

## Jeu

# Pour dire l'intelligence du mouvement : *Poétique de la danse contemporaine*

Guylaine Massoutre

---

Numéro 87, 1998

URI : [id.erudit.org/iderudit/25667ac](http://id.erudit.org/iderudit/25667ac)

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN 0382-0335 (imprimé)  
1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Massoutre, G. (1998). Pour dire l'intelligence du mouvement : *Poétique de la danse contemporaine*. *Jeu*, (87), 139–140.

---

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1998

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

---



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. [www.erudit.org](http://www.erudit.org)

# Pour dire l'intelligence du mouvement

**L**aurence Louppe est une éminente spécialiste de la danse contemporaine en France. Son livre, foisonnant et innovateur, approfondit une analyse critique toujours difficile à mener dans un domaine si récalcitrant à l'intellectualisation. Il s'attache à comprendre la poétique de l'œuvre d'art chorégraphique : comment elle est faite et pourquoi elle touche notre sensibilité. Cet essai témoigne des profonds bouleversements en danse contemporaine, notamment son ascension vers les plus intelligentes formes de l'art et de sa réception.

*Poétique de la danse contemporaine*

OUVRAGE DE LAURENCE LOUPPE,

BRUXELLES, CONTREDANSE, 1997, 351 P.

S'il est vrai que la danse actuelle est « une des forces d'intégration et d'expression de la conscience d'aujourd'hui les plus exemplaires » (p. 11), pourquoi si peu de gens s'attachent-ils à l'étudier ? C'est que le commentaire se heurte à plusieurs écueils : la coupure entre le corps et le langage (instituée depuis le Siècle des lumières), la singularité des objets spectaculaires, la disparité des gestuelles et des corporalités – jusqu'aux morphologies les plus surprenantes –, le manque de repères pour le spectateur et, du côté des praticiens, « un formidable outillage théorique et pratique, mis en place depuis le début du siècle ».

L'auteure s'attaque à cette complexité. Elle discerne les apports du discours esthétique, s'intéresse à l'approche cognitive et se tourne vers les langages sémiologiques qui rapprochent la salle et la scène. L'herméneutique lui donne des pistes vers le sens ; la psychanalyse et l'étude historique, plus distantes de la création que les autres disciplines, contribuent aussi au dialogue entre les intervenants dans « la pensée du corps en mouvement ». Enfin, l'engagement des danseurs dans des combats militants incline la lecture vers d'autres types d'analyses – politiques et sociales. La difficulté, selon elle, est de ne pas emprisonner le corps créatif dans aucune espèce de « symptôme ». C'est pourquoi elle choisit ce qui lui est essentiel : retenir l'analyse sensorielle et émotionnelle du corps « recelant un mode singulier de symbolisation, étranger à toute grille constituée » (p. 54).

Après un survol historique de la danse contemporaine, elle pose le corps comme un outil de la conscience au monde. Le regard, le toucher, l'imagination participent à l'expression des différentes parties du corps dansant, dont les mouvements entrent en relation avec les visées du chorégraphe. Parallèlement, les perceptions des témoins s'enchevêtrent à ce corps, mettant en éveil des ressorts profonds de la perception de soi. D'où « la richesse foisonnante des expériences sensibles qu'on peut en tirer » (p. 74).

Puis, elle s'attache au souffle, comme « géographie des paysages du corps » (p. 83). Partant du postulat que le corps du danseur est un lieu vide au départ, elle le décrit à l'aide de perceptions non visuelles, où néanmoins l'irreprésentable peut se dire. De même, ses considérations sur le poids du corps, le flux (ou intensité du tonus musculaire), l'espace et le temps montrent qu'il s'agit des facteurs les plus importants pour percevoir la danse et pour la décrire, autrement qu'en tant que simples figures.

Ensuite, elle distingue l'écriture et la composition, termes trop souvent assimilés en français. Dans la danse, la composition obéit à une logique de la « contamination sensorielle et émotionnelle d'une zone par une autre » (p. 210), l'œuvre chorégraphique étant issue d'une matrice d'invention et porteuse d'un univers imaginaire complet. Ce à quoi il faut ajouter le surgissement de dynamiques à l'intérieur de la matière même qu'est le corps.

Toutes ces définitions s'appuient sur les discours de chorégraphes contemporains. On comprendra quelle place l'expérimentation joue dans cet art, si peu fixé encore par le discours. L'improvisation en est justement la preuve, avec son exploration de la mémoire et sa collusion possible avec le chaos. Les structures répétitives, quant à elles, ont montré qu'un geste atteignait une quasi-matérialité, en l'occurrence la pulsion de mort.

Cette approche critique serait incomplète sans des distinctions entre thème, amorce, propos et référence, mots que l'on utilise souvent pour parler d'une œuvre chorégraphique. L'auteure nous rappelle que le projet de l'artiste en danse n'est pas forcément narratif ni purement abstrait et que le langage singulier du corps est « à lui seul nerf et chargement sémique de l'œuvre » (p. 272). Ainsi, l'acte chorégraphique comporte une certaine lisibilité et exige une empathie dont les structures sont celles d'« un réseau complexe de regards en miroirs » (p. 255). Aussi l'expérience communautaire de la danse, soit qu'elle crée « un territoire commun de cognition corporelle » (p. 255), soit qu'elle développe une relation avec le corps d'autrui, montre que ni le travail de la danse ni sa mise en récit ne permettent d'aller à l'essentiel, qui est l'autonomie du mouvement et du danseur.

Le dernier chapitre s'intitule « mémoire et identité ». Il est consacré à « la mise en crise de l'idée d'œuvre » : la danse, en tant que produit de consommation culturelle, reflète « la variation d'état et la fluctuation identitaire de l'œuvre d'art à notre époque » (p. 278). Qu'on l'approche par le mouvement, par l'esthétique ou par sa contiguïté avec les arts visuels ou le théâtre, la danse comporte un intertexte qui la place sur l'horizon symbolique de notre temps.

Le travail chorégraphique doit donc être démystifié pour être reconnu comme un acte artistique à part entière. Puisse-t-on en finir avec cette réputation d'inconsistance et de fragilité que lui ont faite ceux, encore les plus nombreux, qui ne la connaissent pas. **J**