

Lucas Sérol\*

## Dissection et maïeutique du corps dansant: naissance et mort textuelles de la danse

17 dicembre 2024, pp. 113-126

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/20941>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution NonCommercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: [danzaericerca@unibo.it](mailto:danzaericerca@unibo.it)

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

### Abstract

Questo articolo si propone di mettere in discussione l'immagine tradizionale della morte della danza nella scrittura, sulla base dell'idea secondo la quale il testo scritto non possa restituire pienamente lo spettacolo coreografico. L'impressione comune è che la danza non è mai interamente presente nella scrittura, perché sezionata dalla penna dell'autore, o perché ancora in fase di elaborazione. Attraverso le immagini dell'autopsia e dell'ostetricia, sono stati analizzati testi di Victor Hugo, Colette, Ruth Saint Denis, Isadora Duncan e Serge Lifar per mettere in discussione il fatto che le scene di danza proposte nella letteratura siano deludenti. L'obiettivo è di sottolineare come il materiale offerto da questi testi ci permetta di sentire, immaginare, addirittura creare un'azione coreografica durante la lettura, e quindi di creare vita nella parola scritta.

This paper attempts to question the traditional image of the death of dance in writing, since the text can't fully restore the choreographic spectacle. Our intuition is that dance is never entirely present in writing, either because it is dissected by the author's pen, or because it is still in process and thus is not really there, not really described. Through images of the autopsy and midwifery, we will analyze texts by Victor Hugo, Colette, Ruth Saint Denis, Isadora Duncan and Serge Lifar in order to question the idea that dance scenes in literature would cause disappointment. The goal is to show how the material offered by these texts allows us to feel, imagine, and create a choreographic act through the act of reading, and therefore to convey some life in writings.

\* Université Jean-Jaurès de Toulouse.

Lucas Sérol

## Dissection et maïeutique du corps dansant: naissance et mort textuelles de la danse

J'apercevrai seulement des vestiges et des traces d'une action dans les pieds  
que n'accompagneront ni les attitudes du corps, ni les positions des bras,  
ni l'expression des têtes; en un mot vous ne m'offrirez  
que l'ombre imparfaite du mérite supérieur,  
et qu'une copie froide et muette d'originaux inimitables.<sup>1</sup>

Pour juger de la pertinence des systèmes de notation consacrés à l'art chorégraphique<sup>2</sup>, Jean-Georges Noverre s'intéresse moins à ce que le support écrit permet de conserver et transmettre, qu'à ce qui est perdu par le processus de traduction transmédiatique. Il exprime sa déception et son insatisfaction à travers les images de l'obscurité, de la froideur, et du silence, constituant une représentation mortifère de l'écriture. Cette phrase résume ainsi le préjugé tenace selon lequel le médium textuel serait incapable de capturer ou reproduire la danse. Plus précisément, nous voyons ici se dessiner une métaphore filée de l'écriture comme mort de la danse, qui traverse tant le champ artistique que la critique universitaire. Nous pensons ainsi à la formule d'Alain Montandon: «La trace écrite n'est que la stèle ou l'épithaphe d'un corps vivant; elle ne produit que du mécanique, quelque chose de mort incapable de restituer la vie circonstancielle du corps dansant»<sup>3</sup>. Si Montandon, comme Noverre, parle ici de notation, son propos nous semble cependant correspondre tout à fait aux jugements portés sur les écritures littéraires de la danse, et a longtemps guidé notre examen des relations entre ces deux champs artistiques. Nombre de travaux présentent en effet la danse comme un défi pour les écrivains, une quête sans fin, et par la même occasion font de la mise à l'écrit du mouvement chorégraphique une forme de dégradation. Stefano Genetti écrit par exemple dans son analyse du discours littéraire sur la

---

1. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, et les arts imitateurs* [1760], Lieutier, Paris 1952, p. 225.

2. Noverre fait ici référence au système Beauchamp-Feuillet tel qu'il est présenté en 1700 dans l'ouvrage *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse* de Raoul Feuillet, qui reprend les travaux de Pierre Beauchamp. Dans cette notation, la feuille représente la salle de danse, et les tracés retranscrivent les déplacements des danseurs.

3. Alain Montandon, *Introduction*, dans Id. (sous la direction de), *Écrire la danse*, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 1999, pp. 7-29: p. 7.

danse de Gautier à Valéry que «la danse provoque la littérature»<sup>4</sup> mais qu'elle ne parvient pas vraiment à être présente à l'écrit, puisqu'entre le XIX<sup>ème</sup> et le XX<sup>ème</sup> siècles «le discours littéraire sur la danse s'autolégitime en s'éloignant de plus en plus des planches»<sup>5</sup>. Il considère que la danse est nécessairement absente du texte car «la littérature cherche à saisir sa propre essence fuyante en passant par l'autre, en cela même que l'autre – la danse, cet art interposé – a de plus insaisissable»<sup>6</sup>, et emploie l'image de l'évanouissement<sup>7</sup>, que l'on pourrait lire comme une forme atténuée de la mort textuelle de la danse. Dans une logique similaire, Guy Ducrey constate que la danse elle-même est finalement peu présente dans la littérature fin-de-siècle, car les danseuses sont rarement décrites en train de danser, et l'explique entre autres par une «impuissance à dire le mouvement chorégraphique»<sup>8</sup>. Lui aussi sous-entend une forme de mort de la danse lorsqu'il analyse une esthétique de «la danseuse en morceaux»<sup>9</sup> qui suppose une décomposition du corps dansant à l'écrit.

Nous chercherons dans le présent article à interroger cette conception de l'écriture comme mort de la danse, pour en proposer une vision positive. Notre hypothèse est que tout ce qui fait que le corps dansant ne paraît pas aussi vivant à l'écrit que sur scène est justement ce qui offre le matériau au lecteur pour créer la danse à la lecture et animer la scène chorégraphique dont il est question. Notre intuition est que l'écriture littéraire de la danse participe dans l'ensemble de deux paradigmes: celui de la dissection (au sens d'opération de séparation des différentes parties d'un organisme), et celui de la maïeutique (au sens obstétrical du terme). Soit le texte relate un geste chorégraphique accompli, et l'écriture verbale a alors tendance à dissocier ou éclater le corps et le mouvement, à disséquer le corps dansant en somme; soit le texte présente une performance en cours de réalisation – comme cela est principalement le cas dans les écrits de danseurs – si bien que la danse ne peut “vivre” dans le texte, puisqu'elle est encore en train de naître. L'enjeu sera alors de dépasser la classique opposition entre la scène et l'écrit et entre la vie et la mort, pour mieux cerner l'existence possible de l'art chorégraphique au sein d'un texte, et par là même la possibilité d'accéder à la danse par la lecture, ou du moins de la recréer.

