quelque intervention extérieure. Car nos actes utiles sont finis. Ils vont d'un état à un autre.

Voyez que les animaux ont l'air de ne rien percevoir, ni de ne rien faire d'inutile. L'œil d'un chien voit les astres, sans doute ; mais l'être de ce chien ne donne aucune suite à cette vue. L'oreille de ce chien perçoit un bruit qui la dresse et l'inquiète ; mais il n'absorbe de ce bruit que ce qu'il faut pour y répondre par une action immédiate et uniforme. Il ne s'attarde pas dans la perception. La vache, dans son pré, non loin duquel le Calais-Méditerranée roule à grand fracas, fait un bond, le train fuit ; nulle idée dans la bête ne court après ce train : elle revient à son herbe tendre, sans le suivre de ses beaux yeux. L'index de sa cervelle retourne aussitôt à zéro.

Les animaux, cependant, semblent parfois se divertir. Le chat, visiblement, joue avec la souris. Les singes font des pantomimes. Les chiens se poursuivent, sautent au nez des chevaux ; et je ne sais rien qui donne l'idée du jeu le plus heureusement libre que les ébats des marsouins qui se voient au large, émerger, plonger, vaincre un navire à la course, lui passer sous l'étrave et reparaître dans l'écume, plus vifs que les vagues, et parmi elles et comme elles, brillant et variant au soleil. Est-ce déjà de la danse ?

Mais tous ces divertissements animaux peuvent s'interpréter comme des actions utiles, des poussées impulsives dues au besoin de consumer une énergie surabondante, ou de maintenir en état de souplesse ou de vigueur des organes destinés à l'offensive ou à la défensive vitale. Et je crois observer que les espèces qui paraissent le plus rigoureusement construites et douées des instincts les plus spécialisés, comme les fourmis ou les abeilles,

paraissent aussi les plus économes de leur temps. Les fourmis ne perdent pas une minute. L'araignée guette et ne s'amuse pas sur sa toile. Mais l'homme ?

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.

Pascal plaçait toute notre dignité dans la pensée ; mais cette pensée qui nous édifie, – à nos propres yeux, – au-dessus de notre condition sensible est exactement la pensée qui ne sert à rien. Remarquez qu'il ne sert de rien à notre organisme que nous médions sur l'origine des choses, sur la mort ; et davantage, que les pensées de cet ordre si relevé seraient nuisibles plutôt, et même fatales à notre espèce. Nos pensées les plus profondes sont les plus indifférentes à notre conservation et, en quelque sorte, futiles par rapport à elles.

Mais notre curiosité plus avide qu'il n'est nécessaire, mais notre activité plus excitable qu'aucun but vital ne l'exige, se sont développées jusqu'à l'invention des arts, des sciences, des problèmes universels, et jusqu'à la production d'objets, de formes, d'actions dont on pouvait facilement se passer.

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.

L'art comme la science, chacun selon ses voies, tendent à faire une sorte d'utile avec de l'inutile, une sorte de nécessaire avec de l'arbitraire. Ainsi, la création artistique n'est pas tant une création d'œuvres qu'une création du besoin des œuvres ; car les œuvres sont des produits, des offres, qui supposent des demandes, des besoins.

Voilà bien de la philosophie, pensez-vous... Je le confesse... J'en ai mis un peu trop. Mais quand on n'est pas un danseur ; quand on serait bien en peine non seulement de danser, mais d'expliquer le moindre pas ; quand on ne possède, pour traiter des prodiges que font les jambes, que les ressources d'une tête, on n'a de salut que dans quelque philosophie, – c'est-à-dire que l'on reprend les choses de fort loin avec l'espoir de faire évanouir les difficultés par la distance. Il est beaucoup plus simple de construire un univers que d'expliquer comment un homme tient sur ses pieds. Demandez à Aristote, à Descartes, à Leibniz et à quelques autres.

Cependant, un philosophe peut bien regarder l'action de quelque danseuse, et, remarquant qu'il y trouve du plaisir, il peut aussi bien essayer de tirer de son plaisir le plaisir second d'exprimer ses impressions dans son langage.