---

4. Stefano Genetti, *Par art interposé. Le Discours sur la danse de Gautier à Valéry: un espace littéraire allégorique et réflexif*, in «Revue d'histoire littéraire de la France», vol. CXII, n. 2, 2012, pp. 431-441: p. 433.

5. *Ivi*, p. 431.

6. *Ivi*, p. 441.

7. «Si la danse s'évanouit dans l'écriture, c'est bien à cet évanouissement que la littérature s'intéresse» (*ibidem*).

8. Guy Ducrey, *Corps et graphies: poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Honoré Champion, Paris 1996, p. 223.

9. *Ivi*, p. 221.

## L'écriture comme dissection du corps dansant

L'idée d'envisager l'écriture littéraire de la danse non pas comme une mort du mouvement chorégraphique mais comme un examen anatomique du corps dansant nous est venue à la lecture de la scène où est introduit le personnage d'Esméralda dans *Notre-Dame de Paris* (1831), alors qu'elle danse dans la rue. Le narrateur, à travers le regard de Gringoire, décrit la performance ainsi:

Elle n'était pas grande, mais elle le semblait, tant sa fine taille s'élançait hardiment. Elle était brune, mais on devinait que le jour sa peau devait avoir ce beau reflet doré des andalouses et des romaines. Son petit pied aussi était andalou, car il était tout ensemble à l'étroit et à l'aise dans sa gracieuse chaussure. Elle dansait, elle tournait, elle tourbillonnait sur un vieux tapis de Perse, jeté négligemment sous ses pieds; et chaque fois qu'en tournoyant sa rayonnante figure passait devant vous, ses grands yeux noirs vous jetaient un éclair.<sup>10</sup>

Nous remarquons ici que les trois premières phrases offrent une description d'Esméralda qui ne laisse deviner aucun mouvement. Sont décrits sa silhouette, ses cheveux, la couleur de sa peau et son pied, mais ce portrait pourrait tout à fait correspondre à un regard porté sur une scène figée. Même si Esméralda est en train de danser – comme le suggère le verbe *s'élançer* – le regard du narrateur l'immobilise pour la donner à voir au lecteur, et donc ne décrit pas vraiment une danseuse. C'est en ce sens que le spectacle semble ici mort en comparaison avec une véritable performance chorégraphique. Or c'est tout l'inverse que l'on retrouve dans les phrases suivantes. Dans le rythme ternaire «Elle dansait, elle tournait, elle tourbillonnait», les trois verbes de mouvement offrent une gradation qui rend compte de la frénésie avec laquelle se meut la bohémienne et des tours qui sont opérés, mais son corps est invisible. Seul le mouvement est décrit ici, et le corps d'Esméralda ne tient qu'au pronom «Elle» qui, par anaphore, inscrit la description précédente dans cet élan chorégraphique. Dans la dernière phrase, le narrateur évoque le regard d'Esméralda, mais que le spectateur ne peut croiser qu'un instant durant les tours de la danseuse. Autrement dit, l'écriture doit interrompre la chorégraphie, faire un arrêt sur image, pour faire voir la danseuse.

S'opère alors ici une première dissection du corps dansant, caractéristique de cet épisode mais plus généralement, selon nous, du traitement de la danse par les écrivains-spectateurs<sup>11</sup>. Pour qu'il y ait un corps dansant à regarder dans un spectacle de danse, il faut nécessairement le corps d'un interprète et un mouvement chorégraphique, qui se présentent comme une seule vision pour les spectateurs de

10. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*. 1482 [1831], dans Id., *Œuvres complètes de Victor Hugo Roman*, tome II, sous la direction de Paul Meurice, Librairie Ollendorff, Paris 1904, pp. 48-49.

11. Nous avons distingué dans notre thèse deux catégories, celle des danseuses-écrivaines et celle des écrivains-spectateurs, qui regroupent deux ensembles différenciés principalement par la nature de leur expérience de la danse exprimée dans leurs oeuvres et par leur rapport à l'écriture. Lucas Sérol, *Du corps au texte: écrits des danseuses modernes du début du XX<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat en littérature comparée, sous la direction de Guy Ducrey, soutenue à l'Université de Strasbourg le 4 décembre 2023.

la performance. Néanmoins, le médium textuel semble imposer une division de cette unité, par la description dissociée du corps de l'artiste et du mouvement. Il nous paraît alors intéressant d'envisager l'écriture de la danse comme une mécanique quantique. La physique reconnaît en effet l'impossibilité de connaître avec exactitude et simultanément deux propriétés d'une même particule, notamment sa position et sa vitesse, selon le principe d'incertitude de Heisenberg:

La question correcte devait donc être posée ainsi: peut-on représenter, dans le cadre de la mécanique quantique, une situation où un électron se trouve à peu près — c'est-à-dire à une certaine imprécision près — en une position donnée, et possède à peu près — c'est-à-dire à nouveau à une certaine imprécision près — une vitesse donnée?<sup>12</sup>

Or les écrivains souhaitant donner à voir la danse se trouvent confrontés aux mêmes contraintes. Sans réduire ce phénomène à une simple opposition entre récit et description, nous observons que les scènes de danse reposent sur une alternance entre la représentation du corps de l'artiste et celle d'un pur mouvement, un flux cinétique qui se perçoit en regardant le spectacle et qui à l'écrit semble détaché de toute corporéité<sup>13</sup>.