Mais d'abord, il peut en tirer quelques belles images. Les philosophes sont friands d'images : il n'est pas de métier qui en demande davantage, quoiqu'ils les dissimulent parfois sous des mots couleur de muraille. Ils en ont créé de célèbres : l'un, une caverne ; l'autre, un fleuve sinistre que l'on ne repasse jamais ; un autre, un Achille qui s'essouffle après une tortue inaccessible. Les miroirs parallèles, les coureurs qui se passent un flambeau, et jusqu'à Nietzsche avec son aigle, son serpent, son danseur de corde, c'est tout un matériel, toute une figuration d'idées dont on pourrait faire un fort beau ballet métaphysique où se composeraient sur la scène tant de symboles fameux.

Mon philosophe, cependant, ne se contente pas de cette représentation. Que faire devant la Danse et la danseuse pour se donner l'illusion d'en savoir un peu plus qu'elle-même sur ce qu'elle sait le mieux et qu'on ne sait pas le moins du monde ? Il faut bien qu'il compense son ignorance technique et dissimule son embarras par quelque ingéniosité d'interprétation universelle de cet art, dont il constate et subit les prestiges.

Il s'y met ; il s'y consacre à sa façon... La façon d'un philosophe, son entrée en danse est bien connue... Il esquisse le pas de l'interrogation. Et, comme il sied à un acte inutile et arbitraire, il s'y livre sans prévoir de fin ; il entre dans une interrogation illimitée, dans l'infini de la forme interrogative. C'est son métier.

Il joue son jeu. Il commence par son commencement ordinaire. Et le voici qui se demande :  
« Qu'est-ce donc que la Danse ? »

Qu'est-ce donc que la Danse ? Il s'embarrasse et se paralyse aussitôt les esprits, – ce qui le fait songer d'une fameuse question et d'un fameux embarras de saint Augustin.

Saint Augustin confesse qu'il s'est demandé un jour ce que c'est que le Temps ; et il avoue qu'il le savait fort bien quand il ne pensait pas à s'interroger ; mais qu'il se perdait dans les carrefours de son esprit dès qu'il s'appliquait à ce nom, s'y arrêtait et l'isolait de quelque emploi immédiat et de quelque expression particulière. Remarque très profonde...

Mon philosophe en est là : hésitant sur le seuil redoutable qui sépare une question d'une réponse, obsédé par le souvenir de saint Augustin, rêvant dans sa pénombre à l'embarras de ce grand saint :

« Qu'est-ce que le Temps ? Mais qu'est-ce que la Danse ?... »

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.

Le voici déjà moins soucieux : il a fait le mariage de deux difficultés. Chacune, à l'état séparé, le laissait perplexe et sans ressource ; mais les voici conjointes. L'union sera féconde, peut-être. Il en naîtra quelques idées, et c'est là précisément ce qu'il cherche, c'est son vice et son jouet.

Il regarde alors la danseuse avec des yeux extraordinaires, les yeux extra-lucides qui transforment tout ce qu'ils voient en quelque proie de l'esprit abstrait. Il considère, il déchiffre à sa guise le spectacle.

Il lui 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 durer. Elle 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, une permanence qui se ferait et se consoliderait au moyen d'une production incessante de travail, comparable à la vibrante station d'un bourdon ou d'un sphinx devant le calice de fleurs qu'il explore, et qui demeure, chargé de puissance motrice, à peu près immobile, et soutenu par le battement incroyablement rapide de ses ailes.

Notre philosophe peut aussi bien comparer la danseuse à une flamme, et, en somme, à tout phénomène visiblement entretenu par la consommation intense d'une énergie de qualité supérieure.

Il 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 vivant. Permettez-moi cette expression terriblement hardie : je n'en trouve pas d'autre. Mais vous saviez d'avance que je suis écrivain obscur et compliqué...

Mon philosophe, – ou, si vous préférez, l'esprit affligé de la manie interrogante, – se pose devant la danse ses questions accoutumées. Il applique ses pourquoi et ses comment ; ses instruments ordinaires d'élucidation, qui sont les moyens de son art à lui ; et il essaye de substituer, comme vous venez de vous en apercevoir, à l'expression immédiate et expédiente des choses, des formules plus ou moins bizarres qui lui permettent de rattacher ce gracieux fait : la Danse, à l'ensemble de ce qu'il sait, ou croit savoir.

Il tente d'approfondir le mystère d'un corps qui, tout à coup, comme par l'effet d'un choc intérieur, entre dans une sorte de vie à la fois étrangement instable et étrangement réglée ; et à la fois étrangement spontanée, mais étrangement savante et certainement élaborée.

Ce corps semble s'être détaché de ses équilibres ordinaires. On dirait qu'il joue au plus fin, – je veux dire : au plus prompt, – avec sa pesanteur, dont il esquive à chaque instant la tendance. Ne parlons pas de sanction !

En général, il se donne un régime périodique plus ou moins simple, qui semble se conserver de soi seul ; il est comme doué d'une élasticité supérieure qui récupérerait l'impulsion de chaque mouvement et la restituerait aussitôt. On songe à la toupie qui se tient sur sa pointe et qui réagit si vivement au moindre choc.

Mais voici une remarque d'importance, qui vient à cet esprit philosophant, qui ferait mieux de se distraire sans réserve et de s'abandonner à ce qu'il voit. Il observe que ce corps qui danse semble ignorer ce qui l'entoure. Il semble bien qu'il n'ait affaire qu'à soi-même et à un autre objet, un objet capital, duquel il se détache ou se délivre, auquel il revient, mais seulement pour y reprendre de quoi le fuir encore...

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 humain.

Oui, ce corps dansant semble ignorer le reste, ne rien savoir de tout ce qui l'entourne. On dirait qu'il s'écoute et n'écoute que soi ; on dirait qu'il ne voit rien, et que les yeux qu'il porte

ne sont que des bijoux, de ces bijoux inconnus dont parle Baudelaire, des lueurs qui ne lui servent de rien.

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 gestes. 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 certaine.

Ce n'est pas tout : ici, point d'imprévu ; s'il paraît quelquefois que l'être dansant agit comme devant un incident imprévu, cet imprévu fait partie d'une prévision très évidente. Tout se passe comme si... Mais rien de plus !

Donc, ni but, ni incidents véritables, point d'extériorité...

Le philosophe exulte. Point d'extériorité ! La danseuse n'a point de dehors... Rien n'existe au-delà du système qu'elle se forme par ses actes, système qui fait songer au système tout contraire et non moins fermé que nous constitue le sommeil, dont la loi tout opposée est l'abolition, l'abstention totale des actes.

La danse lui apparaît comme un somnambulisme artificiel, 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, et il contemple avec une volupté et une dilection de plus en plus intellectuelles cet être qui enfante, qui émet du profond de soi-même cette belle suite de transformations de sa forme dans l'espace ; qui tantôt se transporte, mais sans aller véritablement nulle part ; tantôt se modifie sur place, s'expose sous tous les aspects ; et qui, parfois, module savamment des apparences successives, comme par phases ménagées ; parfois se change vivement en un tourbillon qui s'accélère, pour se fixer tout à coup, cristallisée en statue, ornée d'un sourire étranger.

Mais ce détachement du milieu, cette absence de but, cette négation des mouvements explicables, ces rotations complètes (qu'aucune circonstance de la vie ordinaire n'exige de notre corps), ce sourire même qui n'est à personne, tous ces traits sont décisivement opposés à ceux de notre action dans le monde pratique et de nos relations avec lui.

Dans celui-ci, notre être se réduit à la fonction d'un intermédiaire entre la sensation d'un besoin et l'impulsion qui satisfera ce besoin. Dans ce rôle, il procède toujours par la voie la plus économique, sinon toujours la plus courte : il recherche le rendement. La ligne droite, la moindre action, le temps le plus bref, semblent l'inspirer. Un homme pratique est un homme qui a l'instinct de cette économie de temps et de moyens, et qui l'obtient d'autant plus aisément que son but est plus net et mieux localisé : un objet extérieur.

Mais nous avons dit que la danse, c'est tout le contraire. 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'achèvement. 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 interviennent. Mais elle ne possède pas de quoi finir. Elle cesse comme un rêve cesse, lequel pourrait indéfiniment se poursuivre : 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 elle.

Et donc, – permettez-moi quelque expression hardie, – ne pourrait-on la considérer, et je vous l'ai déjà fait pressentir, comme une manière de vie intérieure, en donnant à présent, à ce terme de psychologie, un sens nouveau où la physiologie domine ?