À cette première amputation retirant au corps son mouvement chorégraphique s'ajoute une seconde forme de dissection littéraire, plus explicite, celle qui consiste à éclater le corps en resserrant la focalisation sur quelques-unes de ses parties, comme l'atteste la suite du texte de Victor Hugo:

Autour d'elle tous les regards étaient fixes, toutes les bouches ouvertes; et en effet, tandis qu'elle dansait ainsi, au bourdonnement du tambour de basque que ses deux bras ronds et purs élevaient au-dessus de sa tête, mince, frêle et vive comme une guêpe, avec son corsage d'or sans pli, sa robe bariolée qui se gonflait, avec ses épaules nues, ses jambes fines que sa jupe découvrait par moments, ses cheveux noirs, ses yeux de flamme, c'était une surnaturelle créature.<sup>14</sup>

Si l'extrait précédent donnait à voir la silhouette d'Esméralda dans son ensemble, nous n'avons aucune vision de son corps entier en mouvement ici. En écho à ce que Noverre reprochait à la notation, l'écriture littéraire échoue à rendre compte simultanément des mouvements des jambes, des bras, du buste et de la tête. De là, nous constatons deux stratégies en vue de restituer le mouvement chorégraphique tout en plaçant le corps au centre de cette description. Dans un premier temps, Hugo dépasse l'impossibilité de décrire conjointement le corps et la danse en isolant le mouvement d'une seule partie du corps avec «du tambour de basque que ses deux bras ronds et purs élevaient au-dessus

---

12. Werner Heisenberg, *La Partie et le Tout: le monde de la physique atomique: souvenirs, 1920-1965* [1969], traduit par Paul Kessler, Flammarion, Paris 2010, p. 141 (1<sup>re</sup> ed. *Der Teil und das Ganze*, R. Piper & Co., München-Zürich 1969).

13. Le terme renvoie ici au concept de corporéité tel que le définit Michel Bernard, c'est-à-dire non pas le corps comme enveloppe charnelle, dans ce qu'il a de plus matériel, mais bien comme un ensemble de perceptions, sensations, et émotions. Voir Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Centre national de la Danse, Paris 2001. Il s'agit ici d'observer dans les textes un flux cinétique qui ne naîtrait pas et ne se manifesterait pas dans et par les sensations d'un corps.

14. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, cit., p. 49.

de sa tête», la simplicité de ce geste favorisant sa visualisation à la lecture. Ce dernier est alors matérialisé par la caractérisation des bras. Dans un second temps, il supprime toute référence explicite au mouvement, en se contentant de dresser une liste des différents éléments qui constituent le corps d'Esméralda: si sa mobilité est perceptible dans la comparaison à la guêpe et dans le gonflement de sa robe, Hugo ne décrit aucun geste quand il dresse la liste de ce qui fait sa beauté («ses épaules nues, ses jambes fines [...], ses cheveux noirs, ses yeux de flamme»). L'unité du corps est décomposée et c'est dans cet éclatement que l'écriture crée du mouvement. En somme, la mort textuelle de la danse produit une nouvelle danse au sein de l'écriture.

Ce dernier procédé renvoie en effet au phénomène observé par Guy Ducrey, comme nous l'évoquions précédemment, lorsqu'il expose une «poétique fin-de-siècle de la fragmentation chorégraphique»<sup>15</sup>. Il rend compte de la manière dont les écrivains de l'époque, pour diverses raisons, décrivent moins la danse que différentes parties du corps, ce qui résulte en une forme de dégradation et de mort de la danse: «[que le lecteur ] attende des *corps*, il ne trouvera que des *chairs*»<sup>16</sup>.

Le passage du corps à la chair souligne le regard érotique porté sur les danseuses, mais témoigne également d'un passage de la vie à la mort. C'est ce qu'explicite son analyse d'une scène de danse tirée de *L'Ève future* (1881) de Villiers de L'Isle-Adam<sup>17</sup> comme une simple liste de parties du corps, qu'il commente ainsi:

Une danseuse vraiment? N'est-ce pas plutôt un assemblage de morceaux disparates et al-léchants qui vient au jour dans ce catalogue? Et si telle est bien la ballerine, comme allait tant l'évoquer à l'époque dans les textes, hors de tout mouvement, mais dans la pure exposition de ses parties belles, est-elle bien distincte d'une poupée?<sup>18</sup>

La conversion du corps dansant en une multitude de parties supposées rendre compte de la beauté de la femme aboutit à la transformation de la danseuse en poupée selon Ducrey, une image qui résume assez bien l'évacuation du mouvement chorégraphique lors de l'écriture.

L'idée que la danseuse apparaisse dans le texte hors de tout mouvement nous rappelle une formule de *L'Âme et la Danse* (1921) de Paul Valéry, lorsqu'Athikté prend la parole à la fin du dialogue: «Asile, asile, ô mon asile, ô Tourbillon! – J'étais en toi, ô mouvement, en dehors de toutes les cho-

15. Guy Ducrey, *Corps et graphies*, cit., p. 334.

16. *Ivi*, p. 225.

17. «Quelles hanches! quels beaux cheveux roux! de l'or brûlé, vraiment! Et ce teint si chaudement pâle? Et ces longs yeux si singuliers? Ces petites griffes en pétales de roses où l'aurore semble avoir pleuré, tant elles brillent? Et ces jolies veines, qui s'accusent sous l'excitation de la danse? Cet éclat juvénile des bras et du col? Ce sourire emperlé où se jouent des lueurs mouillées sur ces jolies dents! Et cette bouche rouge? Et ces fins sourcils d'or fauve, si bien arqués? Ces narines, si vives, palpitantes comme les ailes d'un papillon? Ce corsage, d'une si ferme plénitude, que laisse deviner le satin qui craque! Ces petits pieds si spirituellement cambrés?» (Villiers de L'Isle-Adam, *L'Ève future* [1886], in Id., *Œuvres complètes*, sous la direction de Alan Raitt et Pierre-Georges Castex, vol. I, Gallimard, Paris 1986, pp. 763-1017: pp. 897-898).