Vie intérieure, mais celle-ci toute construite de sensations de durée et de sensations d'énergie qui se répondent, et forment comme une enceinte de résonances. Cette résonance, comme toute autre, se communique : une partie de notre plaisir de spectateurs et de se sentir gagnés par les rythmes et virtuellement dansants nous-mêmes !

Allons un peu plus avant pour tirer de cette sorte de philosophie de la Danse des conséquences ou des applications assez curieuses. Si j'ai parlé de cet art, en me tenant à ces considérations très générales, c'est un peu avec l'arrière-pensée de vous conduire où je viens à présent. 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.

Mais ce point de vue d'une très grande généralité (et c'est pourquoi je l'ai adopté aujourd'hui), conduit à embrasser beaucoup plus que la danse proprement dite. Toute action qui ne tend pas à l'utile, et qui, d'autre part, est susceptible d'éducation, de perfectionnement de développement, se rattache à ce type simplifié de la danse, et, par conséquent, tous les arts peuvent être considérés comme des cas particuliers de cette idée générale, puisque tous les arts, par définition, comportent une partie d'action, l'action qui produit l'œuvre, ou bien qui la manifeste.

Un poème, par exemple, est action, parce qu'un poème n'existe qu'au moment de sa diction : il est alors en acte. Cet acte, comme la danse, n'a pour fin que de créer un état ; cet acte se donne ses lois propres ; il crée, lui aussi, un temps et une mesure du temps qui lui conviennent et lui sont essentiels : on ne peut le distinguer de sa forme de durée. Commencer de dire des vers, c'est entrer dans une danse verbale.

Considérez aussi un virtuose au travail, un violoniste un pianiste. Ne regardez que les mains de celui-ci. Bouchez-vous les oreilles, si vous l'osez. Mais ne voyez que ces mains. Voyez-les agir et courir sur l'étroite scène que leur offre le clavier. Ces mains ne sont-elles pas des danseuses qui, elles aussi, ont dû être soumises pendant des années à une discipline sévère, à des exercices sans fin ?

Je vous rappelle que vous n'entendez rien. Vous ne faites que voir ces mains qui vont et viennent, se fixent en un point, se croisent, jouent parfois à saute-mouton ; tantôt l'une s'attarde, tandis que l'autre semble chercher les pas de ses cinq doigts à l'autre bout de la carrière d'ivoire et d'ébène. Vous soupçonnez que tout ceci obéit à certaines lois, que tout ce ballet est réglé, déterminé...

Observons, en passant, que si vous n'entendez rien et si vous ignorez le morceau qui se joue, vous ne pouvez du tout prévoir à quel point de ce morceau en est l'exécution. Ce que vous voyez ne vous montre par aucun indice l'état d'avancement de la tâche du pianiste ; mais vous ne doutez pas que cette action dans laquelle il est engagé ne soit à chaque instant soumise à une règle assez complexe, sans doute...

Avec un peu plus d'attention, vous découvririez dans cette complexité certaines restrictions à la liberté des mouvements de ces mains qui agissent et se multiplient sur le piano. Quoi qu'elles fassent, elles semblent ne pas le faire sans s'obliger à respecter je ne sais quelle égalité successive. La cadence, la mesure, le rythme se révèlent. Je ne veux pas entrer dans ces questions, qui, très connues et sans difficulté, dans la pratique, me paraissent manquer jus-qu'ici d'une théorie satisfaisante ; comme il arrive d'ailleurs, en toute matière où le temps est directement en cause. Il faut alors en revenir à ce que disait saint Augustin.

Mais c'est un fait aisé à observer que tous les mouvements automatiques qui correspondent à un état de l'être, et non à un but figuré et localisé, prennent un régime périodique ; l'homme qui marche prend un régime de cette espèce ; le distrait qui balance son pied ou qui tambourine sur les vitres ; l'homme en profonde réflexion qui se caresse le menton, etc.

Encore un peu de courage. Pouvons un peu plus loin : un peu plus loin de l'idée immédiate et accoutumée que l'on se fait de la danse.

Je vous disais, tout à l'heure, que tous les arts sont des formes très variées de l'action et s'analysent en termes d'action. Considérez un artiste dans son travail, éliminez les intervalles de repos ou d'abandon momentané ; voyez-le agir, s'immobiliser, reprendre vivement son exercice.