18. Guy Ducrey, *Corps et graphies*, cit., pp. 312-313.

ses...»<sup>19</sup>. Durant tout le dialogue, la danseuse ne parlait pas car elle dansait, restait l'objet du discours des trois autres personnages que sont Socrate, Phèdre et Éryximaque: ce n'est qu'une fois immobile, en dehors du mouvement, qu'elle peut en quelque sorte trouver sa place dans le texte. Ce cas particulier nous paraît ainsi être une belle représentation du phénomène selon lequel le corps en mouvement ne peut être pleinement présent à l'écrit. Athikté affirme être en dehors de toutes les choses quand elle danse, là où la littérature, en raison des caractéristiques du médium textuel, doit rendre présentes les choses. Cependant, si la danse elle-même trouve difficilement sa place dans le texte, ou du moins si la description du corps l'évacue, il nous semble tout de même que le mouvement chorégraphique est substitué ici par un autre mouvement, celui de la lecture. Par cette dissection, le corps et le mouvement sont séparés, et le corps de l'artiste est éclaté en plusieurs unités, mais le regard du lecteur se déplace entre ces différents éléments – physiques ou kinesthésiques – et construit une chorégraphie à partir de ce matériau. Si Esméralda ou la danseuse de *l'Ève future* semblent immobiles, la focalisation est en mouvement, et c'est en navigant des jambes aux bras et des pieds au visage que notre lecture anime le corps dansant et produit du chorégraphique. Autrement dit, la mort de la danse narrée est le prix à payer pour une danse littéraire, qui n'existe que dans et par le médium textuel.

Pour éprouver cette hypothèse, nous pouvons alors nous tourner vers d'autres cas de figure. Certains auteurs ont en effet recours à des descriptions précises d'un spectacle chorégraphique, qui donnent l'impression que celui-ci se déroule sous nos yeux à la lecture. C'est ce que l'on trouve par exemple dans un texte de Colette consacré à Isadora Duncan, paru dans la presse en 1909, dans lequel l'autrice fait le compte-rendu d'une représentation de l'américaine, par un récit au sein duquel est reconstitué l'enchaînement chorégraphique:

Mais dès qu'elle danse, elle danse tout entière, de ses cheveux libres à ses durs talons nus. Le charmant et allègre mouvement d'épaules! Le joli genou précis, lancé soudain hors des mousselines, agressif et têtu comme un front de bélier! Dans sa bacchanale à la fois débridée et classique, la danse des mains, dont l'une appelle et l'autre indique, la danse des mains achève, empanache le désordre joyeux de tout le corps rose et musclé, visible sous des gazes tourbillonnantes...

Elle danse, elle est née pour danser. Elle pourrait danser masquée, car son corps parle plus que son visage, son visage aimable et superflu. Elle danse et ne mime point. Lorsque, couverte de voiles sombres, elle feint la douleur, fuit des ombres menaçantes, sanglote, conjure un Dieu réfugié, là-haut, aux plis des lourds rideaux, nous attendons patiemment, poliment que l'instant d'après nous la ramène lumineuse, coiffée de feuilles, presque nue et portant seulement, sur sa peau rose et sanguine d'Américaine bien tubée, deux ou trois mètres de pink chiffon...<sup>20</sup>

Le premier paragraphe rend compte de la dissociation entre le corps et le mouvement, avec dans la première phrase une description d'un mouvement chorégraphique très vague par la répétition de «elle danse», suivi d'une description globale du corps «de ses cheveux libres à ses durs talons nus».

19. Paul Valéry, *L'Âme et la Danse* [1921], in Id., *Œuvres complètes II*, Dijon, Gallimard, Paris 1966, pp. 148-176: p. 176.

20. Colette, *Une Danseuse*, in «Journal de la vie parisienne», 20 février 1909, pp. 133-136: p. 133.

Colette présente d'abord un mouvement général, puis un corps dans son ensemble, avant d'entrer dans le détail de la chorégraphie. C'est là qu'elle parvient à rendre visible la danse, mais uniquement par «fragmentation chorégraphique»<sup>21</sup>. Elle mentionne le mouvement d'épaules pour ensuite développer celui du genou, car c'est ici un élément concret du corps qui fait l'action et qui est décrit dans son élan. À l'inverse, les termes «bacchanale» et «désordre» rendent sensible l'énergie avec laquelle se meut Duncan, sans que l'on puisse visualiser précisément ce qu'elle fait.

Dans le second paragraphe, ce n'est pas par la décomposition du corps que Colette procède, mais par la dissection de la corporéité dansante. Outre les quelques verbes d'action par lesquels l'auteur *interprète* la danse, nous retrouvons encore une fois une retranscription de l'élan cinétique d'une part, avec la répétition du verbe «danser», imprécis sur le plan chorégraphique, et d'autre part un portrait d'Isadora par la description de sa coiffure, de sa peau et de sa tenue. Autrement dit, même lorsque le texte suit pas à pas – ou presque – la chorégraphie, le corps dansant perd son unité dans l'examen qu'il subit, soit dans une logique de la loupe, qui rend la danse préhensible pour l'écrivain par sa réduction à un geste isolé, soit par la priorisation d'une écriture *du* mouvement<sup>22</sup> par rapport à une écriture *des* mouvements, c'est-à-dire que l'enchaînement chorégraphique n'est pas décrit, mais que le texte transmet un flux cinétique. Or c'est ce flux cinétique qui stimule l'imagination du lecteur, lui permet de visualiser une danse, et donc de donner vie à cette séquence chorégraphique décomposée à l'écrit.

Autre cas particulier, qui rend compte de la généralité de cette règle, celui des textes d'artistes chorégraphiques. Dans notre travail de thèse, nous avons pu définir la spécificité de l'écriture de danseuse comme écriture de la danse depuis une corporéité dansante, qui se distingue de celle des écrivains-spectateurs. Cependant, certains textes autobiographiques de danseurs relatent des expériences de spectateurs, et nous observons alors que même lorsque l'auteur a une expérience pratique de la danse, l'écriture depuis le point de vue du public l'oblige à dissocier corps et mouvement. En écho à l'exemple précédent, nous pouvons citer quelques extraits de l'autobiographie de Ruth Saint Denis, dans lesquels elle raconte avoir assisté à un spectacle d'Isadora Duncan. Elle commence par décrire l'entrée en scène de l'artiste et, comme Hugo, réalise un portrait physique qui donne une impression d'immobilité:

Ma première impression a été un choc de déception. Elle était alors un peu en surpoids, ses bras pendaient mollement le long de son corps, ses cheveux étaient mal coiffés comme si elle les avait arrangés à la hâte. Elle était très peu maquillée et, de profil, son visage n'était pas particu-

21. Guy Ducrey, *Corps et graphies*, cit., p. 334.

22. Ce que nous nommons écriture *du* mouvement au singulier s'oppose à une écriture *des* mouvements, au sens où les textes décrivent moins la chorégraphie qu'ils ne rendent compte d'une mise en mouvement générale. La double portée du génitif ici fait que *du* désigne à la fois le champ d'action, ce sur quoi porte l'écriture, et dans un même temps une relation plutôt ontologique. Cette écriture se *caractérise* par le mouvement, qui la définit et la constitue, l'élan cinétique se prolongeant dans un élan graphique. Voir Lucas Sérol, *Du corps au texte: écrits des danseuses modernes du début du XX<sup>e</sup> siècle*, cit., p. 367.

lièrement intéressant.<sup>23</sup>

Il n'y a rien de chorégraphique ici, et cette description peu flatteuse s'explique sans doute par le fait que Duncan ne danse pas encore; ce n'est que par la performance artistique que son corps se sublimera.

Ensuite, après avoir affirmé la difficulté de mettre en mot le travail d'Isadora<sup>24</sup>, elle en vient à retranscrire le flux cinétique par lequel celle-ci se meut:

Elle n'était pas seulement l'esprit de la vraie Grèce dans ses rythmes sans effort et délicieusement modulés, mais elle était toute la race humaine se déplaçant dans cette joie, cette simplicité et cette harmonie enfantine que nous associons aux anges de Fra Angelico dansant "la danse des rachetés".<sup>25</sup>

Sans aucune référence au corps de Duncan ou aux gestes qui constituent sa chorégraphie, Saint Denis suggère l'action chorégraphique par l'évocation des rythmes et du déplacement. Elle ne décrit pas les pas de la danseuse, mais qualifie sa manière de se mouvoir («simplicité», «harmonie enfantine»). Plus encore, pour aider le lecteur à visualiser la scène, elle propose une comparaison avec une autre danse, celle du tableau de Fra Angelico. Cette tautologie par laquelle la danse ressemble à une danse permet de mettre en exergue combien le mouvement est extrait du corps dansant pour n'être que motion. Ce n'est que dans un dernier temps que l'autrice emprunte la deuxième forme de dissection, en représentant le corps en mouvement par une focalisation plus resserrée qui extrait les bras et la tête, permettant de voir en partie la performance de Duncan: «Dans le mouvement d'un bras se trouvait toute la grâce du monde, dans un balancement en arrière de sa tête se trouvait toute la noblesse!»<sup>26</sup>. Le fait qu'une danseuse procède également de cette manière montre bien qu'il ne s'agit pas uniquement du regard porté sur la danse ou du talent de l'écrivain, mais bien des propriétés du médium textuel et du médium scénique. Plus encore, si une artiste chorégraphique parvient à dissocier le corps et sa danse, cela prouve qu'il y a une forme d'indépendance du mouvement, qui traverse la corporéité de l'interprète mais ne se résume pas à lui<sup>27</sup>. C'est pourquoi cette supposée mort textuelle du corps dan-

23. Ruth Saint Denis, *An Unfinished life: an Autobiography*, George G. Harrap & Company, London-Bombay-Sidney 1939, p. 117. «My first impression was a shock of disappointment. She was then a little overweight, her arms hung limply at her sides, her hair was badly dressed as though she had done it hastily. She wore very little make up, and in profile her face was not especially interesting», nous traduisons.

24. «It is difficult to find words which to pay tribute to the indescribable genius of Isadora», «Il est difficile de trouver les mots à même de rendre hommage au génie indescriptible d'Isadora», nous traduisons (*ibidem*).

25. «She was not only the spirit of true Greece in her effortless, exquisitely modulated rhythms, but she was the whole human race moving in that joy and simplicity and childlike harmony that we associate with Fra Angelico's angels dancing "the dance of the redeemed"», nous traduisons (*ibidem*).

26. «In one arm's movement was all the grace of the world, in one backward flinging of her head was all nobility!», nous traduisons (*ivi*, p. 118).

27. Nous pouvons évoquer à ce sujet l'expérience de Loïc Touzé qui, pour sa performance *Morceau*, co-signée avec Jennifer Lacey, Latifa Laâbissi et Yves-Noël Genod (2001), a proposé au public de regarder sa danse «à un mètre cinquante de lui», afin de «déporter la cible de la vision focale, ici le corps dansant, vers la frange périphérique du champ de vision, là

sant ne doit pas être considérée comme un échec ou une dégradation, mais plutôt comme une mise au jour des composantes du spectacle chorégraphique.

## L'écriture comme maïeutique: faire naître le mouvement dansé

Cette impression que le texte représente quelque chose de mort par rapport à la danse s'explique donc par l'absence du corps dansant, ou du moins par sa présence incomplète. Notre travail de thèse nous a permis de montrer combien les danseuses des modernités chorégraphiques écrivent avec et depuis leur corporéité, ce qui empêcherait *a priori* la dissociation du corps et du mouvement. Pourtant, comme nous l'annoncions en introduction, l'écriture de la danse sous la plume des artistes ne produit pas un spectacle aussi vivant que la scène. Ce sont leurs sensations qui guident le récit de leurs souvenirs, mais comme le mouvement ne se limite pas à leur enveloppe charnelle, il est rarement visible à l'écrit, seulement sensible. Il s'agit encore une fois d'une écriture *du* mouvement, qui permet d'éprouver l'énergie qui traverse le danseur, sans pour autant voir les gestes exécutés.