Supposez qu'il soit assez entraîné, sûr de ses moyens, pour n'être plus, au moment de l'observation que vous faites de lui, qu'un exécutant et, par conséquent, pour que ces opérations successives tendent à s'effectuer en des temps commensurables, c'est-à-dire avec un rythme ; vous pouvez alors concevoir la réalisation d'une œuvre d'art, une œuvre de peinture et de sculpture, comme une œuvre d'art elle-même, dont l'objet matériel qui se façonne sous les doigts de l'artiste n'est plus que le prétexte, l'accessoire de scène, le sujet du ballet.

Cette vue vous paraît hardie, j'imagine ? Mais songez que, pour maint grand artiste une œuvre n'est jamais achevée ; ce qu'ils croient être leur désir de perfection n'est peut-être qu'une forme de cette vie intérieure toute faite d'énergie et de sensibilité en échange réciproque et comme réversible, dont je vous ai parlé.

Rappelez-vous, d'autre part, ces constructions des Anciens qui s'élevaient au rythme de la flûte, dont les chaînes de manœuvres et de maçons observaient les commandements.

Je pourrais vous raconter aussi la curieuse histoire que rapporte le Journal des Goncourt, d'un peintre japonais qui vint à Paris et fut convié par eux à exécuter quelques ouvrages devant une petite réunion d'amateurs.

Mais il est grand temps de clore cette danse d'idées autour de la danse vivante.

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 commun.

Qu'est-ce qu'une métaphore, si ce n'est une sorte de pirouette de l'idée dont on rapproche les diverses images ou les divers noms ? Et que sont toutes ces figures dont nous usons, tous ces moyens, comme les rimes, les inversions, les antithèses, si ce ne sont des usages de toutes les possibilités du langage, qui nous détachent du monde pratique pour nous former, nous aussi, notre univers particulier, lieu privilégié de la danse spirituelle ?

Je vous livre à présent, fatigués de parole, mais d'autant plus avides d'enchantements sensibles et de plaisir sans peine, je vous livre à l'art même, à la flamme, à l'ardente et subtile action de Mme Argentina.

Vous savez quels prodiges de compréhension et d'invention cette grande artiste a créés, ce qu'elle a fait de la danse espagnole. Quant à moi, qui ne vous ai parlé, et bien surabondamment, que de la Danse abstraite je ne puis vous dire combien j'admire le travail d'intelligence qu'a accompli Argentina quand elle a repris, dans un style parfaitement noble et profondément étudié, un type de danse populaire qu'il arrivait qu'on encanaillait facilement naguère, et surtout hors d'Espagne.

Je pense qu'elle a obtenu ce magnifique résultat, puisqu'il s'agissait de sauver une forme d'art et d'en régénérer la noblesse et la puissance légitime, par une analyse infiniment déliée des ressources de ce type d'art, et des siennes propres. Voilà qui me touche et qui m'intéresse passionnément. Je suis celui qui n'oppose jamais, qui ne sait pas opposer, l'intelligence à la sensibilité, la conscience réfléchie à ses données immédiates, et je salue Argentina en homme qui est exactement content d'elle comme il voudrait bien être content de soi.

## 2. Danse et littérature : quelques pistes de travail...

### a. Une poétique de la danse

- introduction à une sémiotique de la danse : création d'un processus d'élaboration sémantique corporel. Procédés rhétoriques : figures d'exagération, d'atténuation, d'accumulation, métaphores...
- mouvements esthétiques : romantique (ex. : *Giselle*, Théophile Gautier, Adolphe Adam, Jean Coralli et Jules Perrot), symboliste (ex. : *L'Après-midi d'un faune*, Mallarmé, Nijinski, Debussy) ; expressionniste (Mary Wigman, Kurt Jooss, Emil Nolde...)
- parallélisme compositionnel : travail autour des processus de création, la contrainte comme matrice compositionnelle.
- la réception des œuvres chorégraphiques et littéraires : travail sur les registres lyrique, épique, fantastique...

### b. La danse : illustration ou transfiguration esthétique ?

Travail sur l'intertexte : de la matière conceptuelle à la chorégraphie

La danse, un espacement de la pensée ?

La danse : une interrogation sur les limites du possible littéraire et de la représentation

Articulation entre le verbe et le corps, le mot et le geste, le dire et le faire

ex. : Georges Appaix ; Cie *Toute une nuit*, Jean-Michel Agius et Laurence Vielle ; Sébastien Lefrançois dans *Romeos et Juliettes* ; Cie Farid'o...