Pour rester dans la continuité des exemples précédents, nous pouvons nous tourner vers les textes d'Isadora Duncan, afin d'observer l'écriture du phénomène chorégraphique depuis l'autre pôle du dispositif spectaculaire. Dans son autobiographie *My Life*, parue en 1927, la danseuse raconte plusieurs de ses expériences chorégraphiques sur scène. Les récits de ses œuvres et prestations ne sont toutefois pas de véritables traductions textuelles de ses chorégraphies: aucun de ses pas – ou presque – ne sont décrits, si bien que ces scènes de danse ne sont que des ombres des spectacles qu'ils racontent, pour reprendre l'image de Noverre. La danse elle-même est relativement absente, car seule reste sous la plume de la danseuse l'expression de l'énergie qui l'anime. Le spectacle chorégraphique reste éphémère, mais l'élan cinétique qui anime l'artiste reste ancré dans son corps et est de nouveau mobilisé au moment de l'écriture, comme en témoigne l'extrait suivant où Duncan décrit les sensations qui la traversent alors qu'elle danse sur du Wagner, accompagnée par l'orchestre dirigé par Walter Damrosch:

Comment décrire la joie de danser avec cet orchestre? Il est là devant moi: Walter Damrosch lève son bâton, je le suis, et, dès la première mesure, voici que s'élève en moi la symphonie de tous les instruments réunis en un seul. Le fluide tout-puissant monte vers moi, et devient le médium qui condense en une seule expression la joie de Brunchilde éveillée par Siegfried, ou l'âme d'Yseult cherchant son triomphe dans la mort. [Volumineux, vastes, se gonflant comme des voiles au vent, les mouvements de ma danse me portent en avant – en avant et vers le haut, et je sens en moi la présence d'une force puissante qui écoute la musique puis s'étend à travers tout mon corps, essayant de trouver un exutoire pour ainsi écouter. Parfois, ce pouvoir devenait furieux, parfois il

---

où les données visibles sont ordinairement traitées comme alentour et fond d'une figure centralisée», ce qui suppose que la danse et le mouvement chorégraphique dépassent le corps de l'interprète. Mathieu Bouvier, *Le corps et sa danse*, in Id. (sous la direction de), *Pour un atlas des figures*, La Manufacture, Lausanne 2018, en ligne: <http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/le-corps-et-sa-danse> (u.v. 4/5/2022).

faisait rage et me secouait jusqu'à ce que mon cœur éclate presque de sa passion, et je pensais que mes derniers moments sur terre étaient sûrement arrivés. D'autres fois, il couvait lourdement, et j'éprouvais soudain une telle angoisse que, par mes bras tendus vers le ciel, j'implorais du secours d'où ne venait aucun secours].<sup>28</sup>

Il n'y a pas ici une description de sa chorégraphie, car outre un bref passage consacré à un geste de supplication, la danseuse parle de son action dansée en des termes très abstraits. Il est question de ses mouvements en général, et d'une énergie qui la traverse, sans que l'on puisse voir véritablement le corps se mouvoir. C'est en ce sens que, même lorsque le flux cinétique est décrit par l'expression d'une corporéité dansante, il y a tout de même une distinction entre corps et mouvement. Nous ne voyons pas vraiment la danse ici, car elle naît dans le corps et est en train de se développer. C'est pourquoi ce cas de figure se comprend selon nous comme une maïeutique littéraire de la danse, à deux niveaux. Non seulement l'autrice raconte comment la danse naît dans son corps, par cette énergie qui la traverse, mais en outre l'expression de cette sensation va faire naître la danse dans l'esprit du lecteur. Il n'y a rien de mort dans cet extrait: le réseau lexical de l'énergie qui sature le texte (*surges, mighty, reverberation, power, furious, raged, passion, fiery, vibrating*, pour le texte original) place le lecteur en empathie kinesthésique avec Duncan, sans compter le rythme de la prose, dont les phrases semblent s'allonger ou se succéder par une suite d'hyperbates, de rajouts, comme si l'autrice était emportée par son élan en écrivant. Cette impulsion nous entraîne alors et nous conduit à imaginer le spectacle chorégraphique, à canaliser ce flux dans une corporéité dansante fictive, celle du personnage de l'autobiographie, Isadora. Comme pour les textes qui relevaient de la logique de la dissection, c'est le lecteur qui s'empare du matériau chorégraphique du texte pour donner vie à la danse.

Cette maïeutique littéraire de la danse ne se limite pas à l'écriture de la naissance du mouvement dans le corps. Elle passe également par le récit de l'élaboration de la danse – plutôt au sens d'œuvre chorégraphique dans ce cas-là – qui remplace très souvent la description de la performance. Les artistes ont conscience que le texte ne peut reproduire leur travail scénique, et choisissent donc en général de partager à l'écrit tout ce que le public ne voit pas lors de la représentation. En racontant la création de leurs pièces, ils les documentent et font ainsi de leurs textes des documents parachorégraphiques<sup>29</sup>. Pour étudier cette forme d'accouchement de la danse à l'écrit, il est alors nécessaire de

28. Isadora Duncan, *Ma Vie*, traduit par Jean Allary, Gallimard, Paris 1969, pp. 277-278. Le passage entre crochets est absent de la traduction française, nous traduisons (Isadora Duncan, *My Life* [1927], sous la direction de Joan Acocella, Liveright, New York 2013, pp. 197-198: «How can I describe the joy of dancing with this orchestra? It is there before me – Walter Damrosch raises his baton – I watch it, and, at the first stroke there surges within me the combined symphonic chord of all the instruments in one. The mighty reverberation rushes over me and I become the medium to condense in unified expression the joy of Brünnhilde awakened by Siegfried, or the soul of Isolde seeking in Death her realization. Voluminous, vast, swelling like sails in the wind, the movements of my dance carry me onward – onward and upward, and I feel the presence of a mighty power within me which listens to the music and then reaches out through all my body, trying to find an outlet for thus listening. Sometimes this power grew furious, sometimes it raged and shook me until my heart nearly burst from its passion, and I thought my last moments on earth had surely arrived. At other times it brooded heavily, and I would suddenly feel such anguish that, through my arms stretched to the Heavens, I implored help from where no help came»).

29. Le terme parachorégraphique est à comprendre comme un équivalent pour la danse du paratexte tel que défini par

se tourner vers des écrits de chorégraphes, en gardant à l'esprit la distinction de Laurence Louppe<sup>30</sup>. Nous observons cette forme de retranscription de la danse dans les écrits de Serge Lifar par exemple. Dans *Le Livre de la danse* (1954), il recense ses différentes œuvres et évoque notamment son ballet *Roméo et Juliette*: «La même année, je réglai une œuvre à laquelle, au départ, j'accordais une très grande importance, et qui en prit une considérable pour moi en cours d'élaboration: *Roméo et Juliette*»<sup>31</sup>. Le chorégraphe oriente déjà son récit vers la question de l'élaboration de la danse, et décrit ensuite le travail mené pour faire de l'œuvre de Shakespeare un ballet:

Il en va de même pour *Roméo et Juliette*. Sur l'ouverture fantastique de Tchaïkovski, qui est une vision panoramique de la tragédie de Vérone, un monument élevé sur la tombe des deux amants, plutôt qu'un résumé de l'action, j'ai imaginé quelques épisodes retenant l'essentiel du drame et surtout ses prolongements. Deux personnages seulement face à face, ou plutôt deux émotions dépouillées du contexte humain, du côté "faits divers" inhérent à toute tragédie. Deux personnages qui meurent et se relèvent pour danser *leur légende*, isolés sous un cône de lumière blanche, arrachés à leur contingence et livrés à l'éternellement humain.<sup>32</sup>

Là encore, nous voyons que cet extrait est une forme de traduction transmédiatique d'un objet chorégraphique, mais qui n'a rien de chorégraphique. Il s'agit d'une écriture du dépouillement: tout comme le chorégraphe ne garde que l'essentiel du drame, son texte va à l'essentiel, voire à l'essence de la danse, évacuant les mouvements et éléments de composition pour ne retenir que ce que raconte et exprime le ballet. Il évoque les personnages qui semblent immobiles, si ce n'est par le verbe d'action *se relever*. Ce sont principalement les éléments de décor décrits qui donnent à voir la pièce, mais offrent alors une vision très statique, d'où l'idée de quelque chose de peu vivant par contraste avec la danse.

Plus loin, il décrit davantage la pièce, mais aucun corps ou mouvement n'est visible: «La plastique de ce long pas de deux est une quintessence, une sublimation des adages du *Chevalier* et de *Joan de Zarissa*, une utilisation exhaustive, pour moi, des ressources "chantantes" de la danse, entrecoupée par les entrées "héroïques" de Roméo»<sup>33</sup>. Malgré les éléments concrets que sont les indications dramaturgiques avec les entrées du personnage, ou le renvoi à la matérialité de l'art chorégraphique par la mention de la «plastique» du pas de deux, nous retrouvons une caractérisation de la danse par la comparaison avec d'autres danses. Le fait chorégraphique est ainsi peu présent, et à peine perceptible à

---

Genette. Voir Thomas Ayouti, *Du paratexte au parachorégraphique: transposition des outils paratextuels à la recherche*, dans Céline Gauthier et Lucas Sérol (sous la direction de), *Doctorants en danse*, mars 2024, en ligne: <https://docdanse.hypotheses.org/3831> (u.v. 20/9/2024).

30. «Je dis "danseur": je ne dis pas "chorégraphe". Le chorégraphe [...] n'est pas missionné pour révéler quelque chose de la matière profonde. Au contraire, il se doit de la protéger. Il se doit de construire, par rapport à l'expérience, une extériorité [...]. Écoutons donc le danseur ou le chorégraphe demeuré assez danseur pour ramener jusque dans l'écriture les mots (formulés ou non) qui germent au cœur de l'acte» (Laurence Louppe, *Quand les danseurs écrivent*, in «Nouvelles de danse», n. 23, 1995, pp. 14-22: p. 16).

31. Serge Lifar, *Le Livre de la danse*, Éditions du Journal Musical Français, Paris 1954, p. 179.

32. *Ivi*, pp. 179-180.

33. *Ivi*, p. 180.

l'écrit. C'est pourquoi ce texte semble être à lire plutôt comme un programme ou un mode d'emploi. L'auteur écrit *a posteriori*, mais se replace au moment de la conception de l'œuvre. Le lecteur se trouve alors avant la danse ou après elle, mais jamais pleinement en sa présence. Il a toutefois un matériau suffisant en connaissant le sujet, les éléments scéniques, et l'esthétique (le «pas de deux», les «adages», et les œuvres citées indiquant qu'il s'agit de danse classique ou néo-classique) pour visualiser ou même imaginer le ballet.

C'est pour cette raison qu'il y a tout de même de la vie dans l'écriture de la danse naissante. Cela est plus probant encore dans un extrait d'une des autobiographies de Lifar, *Ma Vie* (1965), lorsqu'il raconte la réalisation de son ballet *Icare*, en commençant par partager les origines de son projet:

L'idée m'en était venue dès 1932. J'avais même alors, en souvenir de Diaghilev, commandé une musique à Markévitch. Mais en l'écoutant je m'étais vite aperçu qu'aucune musique ne pouvait répondre à la beauté sobre, austère, rigoureuse du mythe grec et des visions de danse qu'il m'imposait. À l'envol, puis à la chute rédemptrice d'Icare ne pouvaient faire écho que le silence ou les battements sourds du cœur humain. Toute angoisse musicale, tout 'climat' sonore eussent paru factices et détourné l'attention du spectateur de l'essentiel du drame. Il m'apparaissait qu'un bruit strident, percutant le silence eût constitué le meilleur accompagnement des paroxysmes, que chaque intervention mélodique ou harmonique les eût affaiblis.<sup>34</sup>

Il n'y a dans cet extrait aucune description du ballet, aucun indice concernant les mouvements chorégraphiques. La danse est néanmoins présente indirectement par l'évocation de son sujet et de la musique qui l'accompagne – même s'il s'agit ici de silence. Nous ressentons surtout une tension qui monte lentement dans ce passage, à la fois sur le plan thématique par la mise en place du drame (envol, chute, angoisse, drame, percutant, paroxysmes, etc.) et sur le plan stylistique par les effets de rythme (comme le rythme ternaire «beauté sobre, austère, rigoureuse» ou les rythmes binaires «Toute angoisse musicale, tout «climat» sonore» et «qu'un bruit strident [...] que chaque intervention mélodique»). Apparaît déjà une énergie qui laisse percevoir un mouvement naître alors même qu'il n'est pas encore question de danse.