### c. La danse, une écriture du corps dans l'espace

- le corps et sa trace, travail autour de la calligraphie : Carolyn Carlson ; Paco Decina...
- les systèmes de notation en danse (Feuillet / Laban / Benesh)

d. L'adaptation d'œuvres littéraires (ex. : les *Roméo et Juliette* ; *Barbe bleue* ; *Cendrillon* ; *May Be* de Maguy Marin d'après l'œuvre de Beckett ; adaptation d'*Alice au pays des merveilles* par Karine Saporta...)

### e. La danse, sujet littéraire

- compréhension de la fonction narrative de la danse : la danse comme une nécessité d'insérer dans la narration un mouvement dans un espace clos.
- l'espace narratif et l'espace dansé : L'artiste écrit-il en volume ?
- la littérature, pré-texte ou épitexte pour la danse
- travailler sur le « discours chorégraphique » (la stratégie rhétorique dans le discours sur la danse)
- figure de la danseuse dans la littérature (ex. : mythe de Salomé)

f. La « danse » de l'écrivain dans l'exercice de l'écriture : du corps de l'écrivain au corps du texte

g. Corps du livre, corps du lecteur, ou la réception des textes par la danse (travail sur le rythme, les tonalités, l'interprétation...)

h. Fictions discursives et fictions sensorielles dans les pratiques somatiques (méthode Feldenkraï's, Body Mind Centering...)

Construction d'une identité corporelle par le biais de la fiction, création d'un imaginaire anatomique et d'une représentation fictive du corps.

### 3. Bibliographie

#### a. Sur l'histoire de la danse et la composition chorégraphique contemporaine

- La Danse au XXème siècle*, Isabelle Ginot et Marcelle Michel, éd. Bordas, Paris, 1999.
- Panorama de la danse contemporaine : 100 chorégraphes*, Rosita Boisseau, éd. Textuel, 2008.
- Poétique de la danse contemporaine*, Laurence Louppe, Contredanse, Paris, 2004.
- Danse(s) performative(s) : Enjeux et développements dans le champ chorégraphique français (1933-2003)*, Céline Roux, Broché, 2003.
- Le Corps et la danse*, Daniel Sibony, Poche.
- La Danse dans tous ses états*, Agnes Izrine, L'Arche, 2002.
- La Danse, art du XXème siècle*, Payot, Lausanne, 1990.
- Le Corps enjeu*, Arguel M., PUF, Paris, 1991.
- La Danse en solo : une figure singulière de la modernité*, ouvrage publ. sous dir. de Claire Rousier. [Pantin] : Centre national de la danse, 2002.
- Mouvement et pensée*, Bertrand M., Dumont M., Paris, Vrin, 1970.
- Paroles sur le mime*, Decroux E. Paris, Gallimard, 1954.
- Construire la danse*, Humphrey D., Arles, Coutaz, 1990. trad. J. Robinson.
- La maîtrise du mouvement*, Laban R. : Actes Sud, 1994 (l'art de la danse). Trad. J. Challet Haas et M. Bastin
- Eléments du langage chorégraphique*, Robinson J., Paris, Vigot, 1988.
- La danse, naissance d'un courant de pensée ou le complexe de Cunningham*, Ouvrage collectif, Colin, 1989.
- Terpsichore en baskets, post-modern dance*, Sally Banes, Chiron, Centre national de la danse, 2002.
- La danse, des ballets russes à l'avant-garde*, Jean-Pierre Pastori, Gallimard, Paris, 2003.
- La danse dans tous ses états*, Agnès Izrine, L'arche, 2002.

#### b. Sur la danse et la littérature

- Sur quel pied danser ? Danse et littérature*, Nye, Edward. Ed., éd. Rodopi, Faux titre, Amsterdam, 2005.
- Faunes : Poésie, corps, danse, de Mallarmé à Nijinski*, Pascal Caron, 2006.
- Pas de mots : de la littérature à la danse*, Laura Colombo et Stefano Genetti, Hermann, Paris, 2010.
- Par où, la danse ? Du texte au geste, la mise en marche d'une écriture chorégraphique de la disparition, dans la pièce « Déroutes » de Mathilde Monnier*, Mayen Gérard, L'Harmattan, 2004.