La suite du texte offre une scène de création chorégraphique où se perçoit plus franchement le mouvement d'une danse qui n'existe pas encore:

Durant de longues heures – et jamais je n'ai oublié ni n'oublierai cette crise d'enthousiasme, placée sous le signe de ma prière sur l'Acropole où, pour la première fois, j'avais senti pousser à mes épaules les ailes d'Icare –, je m'enfermai à la rotonde de l'Opéra. Je composai des mouvements de danse, des pas, je traduisais plastiquement, à ma façon, le mythe d'Icare, sans me soucier de rien, libre de toute entrave rythmique, et je me contentais de noter au fur et à mesure le rythme de mes pas. Je n'avais pas encore connu semblable exaltation créatrice: c'était bien cela la vraie solitude du danseur que j'avais toujours pressentie et chérie, du danseur maître de lu-

34. Serge Lifar, *Ma Vie*, René Julliard, Paris 1965, pp. 169-170.

i-même, de ses pensées, de ses visions, de son corps et de ses danses.<sup>35</sup>

L'accumulation des verbes d'action dans ces quelques lignes traduit une grande agitation, si bien qu'à la lecture nous traversons cette énergie et cette action, alors même qu'aucun mouvement du corps n'est explicitement lisible ici. Nous assistons à une forme de chorégraphie de la chorégraphie, c'est-à-dire à une écriture de la préparation de la danse comme un spectacle à part entière, qui encore une fois n'existe qu'à l'écrit, par le condensé des actions et sensations. Il est question de «mouvements de danse» et de «pas», mais ces dénominations restent abstraites. En revanche, nous imaginons le chorégraphe s'activer, et la tension et la force qui l'habitent à ce moment (il parle de «crise», tandis que l'énumération de la dernière phrase indique l'élan qui le porte) nous aident à percevoir et même concevoir la scène de danse.

Dans un troisième temps, il en vient à raconter son expérience sur scène, et nous retrouvons une écriture de l'ordre de la dissection:

Je dansais avec un enthousiasme déchaîné et je sentais que mes partenaires me soutenaient de toute leur chaleureuse sympathie, car eux aussi croyaient à mon ballet.

La chute d'Icare... Je me relève et dans la mort... L'arabesque finale... Le rideau tombe... Pas un bruit, un silence écrasant tissé d'angoisse... Puis soudain, une vague d'enthousiasme unanime soulève la salle, tout entière debout<sup>36</sup>.

Aucun mouvement n'est visible, contrairement à la fougue avec laquelle Lifar se meut, le corps de l'artiste n'est pas représenté, et surtout les différents points de suspension rendent explicite l'éclatement de la chorégraphie, dont l'auteur ne nous donne que des bribes ici. Cependant, en dépit de cette retranscription incomplète de la danse, l'énergie dont il est question dans le récit de création fait que le texte du chorégraphe n'est en aucun cas froid ou mort pour reprendre les analogies récurrentes des critiques littéraires. Si la danse elle-même ne vit pas à proprement parler à l'écrit, le texte parvient tout de même à transmettre une sorte de souffle vital qui guide l'action chorégraphique et habite la lecture.

## Du texte comme mort à la lecture chorégraphique

Ces quelques études de cas nous permettent de conclure qu'une écriture idéale de la danse qui parviendrait à réunir tous les éléments du spectacle chorégraphique est impossible, le passage d'un médium à un autre brisant l'unité de l'œuvre chorégraphique, du corps dansant, et même du corps lui-même. Rappelons à cet égard ce qu'explique Lessing dans son essai *Laocoon ou Des Limites de la*

35. *Ivi*, p. 170.

36. *Ivi*, p. 173.

*peinture et de la poésie*. La littérature est un art du temps, qui ne peut rendre compte des corps que par les actions<sup>37</sup>, tandis que la peinture est un art de l'espace qui à l'inverse ne peut représenter les actions que par les corps et leur posture. La danse étant un art du corps en mouvement dans le temps et l'espace, elle touche aux limites de cette opposition. C'est en ce sens que l'écriture de l'action chorégraphique est si difficile, et peu satisfaisante. Il nous semble néanmoins que prendre en compte les contraintes du médium textuel, comprendre les spécificités de l'écriture qui dissèque le corps dansant et de celle qui traduit une naissance de la performance, et rappeler le potentiel chorégraphique de la lecture permettent de dépasser ce jugement.

Cet article est avant tout l'expression d'une intuition, et les conclusions que nous en tirons méritent d'être éprouvées par une confrontation à d'autres textes, y compris d'époques et de genres différents. Il nous semble néanmoins que ces quelques exemples aident à esquisser les principales stratégies d'écriture de la danse, ainsi que la différence des expériences de lecture entre les textes relevant de la logique de la dissection et ceux relevant de la maïeutique. Dans un cas comme dans l'autre, si la danse et le corps dansant de l'artiste ne sont pas pleinement vivants sous la plume des auteurs, cela n'implique pas de considérer le texte comme froid et mort. Le lecteur peut trouver dans le texte le matériau et le rythme nécessaires pour mettre en danse l'écrit et s'inventer une danse. En somme, il faudrait appliquer aux textes de danse – littéraires ou non – une lecture chorégraphique, telle que définie par Michel Bernard comme «[effectuée] par des regards insolites travaillés par la sensorialité et la motilité subtile d'une corporéité dansante et non par la vision contemplative, passive et distanciée de l'œil d'un lecteur dont le corps n'a d'autre expérience que celle des pratiques utilitaires quotidiennes»<sup>38</sup>.

---

37. «La poésie représente aussi des corps, mais seulement par voie d'inductions tirées des actions» (Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon ou Des Limites de la peinture et de la poésie* [1766], traduit par Antoine de Courtin, Hachette, Paris 1878, p. 127).

38. Michel Bernard, *Danse et texte: Danseurs et tenseurs ou pour une lecture chorégraphique des textes*, dans Id., *De la création chorégraphique*, Centre national de la danse, Pantin 2001, pp. 125-135: p. 126.